

Baile a lo suelto: un estilo, diversidad de concepciones

(Couple dance: A style, diversity of conceptions)

Larrinaga Zugadi, Josu
Eusko Ikaskuntza. Paseo Uribitarte 10. 48001 Bilbo
josubizimodu@gmail.com

BIBLID [1137-859X (2012), 14; 253-298]

Recep.: 15.09.2011

Acep.: 17.09.2012

Este artículo aborda la diferenciación entre los conceptos de danza y baile. En el caso del segundo, las numerosas vicisitudes históricas y sociales del denominado "baile a lo suelto", su posterior contraposición al "baile agarra(d)o" (considerado elemento ajeno, moderno y pecaminoso), la trayectoria contextual y su repercusión psicosocial en los periodos de vigencia, así como los retos presentes y futuros.

Palabras Clave: Danza. Baile. Baile suelto y agarrado. Jota. Fandango. Arin-arin. Contexto psicosocial.

Artikulu honetan "danza" eta "baile" gaztelaniazko kontzeptuen arteko bereizkuntza egiten da. Bigarrenari dagokionez hainbat alderdi ukitzen dira: "dantza askatu" delakoaren gorabehera historiko eta sozial ugariak, ondoko "dantza lotua edo baltseoa" aurrekoari kontrajartzea (kanpoko kontu, moderno eta bekatutzat joa), testuinguru ibilbidea eta eragin psikosoziala indarrean egon den aldietan, baita oraingo eta etorkizuneko erronkak ere.

Giltza-Hitzak: Dantza. Baile. Dantza askea eta lotua. Jota. Fandangoa. Arin-arina. Testuinguru psikosoziala.

Cet article aborde la différence qui existe entre les concepts de danse et de bal. Dans le deuxième cas, les nombreuses vicissitudes historiques et sociales de ce que l'on appelle « danse sur la loose », sa contre position antérieure à la « danse serrée » (considérée comme un élément étranger, moderne et condamnable moralement, la trajectoire contextuelle et sa répercussion psychosociale lors de son époque, ainsi que les défis présents et futurs.

Mots-Clés : Danse. Bal. Danse sur la loose et serrée. Jota. Fandango. Arin-arin. Contexte psychosocial.

1. DANZA Y BAILE

En el ámbito castellano parlante aparecen los términos baile y danza, dichos conceptos semánticos quedan meridianamente separados y diferenciados. Aunque, también suele ser habitual que el concepto danza o incluso, baile no tenga definidos con claridad sus límites y por ello, no es raro el englobar en su campo de acción las danzas ritualizadas o no, las populares de diversión y una amplia gama de juegos musicados.

El término en euskera no contempla dicha diferenciación y todo se ciñe, al término *dantza* (algo similar sucede en francés: *danse* o en inglés: *dance*) y sus acepciones: *dantza egin*, *dantzatu* y *dantzan egin*. Por otro lado, adelantándonos a su posterior abordaje, la denominación del “baile a lo suelto” (sin ataduras) se conoce como *soltea*. Y en el referente al “baile a lo agarrado” podemos observar que tanto en general como la figura coreográfica concreta, han recibido el nombre común de *baltzeo* *edo* *baltzingo* (o algún localismo, como *dultze meneo*).

Llegados a este punto, vamos a tratar de definir los conceptos de danza y baile desde los que partimos. Curiosamente, cuando hablamos de ambos, reconocemos de forma implícita cierta diferencia. Así, la danza se presenta con un carácter muy estructurado y ritualizado, tanto en su coreografía general como particular, donde todos los componentes se mueven siguiendo una serie de reglas comunes o rígidas y donde, el grupo de danzantes (mediante sus cuidadas evoluciones) destaca frente a la colectividad cara a agasajar a imágenes simbólicas, personas u objetos relevantes para dicha sociedad de pertenencia.

Por su lado, el baile se configura como más libre en su ejecución coreográfica, de marcado enfoque participativo y de un nivel alto de disfrute, en su ámbito personal o comunitario. En definitiva, la danza aparece con un carácter más estructurada y elitista, en comparación con la tendencia desenfadada y populista del baile.

Sin embargo, Curt Sachs va a hacer la siguiente puntualización ante dicha disyuntiva: “Debe entenderse que todas estas danzas de figura españolas son bailes y no danzas, esto es, danzas populares y no danzas de corte, igual que las danzas inglesas denominadas *country dances*”¹. Es decir, las clasifica según su origen social o el clásico concepto existente durante el Renacimiento y el Barroco que entendía las danzas como propias de los reyes y la nobleza, mientras el baile era asignado al pueblo.

En la tesis doctoral “La danza teatral en el siglo XVII” de M^a José Moreno Muñoz, se indica que la diferencia entre dichos términos era patente durante los siglos XVI y XVII. Estableciendo las siguientes definiciones descriptivas:

1. (SACHS: 1943; p. 418)

En general, las danzas se caracterizan por la realización de figuras que se forman por medio de parejas, cuadros, filas de parejas, corros, dobles corros, etc....., en donde el número de pasos era muy importante para determinar una mudanza u otra. Estos pasos son deslizados con gran solemnidad y sobriedad. Los brazos raramente suben por encima de los hombros y a menudo se entrelazan con los de la pareja. El torso permanece inmóvil y la expresión de la cara está como ausente... la mesura, la simplicidad y solemnidad en los movimientos son las características más importantes.²

Los bailes poco a poco van alternando la realización de figuras con la de los pasos de bailes, de manera que utilizan ambas posibilidades. Los movimientos aumentan su velocidad como consecuencia de la mejora progresiva de la técnica utilizada obteniéndose gran variedad de ellos. Los saltos y los zapateados ya no son exclusivos de los hombres, sino que también las mujeres lo realizan. Los brazos suben más arriba de los hombros y se mueven mucho más que en las danzas de corte, acentuando todo este movimiento con el sonido de las castañuelas, elemento casi indispensable en los bailes. El torso, las caderas y el rostro aparecen como recursos adecuados para la expresión de sensaciones y sentimientos que hasta ahora eran mostrados raramente.³

A principios del siglo XIX, coinciden las descripciones de las formas de diversión y danza en las provincias de Gipuzkoa y Bizkaia, a cargo de Wilhelm Freicher von Humboldt (en su viaje de 1801), Juan Ignacio de Iztueta y Fray Bartolomé de Santa Teresa. Que junto a las previas informaciones, ofrecidas por Manuel de Larramendi y otros autores en el siglo XVIII como en el XIX, nos ofrecen la posibilidad de hacernos una idea de los ámbitos espaciales y sociales donde se desarrollaban nuestras danzas y bailes tradicionales. En dicho periodo histórico, tanto los defensores acérrimos como los máximos detractores de las diversiones públicas entran en un debate encarnizado sobre moral pública, producto de los cambios experimentados en dicha época (cambios sociales y de costumbres, pérdida de los entretenimientos seculares, paulatina separación del poder civil y eclesiástico, supuesta crisis de la ética y moral, progresiva introducción de modas y usos foráneos, etc.).

Ellos nos van a dibujar los espacios donde se desarrollan tanto las danzas tradicionales como los bailes en boga. A partir de esas indicaciones, podemos establecer:

1. La moral pública del momento, establecía la plaza local o espacios públicos como el lugar adecuado para la realización de las danzas y bailes tradicionales. Además, se establece un calendario (no se puede bailar en tiempo de Cuaresma y la Pascua), un horario diurno que finalizaba al toque de oraciones (Ave Marías y nunca durante los oficios religiosos), y siempre en pública concurrencia, bajo la atenta vigilancia de las autoridades locales.

2. (MORENO MUÑOZ: 2008; p. 90)

3. (Op. cit.; p. 90-91)

2. Las romerías o los lugares de culto campestre (ermitas o santuarios), eran y son unos de los espacios de atracción para los habitantes locales y la concurrencia de los pueblos vecinos.
3. Los bailes nocturnos realizados por los jóvenes en el zaguán de las viviendas, a la escasa luz de un candil o velas de sebo, aprovechando la reunión en *auzolan* de las mujeres o con motivo de las cuestaciones o celebraciones juveniles. Y que Fray Bartolomé, nos describe:

Las “biguiraac” (sic) son otros juegos que los chicos y chicas realizan en los caseríos por las noches. Este tipo de fiestas se celebran después de espadar, hilar, desgranar o de despachar una merienda-cena los jóvenes. Chicos y chicas de la vecindad, y aun de más lejos, se reúnen de noche en la casa que se celebra la “biguira” y mezclados, sin ninguna vergüenza, realizan todos los actos que desean. Todos estos juegos son feos y perdidos. La verdad es que ya casi se hacen en pocas casas y en ninguna en que esté bien visto por la vecindad. Parece ser que no se usa más luz que la de la cocina, y está no siempre encendida. Toda la gente está o anda mezclada. Unas veces saliendo, otras entrando, otras en penumbra de un rincón de la cocina, otras danzando, o en el fandango, o realizando alguna acción de peor intención.⁴

4. La réplica de las diversiones de los jóvenes aldeanos, se manifiesta en el sarao (*sarauba*) de los caballeros y señoras de la clase pudiente. Con sus danzas y bailes de carácter privado, sus tendencias a las nuevas modas y sus recientes o exportadas costumbres licenciosas.

“Al hablar de sarao, nos dirá Fray Bartolomé, se refiere a la danza y a los juegos que se realizan entre hombres y mujeres, mezclados en la casa de algún “andiki”, interviniendo tanto los de la casa como gente invitada que viene de fuera”. Luego prosigue: “... por la clase de músicas y cantos indecentes y provocadores que usan en sus “biguira”s, los cuales son el azogue de la lujuria y el incentivo de la lascivia”. Para concluir, sentencia: “Debido a todo esto, si las “biguira”s de los aldeanos son pecaminosos, lo son peores los saraos de los “andiki”s, ya que son claras ocasiones de pecado mortal, tanto sus danzas mixtas como sus juegos indecentes”⁵.

De modo similar, se refiere a ellos Juan Inazio de Iztueta y a la vez que se lamenta ante el auge de dicha costumbre, va a culpabilizar de todo ello, a la nobleza y a los presuntuosos estudiantes o seminaristas que vuelven con aires de grandeza o ávidos de modernismo, a la tierra que les vio nacer:

Los principales nobles de Guipúzcoa y sus respetables señoras, con sus recatados hijos e hijas, al dejar de bailar en absoluto las danzas de su país en plazas

4. (IRIGOIEN: 1981; p. 31)

5. (Op. cit.; pp. 32-34)

públicas, se aficionaron enormemente a las veladas y bailes de sabor exótico que suelen tener lugar, de noche, en salones cerrados; de tal suerte que ya, en los pueblos de cierta categoría, nadie que se tenga por algo sale a bailar en público.⁶

A dichos bailes privados (en salas municipales, salones de viviendas privadas, tabernas, locales alquilados, corrales, ventas o en los llamados “cuarteles”) asistían músicos muy diversos que solían leer música, realizaban innovaciones musicales o de danza, y tocaban instrumentos que no producían gran ruido en la noche (txistu y ttun ttun o salterio, violín, guitarra, etc.).

