

La creación del baile al suelto vasco¹

(Origins of the Basque Romeria dance)

Ansorena Miner, Jose I.

Banda de Txistularis del Ayuntamiento de Donostia-San
Sebastián. Plaza de la Constitución, s/n bajo. 20003 Donostia
jignazio_ansorena@donostia.org

Recep.: 28.09.2011

BIBLID [1137-859X (2012), 14; 187-219]

Acep.: 13.07.2012

En el proceso de creación de lo que se ha llamado el baile al suelto vasco convergen, como sucede siempre en la cultura popular, elementos de diferentes orígenes e intencionalidades. Entre los siglos XVIII y XX se suceden diferentes acontecimientos y actitudes de la ciudadanía y autoridades vascas, que llevan a la creación colectiva de un género folclórico particular: el fandango, el arin-arin y la biribilketa.

Palabras Clave: Fandango. Baile al suelto. Baile a lo agarrado. Arin-arin. Contradanza. Jota. Porrusalda. Biribilketa.

Euskal dantza askea delakoaren sorrera prozesuan jatorri eta asmo askotako elementuak bateratzen dira, herri kulturaren beti gertatu denez. XVIII. mendetik XX.era euskal herritarren eta agintarien gertaera eta jarrera asko etorri ziren bata bestearen ondoren; horiek folklore genero berezia ekarri zuten, bereziki fandangoa, arin-arina eta biribilketa.

Giltza-Hitzak: Fandangoa. Dantza askea. Dantza lotua. Arin-arina. Kontradantza. Jota. Porrusalda. Biribilketa.

Dans le processus de création de ce qui était appelé la danse « al suelto » basque convergent, comme cela se produit toujours dans la culture populaire, des éléments d'origines et d'intentionnalité différentes. Entre les XVIIIème et XXème siècles se succèdent différents événements et différentes attitudes de la citoyenneté et des autorités basques, qui mènent à la création collective d'un genre folklorique particulier : le fandango, l'arin-arin et la biribilketa.

Mots-Clés : Fandango. Danse sur la loose. Danse serrée. Arin-arin. Contradanza. Jota. Porrusalda. Biribilketa.

1. Quiero dedicar estas líneas a Emilio-Xabier Dueñas, que tanto empeño ha puesto en que las escriba.

1. LA DISTINCIÓN ENTRE BAILE A LO SUELTO Y BAILE A LO AGARRADO

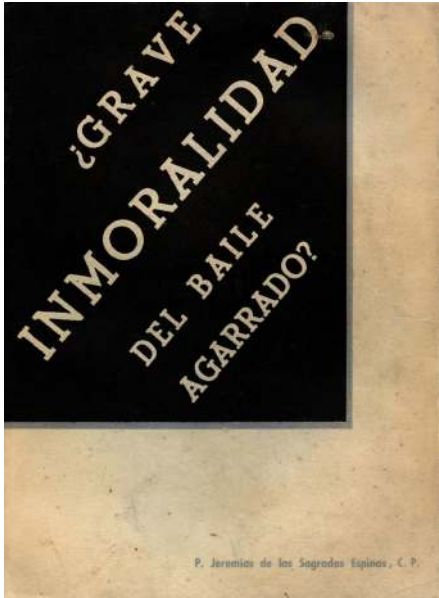


Fig. 1. Portada de *¿Grave inmortalidad del baile agarrado?*, publicación moralista

La preocupación por la moralidad de las danzas es antigua. Son numerosísimos los escritos que conocemos sobre ella, en particular desde mediados del siglo XVIII². Sin embargo, hasta comienzos del siglo XX no se usan las expresiones *baile a lo agarrado* o *baile al suelto*.

Las preocupaciones de los moralistas del orden establecido sobre la danza en aquel período histórico se habían centrado en otros aspectos: si era moralmente aceptable que los danzantes se dieran las manos, sin pañuelos interpuestos, que se rozasen al pasar unos junto a los otros, que se dieran golpes con las caderas, las *culadas*, o que se intercambiasen gestos de galanteo de clara intención erótica.

El *baile a lo agarrado* no se somete a cuestión anteriormente porque no existía. Había danzas en que las parejas se entrelazaban: el vals y la polka son las referencias más universales y conocidas. Pero no existía tal distinción, que surge en este momento histórico con unas características peculiares que conviene señalar.

En primer lugar, son tipos de danza que se definen por **oposición** entre sí. Una novedad, ya que lo normal había sido que cada danza tuviera su nombre y personalidad: zarabanda, minueto, vals, polka, mazurka, fandango, contradanza, chotis... Aquí se habla de dos géneros, a los que separa y define tan solo el hecho de que las parejas se enlacen entre sí o se mantengan separadas. Y este dato se presenta como más relevante que otros que pudieran caracterizar a la danza: ritmo, movimiento, número de danzantes, formas coreográficas...

Estas dos categorías tienen **carácter valorativo**. Para unos, una valoración moral que premia al *baile al suelto*, al que consideran mucho más recomendable y apropiado en orden a evitar desafueros. Para quienes se sienten libres de esa preocupación y buscan en la danza lo que ha sido habitual durante siglos, jugar con el cuerpo, diversión, regocijo y relación erótica,

2. Hay citas ilustrativas en casi todos los trabajos que hablan de txistularis y danzas en ese período. En mi artículo "Hau da fandango, biba berango!", publicado en *Dantzariak*, 56. zenbakia, p. 51 se encuentran algunas.

la valoración positiva está del lado del *baile a lo agarrado*, que les resulta mucho más atractivo.

La terminología empleada resulta **burda y torpe**. La expresión *baile a lo agarrado* es tosca y vulgar. Si se tratara de constatar estrictamente esta característica de la danza podrían haberse generalizado expresiones más asépticas: enlazado, asido, unido... Pero se utiliza una expresión que en sí misma plantea una perspectiva del juego erótico similar a los chistes de hombres prehistóricos que daban un garrotazo a la pareja seleccionada y se la llevaban. Se *agarra* a la pareja.

Este carácter zafio del término nos proporciona algunas pistas sobre el ámbito y modo de relación en que se plantea la danza así observada. Se trata de una cuestión que afecta al vulgo y no a las clases pudientes que danzan en los salones³. Y se evidencia asimismo el carácter primitivo de la relación erótica que se presenta a través de estas danzas, propio también de un bajo estrato social.

La clave para entender el surgimiento de estos dos nuevos conceptos está en varias cuestiones. Por una parte, las danzas en que las parejas se unen comienzan a ser un grupo ya numeroso y han dado el salto desde los salones, propios de ambientes urbanos, en que eran habituales mucho antes, a las romerías, verbenas y festejos populares. Y, con la llegada del acordeón, se han extendido hasta los rincones más recónditos de la geografía rural, donde estaban los bastiones de los más recalitrantes moralistas de antiguo cuño.

El *pasodoble* tiene también mucho que ver en esta explosión condenatoria, pues constituye una danza fácil, que, a través de la zarzuela, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, consigue una gran expansión y aceptación entre las masas populares, y que, admitiendo la participación de hasta los más zopencos, da oportunidad de que la pareja esté muy unida.

3. En la mentalidad de la época tiene muy distinta valoración moral hacer algo de forma privada o pública. Asimismo, a las personas de cierto nivel cultural y, sobre todo, económico o jerárquico, no se les aplican de la misma forma los criterios morales (esto sigue sucediendo en nuestros días, aunque no se reconoce de forma explícita). Por ello, también se consideraban más aceptables algunas licencias en los salones que en las calles y plazas. Las obras de Fray Bartolomé de Santa Teresa o Iztueta, por ejemplo, distinguen con gran nitidez ambas situaciones. Esta consideración formaba parte de la cultura de la época y era, si llegaba el caso, explícitamente aceptada, aunque se tendía a no hablar de ello. Ha sido habitual que hombres que no se entendían sexualmente con su esposa acudieran al confesonario y plantearan al sacerdote la posibilidad o la realidad de un "apaño" (en general consistía en mantener o ayudar económicamente a alguna jovencita en mala situación, ponerle un piso... a cambio de visitas de consuelo regulares). La pauta de la mayoría de los confesores planteaba aceptarlo *como mal menor* siempre que *no hubiera escándalo*. Además de que los últimos restos de esta concepción los hemos conocido las gentes de mi generación en nuestros mayores y, por tanto, no necesita mayor demostración, la literatura del siglo XIX ofrece abundantes ejemplos de la cuestión (Galdós, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez...). E incluso bien entrado el siglo XX, en la posguerra, aparecen manifestaciones literarias de su permanencia (*La Colmena* de Camilo José Cela).

Estas masas populares han cambiado la sociología de las ciudades con la aparición en el siglo XIX del proletariado urbano, que se ha nutrido en gran parte del excedente poblacional del campo. Las relaciones entre las nuevas formas de danza y diversión de estos obreros urbanos, que serán modelo deseado para la juventud campesina, crean mayor confusión entre los espíritus tradicionalistas unidos a la vida rural.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, pues, se gesta una concepción de la danza popular que establece dos categorías claramente definidas y opuestas. En algunos entornos convivirán, porque habrá aficionados a la danza que gusten de ambas formas. Pero los mantenedores del orden moral pretenderán marcar estrictamente las barreras y no facilitarán esta convivencia civilizada, sino que exigirán la adhesión a una sola: el baile a lo suelto.

Ramón Lapeskera, en su obra *De aquellos barroos...*, recoge las polémicas vividas en la prensa de la capital navarra a comienzos del siglo XX, que incluso llegaron a propiciar incidentes violentos y en las que se aprecian algunos de estos aspectos:

[...] una de las mayores obras de corrupción aquí, en Pamplona, ha sido estos últimos años la propagación de esos bailes agarraos. Sabemos bien que han causado estragos espantosos en las almas y en los cuerpos, y que jamás podrán fustigarse con la energía y dureza que se merecen⁴.

[...] los pueblos donde no se conocen estos bailes funestísimos son pueblos privilegiados y desgraciados de ellos si dan entrada a esas costumbres que dejan en pos tan amargas enseñanzas y por eso mismo es más lamentable que, donde no existen tales usos como en la montaña, se introduzcan ya estableciendo bailes de carácter ajeno al clásico vascongado ya organizando danzas nocturnas y el agarrao⁵.

Ya en 1903, El Pensamiento Navarro hacía circular la monserga de que los bailes que se trajinaba el personal por Europa y España, jotas y fandangos, contradanzas y rigodones, los valeses y las polkas, los galops y los shottisch (sic) eran una «afrenta a la verdadera cultura social». Los carlistas, que también se creían representar el papel de «torres vigías» de la moralidad de los navarros, criticaban dura y soezmente a «esas desvergonzadas parejas que bailan las polkas íntimas, inmóviles sobre un ladrillo y como soldadas en un mundo deliquio, sin más señales de vida que un balanceo de caderas, un resuelto pestilente y unas miradas de bacantes ebrias y de sátiros libidinosos»⁶.

Para Canuto Mina⁷, los culpables de esta invasión maketa del baile agarrado, son las gentes de la «High life que han introducido e introducen una manera de bailar inadmisibles (sic), en las que las parejas van pegadas como la oblea al sobre, maneras que repugnan a las buenas familias de Pamplona (...) el baile

4. LAPESKERA, Ramón, *De aquellos barroos... Prensa navarra y nacionalidad vasca*, p 90. Recogido del *Diario de Navarra*, 11.06.1908.

5. (Ibid. p. 91)

6. (Ibid. pp. 91-92)

7. Rico y católico prohombre de la sociedad pamplonesa de la época.

privado de La Verbena nada tiene que envidiar al baile popular de la plaza y es mucho más grave. Porque si la señorita va a la verbena y chulea y baila el schotis al manubrio pegada como lapa a la pareja, ¿qué autoridad, ni prestigio, ni ascendiente ha de tener para aconsejar y aun reprender a su sirviente y subordinada que hace lo mismo en baile público?»⁸.

No estamos hablando de un fenómeno limitado a las tierras vascongadas. William A. Christian Jr. recopiló en el valle de Nansa, en Cantabria, diferentes comparsas y trovas muy interesantes. Entre ellas aparece esta Comparsa de Carnaval de Uznayo dedicada al baile a lo agarrado, que, según su informante, Antonio Morante, la había *discurrido* Inocencio Ceballos, nacido en 1912. El mismo informante añadía que:

[...] los mozos entraban en los salones de baile cuando iban a los montes a la madera y volvieron a Polaciones⁹ con el baile a lo agarrado. Los padres se escandalizaron en la Quintana de Uznayo al «ver abrazarse un mozo y una moza y bailar juntos». En la comparsa iba un mozo disfrazado de mujer en estado de buena esperanza¹⁰.