Con la siguiente reflexión podemos concluir, pues dicha situación era generalizada a otras zonas de la Península:

Los teólogos abominaban los bailes privados que se habían puesto de moda hacía poco tiempo en las ciudades porque en ellos mujeres y hombres cuchicheaban secretos, se generaban celos, adulterios, inquietudes, odios y enemistades personales. En los bailes públicos se propiciaban tocamientos, movimientos y palabras obscenas.⁷

2. DANZAS Y/O BAILES POR PAREJAS

Allá por el siglo XV, en el ámbito de Europa, surge en el norte de Italia la figura del “maestro de danza”. Ellos, van a romper con la tendencia espontánea y pautada por la costumbre de los periodos anteriores, tendiendo a una producción artística artificiosa y a su vez, a medida que se van institucionalizando, lograrán la obtención de una posición respetable en las diversas cortes europeas. Por todo ello, no es raro, que se inicie un tiempo propicio para la elaboración de los conocidos y novedosos tratados de danza, donde se desarrollarán teorías sobre la danza del momento y a la vez, principiarán la clásica notación de la danza, que va a consistir en representaciones tanto pictóricas como basándose en descripciones escritas.

Debemos destacar que en las épocas precedentes, el aprendizaje de los bailes y danzas se realizaban mediante la observación, la práctica y según una serie de reglas consuetudinarias. Pero, con esta nueva situación, los términos de danza (se establecen, incluso, grafismos simbólicos de los pasos) van a ser las guías principales de su aprendizaje y difusión en países como Italia, Francia o España. Todos ellos, trabajaran para obtener su hegemonía en el viejo continente, mientras países como Inglaterra y Alemania quedarán al margen de dicho desarrollo.

Paralelamente, en este periodo se acentúa una creciente separación de la danza cortesana y la danza desarrollada por el pueblo llano. Además, las modas y usos diversos de la indumentaria o sus complementos son decisi-

6. (IZTUETA: 1968; p. 89)

7. (DE LAPUERTA ESCRIBANO: 1996-1997; p. 208)

vos a la hora de desarrollar las danzas de una forma u otra, ya que su configuración y diseño van a ser claves, al permitir o no, los movimientos de los participantes en los diferentes bailes o danzas del momento.

El siglo XVI, se caracteriza por el deseo de los maestros de danza de separar, clasificar y purificar el espectro del mundo de la danza. La influencia italiana y sus virtuosismos estilísticos, debido a la creciente decadencia de la cultura social en Italia, van a claudicar frente a la pujanza general de la sociedad francesa, permitiendo la indiscutible supremacía de Francia en dicho campo.

Así también, la distinción secular, entre danzas corales y danzas de pareja se va a acrecentar durante este tiempo histórico conocido como Renacimiento. La tendencia general, se manifestara en una adopción de lo exótico y una ley de regeneración de las danzas campesinas o populares, ante el debilitamiento de los usos de la alta sociedad. Como bien nos indica Curt Sachs, en su “Historia Universal de la danza”, curiosamente, en esta época sucede lo contrario a lo considerado habitual: “... donde el pueblo ingiere torpemente en las danzas antiguas las delicadas costumbres de las clases superiores, o más aún, cuando exorna sus propias fiestas con pálidos reflejos o caricaturas de la danza cortesana...”⁸.

Entre las danzas y baile que se realizaban en el Renacimiento, nos encontramos con danzas abiertas de parejas (es decir, sin contacto) como la *pavana*, *pavane d'Espagne* o *Spagnoletta*, *gallarda* (danza final de la *pavana*), *pasacalles*, la *folía*, *turdión* o *tordion*, danza de las Canarias o canaria, *chacona*, *zarabanda* o *sarabanda* y otras menos representativas. Entre las danzas cerradas de parejas destacaban la *volta*, *nizarda* y la todavía incipiente *danza inglesa*. Y se mantienen las populares y extendidas rondas corales (danzas circulares con alternancia de hombres y mujeres) bajo la genérica denominación de *Branle*.

El periodo Barroco, viene marcado por el indiscutible influjo en el mundo de la danza de las tendencias francesas. Donde la calidad de la danza trata de elevarse, mediante la búsqueda de la perfección técnica; es decir, donde las cuidadas creaciones artísticas nacen y se presentan para el auditorio o los espectadores.

A caballo entre el final siglo XVII y hasta mediados del XVIII, la danza francesa y la refinada cultura aristocrática van a crear una joya de perfección artística y técnica como va a ser el *minué*. Esta danza ejecutada por parejas abiertas, sin embargo, se ve limitada por su necesidad de alta especialización y por la duración de su protocolo de ejecución. En su estética y plasticidad, se presenta como una danza refinada y propia de los cortesanos, construida sobre la base de la *courante* y donde, se suceden los saludos reverenciales tanto a los participantes como a los propios espectadores. No olvidando el juego de galanteo que este tipo de danza conllevaba, pero sobre una base coreográfica estática.

8. (SACHS: 1943; p. 355)

Pero el cambio radical de las condiciones sociales, la sustancial emergencia de la sociedad burguesa y los ideales fraguados a mediados del XVIII son claves para dar término al tiempo del artístico *minué*. Apareciendo, en contrapartida y con un éxito arrollador (ya que su hegemonía se alargó al siglo XIX), la *contradanza* o danza inglesa (en Francia se le denominó *cotillón* y posteriormente, *quadrille*). Supone para su época, un paso grande para la socialización y popularización de la danza, potenciando su carácter no elitista o adecuado para simples aficionados, concebidas como pasatiempo de los participantes y deleite del espectador y donde el papel de los afamados maestros de danza se ve reducido a observar y dar instrucciones puntuales o establecer un guía de danza, para su adecuada ejecución.

Curiosamente, esta danza combinaba aspectos propios de las danzas corales y elementos de las danzas en pareja simple. Además, siendo una especie de danza de amor (alternando los consabidos ataques y huidas), presentaba una rica ronda de figuras coreográficas, por parejas o generales.

Otras danzas de pareja, junto al mencionado *minué* se centraban en la *chacóna*, *paspié*, *bourrée*, *sissonne*, *jiga* (danza de pareja y galanteo), el animado *rigodón*, la *folia* (danza que se acompañaba de castañuelas) o la *alemanda*. Por su parte, las danzas corales eran lideradas por la *contradanza* y seguidas por la *polonesa* o *krakowiak*.

En España las danzas y bailes, ya en la segunda mitad del siglo XV, parece que eran notadas mediante una simbología específica. Una importancia más tardía, a caballo entre el XVI y XVII, adquieren los maestros de danza española que acudían a la Corte, daban clases en los domicilios de los nobles y ofrecían sus enseñanzas a cambio de su pago. Sus dos vías de actuación eran la enseñanza y la creación escénica o coreográfica, concretando su labor en aprender las danzas del momento, conservar las antiguas y transmitir su legado.

Pero en general, podemos indicar que recibían los mismos influjos de Europa (francés, por los Pirineos e italiano, a través del Mediterráneo) y sin olvidar, su participación destacada a través de la larga tradición del mestizaje con las culturas árabe y judía (junto con la cultura gitana), así como todo el bagaje exótico recibido desde los enclaves americanos.

Sin tratar de extendernos, podemos señalar que el baile y la danza española poseyeron su peso específico en el panorama del mundo de la danza en Europa. Algunas de las creaciones y adaptaciones más destacadas, fueron desde finales del siglo XVI al XVII, la *pavana*, la *chacóna* (designada la locura de España), la *canaria*, la *folia* (transformada en danza de galanteo) y las habituales *rondas de figuras*. Bailes españoles de pareja que fueron evolucionando, desde los simples pasos al uso de figuras coreográficas generales, y donde de forma reiterada se acompañaban de las clásicas castañuelas.

Dentro del periodo Barroco, eran habituales una serie de danzas aristocráticas como la *gallarda*, *pavana*, *alemanda*, *corrente*, *pie de gibao*, *pascalles*, *canario*, *folia*, *españoleta*, *villano*, *rugüero*, *danza alta y baja* (es decir, saltada o deslizada a ras de suelo), *danza del hacha*, *dama*, etc. En contraposición se situaban los bailes populares: *zarabanda*, *chacóna*, *escamaron*, *capona*, *rastro* (también conocida por *rastreado* o *rastrojo*). Y además, ambos estamentos sociales contribuían con sus aportaciones a las danzas y bailes que se solían utilizar en los oficios religiosos en el interior de los templos. Donde muy a pesar de los más acérrimos enemigos de la danza, se veían en esos espacios sagrados cantos, bailes con castañuelas e instrumentos no considerados adecuados en dicho contexto.

Ya en el siglo XVIII, algunos se quejan del influjo de la llamada “música de moda italiana” y se abre un debate, entre los defensores de la tradición con los seguidores de las nuevas aportaciones o modas. En el final del XVIII y principios del XIX, se sigue con esa tendencia a defender lo propio frente a las corrientes que vienen de fuera. Los siguientes testimonios opuestos lo ratifican:

[...] determine meterme contradancista, y no como quiera contradancista bailarín como lo son estos señores de ciento en boca, sino a profesor científico de su composición por ver si con mi estudio y aplicación podría algún día ocupar el lugar que hoy tienen los currutacos, los pirradas y los demás varones ilustres que han hecho descubrimientos en la ciencia contradancesca dándonos reglas e instrucciones metódicas para bailar con perfección la contradanza.⁹

La seguidilla es el baile tal vez más antiguo que hay en España después del corro. Si se recorre una por una todas las provincias, en todas se verá este baile, ya con su propio nombre ya con un adjetivo provincial. Hay seguidillas rodadas, que es una especie de contradanza de este aire popular; las hay boleras, sacadas del bolero, afandangadas, playeras, aragonesas, gallegas, sacadas de la muñeira, pasiegas, guipuzcoanas, y manchegas, que son las más conocidas en toda la península.¹⁰

Wilhelm von Humboldt, describe otro de los bailes que era conocido en los espectáculos:

El bolero es una danza en la que los bailarines y bailarinas simplemente se acercan y se distancian, sin llegar a tocarse. Se baila lento pero con brío. Este brío reside en parte en el trabajo de los pies, en parte en la postura inclinada hacia atrás que presiona hacia fuera la parte media y en el poderoso movimiento de las manos con las castañuelas. Esto y el adelantamiento de la parte media del cuerpo deben de constituir la sensualidad de esta danza, que por lo demás el extranjero no siente especialmente.¹¹

9. (BIDADOR: 2006)

10. Op. cit. Cita tomada de Basilio Sebastián Castellanos en *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música de baile español*, editado en Madrid, 1854.

11. Op. cit. Cita a Wilhelm von Humboldt en *Diario de viaje a España: 1799-1800*, editado por Cátedra en Madrid, 1998.

En los siglos anteriores, en términos generales y como ocurrió en toda Europa, el tipo de danza coral enlazada de hombres y mujeres en el marco de Euskal Herria se venía estructurando sobre la base del sexo de los que la iniciaban, también en función de la categoría de edad de los participantes (niños, jóvenes, casados o ancianos) y de la territorialidad (invitaciones mutuas entre barrios o localidades).

De este modo podemos situar el desarrollo de las *Esku dantzak*, *Soka dantzak*, *Aurrekuak* o *Erregelak* que durante los siglos XVIII y XIX, se prodigaban en las innumerables celebraciones de romerías o fiestas patronales a lo largo y ancho de los territorios de Gipuzkoa y Bizkaia. Esta última presenta, secularmente, dos tipos de *Soka dantza* diferenciadas en sus coreografías generales: las complejas, normativizadas y antiguas *Erregelak* (propias de Durangaldea y parte de Busturialdea) o el popularizado y extendido *Aurrekuak*.

Gipuzkoa en su *Gizon dantza*, *Esku dantza Galaiena*, *Etxe andre dantza* y *Esku dantza neskatxena* solían realizar el llamado *Saltokako zortzikoak* (*Saltokakoak*) o “zortziko de saltos”. Consistiendo en una melodía concreta que se unía a la serie de “*Soinu zaharrak*” (melodías viejas) que se interpretaban, la primera al final de la *Soka Dantza* y las otras como melodías solicitadas (al tiempo del contrapás o de *Saltokakoak*), respectivamente, por delantero y zaguero. En ella, cada pareja al unísono en sus pasos y unidos por las manos o pañuelos, bailaban dicho *zortzikoak*.

Muchas y muy variadas eran las *Soinu zaharrak*: *Kuarrentako erregela*, *San Sebastián*, *Galantak*, *Txantakak*, *Ehun dukatekoa*, *Betronio txikia eta haundia*, *Azalandare*, *Erregela zaharra*, *Ehun ta bikoa*, *Amorea margaritaxo*, *Erribera*, *Punta motz*, *Hondarribia txikia eta haundia*, *Napartxo*, *Ormatxulo*, *Upelategi*, *Txipiritona*, *Erreberentzia*, *Txakolin*, *Mizpirotz*, *Graziana eta Belauntxingoa*¹².

Entre las *Soinu zaharrak* es de destacar la conocida como *Txipiritaina* que es señalada por Azkue en su diccionario como “una de las suertes del *aurreku*” y también lo asocia a la acepción de “*reyerta o camorra*”.

Sobre ella, Juan Inazio Iztueta nos señala que sólo la había visto, hace unos 44 años, por Santa Ana en Villafranca de Ordizia y tradicionalmente, se bailaba durante la *Gizon dantza*:

[...] integrada ya de señoras o chicas, al tiempo de formar los puentes del segundo periodo, el jefe o “aurrendari” sale al medio de la plaza llevando de la mano a una dama “*echeko andre*”, sin más, y se sitúan ambos enfrentados. El tamborilero toca entonces la llamada o “*deia*”, a cuyo cuarto compás el jefe, trenzando una cabriola, pondrá en la cabeza la boina a la señora que tiene enfrente, al mismo tiempo que baila... Apenas lo termina, el tamborilero toca la llamada y al cuarto compás de la misma, la señora, haciendo igual que el jefe una cabriola, le colocará al jefe la boina en la cabeza, y ambos a la vez bailarían dos veces los

12. Para hacer una audición adecuada e interesante, remito al lector a *Gipuzkoako soinu zaharrak* que interpreta José Inazio Ansorena.

13 puntos de Chipiritona, sencillamente en primera vuelta y con evoluciones más variadas y complejas en la segunda. Luego el tamboril ejecuta la llamada, en cuyo último compás, el dantzari, con su compañera, saludando a toda la plaza, se dirigirá al sitio de antes.

El zagüero o “azkendari” puede hacer otro tanto con la señora de su mano, si ambos saben bailar la Chipiritona, pero no, si no la saben. Es menester, pues, de bailarla en el centro de la plaza, que esta danza la sepa la mujer tan bien como el varón.¹³

Curiosa descripción, que parece que guarda un singular paralelismo con algunas danzas que se realizaban en la corte española y europeas del siglo XVI. En el caso de la Alta danza, F. Carreras y Candi nos dice:

[...] reverencia, un sencillo, cinco dobles y al cabo de cada uno un quebradito.” En el momento de la reverencia y tras una breve introducción, el caballero suelta la mano de la dama y danza él solo. Seguidamente, lo hace la dama y para cuando ésta termina, ambos hacen una reverencia y se acaba el baile.¹⁴

Además el mismo Iztueta, entre las “melodías viejas” destaca *Bilantzikoa* (encuadrado o apropiado para Navidad), la *Txipiritona* (asociando su realización al Año Nuevo) y con menos relevancia, la melodía de *Napartxua*. Curiosamente, las tres danzas y sus melodías aparecen en Bizkaia como rasgos residuales de una época anterior.

En Zeberio, el año 1753, a consecuencia de un pleito acaecido en un baile público del día de San Roque, entre el Fiel Regidor y uno de los señores del valle, podemos saber que don Tomás de Leiva y Gortazar, solicitó: “tocase la Txipiritaina o Villancico (sic), y con efecto, dicho tamborilero, obediendo a dicho don Tomás, tocó la sonata de la Txipiritaina o Villancico” dicha acción la abortó el Fiel local y entonces, el “andiki” pidió se tocara “un fandango” que también fue negado, llevándole a un forcejeo que supuso una condena por parte del Corregidor¹⁵.

Dicha danza aparece especificada por Humboldt, en su viaje de 1801, en diversas ocasiones, al hablar de *Carricadanza* o *Soka dantzak* observadas en Durango:

Al recibir a la primera danzarina se verifica muchas veces una danza propia entre ella y el delantero, y que se nombra Chipiritaina (*), y que consiste en rodeos, que hacen ambos solos uno con otra.

13. (IZTUETA: 1968; p. 257)

14. MORENO MUÑOZ, M^a José. *La danza teatral en el siglo XVII*; p. 118. Cita a F. Carreras y Candi en *Folklore y costumbres de España. T. II*.

15. RODRÍGUEZ, Carmen. *Los txistularis de la villa de Bilbao*; pp. 56-57. Pleito obtenido en el Archivo Foral, Sección Corregimiento, leg. 1950/013.

(*) Tipia, Chipia, chiquia, quiere decir pequeño. Hasta qué punto ha recibido, sin embargo, esta danza su nombre de esta palabra, no puedo yo decidir, pues nunca tuve ocasión de ver yo mismo bailarla.¹⁶

[...] Después de algunas vueltas sale fuera un danzarín, saca una muchacha y la da al guión, que la recibe con algunos cumplimientos –aquí entra en varios casos la Chipiritaina. Con ésta se hace de nuevo una vuelta [...].¹⁷

Napar-aurreskua o *Naparrak* se pudo bailar con pasos similares a las conocidas *Erregelak* y la música es la señalada por Iztueta. Desafortunadamente, esta danza afincada en la localidad de Garai, no fue recogida y los dos testigos conocedores de su secreto fallecieron: el padre del carmelita P. Duñabeitia y el dueño del caserío Urrusti (barrio de Duñas).

Según parece, la extensión de *Soinu zaharrak* se ceñía a ambas provincias y debido a las nuevas tendencias y modas, en el territorio de Bizkaia, dichas danzas se fueron perdiendo o restringiéndose a zonas puntuales de la geografía y sin embargo, se mantuvieron, en buena parte de Gipuzkoa. Además, en mi opinión, algunas de estas melodías viejas bien pudieron haberse realizado por parejas (caso aparte de la *Txipiritona*), tanto en el ámbito público como en el privado, y mientras otras, se pueden relacionar con las reglas concretas y consuetudinarias necesarias para ejecutar las clásicas danzas corales o *Soka dantzak*.

Las primeras no dejaban de ser danzas de pareja con enlace mediante las manos o pañuelos, donde el juego de galanteo no faltaba y se asemejaban, en líneas generales, a danzas de una época anterior en Europa y en boga, durante ese periodo, en el ambiente rigorista de España o en la propia situación particular de ambos territorios.

La decadencia de la ronda es una consecuencia e indicio de desarrollo social. Las rondas, las danzas comunales, exigen un orden social compacto; requieren una asociación que es algo más que la mera ejecución correcta de una serie de figuras y movimientos. Los pueblos naturales –cuya vida transcurre en la comunidad de la aldea y de la tribu hasta un punto tal que el estudio de la psicología primitiva ha establecido como su principal característica el predominio del espíritu colectivo sobre el individual- cultivan la danza de pareja, pero poco, y sólo en la última etapa de su desarrollo [...].

[...] Sólo la aristocracia y los círculos más estrechos de las pequeñas ciudades y aldeas, siguieron practicando la ronda pacientemente hasta la hora de su total corrupción. Esto era algo más que el proceso habitual de aferramiento tenaz a todas las propiedades culturales, entre los nobles, los pequeños burgueses y los campesinos; había allí todavía algo de ese sentimiento comunal que es tan necesario a la vida de la ronda [...].¹⁸

16. (HUMBOLDT: 1975; p. 125)

17. (Op. cit.; p. 125)

18. (SACHS: 1943; pp. 437-438)

En boca de los cronistas de la época, junto con las anteriores melodías descritas se realizaban los *zortzikos*. Pero, también y a pesar de ciertas objeciones de los susodichos, se iban abriendo camino ciertas modas extrañas al país y entre ellas: boleros, contrapases, valeses, seguidillas, minués, rigodones, contradanzas o bailes ingleses, el fandango o el propio *arin arin*.

Este último, no parece tener en Gipuzkoa la misma presencia que ya tenía en Bizkaia desde finales del XVIII e inicios del XIX. Así, Iztueta al abordar el *arin arin* o *bizkai-dantza* nos aclara:

Esta danza es genuina y peculiar de los vizcaínos, que suelen hacer como el fandango en aires de contradanza de dos por cuatro, por lo que a todos estos aires se les llamaba aires de la danza vizcaína. Y todas las letras y versos que se encuentran en semejantes aires están en dialecto vizcaíno [...].

Los vizcaínos están tan dados a estos bailes y aires que, cuando organizan una guizon-dantza, al terminar ésta bailan sus aires escogidos, invirtiendo más tiempo en éstos que en aquélla.

En Guipúzcoa no se acostumbra bailar, después de la danza de hombres, ni fandangos ni bailes vizcaínos. Es verdad que ahora han comenzado en muchos pueblos a hacerlo así, pero en mi juventud nunca se ejecutaban esos bailes mezclados con nuestras danzas típicas y respetables.¹⁹

Y Humboldt al hablar de la *Carricadantza* vista en Durango, se refiere a los dos bailes a lo suelto, para indicarnos:

Absolutamente despojado de este carácter de voluptuosidad, es el Fandango en el país vascongado el baile natural rudo, podría decirse primitivo, también indecoroso y obsceno (si bien no en general, y por esencia, sino solo en uno u otro bailarín), pero nunca lascivo. Tampoco se conocen en el país vascongado sus diferentes variedades, y aquí son nombres desconocidos el Volero, Zorongo, Zapateado, etc., el fandango mismo es probable una añadidura exótica, lo mismo que la contradanza inglesa, que cierra el regocijo dominguero.²⁰

En cambio, durante su estancia de nueve meses en San Sebastián, el atento observador y capitán francés Medard Bonnart, en 1812, describe en parecidos términos dichos bailes:

Abundan las fiestas populares. Todos los domingos músicos recorren las calles con flautas y tamboriles ejecutando “fandangos y boleros”. Los habitantes de ambos sexos van detrás de ellos danzando. Las mujeres con castañuelas bailan en grupos de dos una enfrente de la otra interpretando fandangos que son danzas muy lascivas donde el cuerpo lo mueven de un lado para el otro sin dar paso alguno [...].²¹

19. (IZTUETA: 1968; p. 231)

20. (HUMBOLDT: 1943; p. 127)

21. (RECONDO, José Antonio. *Tolosa y la provincia durante la ocupación francesa (1808-1813)*; p. 83)

Resumiendo, la reforma de la danza en Euskal Herria en lo que al baile de parejas se refiere, presenta los siguientes aspectos o características:

- En diversas ocasiones, en las extendidas danzas corales mixtas, nos encontramos con una serie de danzas en pareja (donde los componentes se unen por las manos o mediante pañuelo) de carácter tradicional y, reglamentadas, en su ejecución y/o protocolo.
- A mi entender, estas danzas trataban de emular, tanto en espacios públicos como privados, las costumbres refinadas cortesanas y las propias diversiones de los nobles locales, pero preservando la propia idiosincrasia tradicional. Quiero suponer, además, que algunas *Soinu zaharrak* se bailaban, en dichos ámbitos, también por parejas. También es de destacar y digno de estudiar, la peculiar convergencia de los posicionamientos estáticos, desarrollo técnico de ciertos pasos o la estética similar a la danza clásica o ballet.
- El carácter conservador de ciertas fuentes, nos sitúa en el dilema secular del papel de los maestros de danza, la necesidad de notación coreográfica o datación de las viejas costumbres ante la progresiva apatía general y a la vez, una creciente adopción de nuevas modas y aportaciones (minués, boleros, contradanzas, seguidilla, vales, etc.).
- En dicho contexto, se mantienen las danzas sociales y se les va introduciendo nuevas formas de baile (*arin arin*, *fandangoa* o jota) que pertenecen a la tipología de danzas de pareja abiertas o lo que es lo mismo, el “baile a lo suelto”.
- A medida que las danzas comunitarias pierden fuerza, los bailes de pareja se disocian de éstas y se mantienen o adquieren “carta de naturaleza” y finalmente, son adoptadas como singularidades propias. Debemos de destacar, el contraste tan grande que se observa entre la sociedad española, cultivadora de bailes sueltos por parejas y la escasez de éstos, en el seno de la sociedad vasca.
- Debido al devenir del tiempo, modas y costumbres este tipo de baile se ve, a su vez, amenazado por nuevas corrientes de baile en pareja cerrada y caracterizada por el giro constante de los participantes (vals, polca, mazurca, etc.). Aportaciones novedosas que a medida que se arrinconan o pasan de moda, se van sumando a las diversas estratificaciones de los bailes sueltos de pareja (baile agarrado) o incluso, con cierta carta de naturaleza, a las tradicionales danzas corales abiertas de hombres y mujeres (bailes de la era).

3. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA *BIRIBILKETA*, *ARIN ARIN*, *FANDANGO* Y *JOTA*

Antes de iniciar dicho apartado, quizás conviene reseñar cual ha sido mi relación vital con el baile a lo suelto. Mi primer contacto se produce en el seno de mi madre o en el regazo de la misma, aunque esto lo conozco por lo que ella me ha contado. Posteriormente, siendo un niño, iba con ella a ver bailar en las plazas y en muchas ocasiones, en la cocina de casa, aprendía por imitación a los sonos de lo que ella cantaba o los sonidos del tocadiscos (a los acordes de los *txistularis* de Donostia). Durante mis estancias en Lekeitio, siendo un niño o ya adolescente, solía observar los bailes que la gente realizaba en la plaza a los sonos de la banda municipal o los *txistularis*.

En dicho periodo, en el seno de un grupo de danzas aprendí, no sin dificultad, la forma estandarizada de los dos bailes a lo suelto. Ni que decir tiene, las diferencias eran más que manifiestas (posición de las manos, movimientos de los pies y cuerpo, actitud o predisposición personal, etc.). Durante la juventud, en cuadrilla visitábamos las romerías de *Txorierri*, *Uribe kosta*, *Orozko*, *Arratia* o *Durangaldea*. También he participado en algún concurso de la época y además, en la localidad de Lakuntza hemos bailado, en diversas ocasiones, con los jóvenes locales la *Alkate dantza*.

Conjuntamente, he trabajado en iniciativas para enseñar y divulgar dichos bailes o propiciar la recuperación de su espacio en la plaza. Sin olvidar, la observación no estructurada de las formas de bailar de las personas mayores o las descripciones obtenidas de ellos, en las entrevistas personales, en las cuáles luego me apoyaré.

Sin más preámbulos, vamos a analizar la estructura coreográfica, general y particular, y evolución de nuestros tres bailes de pareja más popularizados y extendidos. Nos referimos al *arin arin*, *fandango* y jota. Además, como complemento genuino añado la descripción de la *biribilketa*.

Bailes mixtos generalizados desde finales del XVIII, en buena parte de Euskal Herria, y que han ido tomando carta de naturaleza a medida que se han introducido en cualquier tipo de festejo. Diversos son los contextos, las formas de bailarlos (desde los niños en brazos de sus madres al reconocimiento de la edad de participar en bailes y romerías) y la estructura coreografía general de realización.

La coreografía general, tanto del *fandango* como del *arin arin* no se ajusta a reglas muy fijas, pudiendo variar desde el clásico corro a las dos filas enfrentadas. La gama de pasos se basan en tres figuras básicas (punteado, desplazamiento y vueltas), correspondiendo éstos al estilo o espontaneidad de cada pueblo, grupo familiar o genio individual. En cierta época la llamada "Jota" (no confundir con el "fandango") introduce en su ejecución una parte musical lenta que era bailada "a lo agarra(d)o" (*baltzeo*) por las parejas participantes. Por su lado la *biribilketa* es uno de los ritmos más antiguos y populares, donde unidos hombres y mujeres en cadeneta, recorrían las diversas calles, plazas y espacios festivos.

Este conjunto de bailes y su desarrollo como baile público, que en ocasiones se confunde con el complejo hecho de la romería, ha presentado a través de la historia diferentes formas en su contenido y pautas de realización. En los siglos anteriores al XVIII fue habitual el realizar este baile público, bajo la siempre atenta mirada de las autoridades locales, consistiendo éste en una continua sucesión de *Soka dantzak* realizadas por gentes del mismo sexo, pero de ubicación o categoría de edad diferente. A finales del XIX, se empieza a dar un fenómeno curioso, el baile “a lo suelto” (*soltie*) va tomando auge inusitado y con ello, las melodías e instrumentos musicales que lo interpretan. Así, en el baile público y sobre todo en las romerías, el *txistulari* oficial ha de compartir audiencia con otros instrumentos o conjuntos instrumentales (*pandereta*, *alboka*, *dulzaina* o *gaita* y *triki trixa*). Pronto a estos ritmos trepidantes, para la época, se le va a unir la pecaminosa tendencia del baile “al agarra(d)o” o “valseo” (*baltseo*) y ya en el siglo XX, se introducen o se ponen de moda bailes como el vals, pasodoble, tango, *schotiss*, *kontra iantzak*, Todo esto, origina que aunque la oficialidad de esta época se comparte entre el tradicional “tamborilero” o *txistulari* y las recién creadas bandas de música, la preferencia del público se inclina hacia los “corros de pago” formados por músicos ambulantes y/o aficionados (es decir, sin derecho o la prerrogativa de tocar en la plaza).

Además a la hora de bailar, algunos se acompañaban de “pitos” (*klaske-tak*) o castañuelas o recurrían a realizar “valseos” en la Jota. Por ello, éstos bailes, pese a su relativa modernidad, fueron objeto de censuras y prohibiciones, siendo perseguidos por sus licencias coreográficas o morales y su relación con instrumentos musicales censurados por autoridades municipales y sobre todo eclesiales.

Refiriéndose a la adopción de los nuevos ritmos por parte de los tamborileros noveles, Juan Ignacio Iztueta señala:

[...] los tales músicos, me extraña sobremanera cómo no se ruborizan al tocar en las plazas públicas entre tanto niño desaliñado esos fandangos tan apreciados por ellos, que carecen de principio, medio y fin; No necesitan que alguien les indique que toquen esa clase de música extraña y enrevesada, porque es la que les agrada, para modular mil novedades en su txistu.

Estaba prohibido en mi juventud bailar en las plazas públicas de Guipúzcoa esta danza extraña y de feos movimientos, así como también tocar su música fastidiosamente confusa. Hoy, sin embargo, desterrando despectivamente los hermosos zortzicos del país [...].

[...] Este baile vergonzoso de tal manera he visto detestado, hasta nuestros días, que solamente al anochecer solían hacer su aparición en ella ciertos vendedores de peras, uvas, rosquillas y las groseras y desenvueltas chicas, sin pudor y propensas a hombres; y solía constituir fuerte deshonor y grave descrédito para los chicos que salían a acompañar a semejantes pécoras [...].²²

22. (IZTUETA: 1968; p. 145)

3.1. Denominación de los bailes

La cadeneta, pasacalles o correcales, *biribilketa*, *kalejira*, *martxea*, *edate dantza*, *karrika dantza*, *ariñeketakoak* u otras denominaciones, referentes a la pieza musical elegida (*Artolateku*, *Aita San Antonio...*). Es una de las piezas más antiguas de los bailes de romería o plaza.

Al parecer, este conjunto de piezas musicales en 6/8 han estado relacionadas con una de las danzas sociales más extendidas por nuestro país como son las *Soka dantzak*. Al ritmo de este baile en cadeneta acababan las citadas *Soka dantzak* y con ello la juventud, recorría los diferentes lugares emblemáticos de la localidad. Por lo visto, al perder su vigencia las *Soka dantzak*, este tipo de baile toma carta de naturaleza en las romerías como aspecto coreográfico individualizado.

Siendo, en ciertos momentos, mencionados e incluso atacados por la pluma de ilustres eruditos por los singulares encontronazos, culadas o licencias que en ellos se observaban.

El *arin arin* (*arin arina*), *bizkaiko dantza*, *bigarrena* o *porrusalda* (*porrue*) es uno de los dos bailes junto con el denominado, clásicamente, como *fandango* (*fandangoa edo pandangoa*), *jota* (*jotea*), *lenengoa* u *orripeko* más utilizados en el contexto de los bailes de plaza durante la celebración de las fiestas patronales, romerías, diversiones de los domingos, comidas campesinas o cualquier otro motivo de alegría popular.

Ambos bailes, también han sido designados por la forma coreográfica o estilo que les distingue, es decir, baile “a lo suelto” (*soltea*). Aunque la mayoría de los entendidos, señalan que existe diferencia entre la forma coreográfica del “*fandango*” sin ningún tipo de evolución “a lo agarra(d)o” y la “*jota*” que posee una parte musical de “valseo”. Este “valseo” (*baltzeo*) o agarrado puede variar desde un simple “valseo” por parejas de toda la zona septentrional de Euskal Herria al sistema de enlazarse de las manos, al estilo de la “*sardana*”, del conjunto de participantes en las zonas media y ribera de Nafarroa.

3.2. Espacio y tiempo

Los tres bailes se generalizaron, paulatinamente, en toda Euskal Herria. Como hemos indicado, en fechas no muy lejanas (finales del XVIII y principios de XIX) y fueron tomando carta de naturaleza, sobre todo *fandangoa* y *arin arin*, a medida que se iban introduciendo en todas las fiestas locales o en todo tipo de celebración festiva. Aunque, en general, estos bailes tienen un origen menos antiguo que la mayoría de las danzas tradicionales. Podemos observar que debido a su espontaneidad y carácter desenfadado han alcanzado tal popularidad que son los bailes mixtos más extendidos a lo largo de nuestra geografía.