Aunque no recordaba la fecha de su creación sí sabía que fue escrita antes de la guerra civil:

EL BAILE A LO AGARRADO (...)

A este pueblo de Uznayo
le saluda un matrimonio,
que os voy a contar su vida;
prestarme atención un poco.

Y entre otras cosas yo tengo
que deciros muy de veras
que el baile de lo agarrado
tiene muy graves consecuencias.

Aquí me tenéis vecinos
a contar cuatro verdades
para que los padres sepan
lo que pasa en estos bailes.

En un valle como el nuestro
no debe de consentirse
que, por seguirle a la moda,
mozos y mozas se arrimen.

Voy a contaros un caso
que hace poco que ocurrió
en un pueblo de este valle
con un ministro de dios (sic).

Este hombre que era un santo
vio bailar a lo agarrado,
hizo dos cruces y dijo:
«Aunque me lleve el pecado,
no me voy de este sitio
sin engancharme un brazo».

Los padres que tengáis hijas
debéis vivir con cuidado:
que trae malos resultados
este baile a lo enganchado.

Porque ninguno ignoramos
que del roce sale la chispa;
no me lo digáis a mí,
que soy perito electricista (sic).

8. (Ibid. pp. 93-94).

9. Municipio de dicho valle cántabro.

10. (CHRISTIAN William A. Jr. *Trovas y Comparsas del Alto Nansa*, pp. 243-244).

Antonio Zavala en *La última trova*, recoge el testimonio de un tamborrero cántabro, Indalecio Zaballa, *Masio*, quien entre 1920 y 1949 aproximadamente, acompañó a *piteros*¹¹ por numerosas poblaciones rurales de Santander. Su testimonio, interesante en los detalles pintorescos y en la mayor concreción sobre las danzas, viene a reflejar la misma situación que los textos anteriores:

Echevarría y yo estuvimos en muchísimos pueblos: en Carmona, en Puentenansa, en Cabezón, en el Cristo de Comillas, en todas las fiestas de Udías, en los pueblos de Valdáliga, en Cabuérniga, en Rionansa [...]

Empezábamos siempre en el mes de mayo, el día 3, con la fiesta de la Santa Cruz. Venían después San Antonio, San Juan, San Pedro, e Carmen, el Cristo de Comillas, las fiestas de Cabezón, la Virgen del Campo, la Virgen de las Lindes en Carmona, el día de San Vicente del Monte en Celis, el Cristo de Bielva, que es una romería muy buena... Y terminábamos casi siempre en San Andrés, el 30 de noviembre, en Tresvía.

Es que no había entonces ni orquestas ni manubrios ni nada de eso. Todas las fiestas se hacían al pito y tambor o a pandereta. No se conocía otra cosa.

Incluso había sitios donde se bailaba al son de la pandereta, que la tocaba una mujer, al mismo tiempo que cantaba coplas. Algunas lo hacían muy bien. Aquí conocí a una que se llamaba Catalina Sañudo; y después hubo otra, prima carnal de aquella, que se llamaba Soledad Echevarría, pero que no tenía nada que ver con el pitero.

[...] Había dos bailes; el baile de la jota y el mudado que se llama aquí y en Asturias el pericote. En la jota, tú sacas a la chica a bailar y no te la puede quitar nadie. Pero en el mudado o pericote, que tiene algún parecido con la muñeira gallega, ahí entras a robar. Estás bailando con una, entro yo, te la quito y tú vas a buscar otra.

Aquí, en la Hayuela, se armaba el baile en la carretera o en el corro de la ermita de San Nicolás. Allí bailábamos mozos, mozas, chavales y demás¹².

Un día [...] paramos en la Rabia, en casa de Sofía. [...] Estuvimos hablando y nos dice [...]:

- Oye Echevarría: si yo te diera seis pesetas y la comida para tocar aquí jotas, el pericote, rancheras, el pasodoble y de todo, ¿tú vendrías?
- ¿Cómo no? Pero ¿cuándo?
- Pues ¡hala! Estáis ajustados todos los domingos. A las doce o a la una os espero a comer. Y, al terminar de tocar, la cena y tres pesetas para cada uno.

Nosotros encantados de la vida¹³.

11. Así se llamaba en la zona, de pito y tambor, a los ejecutantes de gaita recta o dulzaineros. Los intérpretes de gaita de odre sí eran conocidos como gaiteros.

12. (ZABALLA, Indalecio, "Masio" y ZAVALA, Antonio. *La última trova*, pp. 134-136)

13. (Op. Cit. p. 141)

Nos introduce asimismo en un ambiente más relajado cuando cuenta cómo se celebraban las magostas¹⁴:

Íbamos también a tocar en las preciosas magostas de aquella época [...].

Cuando las castañas ya estaban a punto, a comerlas. Se llevaban un par de litros o tres de vino, o de anisado o de caña de ron, según la gente que hubiera. A veces algunas chicas le pegaban algo de más y se ponían alegres. Y los mozos igual. Era una cosa muy linda y muy bonita. Me gustaba mucho a mí.

Ya después tocábamos el pito y el tambor, y se formaba el baile. Se bailaba la jota, pero también tocábamos el pasodoble, el agarrado. Muchas no querían bailar. Y a otras les decía a lo mejor la hermana pequeña, porque iban también los críos:

- Le voy a decir a papá que has bailado al agarrado¹⁵.

2. LA IRRUPCIÓN DEL NACIONALISMO VASCO

El nacimiento del nacionalismo vasco como proyecto político a finales del siglo XIX supone una novedad importante también en esta materia. En general, en torno a la danza se sitúa en la misma línea que el pensamiento más reaccionario, siempre fiel seguidor de los dictados de la Iglesia y, tratando de evitar todo lo sospechoso de tener origen foráneo, será firme defensor del baile al suelto y enemigo acérrimo del baile al agarrado.

He aquí un breve fragmento de un escrito de Sabino Arana Goiri sobre la romería del Carmen en Markina:

Hasta aquí, perfectamente; pero apenas se ocultó el sol, comenzó el concierto nocturno de música y de tamboril, y con él, el asqueroso baile importado por el pueblo de chulapones y toreros.

Es peor meneallo, pues huele, y no á ambar (sic)¹⁶.

Un texto de Paulina, su hermana, donde se cuenta una pequeña anécdota, nos permite conocer la postura de la familia Arana Goiri ante esta cuestión:

Uno de estos últimos años, sucedió que en un almacén que teníamos arrendado en cuatro mil pesetas, el arrendatario, sin ningún permiso, dio bailes de máscaras los tres días de carnaval, sin saberlo nosotros, puesto que al ir yo con mis amigas a la función de desagravios de la Universidad y pasar por la

14. Las magostas son las fiestas que se organizan en la época de recolección de castañas. También se llaman así la hoguera en que asan las castañas y las propias castañas asadas. En épocas pasadas fueron encuentros donde la juventud se solazaba con gran diversión.

15. (Op. Cit. pp. 148-150)

16. (ARANA-GOIRI, Sabino, *Las romerías del Carmen. Markina*. Baserritarra, 1897, Garila-25, 13^g zenbakija. publicado en: ALDAY OTXOA DE OLANO, Jesús M^o, *Historia del nacionalismo vasco en sus documentos*.I, p. 513)

calle Barroeta Aldamar, que era donde estaba el almacén, vi el rótulo, «El Edén», y extrañada dije a mis amigas: -¿Qué es esto? Y me contestaron: -¿No sabes que dan aquí bailes de máscaras? Me quedé asustada, y en cuanto llegué a casa escribí a mis hermanos, que estaban en Canala, lo que pasaba. Volvieron a Bilbao enseguida y Sabino llamó al arrendatario, que era un tal González. Se incomodó con él, porque nosotros dimos el almacén para tienda de ultramarinos y no para bailes. Como estaba anunciado para el domingo el baile de piñata, también de máscaras, Sabino le dijo que de ninguna manera permitiríamos el escándalo, y que si insistía, antes daría fuego al almacén. Por fin, después de tanto altercado, el baile no se efectuó, dejando de pagar la renta del año, y nosotros, contentos, perdimos el dinero¹⁷.

Si en estos aspectos el primer nacionalismo vasco no presentó novedades sobre el carlismo u otros movimientos integristas, en otros resultó tener una actitud novedosa frente a la danza. Asumió, dentro de su objetivo de regenerar la cultura vasca, adulterada por las invasiones foráneas, que la danza popular constituía un **instrumento propagandístico** de primera magnitud, así como una auténtica manifestación de las características esenciales de la raza vasca. Y, tanto en sus posturas a favor como en contra de algunas danzas, demostró una gran energía y capacidad de atracción sobre la juventud.

En sus comienzos no se interesó de forma especial por el baile al suelto. Otras danzas fueron las elegidas como símbolo *euskadiano*, el conjunto de la *Dantzari dantza* o *Ezpata dantza* del Duranguesado cumplió esa función. Así se organizaron reuniones multitudinarias de *ezpata-dantzaris* en campos de fútbol y se extendió el aprendizaje de estas danzas por todo el país¹⁸.

Sin proponer todavía una visión particular del baile al suelto, ya se consideran en esta época el fandango y el *arin-arin*, que en el siglo XIX habían sido tildados por varios autores de foráneos y procaces, como aceptables frente a la invasión de baile a lo agarrado. Por oposición a este, acabarán por ser considerados como modélicos.

La fundación de la Asociación de Txistularis del País Vasco en 1927 y el comienzo de la publicación de sus boletines bimensuales a partir de 1928, será de gran ayuda en la tarea de rechazar el baile a lo agarrado y proponer el fandango y el *arin-arin* como la danza de parejas apropiada para la juventud vasca. Se puede considerar que es uno de sus objetivos fundacionales. En el primer boletín publicado, marzo-abril de 1928, se publica un artículo, al parecer obra de la dirección del mismo, titulado *Un tesoro que se pierde. Moralidad y danzas públicas*. El título describe suficientemente bien la preocupación de que parte. Se habla en él de la *decadencia* que suponen las danzas que se interpretan en muchos lugares y de la necesidad de *regenerar* este aspecto de la vida social. El artículo, digno representante del espíritu de

17. *Memorias de Paulina Arana-Goiri*. Publicado en: CORCUERA, Javier y ORIBE, Yolanda, *Historia del nacionalismo vasco en sus documentos*.II, p. 96.

18. Vide: SÁNCHEZ EKIZA, Karlos, *Ezpata dantza*. En la edición electrónica de Auñamendi Eusko Entziklopedia, Euskomedia fundazioa: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/ee152129>.

la época, se acompaña de dos notas de la redacción. En la segunda de ellas, se dice así:

La Asociación de Chistularis ha dirigido a los Excmos. Sres. Gobernadores Civiles, y Presidentes de Diputaciones de las provincias hermanas, sendos escritos interesando su acción contra la inmoralidad pública en los bailes. Hasta el momento presente hemos recibido dos cariñosos oficios de los Sres. Gobernadores Civiles de Vizcaya y Guipúzcoa en contestación a aquéllos¹⁹.

El nacimiento de esta Asociación coloca a los txistularis como auténticos *misioneros* de la cruzada a favor de las danzas honestas:

Chistularis, ¡atención!: Hemos recibido varias quejas de particulares [...] referentes a que hay algunos chistularis -pocos, gracias a Dios,- que interpretan con el txistu piezas de baile agarrado, y lo que es más grave consienten que en su presencia y mientras tocan ellos se baile de aquella manera. Esto es reprobable²⁰.