Bien en clásicos corros, por parejas o en filas enfrentadas *fandangoa* y *arin arin* aparecen, genéricamente, en toda Bizkaia, Gipuzkoa, Lapurdi, parte de Araba, Nafarroa y Behe Nafarroa. Desarrollándose en contextos festivos

tan variopintos como romerías, fiestas patronales, celebraciones gremiales, carnavales, etc. Y en ocasiones, se encuentran incluidas dentro de un conjunto de danzas tradicionales o incluso, se asocian a formas de danza diametralmente opuestas a las que nos ocupan.

Es opinión generalizada que la *biribilketa* es uno de los ritmos más antiguos de nuestro país. Por su parte, el *arin arin* se considera una creación autóctona y la “jota” o *fandangoa*, por el contrario son de origen foráneo.

3.3. Aspectos comparativos

A medida que los bailes de plaza y romería iban tomando carta de naturaleza, se han ido alejando de su contexto o función inicial para integrarse, posiblemente en busca de su propia supervivencia, en torno a danzas tradicionales de un carácter más ritual. Son muchos los ejemplos al respecto, entre los más conocidos destacar la “jota” en las danzas de Otsagi o de Elciego y el “fandango” y *arin arin* interpretados por el *dantzari* que baila encima de la *kutxa* la clásica *Kaixarranka* de Lekeitio. De forma paralela, este proceso también ha sucedido con la mayoría de *Soka dantzak* locales.

En lo referente al baile “a lo suelto” indicar que ambas piezas, se diferencian tanto en el compás de sus melodías como en los movimientos que definen a éstas.

Respecto al *fandangoa* se considera un antiguo y popular baile que alrededor del siglo XVII estaba enraizado en toda la Península (fundamentalmente, en Andalucía y Levante). Era una danza de galanteo, a ritmo de 3/8 ó 3/4, y donde participaba una pareja sin contacto físico entre sí. Variantes suyas se consideraban, en esa época, la malagueña, rondeña, granadina y murciana. Una vez perdida su vigencia se fue sustituyendo al norte por la “jota” (usada en Aragón, Nafarroa, Valencia y Murcia y en menor medida Andalucía, Cataluña y País Vasco), sevillana y bolero. En cuanto a la “jota”, parece que tiene su origen en el baile de “la canaria” aunque, clásicamente, se considera una creación de Aben-Jot. Y al parecer, en nuestro país se tomó una variante de la “jota aragonesa” que se fue introduciendo en el siglo XIX a través de Nafarroa (tanto en su forma de canto como de baile). Señalar que el *fandangoa* se diferencia de la “jota” en que no posee copla o canción, es decir, no tiene una parte lenta ni en lo musical ni en lo coreográfico. Ambas formas de danza son conocidas en muchos ámbitos geográficos cercanos como Cantabria (donde se le denomina “a lo bajo”, “a lo pesao”, “a lo llano...”) y Burgos donde se baila a ritmo de 3/8 ó 6/8.

Por su lado, lo que conocemos por *arin arin* o *porrusalda* es bailado a ritmo de 2/4 en Cantabria y León bajo diversos nombres (“a lo ligero”, “a lo alto”, “a lo mucho”, “a lo vivó”, “a lo corrido”, “al periquín”, “al agudo”, “a lo mudado...”) y en Burgos (“a lo agudo”). Teniendo cierta relación con los asturianos “corricorri”, “giralduillas” y “Pericote de Llanes” o las “seguidillas” de buena parte de Castilla La Vieja.

La *biribilketa* se caracteriza por su antigüedad y por su singularidad, respecto a zonas limítrofes. Aunque tiene una fuerte relación con las clásicas y universales danzas corales de todos los tiempos, donde el contacto estrecho posibilita un fuerte carácter social entre los participantes. En Occidente, se observa un tipo de ronda simple, donde los componentes conservan su lugar original mientras enlazados por las manos, cintura u hombros progresan alineados y dirigidos, a la vez que la hilera dibuja figuras como la línea recta, el círculo, espirales o caracol, el ocho o círculos y semicírculos. Frente a ésta, la ronda compleja posibilita la permutación de puestos, alternando a su vez, figuras como la cruz, la cadena, puentes o arcos y estrellas.

3.4. Análisis de la coreografía general

3.4.1. *Biribilketa*

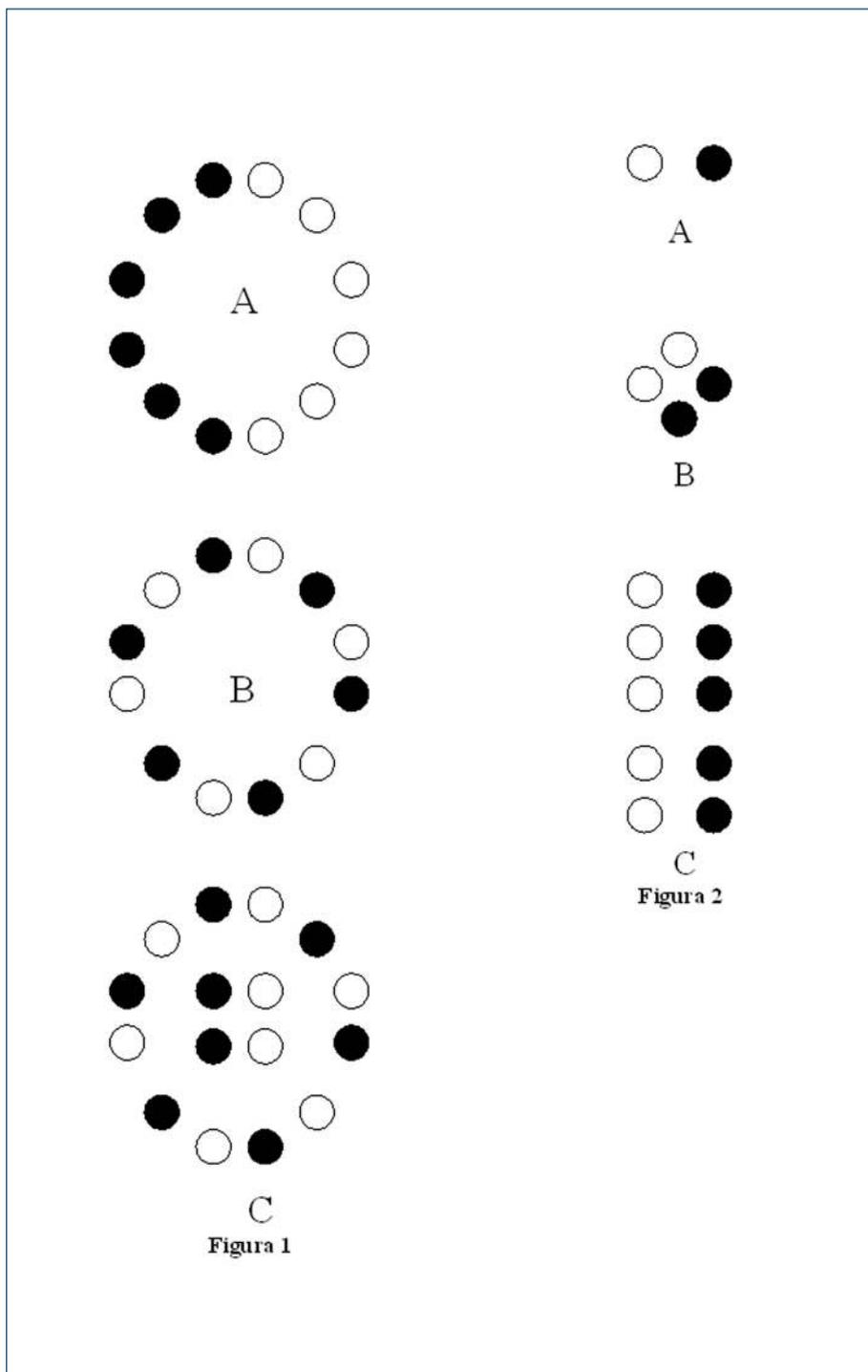
En esta danza en cadena, los participantes en número ilimitado (por lo común par) suelen ser de ambos sexos. Generalmente, se intercalan alternando chicos y chicas que suelen ir unidos por las manos o bien por pañuelos. Por norma general ha sido un miembro masculino el que dirige la danza y otro del mismo sexo el que cierra la cuerda (*soka*). Aunque menos habitual, no ha sido raro que este orden se invierta en *Soka dantzak* realizadas por mujeres.

Donde debemos destacar que la alternancia de sexos no se cumple al final de la cuerda, pues el último situará a su pareja por delante (en su mano derecha). La dirección habitual del conjunto es hacia el primero, no sin excepciones que ya apuntaremos más adelante, o sea en contra de la dirección de las agujas del reloj. Mientras todos los participantes miran hacia el centro del espacio que ocupan.

Siendo numerosas las evoluciones o figuras que pueden hacerse en esta danza, de las cuales destacamos las siguientes: cadeneta en sentido contrario a las agujas del reloj, puente bajo la última pareja (sentido contrario a las agujas del reloj), puente bajo la primera pareja (sentido a favor de las agujas del reloj), puente del medio (ambos sentidos), caracol o laberinto y zig-zag o serpenteante.

3.4.2. *Fandangoa, jota eta arin arin*

La coreografía general de ambos bailes de plaza o romería ha sido muy similar. Inicialmente, los dos son bailes en pareja y pueden variar según diversos factores (contexto donde se realiza, número de componentes, etc.), adquiriendo forma de una simple pareja, dos parejas enfrentadas y formando un corro o cuadro, todos los componentes en dos filas paralelas (chicas a un lado y chicos a otro), un único círculo (aquí las parejas, según sexo, pueden ir intercaladas o enfrentadas chicos y chicas) y también, como sucede en algunas *Soka dantzak*, las dos parejas principales en el centro o fuera del círculo. (Ver figuras 1 y 2).



A partir de estas figuras iniciales, no se dan otras a excepción de la “jota”, donde a la hora del “valseo”, los componentes se unían por parejas o se enlazaban por las manos a modo de la “sardana”. Por su lado, en el *arin arin*, algunas veces, los componentes del corro lo hacen girar en sentido contrario a las agujas del reloj, mientras ejecutan el característico punteado de este baile.

3.5. Análisis de la coreografía particular o pasos

3.5.1. *Biribilketa*

El paso de este baile es muy sencillo y ello, en gran medida, ha hecho que se popularice. Su realización se hace elevando alternativamente las piernas, doblando ligeramente las rodillas, a la vez que toda la fila avanza con este “paso tranco”.

3.5.2. *Fandangoa/Jota*

Los pasos del *fandangoa* o “jota” y los del *arin arin* son muy variados, correspondiendo sus diferencias a factores de estilo o espontaneidad de cada localidad o zona geográfica, el sistema de aprendizaje en el seno familiar o la capacidad e interpretación individual de los citados ritmos.

Ante una gama tan amplia de pasos y variantes, hemos optado por reducir a tres pasos básicos²³ que permitan facilitar las tareas de aprendizaje de este afamado baile de plaza.