La aparición en estos años²¹ de la pareja denominada *trikitrixa*, formada por el acordeón diatónico y la pandereta, que se introdujo como un relámpago en los ambientes rurales favoreció que la dicotomía *danza al suelto/danza a lo agarrado*, se identificara con el binomio *txistulari/trikitilari*. Sin embargo, algunos tamborileros se mostraron díscolos y permanecieron fieles a su público, para evitar la competencia del acordeón. Mikel Aranburu resume muy bien la situación creada:

El baile al agarrado, al que se vinculan los aires de moda, va a ser duramente combatido por la jerarquía eclesiástica durante casi toda la primera mitad del siglo XX, por sucio y pecaminoso. En 1905 el párroco de Beasain recriminó desde el púlpito la conducta del tamborilero municipal, Modesto Aramburu, por tocar valsos y jaleos y añadió que no sabía si podría absolverle [...]. De Iribas salió despedido el músico «inmoral» —Agarrao, madarikao, madarikao, Iribestikan despatxao, despatxao, según cuenta Zeruko Argia en 1933—. La cantinela era acostumbrada. Para los ministros de la Iglesia los bailes de tamboril serán castos y honestos. El nacionalismo vasco y católico, jeltzale, hará causa común con esta intransigente posición y unirá la simbología identitaria del txistu su condición de instrumento decoroso y respetable, frente a otros, como el acordeón al que llamaron *inpernuko auspoa*, *fuelle del infierno*. De esta forma se expresaban los medios afines al nacionalismo como la revista *Zeruko Argia* en 1928: «Gure erriko txistulariai ez al dio lotzik ematen fostrot, habanera, polka edo beste zikinkerio oiek gure txistua, euskalduna txistua, guk gure eresi ta dantza jatorrak jotzeko degun txistua horrela menderatzea? Ta gure alkate jaunak zer eginen du?»²².

19. *Txistulari*. Número 1, Marzo-Abril 1928, Bilbao; pp. 2-4.

20. *Txistulari*. Número 4, Septiembre-October, 1928, Bilbao; p. 7. Es una nota de la redacción. Aparecerán muchas observaciones similares.

21. Parece que la pareja conocida como tal se creó hacia 1920 en la zona de Zumarraga, de la mano de José Oria. Pero, de una u otra forma, el acordeón ya se había introducido en la música y danza popular desde finales del siglo XIX.

22. (ARANBURU, Mikel, *Niebla y cristal. Una historia del txistu y de los txistularis*, pp. 281-282).

Los txistularis presentaban la ventaja de que muchos de ellos desempeñaban sus funciones dependiendo de los ayuntamientos. Por tanto, allí donde se obtuviera la anuencia del alcalde, a través de ellos, se podría influir en las pautas del baile público. Y así se hizo, siguiendo una larga tradición, que llegó incluso a poner multas por bailar o interpretar piezas a lo agarrado.

En el proyecto *AHOTSAK*, *Euskal Herriko hizkerak eta ahozko ondarea*, disponible en internet y en que se han recogido conversaciones con muchas personas ancianas de diferentes lugares del País Vasco, son numerosos los testimonios que hablan de estas prohibiciones. Por ejemplo, en la entrevista a Jose Mari Aranbarri Elduaien, de Azkoitia, se cita una cancioncilla en que se recuerda la multa puesta a unos jóvenes en el barrio Irukurutzeta por bailar a lo agarrado:

*Irukurutzeta eguna
Señaladamente,
Azkoittiko mutiko-mutillei
Duro biña multe
Dantza ein dutelako
Neskiai heldute²³.*

Junto a los sacerdotes y alcaldes recalcitrantes y a los txistularis del mismo cuño, los otros grandes apóstoles del baile al suelto fueron los jóvenes *mendigoizales*, que con sus pantalones de mil rayas, los *kaikus* y las *txapelas*, representaron la figura de la juventud limpia, amante de la naturaleza, que acudían, tras las excursiones montaÑeras de los domingos a los pueblos a extender la concepción de la auténtica diversión bailable vasca entre los habitantes de muchas localidades. Vista con la perspectiva actual, la imagen resulta chocante, pues muchos de aquellos jóvenes provenían de ambientes urbanos, no dominaban el euskara y, sin embargo, se presentaban en localidades donde la lengua vasca era de uso común a enseñarles la verdadera cultura vasca. Pero, empujados por su entusiasmo, tuvieron gran éxito en la tarea:

En cuanto al alpinismo, pasó de ser una práctica lúdica a ser una actividad propagandística que fue cobrando cada vez más importancia en la prensa nacionalista. A medida de que (sic) la labor de los alpinistas nacionalistas, los mendigoizales, iba ganando protagonismo en la práctica, se desarrolló un marco teórico que evolucionó con los años hasta llegar a la figura del gudari (soldado vasco) de la II República y de la Guerra Civil. Sobre todo a partir de 1909, fecha en la que los mendigoizales de Juventud Vasca de Bilbao se reagruparon en el seno del Mendigoizale Bazkuna y más tarde en el Mendigoizale Aberri para convertirse en pieza fundamental para la propaganda y la extensión del nacionalismo en Vizcaya, aparecieron varios artículos que insistían en tres aspectos relacionados con estos mendigoizales: el trabajo físico, la propaganda y el desarrollo del sentimiento patriótico a través del conocimiento del país [...] cómo los mendigoizales conseguían en varias situaciones distintas corregir actitudes desviadas de la población causadas por la presencia y la influencia de los españoles en el País Vasco. Si eran niños que hablaban en castellano porque en la escuela el maestro

23. <http://www.ahotsak.com/azkoitia/pasarteak/azk-012-011/>

venido desde fuera lo imponía, los mendigoizales les explicaban la importancia de hablar en euskera. Si eran personas que blasfemaban, los mendigoizales les convencían de comportarse como buenos vascos y buenos católicos. Y si eran jóvenes que bailaban el «agarrao», los mendigoizales daban el ejemplo bailando danzas vascas y demostrándoles que los vascos no tenían que bailar bailes extranjeros que atentaban contra sus valores y su dignidad²⁴.

Era una actitud, la de estos jóvenes, muy atractiva para las relaciones entre ambos sexos, pero con límites muy marcados:

La actitud abierta de los montañeros vascos hacia la práctica femenina del montañismo era elogiada en 1926 por la escritora María Rosa Urraca: “En el espíritu libre, amplio y profundamente religioso del hombre de la montaña no puede darse la estrechez de criterio, el egoísmo mezquino que frecuentemente condena a nuestro sexo a la abstención de goces espirituales y materiales que el hombre poco cristiano y poco social cree, con el petulante orgullo de la ignorancia, son privativos suyos”.

La presencia habitual de chicas en las excursiones introdujo un cambio en las actitudes de los montañeros, “porque sirve de maravilla para evitar en los muchachos licencias de lenguaje y expresión que la existencia de damas reprime”.

También se utilizaba la inclusión de mujeres en las salidas montaÑeras como un atractivo para atraer a participantes masculinos. En Gernika, en 1924 se aseguraba que “aquellos que asistan bajarán encantados, pues entre las inscripciones hay una veintena pertenecientes al bello sexo”.

Sin embargo, las relaciones entre chicos y chicas en la montaña tenían que respetar las limitaciones sociales vigentes en el momento.

En una excursión a Urkiola en 1927 se advertía que “para evitar que el deporte degenera en romería, no habrá baile al agarrao²⁵”.

El Padre Hilario Olazarán de Estella²⁶ publicó en el año 1958, estando exiliado en Chile, una colección de danzas al suelto para piano, que antes de la guerra, había ido editando en la revista *Txistulari* en versión para banda de txistularis. A pesar de lo tardío de la publicación (dice literalmente al final de este texto: «*Tenía el autor terminada esta colección desde principios de 1936*») y de que su autor es una persona culta y no cae en excesivas sim-

24. RUIZ, Nicolás. “La prensa nacionalista en Vizcaya durante la Restauración: el espejo de una comunidad en construcción”, en *El Argonauta Español*, Número 5 - 2008. <http://argonauta.imageson.org/document102.html>.

25. Citado en el artículo: ITURRIZA, Antxon, “Pioneras del montañismo vasco”. *Euskonews&Media*. 2005-06-17-24.

26. Alejandro María Olazarán Salanueva (1894-1973). Sacerdote capuchino natural de Estella, txistulari, pianista, violinista y compositor. Gran amigo y entusiasta colaborador del Padre Donostia, se ayudaron mutuamente en muchos trabajos. Fue autor del primer *Método de Txistu*. Desde sus comienzos se integró en la Asociación de Txistularis del País Vasco, de la que fue capellán hasta su muerte. En la guerra hubo de exiliarse a Chile, donde permaneció hasta 1963.

plezas, su prólogo, escrito en Viña del Mar, Chile, en 1957, es un magnífico resumen de cómo el nacionalismo de la época en que hablamos, comienzo del siglo XX, consideró la danza al suelto:

Las composiciones de esta colección DANTZA-SOÑU, que sirven para el «baile suelto», usado en Navarra, son de tres clases: **Fandango**, **arin-arin** y **biribilketa**.

El **fandango** y el **arin-arin** no parecen ser de uso muy antiguo en Navarra. Son una forma coreográfica que se diferencia mucho de las que por sus melodías, ritmos y actitudes constituyen la verdadera y noble manera de danzar tradicional del país.

Siempre la mujer ha recibido el homenaje admirativo y respetuoso del hombre; nunca en las viejas danzas se ha agitado, saltando y girando con rapidez y los brazos en alto, como tratando de superar a su pareja individual.

Sin embargo, es una forma coreográfica limpia y muy graciosa, que hay que fomentar.

La palabra **fandango**, que no es Navarra, significa una de las más antiguas danzas españolas muy común en la región andaluza, donde se extendió a las comarcas de Levante.

Dice el tratadista Foz que lo mismo el **fandango** que la **jota** son legítimos descendientes del **canario** y **gitano** antiguo.

Podemos asegurar que el **fandango** del Baile de la Era, de Estella, es uno de los modelos clásicos con sus coplas características, aun cuando la última tiene una braveza y brío peculiar de las tierras muy soleadas de Navarra.

Los **fandangos** de la Montaña Navarra y de otras regiones vascas ni por su melodía ni por su tonalidad se asemejan al típico, aunque coinciden en el ritmo ternario.

El **arin-arin** (muy ligero) llamado también **bizkaiko** (de Vizcaya) **porrusalda** y **zakurdantza** (caldo de puerro y baile del perro) es una danza por parejas, de ritmo binario, rapidísima y vertical, que se suele tocar alternando con el **fandango**.

Es difícil determinar su procedencia melódica y rítmica, que tampoco parecen proceder de las danzas auténticamente navarras. No tiene carácter musical del sur y sí alguna concomitancia con lo asturiano. Sin embargo, sus cuatro nombres son vascos, y se tocó en Navarra en todo el siglo XIX.

La **biribilketa**, que significa marcha circulante, es el nombre que ha prevalecido para indicar las marchas callejeras navarras en compás de **seis por ocho**, llamadas también **karrikasoñu** (música para recorrer las calles saltando) y **kale-jira** o correcalles.

Son tan propias de los chistus como de las gaitas de Navarra. Es música alegre y saltarina²⁷.

En este texto del Padre Olazarán está contenida la base del concepto de baile al suelto que se coció en la preguerra y se generalizó como modelo en la posguerra. Sus ingredientes fundamentales son los siguientes: 1) Se considera un género menor frente a las verdaderas danzas antiguas y tradicionales 2) Tiene tres elementos: fandango, arin-arin y biribilketa (en realidad, el propio Olazarán es el gran impulsor de esta última denominación) 3) Hay que fomentarlas, a pesar de su origen dudoso, por ser limpias y graciosas.

3. ORIGEN DE ESTAS DANZAS

¿De dónde ha surgido, casi de repente, entre 1920 y 1930 esta clasificación del baile al suelto vasco, este molde que contempla un género con tres apartados, fandango, arin-arin y biribilketa? Proviene, sin duda, del fandango y la contradanza anteriores. Pero el camino ha sido complicado y lleno de recovecos.

El fandango desde su nacimiento, en tierras andaluzas hacia comienzos del siglo XVIII, y sobre todo a partir de su inclusión en las representaciones escénicas causó escándalo:

Ce qui me ravit dans ce spectacle, ce fut quand, vers minuit, au son de l'orchestre et au bruit des claquements de mains, on commença par couples la danse la plus folle qui jamais se puisse imaginer. C'était le fameux fandango, dont je croyais avoir une idée juste et dont j'étais à mille lieues. Je ne l'avais vu danser qu'en Italie et en France, sur la scène; mais les danseurs se donnaient bien de garde d'y faire les gestes qui rendent cette danse la plus séduisante et la plus voluptueuse possible. On ne saurait la décrire. Chaque couple, homme et femme, ne faisant jamais que trois pas et jouant des castagnettes au son de l'orchestre, font mille attitudes, mille gestes d'une lascivité dont rien n'approche²⁸.

En esencia, el fandango era la representación bailada del *galanteo*²⁹ en una pareja, lo que daba lugar a gestos considerados muy obscenos. Al País Vasco llegó muy pronto, como se aprecia en unas cartas enviadas desde Lekeitio a Bilbao en 1727:

27. (OLAZARÁN DE ESTELLA, Dantza-Soñu, *Música de baile suelto de Navarra*)

28. CASANOVA, Giacomo, Memorias, 7º tomo, citado en el librito del disco *Variaciones del fandango español*, Andreas Staier. Giacomo Girolamo Casanova (1725-1798) fue un aventurero italiano que recorrió Europa, hijo de actores y cuyo nombre ha quedado en la historia como sinónimo de conquistador y mujeriego. Por ello extraña más este texto escrito por quien no parece llamado a escandalizarse con facilidad.

29. Se pueden consultar muchos trabajos sobre la esencia del *galanteo*. Me parece de fácil acceso y muy interesante: DAVIS, Flora, *La comunicación no verbal*, Madrid. Todo el tercer capítulo: "Comportamientos durante el galanteo"; pp. 30-40

[...] en Bilbao se baila de lo lindo, sobre todo el fandango, y así una alegre amiga de los Villareal, que se firma «la vieja de Ayassa», le escribe a Don Pedro Bernardo, «el Regidor Jauna», diciéndole «acabo de dejar el fandango que todavía no an cesado las funciones del Sr. Chirpia. Acabo de danzar los Matachines³⁰ con D. Joaquin de Meteta, se conose en la letra que no estoi para fiestas (sic)³¹.

El *arin-arin* proviene de la contradanza, la *country-dance*³², que nació en Inglaterra y se adoptó y adaptó algo más tarde en Francia, donde los maestros de danza, acostumbrados, por la escuela de Lully³³, a cuidar más la perfección de los pasos, le dieron un aire particular. Por ello, suelen considerarse como variantes bien diferenciadas la contradanza inglesa y la francesa. A España llegó a través de Francia³⁴, aunque tengo la impresión de que, al País Vasco, a Bilbao y desde allí a toda Bizkaia, se extendió anteriormente desde Inglaterra, por medio de las gentes del comercio que arribaban a esta capital por mar. Ello explicaría su aparición y éxito tempranos en esa provincia y que, en su posterior expansión por Euskal Herria, se la conozca como *Bizkai dantza*.

La contradanza era danza de grupo. Las parejas se colocaban en filas enfrentadas, la manera inglesa, o en cuadrados, a la francesa, e iban creando distintas figuras coreográficas, en las cuales era habitual que los danzantes se dieran las manos, hicieran corros y se entrecruzasen de formas diversas. De ahí la costumbre que todavía perdura en muchas danzas derivadas de ella de que las parejas se intercambien. Lo ha citado Masio cuando hablaba del *mudado* o *pericote* en tierras asturianas y cántabras. Y en el País Vasco también se realiza ese cambio en los *arin-arin*.

La convivencia entre estas tres formas, fandango y contradanzas en dos por cuatro o en seis por ocho, viene ya desde el siglo XVIII. En las diferentes colecciones que los maestros de danza españoles de la época publicaron, aparecen contradanzas en dos por cuatro y en seis por ocho. Y asimismo suele incorporarse una con el título de *Miscelánea*, en la que se añade un cambio de compás a tres por cuatro y que suele titularse *Seguidillas* o *Fandango*³⁵.

30. Palabra de origen italiano (*mattaccino*), cuyo significado es *bufón*. Las *danzas de Matachín*, todavía conocidas en nuestros días, sobre todo en América, las realizan danzantes vestidos con trajes muy coloristas, tocados con plumas o gorros vistosos y que realizan movimientos y saltos cómicos. En ocasiones el *Matachín* es único y le acompaña un grupo más recatado. Recuerda al *bobo* o *zarragón* de muchas danzas populares vivas aún en la Península Ibérica.

31. MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo, *Cartas de Bilbao*, Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. 1949-AÑO V- Cuaderno 1º; p. 25. Debo este dato, así como algunos otros que aquí aparecen al amigo y entusiasta estudioso de las danzas vascas Iñaki Irigoien.

32. Es generalmente admitido que el nombre de contradanza se debe a un error de traducción. En realidad, *country-dance* significa *danza popular* o *campesina*.

33. Jean Baptiste Lully (1632-1687), aunque nacido en Florencia, desarrolló su carrera de compositor en la corte de Luis XIV, el *Rey Sol*, en París. Obtuvo un gran poder y se le considera el gran reformador de la ópera y danza cortesana francesa, cuya influencia seguiría después de su muerte.

34. Vide: RICO OSÉS, Clara, "La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguett e Yrol y los bailes públicos", *Anuario Musical*, Nº 64, enero-diciembre 2009, pp. 191-214.

35. (Ibidem)

La generalización en España de estas formas de danza parece tener su origen en la reforma de los bailes públicos que, de la mano del Conde de Aranda, promovió Carlos III:

A partir de 1767, el teatro de los Caños del Peral, que había permanecido cerrado durante más de veinte años, es restaurado y adaptado para acoger los bailes de máscaras por un período de seis años. Rápidamente la práctica de este tipo de baile organizado se propagó por la península. En dichos bailes era obligado respetar una serie de reglas perfectamente codificadas...³⁶.

Es de suponer que esta influencia llegaría también en primer lugar a Bilbao como gran urbe y, desde allí, se extenderían las nuevas danzas por el País Vasco.

La contradanza no fue tan mal vista en sus orígenes como el fandango, pero en el País Vasco tuvo grandes detractores. Fueron dos vizcaínos, tampoco será casualidad, quienes más arremetieron contra ella. El franciscano Pedro Antonio Añibarro, hacia 1789:

[...] 9.- Aimbeste gauza, ezain lotsagarri eguin ezquero danza luzean, asten da fandangoa, llamada, giga, edo contradanza: ceinetan escuac ascuric danza eguiten dau guizon bacochoac aparte bere escuan lucero erabilli daben andreas: eta euretatic ascoc eguiten dituez postura, siñu, ya gorputz-muguida ain desonestuac, ece, zazpi urteco ume batec ezagutu lei, diriala lujuriazco adirantzac. Esan da guztia aztu eraguiten dau, azquenean eguiten dan contradanza edo arin arinca³⁷ nastuac, barriro escuac oraturic, arinca ibilliric, bata besteaz nasturic, batzuetan alcarren ganean jausiric, araguiac ta barruco jaztecoac aguerturen direala, carraca ta prisaca ibilliric, ta len baño desordena zantarragoac eguiten direala.

[...] 10. Onexec dira Bizcai-danzac derichenac: [...] bada Bizcaico danzan eguin, sartu, ya barrututen dira beste danza guztien bilcune, nastuera, ta gaistaque-riac. [...] Bizcai-danza au jatorcu, emen bici izan cirian gentiletatic, Santiago Apostoluac fede danzaren barri onac ecarri artean.³⁸

También el carmelita Fray Bartolomé de Santa Teresa que publicó su obra en 1816 se despachó a gusto con el fandango y el *arin -arin*:

Modu onetan plazaan dantzia cumpliduten da. Dantzia cumpliduta laster, dambolinac esaten dau: Nai davenac nai davena eguin daguijala, naastia, arin aringua, arreatua, ta pandangua joten ditubanian. Ya dagoz dantza atan guizo-nezcoric, edu emacume, edo mutilic, edu nesca. Guztiak, esan dan leguez, onestidadea galduteco ondo prestauta...

36. (Ibídem. p. 208)

37. Es la primera ocasión en que conozco que se cita al *arin-arin* con ese nombre.

38. (BIDADOR, Joxemiel, "Pedro Antonio Añibarro Aitaren Misionari euscalduna liburuan dantzei buruz dakartzan 66. eta 67 dotrineak bere adibideekin" en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, Pamplona, Año 25, nº 61 (enero-junio 1993), pp. 24-25)

Naaste atan entzuten dan, ta icusten dan guztia, da luxurijaren suba, ta queia. Batian dantza lucian arin aringa gorputzaquin alcar joten. Bestian pandanguan nos arperguijaquin, nos besuaquin, nos sabeleequin, nos albuquin alcar ez joco, bai joco nesca, ta mutil, menio desonestubac, ta lotsarizcuac gueratu bagaric eguiten deutseezala alcarri.³⁹

Iztueta tampoco aprueba el fandango ni el *arin-arin* aunque, a regañadientes, tiene que reconocer que en Gipuzkoa gustan y se bailan:

BIZKAI DANTZA. Dantza mota au da Bizkaitarren berenkia, zeña egin oi duten fandangoaren modura, dos por kuartroko kontradantzaen soñuetan; beragatik esan oi zitzaien soñu gisa oei guziaz Bizkai dantzako soñuak. Soñu oetan ifiñirik aurkitzen diraden itz neurtu edo berso guziak billatuko dira, Bizkaitarren itzkera moduan. Gipuzkoatarrak zortzikoetan bezala, Bizkaitarrak, beren soñu jakin aietan dute itz neurtuak edo bersoak ateratzeko eresia.

Bizkaitarrak ain itxutuak, eta arras etziñak dira dantza onekin bere soñuetara, ezik, gizon dantza egiten duten guzietan, au bukatu ondoan dantzatuko dituzten beren soñu artu aiek, igarotzen dutelarik denbora geiago obetan, artan baño.

Gipuzkoan ezta usatzen gizon dantza egin ondoan, ez fandangorik, eta ez, Bizkai dantzarik egitea. Egia da orain asi diradena zenbait erritan, bañan nere gazte denboran, dantza beakurtsu edo respetable aietan, etzan bein ere egiten, dantza mota oienik.⁴⁰

Sin embargo al antropólogo alemán Wilhelm Humboldt⁴¹, que en 1801 realizó un largo viaje por el País Vasco, no le parecieron especialmente escandalosas estas danzas:

Absolutamente despojado de este carácter de voluptuosidad, es el Fandango en el país vascongado el baile natural, rudo, podría decir primitivo, también indecoroso y obsceno (si bien no en general, y por esencia, sino solo en uno u otro bailarín), pero nunca lúbrico. Tampoco se conocen en el país vascongado sus diferentes variedades, y aquí son nombres desconocidos el Volero, Zorongo, Zapateado, etc., el fandango mismo es probablemente una añadidura exótica, lo mismo que la contradanza inglesa, que cierra el regocijo dominguero.⁴²

Este texto nos permite dos conclusiones. Las versiones vascongadas de estas danzas eran ya a comienzo del siglo XIX bastante más morigeradas que en otras zonas. Y Humboldt tenía una apertura mental mayor que lo corriente en nuestro paisaje.

39. *Euskal-errijetaco olgueeta, ta dantzeen neurrizco-gatz-ozpinduba Aita prai Bartolome Santa Teresa, Marquinaco Carmen ortozeco predicadoriac prestauba*, pp. 66-67.

40. (IZTUETA, Juan Inazio. *Gipuzkoako dantza gogoangarrien kondaira edo historia*, p. 180)

41. Los Humboldt, Wilhelm y Alexander, fueron dos hermanos cuyos nombres han quedado en la historia como grandes investigadores. El segundo, dedicado a las ciencias naturales y autor de importantes obras. Wilhelm dedicó sus afanes a la filología y a la antropología donde llegó a ser también una importante figura.

42. (HUMBOLDT, Wilhelm Freicher von. *Los Vascos. Apuntaciones sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801*, pp. 125-127)

Esa *contradanza inglesa* de la que habla Humboldt, es posiblemente una *biribilketa*, ya que se refiere a ella como final de la danza de cuerda. Este término, *biribilketa*, es un neologismo moderno, de comienzos del siglo XX, pero su realidad danzada es muy anterior⁴³.

Podemos resumir el origen de estos elementos diciendo que el fandango nace como un baile de pareja andaluz, bastante procaz. Mientras que el *arin-arin* y la *biribilketa* llegan del norte, son danzas de grupo y no precisamente al suelto, pues las parejas se dan las manos en ellas con frecuencia, lo cual había sido motivo de grande polémicas en el siglo XVIII.