- **Punteado:** Este punteado se hace con un pie, mientras el otro efectúa pequeños y regulares botecitos, en la forma o cadencia de punta atrás, punta adelante, punta atrás y punta al aire o bien punta atrás, tacón adelante, punta atrás y punta al aire. Existiendo infinidad de fórmulas similares para realizar este primer paso y a lo largo de su ejecución, el cuerpo se gira ligeramente hacía el pie que se está moviendo.
- **Desplazamiento:** Paso o conjunto de movimientos de pies que van a consistir en un desplazamiento lateral a derecha o izquierda, con un paso largo (un pie sobre otro, por delante o por detrás) que caracteriza al movimiento lateral y seguido de una serie de pequeños saltitos o pateados sobre el suelo.
- **Vuelta:** La estructura del paso es similar al desplazamiento, pero en vez de ir a ambos lados sólo se marca a un lado con el paso largo (especie de engaño o quiebro) y se da la vuelta en sentido contrario aprovechando el tiempo que antes se destinaba, a los saltitos o pateados. La forma de evolucionar en esta vuelta, presenta un gran

23. José Mariano Barrenetxea establecía en Arratia, al hablar de la *alboka*, para “*Lenengoa*” los siguientes pasos: *bertan*, *eurrera puntuek*, *lenengoaren puntepioa eta kantue*.

número de variantes o variaciones sobre la base de lo explicado.

Por lo general, una vuelta va a iniciar este baile y se va a usar para establecer el tiempo final de un tipo de paso y el principio del otro. Así también, determina el punto final del baile y eso aparte de tener un espacio propio.

Cuando se baila al son de *triki trixa* o *alboka*, el tiempo musical de la copla cantada por la panderetera se destina a realizar esta serie de vueltas. Y como hemos indicado, en cierta época e influenciados por las danzas europeas en *boga* (vals, polca, mazurca, etc.) surge la introducción en la ejecución de la “jota” de una parte musical lenta que era interpretada “a lo agarra(d)o” por las parejas participantes. Debido a este hecho, la autoridad eclesial practicó durísimas sanciones prohibitivas.

3.5.3. *Arin arin*

La estructura coreográfica, general y particular, del *arin arin* con respecto al *fandangoa* o “jota” son similares en sus líneas formales. Y aquí, al igual que el anterior baile, los brazos de los bailarines están en todo momento levantados (no excesivamente) y arqueados a la altura de las orejas o del pecho, situados en el mismo plano del cuerpo del que baila o un tanto inclinados hacia delante. Los brazos no se mueven en exceso, salvo cierto acompañamiento desigual de éstos en los desplazamientos laterales y vueltas o en el *arin arin*, ciertas palmadas espontáneas que se realizan al efectuar el punteado.

Todos los componentes suelen marcar el ritmo mediante el chasquido de los dedos pulgar y medio. Aunque menos habitual, en algunas ocasiones los miembros masculinos portan castañuelas en las manos con la misma finalidad de acompañar rítmicamente la melodía.

El *arin arin* presenta la siguiente gama de pasos²⁴:

- **Punteado:** Estos punteados, en líneas generales y salvando el amplio número de variantes, se realizan superponiendo de forma alternante la punta de un pie delante del otro. Bien en un ritmo único (uno-dos-uno-dos) o ritmo compuesto (uno-dos, uno-dos-tres, uno-dos, uno-dos-tres...).

Durante esta serie de pasos el conjunto de participantes, situados en un único círculo o en círculo con los principales en el centro, suele hacer un movimiento conjunto de traslación en sentido contrario a las agujas del reloj. También, de forma más aislada, podemos ver que

24. El mismo autor establecía en Arratia, al hablar de la *alboka*, para “*Bigarrena*” los siguientes pasos: *bigarrenaren puntepioa, ostentxekoak eta kantue*.

algunos chicos suelen hacer esporádicamente una serie de palmas debajo de las piernas y delante del pecho.

- **Desplazamiento:** Este paso, también con movimiento alterno a derecha e izquierda, es similar al descrito para el *fandango* o “jota” pero con una cadencia diferente señalada por el ritmo y la melodía. En este caso, el paso se caracteriza por un punteado final de punta-punta, punta-tacón o tacón-punta.
- **Vuelta:** Como en el anterior baile, estas vueltas inician la pieza bailada, su final y una parte coreográfica y musical. También combina el paso de desplazamiento con los pasos característicos de la vuelta, amagando a un lado para dar la vuelta hacia el otro.

3.6. Indumentaria

La indumentaria, en general la estipulada hoy día, ha estado influenciada en la sociedad tradicional por factores tan decisivos como el espacio geográfico, la época, el sexo, la edad, la categoría social, los gustos de las gentes o el tipo de economía predominante. Por todo ello, en estas sociedades el vestido ha tenido un papel social y simbólico importante. Incluso, el traje tradicional señala los días de labor y los festivos. A la sobria y autárquica indumentaria de labor se le ha contrapuesto, en cierta medida, la pulcritud y vistosa ropa de los acontecimientos festivos.

Teniendo en cuenta esto, en las clásicas romerías o fiestas de los siglos XIX (finales) y XX las gentes, según zonas geográficas y costumbres, vestían como a continuación detallamos. El hombre vestía con boina oscura (*txapel*), pañuelos de cuadros o colores, la singular blusa oscura (principalmente negra) o clara y con cuadros. Estas blusas (*brusa*) eran en Bizkaia, Gipuzkoa y zonas de Araba bastantes largas, en tonos oscuros y claros, llegando por debajo o encima de las rodillas e iban abiertas o anudadas por delante. Éstas en Iparralde y zona noroeste de Nafarroa eran más cortas, bajaban tan sólo un poco por debajo de la cintura, generalmente negras y abotonadas por delante.

Vestían camisa blanca que algunos cubrían con la blusa, chaleco o ambas prendas. No eran raros los que iban con traje de chaqueta oscuro. No faltaban adornos florales (siemprevivas, flores silvestres, escapularios, etc.) al pecho.

Sujetaban el pantalón mediante una faja de color rojo, negro, azul, blanco o verde. Los pantalones, en esta época, eran largos y en color blanco, oscuros o con rayas. Llevaban calcetín o media y calzaban, principalmente, alpargatas (*espartina*) blancas o color (no faltando gente con *abarkak*). Las alpargatas blancas eran cuidadas con mimo desde el inicio de la temporada de romerías, destacando que muchos les devolvían la blancura inicial mediante su pintado con tiza o cal blanca.

Las mujeres presentaban mayor variedad en el vestir, según costumbre de la zona y gustos de la época, llevaban el pelo recogido o pañuelo a la cabeza (*buruko zapi*) con largas trenzas o con moño sobre la nuca. Llevaban camisa o blusa blanca con puntillas o no, y a veces, se colocaban una *txanbra* oscura por encima de ésta. Iban con faldas oscuras y largas (les llegaban hasta los tobillos) y sobre ella, solían poner un delantal de color claro. Calzaban zapato oscuro, alpargata blanca o incluso, *abarkak*. Sobre los hombros se ponían un pañuelo amplio de colores (*lepoko zapia*) o manteleta, que iba doblada en triángulo por la espalda y unidas sus puntas o cruzadas al pecho. No faltando en su indumentaria algunos adornos de bisutería o vegetales. También ha sido muy clásico, adquiriendo en la actualidad el carácter de traje folclórico, el denominado traje de aldeana o *baserritarra* que consiste en conjunto de chambras y faldas moteadas o de cuadros, llevando delantal, pañuelo con moño y calzando *abarkak* con calcetines de lana o alpargata.

Tanto unos y otras, iban a las romerías portando su atadillo (*pardel edo fardel*) o “maleta” que era un mantel o sábana, anudadas las cuatro puntas, donde llevaban los alimentos para la clásica comida campestre. Los hombres llevaban el clásico palo (*makila*) de la que se servían para llevar atada la comida al hombro o subir monte.

En los siglos anteriores al XIX, la indumentaria era menos uniformada ya que la diferencia era más acentuada entre zonas de montaña o bosque, valles o costa e incluso, como es lógico, entre zonas similares. En el ámbito general, en aquella época los hombres llevaban el pelo largo (recogido con pañuelo o no), se cubrían con diferentes modelos de sombreros (redondo de ala acampanada, copa baja o montera de ala grande), chaquetillas o elástico, chalecos de color, amplias camisas abullonadas y pecheras fruncidas, calzón corto o pantalón con petachos, medias, *mantarrak* o polainas y zapatos o *abarkak*. Por su parte, las mujeres llevaban en la cabeza pañuelos o incluso, mantillas para ir a misa e indicar como curiosidad, que hasta finales del XVIII las mujeres del país se tocaban con los singulares tocados coniformes. Vestían corpiños y jubones, camisa blanca de lino, a los hombros llevaban mantón o pañoletas de colores, faldas de diversos colores (superpuestas unas sobre otras), medias o calcetines de lana y calzando zapatos o “*abarkak*”.

3.7. Bailes e instrumentos

Estos tres bailes han tenido, tradicionalmente, como acompañamiento musical al *txistu* y tamboril (*danbolin*). En las plazas públicas y romerías ha sido la imagen del *txistulari* o “tamborilero” la que ha caracterizado a éstas en lo musical.

El *txistulari* toca el *txistu* con una mano y a la vez, sujeta en el antebrazo el tamboril que golpea rítmicamente con un palillo que lleva en la otra mano. Algunas veces es acompañado por un atabal o redoblante y no han sido raras, las agrupaciones de *txistularis* o bandas. Dicho personaje era uno de

los cargos fijos en el ayuntamiento de cualquier localidad de la zona atlántica de nuestro país. Poco a poco, esta oficialidad exclusiva la fueron compartiendo con las bandas de música.

Algo similar sucede con los “gaiteros” o “dulzaineros” de la zona mediterránea que generalmente, a dúo o no, son acompañados por un tambor o caja que señala los ritmos. Éstos también, cedieron parte de su protagonismo, a caballo entre los siglos XIX y XX, a las recién inauguradas bandas municipales de música.

En sus inicios e incluso posteriormente, ambos tipos de músicos oficiales no necesitaban tener conocimientos musicales pero a medida que la contratación anual como funcionario se institucionalizaba, dicha exigencia era mayor.

En un segundo plano, respecto al contexto público, aparecen algunos instrumentos e instrumentistas menores. Este tipo de instrumentos musicales sencillos y relativamente rudimentarios, son conocidos en ámbitos muy reducidos y su capacidad para interpretar piezas es limitada.

Así la *alboka* se circunscribe a las diferentes áreas que rodean, principalmente, los macizos de Gorbeia y Aizkorri. Este instrumento de lengüeta simple, posee un aspecto singular por sus dos cuernos situados en los extremos y la peculiar forma de insuflar el aire, utilizando a modo de odre la respiración continuada que sólo se almacena en los carrillos del tañedor. A los intérpretes de este instrumento, se les ha denominado popularmente con el nombre de *albokari* y generalmente, estos músicos iletrados han sido los constructores de sus propios instrumentos. Su escala musical ha hecho que la *alboka* se ciña a un repertorio muy limitado: *lehenengoa* (3/8) *edo fandango*, *bigarrena* (2/4) *edo arin arin*, *martxea* *edo ariñetakoak* (6/8) y el peculiar *puntepioa* (3/8). Su acompañamiento clásico ha sido la pandereta y el canto (*pandero-jotzailea* *edo koblaría*).

La dulzaina metálica (antes de finales del XIX, al parecer eran también en madera) ha tenido un área de extensión más amplia respecto a la *alboka* (Aiala, Arratia, Busturialdea, Durangaldea, Usurbil, Orío, Lasarte, Azkoitia...). Su construcción en metálico, por lo visto esta unido al proceso industrializador de estos territorios. El campo de ritmos y melodías de este instrumento musical de doble lengüeta es similar en sus limitaciones a la *alboka*. La dulzaina (*dultzaina*) se tocaba, generalmente, en solitario (aunque no han sido raros los dúos) y con el acompañamiento rítmico de la pandereta o caja. Y el dulzainero (*dultzainerue* *edo gaiterue*), al contrario de lo que sucedía con la gaita en Nafarroa y Araba, solían aprender y tocar de oído.