4. LA CONFORMACIÓN DEL GÉNERO

En lo musical, los repertorios de tamborileros o txistularis⁴⁴ sufrieron una alteración muy señalada en los primeros años del siglo XX por influencia de la nueva perspectiva aportada por el nacionalismo. Aunque este cambio es constatable en numerosas colecciones⁴⁵, la comparación entre tres bien fechadas y accesibles por haberse publicado en facsímil en la revista *Txistulari* puede ser el camino más sencillo para verlo con claridad. El de Fernando Ansorena Izagirre, fechado en 1885, procedente de un miembro de una familia de tamborileros profesionales con buen conocimiento de su oficio⁴⁶, está plagado de piezas que en pocos años pasarán a considerarse exóticas: polkas, habaneras, mazurkas, chotis,... Bastantes de ellas originales del propio tamborilero. Y algunas llevan títulos que en la época que se avecina resultarán intolerables: *Jaleo de Perico*, *Tango del café*, *Morisco*... En solo dos ocasiones aparece, en letra pequeña y bajo los títulos de *Contradanza*, el subtítulo *Arin-arin* (contradanzas 29 y 70).

Las colecciones de piezas que Isidro Ansorena presentó anualmente al Ayuntamiento de Hernani entre 1910 y 1920, publicadas también en *Txistulari*⁴⁷, nos sitúan en una época de transición. También titula sus piezas

43. Aunque el origen directo de la *biribilketa* está en la *contradanza* en seis por ocho, tiene similitud con diversas formas de danza antiguas que confluyen en esta: la *giga*, así la llama Añibarro o *arreatua*, en palabras de Fray Bartolomé. Los tamborileros la designarán *contradanza* hasta comienzos del siglo XX en sus partituras. Existen otros nombres, *kale-jira*, *kalez-kale*, *karrika dantza*... pero, al fin, designan la misma danza: *pasacalle* o *biribilketa*. A pesar de la coincidencia del término, no me atrevo a decir que el *pasacalle* español, *passacaglia* italiano o el *pasacaille* francés del Barroco estén relacionados con esta forma de danza, aunque tampoco lo descarto.

44. Es precisamente en estos años cuando se produce este cambio de denominación, *txistu* y *txistulari*, sin que se conozca su exacto origen, aunque hay testimonios de que, a finales del siglo XIX se considera como denominación novedosa y que no gusta a todo el mundo. No es un dato casual, sino que ha de entenderse junto a la *regeneración* que se está viviendo y da la sensación de ir unida al primer nacionalismo o al protonacionalismo. Tradicionalmente se le denominaba tamborilero, tamborintero o *txuntxunero* (esta última derivada del euskara y con un sentido algo más vulgar) y en euskara, *danbolin*.

45. Las que yo he ido reuniendo a través de los años, tras estudiarlas, las he depositado siempre en Eresbil Archivo de Compositores vascos en Rentería.

46. "Fernando Ansorena Izagirre, XIX mendeko danbolin musika bilduma" en *Txistulari* Número 166.

47. *Txistulari* Número 194, pp. 6761-6784.

Arin-arin en solo dos ocasiones, ya en los años 1919 y 1920. Pero en el conjunto se percibe cierta purificación y han desaparecido de este repertorio los títulos más llamativos. Siguen titulándose *Vals* y *Contradanza* en la mayoría de los casos, aunque hay alguna *Jota*, *Fandangó* y *Fandanguillo*.

El repertorio de piezas bailables de Miguel Martínez de Lezea⁴⁸, datado en 1928, está ya exclusivamente compuesto por fandangos y contradanzas⁴⁹. Y en él se observa un fenómeno que permanecerá entre txistularis: piezas que en épocas anteriores eran vals, fandango, fandanguillo o jota, es decir, las de ritmo ternario que, a juicio del instrumentista, eran aprovechables en la nueva forma de ver la danza al suelto vasca, engrosan la categoría única de *fandangó*. Y otro tanto sucede en ritmo binario: donde hubo polkas, danzas, contradanzas, habaneras... se conforma una categoría que, en un primer momento, en los papeles se llamará *contradanza* y, algo más adelante, *arin-arin*⁵⁰. En ese lapso de tiempo, se ha producido un rechazo a determinadas formas de danza que se consideran *no vascas* e inmorales. De la misma forma que los tamborileros desde finales del siglo XVIII y hasta finales del XIX fueron haciendo acopio de todos los nuevos materiales bailables que les traían las modas, ahora comienza el proceso contrario: expurgación de lo no deseable y purificación de los repertorios.

Esto ha sucedido en el terreno de los txistularis, porque en ese momento son considerados representantes del auténtico espíritu de la danza vasca. El acordeón y la gaita, precisamente por no ser objeto de la atención preferente de los *regeneradores*, al ser *repudiados*, mantienen la diversidad. E incluso van acogiendo con naturalidad las nuevas modas, a las que se cierra el tamboril, desde comienzo del siglo XX: *pasodoble*, *fox-trot*, *tangos*, *rancheras*...

En cuanto a la forma de bailar el fandango y el *arin-arin*, la realidad que encontraron los nuevos conformadores de la danza también era

48. "Colección de fandangos y contradanzas: Miguel Martínez de Lezea" en *Txistulari* Número 186.

49. En este momento *contradanza*, entre txistularis, es ya sinónimo de *arin-arin*, aunque no lo ha sido hasta estas fechas, ya que, como he señalado anteriormente, tenía una acepción más amplia: admitía tantos los actuales *arin-arin* como las *biribilketak* o pasacalles. Vide: "Fernando Ansorena Izagirre...", donde conviven bajo esa denominación actuales pasacalles, con piezas hoy interpretadas como *arin-arin*.

50. En las partituras de los tamborileros se designaban como *contradanza*, porque se escribían en castellano. En vascuence hablado, sin embargo, se usaba desde finales del siglo XVIII y en diferentes documentos escritos en euskara ya aparece desde entonces. En este proceso de selección de piezas, interviene también un factor cultural de cierta concepción estética. Pregunté a Isidro Ansorena, en muchas ocasiones, por qué algunas piezas de repertorios de tamborileros anteriores a él, que había conocido e incluso interpretado en sus tiempos mozos, no las incluía en el suyo. Necesitaba un repertorio amplio por sus continuas actuaciones con los txistularis municipales de San Sebastián en el mismo escenario de la Plaza de la Constitución. El público demandaba obras nuevas, pero él se empeñaba en no incluir algunas que yo, adolescente, condescendera apropiadas. Su respuesta solía ser: "*no tiene carácter*". Muchos compañeros recuerdan esta frase de Isidro. En aquella época, no conseguía entender qué quería señalar. Actualmente sí. Quería decir que estéticamente no se situaban en los parámetros *ya tradicionales* del tamborilero vasco. Y la intuición no le fallaba.

variopinta. Convivían formas muy variadas desde el siglo XIX⁵¹. Podemos suponer que, en sus comienzos, el fandango y el *arin-arin* vascos tendrían grandes similitudes con las manifestaciones paralelas del resto del Norte peninsular, Galicia, Asturias y Cantabria: fragmentos largos de percusión sola, frases largas, imitación libre de un miembro de la pareja al otro... Lo que todavía en nuestros días se conoce en esas regiones como *baile llano* o *a lo pesao*, *a lo ligero* (de ahí, *arin-arin*), etc. Entre las *panderetistas*⁵², se mantenían en parte esos modos y, a través de ellas, con la aparición del acordeón, se incorporaron a este junto al canto, para formar la pareja llamada *trikitrixa*.

Sin embargo, las danzas acompañadas del tamboril estaban más influenciadas por la corriente culta que este representaba desde la época de la Ilustración⁵³ y parecen haber estado alejadas de las maneras existentes en otros lugares de la cornisa cantábrica. Eran instrumentales y casi siempre de frases cuadradas, sin intervalos de percusión y se bailaban, tanto los fandangos como los *arin-arin*, en una sucesión ininterrumpida de *tres pasos*: paseo, punteo y vueltas.

El *paseo* consistía en siete pasos de auténtico caminar alternativamente hacia cada lado, cruzando los pies y marcando cinco (en el fandango) y cuatro (en el *arin arin*) puntos, durante una frase de dieciséis compases, que remata en vuelta también con el mismo número de puntos.

El *punteo*, en sus diversas variantes, marca los mismos *puntos*⁵⁴ con la *punta* del pie, o con la punta y el talón alternativamente. Se realizan también

51. Sobre este aspecto no he encontrado datos definitivos. Las impresiones que tengo se deben a las conversaciones que mantuve con txistularis ancianos en mi juventud y a haber recorrido el país con cierta atención sobre estas cuestiones. Aunque hay que señalar la enorme heterogeneidad que siempre caracteriza a este tipo de manifestaciones populares, suelen existir unas ciertas líneas de fuerza, e incluso unos modelos que están presentes en la conciencia de los danzantes, aunque no siempre se cumplan.

52. Digo *panderetistas*, en femenino, porque así me lo explicaban los txistularis ancianos con los que hablé. Al parecer, casi siempre eran mujeres quienes tocaban el pandero y cantaban para hacer bailar en los lugares donde no había músicos tamborileros o gaiteros.

53. Ni las jotas de tamborileros ni las de gaiteros tenían parte cantada. Pero sí un equivalente instrumental, lo cual indica que la razón de que no cantaran tiene que ver con la dependencia del instrumento. Miguel Martínez de Lezea me contó que en algunos barrios de Urretxu y Tolosa conoció parejas de txistulari y atabalero, en que este último cantaba la parte correspondiente de la jota. También algunos tamborileros solitarios cantaban acompañándose del tamboril. Le parecía poco serio y que iba contra la *dignidad* del txistulari.

54. Se llama *punto*, en la terminología de los bailarines, al momento del ritmo que debe *marcarse* claramente con el pie en el suelo. En los ritmos de fandango escritos en tres por cuatro, suelen sercinco cada dos compases: (Figura 2)

En los de *arin-arin*, escritos normalmente en dos por cuatro, lo son todas las partes: (Figura 3) Como en otros aspectos, estoy señalando el esquema más general. Es relativamente frecuente que las frases tengan alguna prolongación por ejemplo. Y, aunque yo no recuerdo haberlo visto más que en las vueltas, me asegura Sabin Bikandi que él ha conocido a bailarines que marcaban seis puntos en cada paso del fandango. Sí he conocido muchos que en el fandango marcaban tan solo cuatro, de una manera más tranquila y que requiere menos esfuerzo.

siete pasos y se concluye en vuelta. Y una sucesión de vueltas con los puntos de forma similar a un lado y otro cierra el ciclo, que volverá a iniciarse con el *paseo*, hasta que acabe la música.



En la *trikitrixa* —que mira de reajo al tamboril y aprovecha de él lo que le interesa, pero sin dejar de lado otras fuentes— surgirá una clasificación más variada dentro de estas danzas. El fandango tendrá una variante con parte cantada, y longitud más libre, a la que llamarán *trikitrixa* precisamente, que se corresponde con la antigua *jota* de los txistularis. Y en ritmo binario otro tanto ocurrirá con la *porrusalda*⁵⁵, que consiste en el *arin-arin* con parte cantada. Parece que es en esta época, cambio de siglo, cuando se generaliza la costumbre de danzar la tercera frase de la jota, la *trikitrixa* del acordeón, y la *porrusalda* agarrando a la pareja, sustituyendo de esa forma el tercer paso o vueltas.



La pista nos la da Félix Caperochipi, que fue secretario del cura Santa Cruz en sus campañas y que, con la intención de replicar a la obra de Pío Baroja «*El cura y su partida*» que se había publicado el año anterior, escribió en el Diario Vasco en 1919 en defensa de aquel varios artículos:

55. Como señalaré al final en un anexo en torno a estas danzas existe un verdadero caos terminológico. Por un lado, los términos tienen variantes dialectales (*porrusalda*, *porrua*, *porrue*...). Y, por otro, dependiendo del ámbito o la ocasión tienen significados distintos. *Porrusalda*, por ejemplo, para los txistularis es el equivalente al *arin-arin* con las dos partes punteadas: (Figura 4)

Su gente entraba en los pueblos tocando silbo y tambor, con entusiasmo y alegría (...) siempre risueño y noble invitaba a los soldados, en los días de descanso, que eran pocos, a que bailasen el fandango (no el agarrado de nuestros días) en las plazas de Araoz, Azcárate, Leiza, Goizueta, Lesaca, Vera y otros pueblos⁵⁶.