En lo referente a la acordeón diatónica (*soinua*, *soinu txikia*, *infernuko hauspoa*, *triki trixa*, *trikitixa*, *triki* *edo triki triki*) indicar que su rápida aceptación, su paulatina y creciente extensión por nuestra geografía y sus posibilidades musicales, han hecho de este instrumento uno de los más populares del país. La introducción de este instrumento, bien por los extranjeros que

venían a través del comercio fluvial o por los que vinieron a la construcción ferroviaria, supuso la relegación a un segundo plano de los dos instrumentos anteriores e incluso, del propio *txistu*. Debido a su capacidad de adaptarse a los nuevos ritmos de moda o en boga (pasodobles, valeses, chotis, habaneras, tangos,...), en sus inicios se considero a este instrumento como un instigador del pecado, a los interpretes se les tildo de ser un tanto anticlericales y a los participantes en dichos bailes se les negaba la absolución de la confesión.

La pandereta (*panderoa*) ha sido un instrumento asociado a diversos aspectos de nuestro folclore y curiosamente al femenino (danzas, cantos y cuestiones). Pero su mayor popularidad se ha dado con relación a la *alboka*, “dulzaina metálica”... y sobre todo con la *trikitrixa*. Al toque rítmico de la pandereta (*panderoa*) les acompaña una serie de coplas, improvisadas o no, por parte del *panderujolea* edo *panderujotzailea* donde se narran infinidad de aspectos descriptivos de la fiesta o el baile, jocosos, amorosos, críticos o satíricos, etc. Estas coplas suelen marcar el final de la pieza con una que señala la despedida. En la mayoría de las ocasiones, las *panderojotzailes* eran mujeres y éstas o sus funciones festivas no estaban muy bien vistas por el clero. Cuando actuaban en el contexto de las romerías o en plazas públicas, éstos/as con su pandereta a modo de plato solían encargarse de cobrar el “derecho al baile” a los mozos que participaban en el corro donde tocaban.

Dentro de contextos más privados e incluso domésticos, aparecen estas piezas musicales interpretadas por variopintos instrumentos como guitarras, violines, armónica (*filarmónika* edo *ahosoinua*), *tronpa* edo *musikitarra*, canto y el acompañamiento rítmico de sartenes, cucharas, botellas, ralladores, castañuelas (*kastainetak*), *tarrañuelak* edo *paluek*, etc. Indicar que sobre todo, entre los intérpretes de los primeros instrumentos se encontraban, habitualmente, grupos de indigentes.

4. BAILE A LO SUELTO Y BAILE A LO AGARRADO

La sociedad burguesa durante el siglo XIX (como en los dos últimos tercios del anterior), había empezado a adoptar gustos y costumbres aristocráticas y a la vez, iban configurando sus propios ideales burgueses (basados en los pilares de la verdad y la sencillez). Todo ello, propiciará una vuelta a lo primogénito de la música regional o del canto popular (frente a la ópera) y en el ámbito de danza, se tiende a los estilos imitativos y con carácter, adoptando una serie de danzas de giro y progresión suave originarias de Alemania.

Así las cosas, surge en Europa la fiebre del vals y éste, se extiende hasta conseguir la conquista mundial y superando por primera vez, todas las objeciones y limitaciones que se solían establecer en los ámbitos cortesanos o aristocráticos. Elevándose, con sus giros y deslizamientos en pareja cerrada, en danza referencial de diferentes estratos sociales. Entre 1825 y 1830,

declina su supremacía en viva competición con la “polca” venida de Bohemia (viajó de Praga a París). Ésta compartirá también su popularización con la polaca “mazurca”, el “galop” y desde 1830, el “cancán” se adueña de los salones públicos de baile en París.

Al final del XIX, algunos maestros de danza trataron de crear un falso rococó, ante el declive de la danza social y en Estados Unidos se intenta dar un aire de respetabilidad a los bailes de pareja. Es decir, hay una decadencia de la ronda y fruto del triunfo del individualismo, se va a elevar la danza de pareja.

La sociedad estructurada se diluye o se convierte en amorfa, ello conlleva una adopción de danzas de América Central y sobre todo, desde 1910 se extiende el famoso “tango argentino”. La época de los felices años 20, se caracterizó por una serie de bailes de gran fuerza y energía en su ejecución, como fueron el “fox-trot”, “charlestón”, “rumba”, etc.

Como hemos señalado, la introducción de las nuevas tendencias o modas en la sociedad española se antoja más lenta debido a la situación política y cultural de la misma, el riguroso sentimiento religioso y moral o los intentos por impermeabilizar el país de amenazadoras aportaciones extranjeras.

Mientras en Euskal Herria, ese sentimiento de moralidad cívico-religiosa se acentúa por el fuerte sentimiento de conservadurismo tradicionalista (patentes en los continuos ataques entre carlistas y liberales o los actuales, entre las diversas concepciones del estado). Acentuado, como se ha visto, por la casi carencia de bailes de pareja (baile a lo suelto e *ingurutxoak*) que contrasta, sustancialmente, con lo que sucede en la sociedad española del momento.

Largo y tendido se ha hablado de la introducción de nuevas costumbres, modas o modos de vida, ideas políticas o religiosas o simplemente, elementos culturales o lúdicos. Algunos, por ejemplo, ven al instrumento de la *triki trixa* y a su versatilidad en la capacidad o gama melódica a interpretar y por lo tanto, contribuyendo al aumento del repertorio o incluso, adecuando su calidad musical al gusto de la época. Así también, unos asocian su origen puntual en las construcciones férreas del tren y sus posteriores comunicaciones, mientras otros lo ciñen al secular comercio marítimo del cabotaje con Europa (Países Bajos, Francia, Inglaterra, etc.). En mi opinión, ambas teorías son posibles, pero no son las únicas y la tendencia general suele orientarse a una amalgama de factores, que son los que contribuyen en estas ocasiones. Entre ellos, podemos indicar que muchas de las aportaciones novedosas vienen de mano de personas viajeras o inquietas, el mismo influjo de las guerras o invasiones internacionales (cuantas guerras civiles han sido fruto de esos contrastes conceptuales), la influencia de los medios impresos y las noticias o debates sobre sus contenidos, las comunicaciones escritas, etc.

Todo ello, junto al triunfo del ideal burgués del individualismo en el XIX, va a contribuir a que “el baile a lo suelto” obtenga su emancipación de las comunitarias *Soka dantzak*, tomando carta de naturaleza en la sociedad de

adopción (abrazado por tradicionalistas y liberales) e incluso, una vez obtenida su preponderancia, no es ajeno a las nuevas contribuciones que le van a influir y le obligarán a adaptarse, a la nueva situación. De este modo, se produce la paulatina incorporación de los bailes de giro (ante las nuevas tendencias) y sobre todo, el influjo del vals en la pieza coreográfica más joven, la jota (tanto en el vals por parejas o en la versión meridional navarra).

Hoy se habla, como curiosidad peculiar, de la jota arratiana como baile de pareja que se caracteriza por su momento de enlace de las parejas o valseo (*baltzeo edo baltzingo*). Al respecto, debemos señalar que ese modo de bailar la jota estuvo mucho más extendido y en la provincia de Bizkaia era conocido desde las Encartaciones a los valles más orientales. En su forma de bailar, lógicamente, no era unívoca y se caracterizaba por los estilos de la zona, contexto de realización o por la habilidad y deseo de destacar (sobre todo, frente a las chicas casaderas). Según algunos testimonios destacables²⁵ de la propia Arratia o no, al preguntarles por el baile a lo agarra(d) nos indicaban que no todo el mundo hacía lo mismo, mientras algunos pocos se agarraban (con la derecha los chicos) y “valseaban” o bien, cogiendo a la chica por la cintura, la elevaban por el aire y la daban una vuelta. Otros bailaban, agarrándose o sueltos, pero sin grandes evoluciones reseñables. Además, como se ha comentado, algunos se acompañaban de castañuelas o “pitos” (*klasketak* y en menor medida, *tarrañuelak* y cucharas) pues éstos, producían un sonido rítmico amplificado con respecto al chasquido de los dedos. Lo cual, daba al bailarín un mayor prestigio, un mejor acompañamiento rítmico a la pareja y su nivel de vistosidad pública se acrecentaba.

Una serie de vaivenes han envuelto a estos bailes, a lo largo de su historia y a la vez, han sido objeto de furibundos ataques que trataban de actuar de frenos morales, religiosos y conservacionistas. Presentando una curiosa evolución, vilipendiados en sus inicios por unos (tradicionalistas, carlistas o nacionalistas) y defendidos (burgueses, liberales o progresistas) por otros; con el paso del tiempo y frente a nuevas modas, los primeros se convirtieron en sus más acérrimos defensores y los segundos, los empezaron a abandonar o rechazar. Con el tiempo, las costumbres cambiaron y en la primera mitad del siglo XX, los bailes “a lo suelto” se vieron superados por otro tipo de bailes “en boga” (pasodobles, tangos, chotis, habaneras, fox-trot, etc.) y otros instrumentos (manubrio o pianillo, altavoz, jazz-band, conjuntos musicales, etc.). Pero, sobre todo, la irrupción del cine va a ser un hecho social crucial para el declive del baile.

A lo largo de la historia, las danzas y en particular los bailes de pareja, en nuestro contexto sufrieron los continuos azotes de los agentes moralizan-

25. Juan Aiesta Urkidi (Bedia, 1892), Bartolomé Lasa Aguirre (Zeberio, 1912), Saturnino Azkarategi Ojenola (Dima, 1906), Faustina Mugira y Zabala (Nabarniz, 1906), Elías Basterretxea Lamikiz (Mendata, 1909), Silvestre Elezcano “Txilibrín” (Igorre, 1913), Felipa Puente Rubial (Balmaseda, 1906) y otros muchos entrevistados afirman lo mismo. En: *Carnavales de Bizkaia*, trabajo inédito becado por la Diputación Foral de Bizkaia, realizado por Emilio Dueñas y Josu Larrinaga.

tes de los estamentos principales de la comunidad. Así, en la sociedad del XIX donde vivió Juan Inazio de Iztueta, se veía una cierta connivencia entre el poder eclesiástico y civil, frente a las aportaciones de nuevos bailes o modas:

No puedo dejar sin consignar la providencia tan justa que a este respecto ha tomado el noble ayuntamiento de Hernani. El honorable señor que gobierna a esta noble villa decretó el día 8 de febrero ordenar al tamborilero que en la plaza pública no tocara aires de fandango, sino zortzicos y otras sonatas propias del pueblo. Señores de esta suerte son los nacidos de pura sangre vasca y no los insensatos, arrogantes y melindrosos que nos quieren introducir y poner en uso danzas extranjeras, feas y dañinas y repugnantes por cierto.²⁶

[...], esta alianza entre el poder civil y el eclesiástico para controlar las diversiones tradicionales encontró la resistencia de los vizcaínos, como muestran los sucesos ocurridos en Munguía en 1755. Se organizó un baile el domingo por la tarde con motivo de las fiestas de la localidad y un vecino, Juan de Aguirregoitia, quiso introducir a una muchacha en una danza en la que sólo estaban participando los mozos. El tamborilero dejó de tocar alegando que –no se atrevía por cuanto el Alcalde actual llamado Phelipe Antonio de Maruri le llevaría a la carzel por cuanto no había permiso de que danzasen las mozas con ellos-. Varios vecinos intentaron convencer al músico para que tocara pero en ese momento llegó el alcalde, acompañado por el alguacil y el cura, y ordenó el arresto de todos los que protestaban.²⁷

Prohibiciones y la consecuente protesta popular, se dieron tanto en Balmaseda (1792), Zeberio (1800) o en varias épocas en Bilbao. Y ya en el siglo XX, en un acuerdo por unanimidad, en base a un escrito presentado por D. Benito Vizcarra (que era arcipreste de Villaro), del Ayuntamiento de Zeanuri con fecha del 8 de mayo de 1939 se dice lo siguiente: “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”²⁸.