Sobre este material, los coreógrafos del Renacimiento Vasco que fueron trabajando las danzas populares con pretensiones de llevarlas a los escenarios asumieron con convicción y gusto las ideas del nacionalismo cultural que hemos visto en apartados anteriores. En 1928, un grupo de músicos, intelectuales y amantes del folklore, fundaron el grupo *Saski-naski*⁵⁷ en San Sebastián y acomodaron a la realidad escénica diferentes danzas tradicionales vascas, revisadas y adaptadas según su ideario y los criterios imperantes en el momento⁵⁸. A los pocos años, en 1933, los sacerdotes Ramón Laborda y Miguel Oa, profesores de la Escuela de Muñoa, crearon el movimiento *Poxpoliña*. Tuvieron grupos de danzantes de diferentes niveles según las edades: *Poxpolinak* eran los más pequeños, *Kilikitarrak* los algo mayores y *Ankabaldarrak* los adolescentes. *Saski-Naski* utilizó los componentes de estos, pero en sus más importantes representaciones recurrieron a danzantes jóvenes. El coreógrafo más destacado de este movimiento fue Jesús Luisa Esnaola⁵⁹.

En Gernika en 1927 Segundo Olaeta había fundado el grupo de niños-dantzaris *Elai-Alai* y en Bilbao surgió en 1930 el grupo *Oldargi*. También José Uruñuela en Álava, en Baranbio, mantuvo un grupo de danza en esta línea. En estos grupos, la danza al suelto se integró como danza tradicional vasca, vio refinadas sus formas, se adoptó el esquema de cinco puntos para el fandango y cuatro para el *arin arin* y, en *Saski Naski*, se le agregó, un *cuarto paso*.

Los esfuerzos de Luisa y sus seguidores trataron de dar *nobleza* a estas danzas y, por la formación de este maestro con Pujana, el proceso tuvo un modelo estético similar al de las danzas guipuzcoanas heredadas de Iztueta. Se posicionaron a favor del txistulari como acompañante apropiado, se insis-

56. (AZURMENDI, Xabier, *El Cura de Santa Cruz*, Bilbao, pp. 74-75)

57. El trabajo de OLAIZOLA, Imanol, "Concierto en tres tiempos" explica pormenorizadamente la historia de este grupo. Eusko Ikaskuntza, BIBLID (1137-4470 (2007), 15; pp. 201-243).

58. En esta época en Europa el modelo que ha impactado es el de los Ballets Rusos. Se presentaron en 1909 en París y recorrieron el mundo en giras muy exitosas, bajo la dirección del coreógrafo Marius Petipa y con la producción del empresario Sergéi Diágilev. Constituyeron el modelo deseable para todos los que en estos años se dedicaron a llevar las danzas populares a los escenarios.

59. Jesús Luisa Esnaola, nacido en Rentería (1904-1972). Gran *dantzari* y excepcional conecedor de las más importantes danzas vascas desde sus fuentes originales, fue considerado el alumno predilecto de José Lorenzo Pujana en la Academia que este abrió con el apoyo del Ayuntamiento de San Sebastián. Antes de la guerra pasó a ser maestro de danza en el grupo *Kiliki* y, durante la guerra, en *Eresoinka*. Tras muchos años en el exilio, en México, en 1970 volvió a Euskal Herria, y se domicilió en Hazparne, donde creó el grupo *Elgar oinka* junto a su antiguo amigo dantzari y txistulari Joxe Mari Arregi. Por medio de este y de Gene Yurre lo conocí y colaboramos en algunas actuaciones junto al grupo *Kresala*. Pero falleció al poco tiempo.

tió en hacer marcar bien los pasos y los puntos, interés que no había existido de esa forma en la tradición popular de estos bailes, y se eliminaron los *mudados* y similares que rebajaban el carácter serio de la danza, aunque en el ambiente popular se siguieran practicando. Junto a ello, se realizó un gran esfuerzo por desnudar la danza de todo tipo de gesto lascivo y se tendió a un modelo de tipo atlético. De ahí que los brazos, juguetones y expresivos hasta entonces, se vieran empeñados en la nueva etapa en elevarse, de la forma tan singular que el propio Padre Hilario Olazarán señalaba como extraña a la antigua danza vasca.

5. LA GUERRA Y POSGUERRA

La guerra tuvo su aportación particular en este terreno. En 1937 el Gobierno Vasco creó un grupo, que se instaló en Iparralde y debía recorrer el mundo ofreciendo lo mejor de la danza y el canto vascos, como una forma de hacer propaganda a favor de su causa, *Eresoinka*. Allí también se integraron los más significados representantes del movimiento nacionalista en este terreno, Jesús Luisa, Jon Oñatibia, Bixente Amunarriz y otros muchos. Desconozco si con anterioridad se había practicado, pero es seguro que en *Eresoinka* se representaron coreografías diversas del fandango, el *arin-arin* y la *biribilketa*. Aparecen en fotografías de sus espectáculos y miembros del grupo a quienes entrevisté me lo aseguraron.

En la posguerra, a pesar de la situación tan dura que se vivió en todos los órdenes, antes de los años cincuenta, ya se estaba gestando un proceso de recuperación de la cultura vasca que, a falta de otros campos de actuación, incidió especialmente en el folklore. En San Sebastián, nació *Schola Cantorum*, donde la influencia de los *Kiliki*, algunos habían tomado parte en *Eresoinka*, fue muy importante y en Iparralde, el grupo *Etorcki* de Philippe Oihanburu siguió la misma línea, muy influenciado por la tarea que desarrolló Segundo Olaeta en su exilio, aunque profundizando más y mejor en el concepto de balé. En todo el país se crearon grupos de danzas vascas y coros, donde se cultivó un nacionalismo soterrado de resistencia.

En todos ellos, se planteó el concepto de baile al suelto vasco, heredado de la época de preguerra, académico, estilizado y atlético. También comienza en esta época la expansión del cuarto paso⁶⁰, que se había añadido en *Saski Naski* y autenticado en *Eresoinka*. En primer lugar en las actuaciones de estos grupos, en teatros o plazas, posteriormente en los concursos que comenzarán a organizarse en breve y finalmente incluso en las romerías.

60. En algunos lugares, lo habían importado antes de la guerra. En Leitza, por ejemplo, se conoció y adoptó a través de Ramón Olazarán, sacerdote hermano del Padre Hilario y que estuvo allí destinado entre 1925 y 1931, y realizó una gran tarea de divulgación de las danzas populares. A él se debe el curioso hecho de que en Leitza todos los años, en las fiestas patronales de San Tiburcio, se interprete la *Dantzari dantza* del Duranguesado con auténtica devoción, como si fuera originaria del lugar.



Eresoinka: Anxón Bastida (Txistularia), Alejandro Arregi "Satxa", Joxe Miguel Saseta, Joxe Mari Arregi, ?, Bixente Amunarriz, Jesus Mari Sanchez Azkona, "Tximua" (Atabalaría)

Fig. 5 Eresoinka

Tras la guerra se dio otra circunstancia. Las posturas moralistas contra el baile a *lo agarrado* volvieron a cobrar fuerza. He aquí un fragmento del largo escrito que en 1939, el Arcipreste de Areatza, Benito de Vizcarra planteó al Ayuntamiento del lugar:

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 a la juventud de ambos sexos, sembrando en ellos ideas erróneas y vicios perniciosos que no podrán ser extirpados sino con una labor educativa, constante y profunda de varios años [...].

Uno de los escollos que hemos de hallar en esta empresa será en los pueblos de Arratia, el de los **bailes públicos**, que no solo 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 [...].

Es de todo punto necesario que en lo sucesivo se proceda en otra forma. Por eso dice el Caudillo, Franco, en el Decreto nº 373 del 1º de Octubre de 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 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 de Marzo de 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 de 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 generosa 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 pueblos 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:

1. En adelante, siguiendo las tradiciones de la España de nuestros antepasados, no se consentirá en la plaza pública el **baile agarrado** por su carácter exótico e indecoroso, reñido con las normas de la Moral Católica, la única moral que es admisible en una Nación Católica.
2. Para amenizar los festejos y dirigir los bailes considerados, por lo regular como lícitos, no se admitirá otro instrumento que el clásico tamboril.
3. El tamboril callará con el toque de Oración de la Iglesia Parroquial, cesando entonces la diversión.
4. La ejecución del tamboril no empezará 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 a Vds. capellán y servidor afectísimo en Cristo.⁶¹

El Ayuntamiento aprobó con todo detalle, sin cambiar una coma, las propuestas del Arcipreste.

En este movimiento a favor del baile al suelto coincidieron los moralistas de ambos bandos, carlistas y nacionalistas fundamentalmente, vencedores y vencidos. Y como consecuencia, comenzaron a extenderse los concursos de baile al suelto en las fiestas de los pueblos, en los que colaboraba, cuando no organizaba, *Educación y Descanso*, una de las *Obras*, así se llamaban, del Sindicato Vertical del franquismo. En 1949 se organizó el primer Campeonato de Gipuzkoa de Baile al suelto de la posguerra, en el Frontón Gros de San Sebastián. Quedaron ganadores Santos Tapia y Juanita Ormazabal.

61. Archivo del Ayuntamiento de Zeanuri. Expediente del Ayuntamiento-Secretaría-Año-1939. Objeto: "Sobre escrito presentado por D. BENITO VIZCARRA, Arcipreste de Villaro, referente al baile-agarrado".

En estos concursos, poco a poco, comenzaron a generalizarse las formas de los danzantes académicos, su modelo se prestigió, se consideró el *auténtico* de tal forma que mucha gente se avergonzó de no saber o no poder bailar por la edad u otras circunstancias de esa manera y, con el paso de los años, llegaría a producirse casi un divorcio entre estas y las maneras de los danzantes populares.



Fig. 6. Campeonato infantil de baile suelto, antes de la guerra civil.

Además de la diversidad en número de pasos y en la forma de *coger los puntos*, en los ambientes populares las pautas de la danza al suelto eran más relajadas y simples. Siendo yo niño, la Plaza de la Constitución de San Sebastián se llenaba todos los domingos de jóvenes y mayores que bailaban con gozo al son del txistu. Recuerdo especialmente con qué tranquilidad danzaban las mujeres del muelle, bien entradas en años. O qué bien marcaba los puntos Eusebio Mercader, de la tienda de ultramarinos del bajo de nuestra casa, un auténtico *aitona* para entonces. El txistulari, Isidro Ansorena o Secundino Martínez de Lezea, interpretaba las piezas más pausadamente que lo habitual hoy en día, y la gente mayor danzaba con una concepción distinta: sin forzar excesivamente su capacidad física, utilizando todo el cuerpo, jugando con la cintura y los brazos, haciendo sonar bien las castañetas y teniendo siempre muy presente a la pareja.

Era siempre una forma de bailar personal. Nuestro tío José Luis Aranzabal, natural de Bermeo, bailaba de forma juguetona y bromosa⁶², en parte porque esa era su forma de ser, pero también acaso porque se había criado en los puertos de Bermeo y San Sebastián. Eran bastantes entonces los que gustaban de esas formas divertidas al danzar, que solían ser muy agradecidas por los mirones. También había quienes eran admirados por su seriedad y elegancia al hacerlo. Cada uno plasmaba su personalidad en la manera de bailar y tenía buen margen para ello.

Era frecuente que en la pareja uno de los miembros llevara la iniciativa (si eran hombre y mujer, habitualmente esta) y el otro tratara de seguirle e imitarle. También sucedía que se turnaban en ese juego si ambos eran danzantes diestros.

62. El presidente de Euskal Dantzarien Biltzarra, Xabier Mendizabal Barandiaran, me contó una pequeña anécdota de este tío nuestro. Xabier, de niño, solía acudir a las colonias de verano de la Parroquia de Santa María de San Sebastián, en la pequeña población de Iruñela, cercana a Abarzuza. Allí iba nuestro tío todos los años, junto a la tía Corito, de cocinero. En cierta ocasión, se acercaron hasta Estella a hacer algunas compras y en la Plaza estaban los gaiteros tocando para la danza. José Luis se arrancó a bailar —no le hacía falta mucho para ello— con sus risibles formas habituales. Los gaiteros tuvieron que darse la vuelta para no verlo, ya que la risa que les producía no les dejaba tocar.

En este sentido, la generalización de las nuevas formas tuvo también cierto impacto negativo. Hubo muchas zonas, sobre todo las alejadas de las capitales donde se mantuvieron las formas tradicionales y diversas, en algunas convivieron ambos modelos y en otras, como el caso de San Sebastián, se generalizó casi por completo el modelo reformado.

Los concursos tomaron el rumbo de ese modelo. Los testimonios de los que participaron en ellos en esa época lo atestiguan, como el de Maritxu Mendiola:

Konkurtsoetara joaten hastean, Txomin San Sebastian, sakristau, organista, idazle, txistulari... gizon handi hark erakutsi zien dantzan txukunago egiten eta lau pauso egiteko bidean jarri ere bai. Besoak nola jarri, gorputzaren tentetasuna eta abar harengandik ikasitakoak dira. Beti txistuaren soinuaz dantzatzan zuten, trikitrixarekin inoiz ez eta gainera ez zuten nahi, puntuak markatzen ez zielako laguntzen [...].⁶³

El de Santos Tapia:

Santosek dioenez, beraiek hasieran hiru pausoko dantza egiten zuten, plazetan egiten zen antzera. Baina Moises Azpiazu bergaratarri ikusi zioten lehenengo aldiz laukoa egiten, 1949.ean. Bizkai aldetik ote zetorren zuen susmoa. Eta beraiek ere berehala hasi ziren laugarrena sartzen. Piskana lehiakide guztiek onartu zuten.

Juan Manuel Oronoz:

Ezagutzen zuen hiru pauso besterik ez zela egiten leku askotan, baina beraiek hasieratik lau pauso egiten zituzten. Bixente Amunarriz dantzari bikainak, Donostian oraindik ere jende askotxok gogoan duenak, erakutsi zizkion aldaera berezi batzuk Gipuzkoako Txapelketetarako.

Lorenzo Gorrotxategi:

Desde el comienzo hacían cuatro pasos, aunque los navarros e iruneses hacían tres. Vizcainos no solían acudir. Conoció el comienzo del paso para atrás, que iniciaron unos de Goizaldi y poco a poco se generalizó como primero del fandango (el «txou-txou» le llamaban). Parecido al de la jota de Otxagabia, iba bien si el fandango se interpretaba con aire muy rápido, pero con Isidro Ansorena no podían hacerlo porque tocaba al ritmo de los antiguos tamborileros, más despacio. Sin embargo, Loren estaba muy acostumbrado a este ritmo, y al bailar lo había que tener no solo agilidad, sino arte, porque había que marcar bien todos los puntos en todos los pasos, cruzando bien los pies⁶⁴ y a la vez adornar los

63. Todas estas manifestaciones proceden de las entrevistas que yo mismo realicé con estos antiguos danzantes.

64. En las jornadas *Dantza solteko beteranoen II Topaketak*, organizadas por *Beti Prest Dantza Taldea* Rentería en setiembre de 2010, el veterano danzante y maestro de danzas beasaindarra Jesús Mari Garate citaba esta misma característica: en su juventud, cuando su padre les ensayaba la danza al suelto, ponía una boina en el suelo y les hacía bailar encima de ella, cruzando los pies y considerando falta salirse del redondel. Se lo he oído comentar a otros danzantes

...

pasos y el movimiento del cuerpo, al objeto de que resultase vistoso y atractivo. Cree que hoy en día los jurados no se fijan tanto en esto.

Fueron aprendiendo según vieron las diferentes maneras de bailar en los pueblos. Pero su técnica siempre consistía en marcar todos los puntos y cruzar bien los pies. Bixente Amunarriz, gran dantzari y que para entonces ya se dedicaba más bien a ser jurado, era muy exigente en esta materia. En el fandango había que marcar en todos los pasos cinco puntos: uno-dos, uno-dos-tres. Y en el arin cuatro: uno-dos-tres-cuatro.

En esos años fueron apareciendo maestros y academias que en diversos pueblos, sobre todo guipuzcoanos (Bergara, Soraluze, Azpeitia, Lezo...), crearon grupos de danzantes muy preparados para competir en concursos. Y los grupos de danza se unieron a la fiesta. Todos ellos, partiendo de los criterios instalados por *Saski Naski* y *Eresoinka* fueron desarrollando nuevos pasos, coreografías hasta conseguir formas estéticamente muy trabajadas y de gran impacto visual. Siguiendo la tradicional afición de los vascos por la competitividad aplicada al juego físico, en los concursos se ofrecían espectáculos muy del gusto del público y el número de parejas que se presentaba a ellos fue creciendo de manera imparable. Hubo concursos, yo participé como txistulari en algunos de ellos, en que participaban más de sesenta parejas y había que hacer selecciones previas. Funcionaba como espectáculo, pero no estimulaba la participación del público en la danza al suelto, sino más bien al contrario.

En esa misma época, comenzaron a registrarse cambios sociales y culturales importantes. En 1955, un miembro del Partido Nacionalista Vasco, que escribe al partido desde la clandestinidad, dice lo siguiente:

Este cambio en el modo de vida ha determinado [...] una transformación de la mentalidad [...]. En esta transformación el euskera también ha sufrido y está sufriendo las consecuencias [...]. Ceánuri es el pueblo en que más arraigo tienen las costumbres tradicionales. No está permitido el baile agarrado. Ni en Gorbea que pertenece a Ceánuri se permite el día de San Ignacio, en que son las fiestas de allí, el baile agarrado⁶⁵.

Este *cambio de mentalidad* acababa de iniciarse, pero se extenderá rápidamente unido al desarrollo económico que se conocerá en España en la década de los años sesenta. En pocos años se consolida la clase media, comienza la sociedad del *comfort* y también en la música y la danza habrá cambio de gustos. Entre los defensores del baile al suelto y los amigos del agarrado se producirán enfrentamientos en más de una localidad. En los bailes públicos de muchos pueblos, la Banda de Música interpretaba piezas para bailar al agarrado (comienzan ya a aparecer las *orquestinas* y los

...

de la misma generación, que se extrañan del gran recorrido que realizan los actuales cuando en su juventud no se consideraba correcto.

65. Es un afiliado bilbaíno que firma "Jon". Citado en: "Archivo del nacionalismo" EBB, 111-8. PABLO, Santiago de, MEES, Ludger y RODRÍGUEZ RANZ, José A., *El péndulo patriótico. Historia del Partido Nacionalista Vasco II: 1936-1979*, p. 220.

*jazbán*⁶⁶), mientras que en los descansos de aquella, los grupos de txistularis interpretaban piezas para bailar al suelto. En marzo de 1965 los txistularis de Hernani fueron recibidos con pitos por grupos de jóvenes que solo querían baile a lo agarrado⁶⁷. Como consecuencia, se organizaron actos diversos de desagravio a los txistularis. Al poco, en Lujua (actual Loiu), sucedió lo que se cuenta aquí:

[...] cuando se invitó por los altavoces a dejar la plaza del pueblo a los que quisieran bailar «agarrao», diciendo que los que quisieran seguir con «el suelto» se fueran a las campas, el pueblo dijo que no.

Al aparecer la orquestina en el tablado de la «Euskal-jaia», una larga pita, y gritos de ¡fuera, fuera! la recibieron, con tal fuerza, que a pesar de los potentes altavoces, no se oía su música, y las gentes seguían bailando al son del txistu y el tamboril, en la plaza. Por fin la orquestina se retiró, prometiendo volver por la noche, cuando la «Euskal-jaia» terminase.⁶⁸

Todo esto tenía que ver con el ambiente político y social que se vivía. Además del sentimiento generalizado de haber perdido la guerra, llegó al País Vasco una importante oleada emigratoria de diversas zonas del estado español. Las simpatías con que esta emigración contaba en el aparato administrativo del régimen hicieron crecer entre muchos autóctonos la agraviada sensación de que constituía una verdadera *invasión*. El ambiente fue enrareciéndose cada vez más.

Por este ambiente de enfrentamiento y como reacción, todavía el baile al suelto, transformado en icono, registra un cierto repunte y, ayudado por la inercia acumulada, sigue durante unos años en crecimiento. Podríamos situar el fin de la historia de la creación y desarrollo de este género, eminentemente guipuzcoano como hemos ido viendo, y que, a partir de aquí irá mostrando sus limitaciones y entrará en crisis, en la convocatoria del Campeonato de Euskadi de Baile a lo suelto de Segura, en 1977. Desde ahí, se puede señalar una nueva etapa para la danza folklórica vasca. Todo aquello que había germinado para producir el movimiento de París en mayo de 1968 y sus consecuencias y, entre nosotros, el impulso a la unificación del euskara, la ruptura entre ETA y el Partido Nacionalista y otras tantas cuestiones comienza a aflorar con fuerza y a producir una nueva visión del folklore vasco. La crisis de este modelo de danza al suelto se ha desatado y en adelante seguirá nuevos derroteros. También el baile a lo agarrado vivirá su propia crisis con la llegada del movimiento ye-ye, el *pop*, el *twist*, el *rock*... Comienza otra historia⁶⁹.

66. *Jazbán* (del inglés *jazz band*) se le ha llamado a un tipo de formación que en esos años tuvo mucha aceptación: batería (algo particular), acordeón y saxofón. Han existido varios grupos de este estilo. El más conocido fue *Gelatxo*. Tocaban al agarrado y al suelto. En algún caso, en *Los tres R* por ejemplo, el txistu también se integraba en la formación. Creo que todavía hay algún grupo de estas características en activo.

67. Vide: ARTECHE, José de, “Silba a los chistularis” en *La Voz de España*, 4 de abril de 1965. En *Txistulari*, Nº 41, p. 19.

68. (ARALAR, Miguel de, “En Lujua dijeron “no” al “agarrao”, en *Txistulari*, Nº 42, p. 8)

69. Me parece de gran interés para entender la situación de la danza vasca y las actitudes apropiadas para su futuro: LABORDA, Patxi: “La academización del baile tradicional en Euskal Herria”, en *Euskonews&Media*: 2007-04-27, 05-04: <http://www.euskonews.com/0392zkb/gaia39201es.html>.

6. APÉNDICE: ALGUNAS ACLARACIONES SOBRE TERMINOLOGÍA Y MÚSICA DE ESTAS DANZAS

A finales del siglo XIX y comienzos del XX —comenzó con las Fiestas Eúskaras y continuó con la creación de la Asociación de Txistularis— se convocaron numerosos concursos de composición para Banda de Txistularis. El formato más utilizado fue el de *Alborada*, integrada generalmente por *zortziko*, *contrapás*, *minueto*, *fandango* y *arin-arin*. Se incrementó pues en poco tiempo el repertorio de este género recientemente establecido. De él bebería el acordeón en sus primeras incursiones en la danza al suelto vasca.

En la posguerra hubo bastantes acordeonistas muy afamados que interpretaban también danzas al suelto: Manuel Yaben, Pepe Yanci, Pepe Andoain... Era muy habitual que se interpretara con el acordeón grande de piano y, acaso por lucir sus posibilidades técnicas, generalizaron un *tempo*, sobre todo para el fandango, muy rápido. Se requerían grandes facultades físicas para poder bailar en ese aire.

Es cierto que los txistularis antiguos interpretaban estas danzas más reposadamente. A muchos de ellos, a mi *aitona* Isidro, a Demetrio Garaizabal, a Miguel Martínez de Lezea, a Paxkual Okariz, a Paxkual Larrañaga, a Martin Laskurain, y a muchos otros les escuché esta queja. Ese aire tan rápido, en su opinión, ahuyentaba a los danzantes, además de no permitir marcar bien los puntos. Curiosamente, hoy, quizá por influencia de ello, los txistularis tocan las danzas al suelto en aire algo más vivo que hace unos cincuenta años y los trikitularis han rebajado algo la velocidad de aquellos acordeonistas. En la práctica de la Banda Municipal de Txistularis de San Sebastián tratamos de adecuar el aire a lo que corresponde a cada pieza, según la época en que se compuso, la línea melódica, el autor y otras circunstancias, excepto en los concursos, en los que se opta por el mismo aire para todos.

Anoto aquí las figuraciones rítmicas que mas corrientemente realizan los txistularis con el tamboril en los fandangos y *arin-arin*:

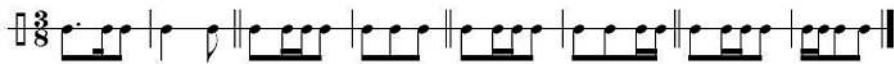


Fig. 7. Ejemplo de ritmo de Fandango

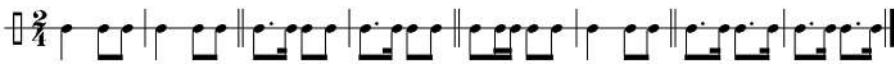


Fig. 8. Ejemplo de ritmo de Arin-arin

En cuanto a la terminología, quiero señalar que no se puede observar la práctica popular en este terreno pretendiendo una definición estricta de cada variante. Los caprichos de la pequeña historia local, el descuido o la ignorancia producen confusiones terminológicas frecuentes. Trataré de explicar brevemente como está la cuestión.

Los nombres *fandango* y *jota*⁷⁰, en la tradición vasca, tienen un uso genérico, en el cual son sinónimos y designan un campo semántico amplio: el conjunto de la danza al suelto vasca. Así, se puede escuchar, e incluso ver escrito, que se celebrará un concurso de jotas, para expresar que será un concurso de fandangos y *arin-arin*. Es un uso común.

En un nivel más concreto, *fandango*, todavía sinónimo de *jota*, designa todas las danzas al suelto en ritmo ternario, por oposición asimismo a todas las formas de ritmo binario.

Aumentando la concreción, el *fandango* y la *jota* se distinguen en que esta tiene copla y aquel no⁷¹. Los *trikitilaris* hacen también la misma distinción, pero llaman a la *jota* de los *txistularis* *trikitrix*, en Gipuzkoa al menos.

El fandango tiene un sinónimo de origen desconocido y no muy usado: *orripeko*. Azkue lo cita en su Cancionero y en sus obras literarias, pero no dice nada de su procedencia⁷². Entre *txistularis* es relativamente conocido en la actualidad.

Algo similar sucede en el terreno del *arin-arin*. *Contradantza* es un sinónimo que prácticamente no se utiliza en la actualidad. Suele dejarse para las melodías antiguas que requieren un ritmo más lento. Y en muchos lugares *arin-arin* y *porrusalda* son sinónimos en un primer nivel. Entre *txistularis* se hace habitualmente una nueva distinción entre *arin-arin*, cuya figuración rítmica básica tiene puntillo en la primera parte tan solo, mientras que la *porrusalda* tiene puntillos en las dos partes del compás. Los *trikitilaris*, por

70. Esta cuestión es, no solo la nomenclatura, sino la diferencia real, también fuera del País Vasco entre el fandango y la jota es compleja. Los fandangos populares españoles, al contrario de los vascos, siempre tienen copla. No así los cultos, los escritos por compositores como Soler, Mozart, Boccherini, Scarlatti... El caso vasco pudo deberse a la fuerte influencia cultista de la Ilustración en los tamborileros. Pero mi impresión es que la mayor diferencia musical entre ambos tipos de danza, en su origen, aunque en el caso vasco desapareció desde el siglo XIX, consistía en el esquema armónico. Las jotas han utilizado preferentemente el sistema de la música tonal europea, mientras que los fandangos tienen fragmentos de música modal o cercanos a ella. En la base de ello, las diferencias de sustrato cultural entre las dos mitades de la península. La moda dieciochesca hizo que se extendiera el fandango también en la parte norte, como algo exótico. Pero cuando esta pasó y quedó como elemento de la cultura tradicional, cada cual volvió a sus modos propios. Y a partir de ahí, también la terminología evolucionó, según los lugares y costumbres de forma muy variada y, en ocasiones, desconcertante.

71. La copla de la jota consiste en una estrofa de cuatro versos octosílabos, como en otras zonas. En ocasiones se repite al final el primer verso, incluso en dos ocasiones, pero no siempre. Aunque la copla no se cante, en general se respeta la medida.

72. Vide: AZKUE, Resurrección M^a, *Ardi galdua*. Bilbao, Ibaizabal, 1989. p. 77.

el contrario, utilizan este nombre para el *arin-arin* con copla. Esta variante no se conoce prácticamente en los repertorios de txistularis actuales. El nombre *Bizkai dantza*, aunque fue muy usado en el siglo XIX, no se utiliza en la actualidad.

Los *vals* que aparecen con frecuencia en los repertorios de tamborileros no forman parte de las danzas al suelto, pues se danzaban *al agarrado*. Pero muchas melodías de aquellos, dándoles un aire más vivo, se *reconvirtieron* en fandangos. Asimismo los tamborileros del siglo XIX utilizaron las formas mixtas (*vals-fandango, habanera-arin-arin,...*), en las que una parte de la melodía se bailaba de una manera y, al cambio de ritmo, variaba también el tipo de danza.

Espero que esta tabla ayude a entender más claramente la cuestión:

| | | | |
|--|--|---|---|
| <p>FANDANGO = JOTA Denominación genérica para cualquier danza al suelto vasca*</p> | | | |
| <p>FANDANGO = JOTA Danzas al suelto en ritmo ternario</p> | | <p>ARIN ARIN = PORRUSALDA (contradanza) Danzas al suelto en ritmo binario</p> | |
| <p>FANDANGO (<i>orripekkoa</i>) Danza al suelto en ritmo ternario sin copla.</p> | <p>JOTA (<i>jotea, trikitrixa</i>) Danza al suelto en ritmo ternario con copla. En algunos lugares la parte de esta se baila <i>al agarrado</i>.</p> | <p>ARIN ARIN (<i>Bizkai dantza/ Porrusalda</i>: entre txistularis cuando ambas partes del compás están punteadas) Danza al suelto en ritmo binario sin copla.</p> | <p>PORRUSALDA* (<i>porrue</i>) Danza al suelto en ritmo binario con copla. En algunos lugares la parte de esta se baila <i>al agarrado</i>.</p> |

7. A MODO DE BREVE CONCLUSIÓN

El seguimiento de esta historia nos ha hecho transitar un camino divertido. Las danzas foráneas y pecaminosas en su origen acaban por transformarse en la quintaesencia de la vasquidad y moralmente impecables. Los representantes del poder que bramaron contra aquellas, se reconvierten para abominar de otras novedades y, poco a poco, las *regeneran*, limitándolas a las formas que les parecen ajustadas a su modelo de diversión popular.

El enfrentamiento en una guerra civil, hace que esta forma de baile sea punto de encuentro entre enemigos, que se ponen de acuerdo para fomen-

tarla. Repunta como estandarte de la vasquidad, junto a otras manifestaciones folklóricas. Al poco, queda anquilosada y aparecen otras formas de suscitar el interés de las gentes, también de las politizadas. Quedamos cuatro gatos mirando estas cosas con una sonrisa. Que así sea.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ANSORENA, Isidro. (Obras del autor). En: *Txistulari*, Número 194, Abril-mayo-junio, 2003. Erreterria: Euskal Herriko Txistulari Elkarte, 2003.
- ANSORENA MINER, Jose Inazio. "Hau da fandango, biba berango!". En: *Dantzariak*, 56. zenbakia, Donostia: Euskal Dantzarien Biltzarra, 2010.
- ARALAR, Miguel de. "En Lujua dijeron "no" al "agarrao". En: *Txistulari*, Nº 42, abril-mayo-junio, 1965. Bilbao: Asociación de Txistularis del País Vasco, 1965.
- ARANA-GOIRI, Sabino. "Las romerías del Carmen. Markina". En: *Baserritarra*, 1897, Garila-25, 13'g zenbakija. Publicado, a su vez, en: ALDAY OTXOA DE OLANO, Jesús M^a. *Historia del nacionalismo vasco en sus documentos*. Bilbao: Eguzki, 1991.
- ARANBARRI ELDUAIEN, José María. En: *Ahotsak. Euskal Herriko hizkerak eta ahozko ondarea*. <http://www.ahotsak.com/azkoitia/pasarteak/azk-012-011/>
- ARANBURU, Mikel. *Niebla y cristal. Una historia del txistu y de los txistularis*. Iruña: Pamiela, 2008.
- ARTECHE, José de. "Silba a los chistularis". En: *La Voz de España*, 4 de abril de 1965. En: *Txistulari*, Nº 41, enero-febrero-marzo, 1965. Bilbao: Asociación de Txistularis del País Vasco, 1965.
- AZKUE, Resurrección M.^a. *Ardi galdua*. Bilbao: Ibaizabal, 1989.
- AZURMENDI, Xabier. *El Cura de Santa Cruz*. Bilbao: Editorial Idatz Ekintza, 1986.
- BIDADOR, Joxemiel. "Pedro Antonio Añibarro Aitaren Misionari euscalduna liburuan dantzei buruz dakartzan 66. eta 67. dotrineak bere adibideekin". En: *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*. Año 25, nº 61 (enero-junio 1993). Pamplona: Gobierno de Navarra, 1993.
- CHRISTIAN, William A. Jr. *Trovas y Comparsas del Alto Nansa*. Santander: Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria, 1998.
- CORCUERA, Javier; ORIBE, Yolanda. "Memorias de Paulina Arana-Goiri". En: *Historia del nacionalismo vasco en sus documentos. II*, Bilbao: Eguzki, 1991.
- DAVIS, Flora. *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- HUMBOLDT, Wilhelm Freicher von. *Los Vascos. Apuntaciones sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801*. Donostia: Editorial Auñamendi, 1975.
- ITURRIZA, Antxon. "Pioneras del montañismo vasco". En: *Euskonews&Media*: 2005-06-17-24: <http://www.euskonews.com/0305zkb/gaia30501es.html>
- IZTUETA, Juan Inazio. *Gipuzkoako dantza gogoangarrien kondaira edo historia*. Donostia: Euskal Editoreen Elkarte. Mensajero. 1990.
- LABORDA, Patxi. "La academización del baile tradicional en Euskal Herria". En: *Euskonews&Media*: 2007-04-27, 05-04: <http://www.euskonews.com/0392zkb/gaia39201es.html>

- LAPESKERA, Ramón. *De aquellos barros... Prensa navarra y nacionalidad vasca*. Tafalla: Editorial Txalaparta, 1996. Recogido del *Diario de Navarra*, 11.06.1908.
- MANSO DE ZÚÑIGA, Gonzalo. "Cartas de Bilbao". En: *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País 1949-AÑO V- Cuaderno 1.º*. San Sebastián: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 1949.
- OLAIZOLA, Imanol. "Concierto en tres tiempos". *Musiker. Cuaderno de Música* 15. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2007.
- OLAZARÁN DE ESTELLA. "Dantza-Soñu". En: *Música de baile suelto de Navarra*. Bilbao: Talleres gráficos Ordorica, Julio, 1958.
- PABLO, Santiago de; MEES, Ludger; RODRÍGUEZ RANZ, José A. *El péndulo patriótico. Historia del Partido Nacionalista Vasco II: 1936-1979*. Barcelona: Crítica, 2001.
- RICO OSÉS, Clara. "La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguett e Yrol y los bailes públicos". En: *Anuario Musical*, N° 64, enero-diciembre 2009.
- RUIZ, Nicolás. "La prensa nacionalista en Vizcaya durante la Restauración: el espejo de una comunidad en construcción". En: *El Argonauta Español*, Número 5 - 2008. <http://argonauta.imageson.org/document102.html>
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. *Ezpata dantza*. En: Auñamendi Eusko Entziklopedia, Euskomedia fundazioa: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/ee152129>
- SANTA TERESA, Fray Bartolome de. *Euskal-errijetaco oigueeta, ta dantzeen neurrizco -gatz-ozpinduba Aita prai Bartolome Santa Teresa, Marquinaco Carmen ortozeco predicatoriac prestauba*. Donostia: Hordago, 1978 (original de 1816).
- STAIER, Andreas. *Variaciones del fandango español*. Hamburg, Germany: Teldec Classics International GMBH, 1999. (CASANOVA, Giacomo, Memorias, 7º tomo).
- VV.AA. *Txistulari*, Número 1, Marzo-Abril 1928. Bilbao: Asociación de Txistularis del País Vasco, 1928.
- . *Txistulari*, Número 4, Septiembre-October, 1928. Bilbao: Asociación de Txistularis del País Vasco, 1928.
- . "Fernando Ansorena Izagirre, XIX mendeko danbolin musika bilduma". En: *Txistulari*, Número 166, Abril-mayo-junio, 1996. Errenteria: Euskal Herriko Txistulari Elkarte, 1996.
- . "Colección de fandangos y contradanzas: Miguel Martínez de Lezea". En: *Txistulari*, Número 186, Abril-mayo-junio, 2001. Errenteria : Euskal Herriko Txistulari Elkarte, 2001.
- ZABALLA, Indalecio,"Masio"; ZAVALA, Antonio. *La última trova*. Oyarzun (Guipúzcoa), 1993.