También en ese periodo, por los testimonios recogidos por toda Bizkaia, sabemos que era generalizada la práctica de negar la confesión e incluso, la absolución de los pecados a todo el que había participado en los bailes agarra(d)os. Contundente sistema disuasorio, que se veía acentuado por la controladora pertenencia de la juventud a cofradías religiosas locales (Hijas de María o Luises).

Como consecuencia derivada de las restricciones y prohibiciones, en la nítida lógica racionalista de Manuel Larramendi se gesta la siguiente reflexión sobre un caso sucedido en su época (siglo XVIII):

26. (IZTUETA: 1968; p. 323)

27. (BERNAL: 2005; p. 53. Cita del Archivo Foral de Bizkaia, Corregimiento, 0776/017)

28. ZEANURI, Archivo municipal. Expediente del Ayuntamiento debido a “sobre el escrito presentado por D. Benito Vizcarra, Arcipresete de Villaro, referente al baile agarrado”. Zeanuri, 1939.

[...] En algunos lugares (no nombro ninguno) los misioneros, inspirando horror a estas danzas, obligaron a todos sus oyentes a jurar públicamente que ni bailarían ni permitirían danzas de tamboril, y recurriendo al tribunal del señor obispo, obtuvieron su aprobación y la confirmación del juramento. Pero a poco tiempo se les resfrío su fervor, dejando las danzas, se retiraban, mozos y mozas, a divertirse y a jugar, comer y beber fuera del poblado, sin testigos, y dentro del lugar a zaguanes y otros rincones, de donde resultó el escándalo terrible de haber habido más niños expósitos en sólo aquel año sin danzas que en muchos antes con ellas, y fue preciso relajarles el juramento y que volviesen a sus danzas.²⁹

Además debemos puntualizar, como se puede cerciorar, tradicionalmente el papel de la mujer en el ámbito festivo y lúdico ha ido parejo a su participación en la vida social o comunitaria; y cuando se ha manifestado de forma pública, viene acompañada de la ardiente polémica o la crítica feroz.

En la provincia de Guipúzcoa aparece su figura, en las diversas crónicas de los detractores y defensores de las danzas, con un ceremonial preciso a la hora de organizar sus hileras respectivas tanto las jóvenes solteras como las casadas. Así *Neskatxen esku dantza* era danza de muchachas solteras con una mayor libertad a la hora de su ejecución e incluso, en su propia estructuración protocolaria o social. Mientras las cuerdas formadas por las mujeres casadas o *Etxeko andreen dantza* que se organizaba el último día como colofón a las fiestas, tenía un carácter más intimista o localista y estaba sometida a un mayor control social.

Al parecer, en ambos casos, la actitud de la mujer guipuzcoana en la danza debía de corresponder con la descripción que apunta el Padre Manuel de Larramendi en 1754:

Las mujeres, aun las que saben danzar los zortzicos del tamboril... bailan con tanta reserva y modestia, que no se rozan con mudanza alguna menos decente.... La misma publicidad conduce para que se dance con regularidad, con decencia y sin que ofendan los ojos de tanto mirón cristiano y racional.³⁰

[...] van más bien vestidas que nunca, reparen y digan también con cuánto recato van vestidas, cuán decentes y modestas, cuán hundidos los pechos, cuán cubiertos los hombros, cuán velados los cuellos; y es indicio de vergüenza, de su honestidad y de que están muy lejos de salir con la mala intención de provocar [...].³¹

E incluso, este acérrimo defensor de las danzas aprueba que no se den las manos hombres y mujeres, para solicitar su unión mediante pañuelos. Siguiendo la creencia de la época de que el pañuelo evitaba el contacto físico (medida higiénica frente al sudor o enfermedades) y moral (dificultando la transmisión de malos pensamientos o acciones). Es más, en tiempo de

29. (LARRAMENDI: 1950; p. 274)

30. (Op. Cit. p. 274)

31. (Op. Cit. p. 273)

Larramendi su uso era aconsejado (caso de Hernani), ya con Iztueta era obligado y en algunos casos, en la *Eguzki dantza* de Lekeitio, se le anuda un nudo (quizás para evitar la transmisión de malos pensamientos).

Algo similar, sucedía en la sociedad española contemporánea de Goya: “Prohibición de organizar bailes privados porque en ellos hombres y mujeres danzaban y bailaban cogidos de las manos o mediante un pañuelo y donde se decían secretos al oído y se daban otras acciones semejantes indignas de cristianos”³².

Podemos concluir, a modo de resumen, que el baile a lo suelto y posteriormente, a lo agarrado han tenido que vadear una serie de contextos y momentos históricos, definidos por las siguientes características particulares:

- Desde el siglo XVII o XVIII y hasta fechas recientes, la obsesión de los estamentos de la religión católica se ha centrado en restringir (por todos los medios) la utilización o disponibilidad popular del ocio o tiempo libre (fiestas, bailes, divertimentos, relaciones lúdicas, tabernas, etc.), la participación conjunta de hombres y mujeres en las mismas, o la actitud pública del sexo femenino (moral, recato en lo social y la sobriedad en el vestido u ornamentación).
- Vivido el miedo frente al protestantismo y los constantes influjos ideológicos gestados en el extranjero, a partir de la mitad del XVIII, en nuestro contexto la sintonía del ámbito civil y religioso se aúnan en defender las razones morales (decencia y honestidad, contención del despilfarro económico o mantener la diferenciación social) que trataban de vehicular o fomentar sus ideales de personas y sociedades moralmente correctas, ideológicamente controlados y la obstinada expansión religiosa a todos los ámbitos de lo social.
- Frente a dicho empecinamiento y sus medidas arbitrarias que en muchas ocasiones derivan en consecuencias más perniciosas que lo que trataban de evitar (bailes, costumbres o modas, gastos en bodas y entierros, etc.). Además de generar una fuerte oposición popular, que se va a manifestar en altercados, resistencias o la más absoluta indiferencia a sermones y prohibiciones.
- Marco singular para que la figura de la mujer, en el ámbito social, sea duramente vilipendiada y a ellas, “instrumento del diablo”, se les ha atribuido muchos de los males que teólogos y canónigos combatían desde sus propios prejuicios sexistas.
- No sólo el baile a lo suelto, todo tipo de danza o baile mixto y las actitudes adoptadas en ellos se consideraba perniciosas. Así

32. (DE LA PUERTA ESCRIBANO: 1996-1997; p. 209)

los bailes se conceptúan como “*tinieblas de los varones, perdición de las mujeres, tristeza de los angeles y fiefta de los demonios*”³³. Manifestado por la unión de manos o con pañuelos, ciertas libertades o expresiones de alegría, la actitud personal o en pareja, los giros y vueltas, las melodías e instrumentos utilizados o el infernal abrazo de ambos sexos.

- Una vez adoptada la moda del baile suelto, los espíritus sancionadores se dirigen a las nuevas aportaciones que de forma amenazadora vienen del extranjero, con vocación de quedarse y calando con fuerza en las indisciplinadas clases populares.
- A medida que estos bailes pierden su hegemonía, se convierten en un hecho social identitario y a conservar. Es más, incluso se idealizan, estilizan o maquillan para de una forma singular o diferenciada, presentarlos como algo novedoso.

5. CONTEXTO PSICOSOCIAL DEL BAILE

La contextualización psicosocial consiste en establecer el espacio o ámbito físico donde se realiza cualquier actividad humana, interactuando de modo determinante la forma física y distribución de dicho espacio, las actitudes personales de los participantes y las relaciones sociales que pueden generarse o surgir. En el caso que nos ocupa, los agentes que se establecen son, en líneas generales: los participantes en el baile, los músicos y el público asistente. En cuanto a los espacios de realización, se ciñen al baile en las *Soka dantzak*, en la plaza, en las romerías, en bailes informales y en bailes de exhibición.

Quizás, podemos situar, entre nosotros, como el precursor de este tipo de análisis a Fray Bartolomé de Santa Teresa, cuando en su acérrimo ataque a los bailes y danzas del País, indica de forma aguda:

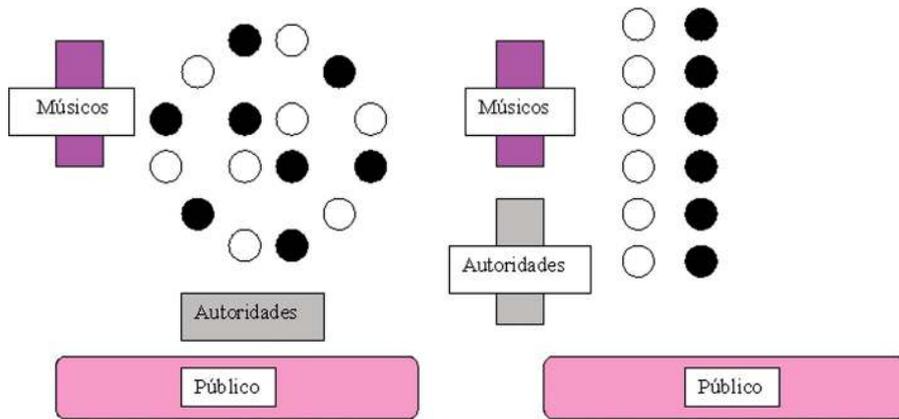
Cuanto más se acerca la noche, tanto más fea, más libertinas y más groseras cada danza. Muchas veces salen del baile las mozas suelto el pañuelo del cuello y torcido el de la cabeza, de forma que no se puede creer si no se ve. Muchas veces en la danza rápida (“arinian”), resbalando con ambos pies, caídas en mitad de la plaza, se quedan las mujeres en posiciones que no debiera de mirar nadie, hasta levantarlas de un golpe el que las lleva de la mano. Y toda la gente aplaude mirándola fijamente. Los que no entran en el baile o es que están de luto, y también con gusto allí, o son viejos que no pueden andar. La condición de éstos ya está dicha. Si son ancianos muchos están borrachos. Si son ancianas, y además si tienen hijos en el baile, están más contentas que el zorro comiendo una gallina, mirando sin cansarse durante toda la tarde la danza, ya sea desde una esquina de la plaza o desde una ventana, o son las que están en avanzado estado de gestación. Estas también, en cuanto a deseo, están en la danza: Algunas hasta en cuerpo, con su tripa hasta la barbilla y la vergüenza de la Justicia pronta (en los pies) y en deshonor de la naturaleza. O son las que

33. (DE LA PUERTA ESCRIBANO: 1996-1997; p. 208)

no ha sacado nadie a la danza. Estas de envidia y celos están murmurando y renegando por no haberlas tomado nadie en consideración. No se ha encontrado una sola vez chicas con dinero sin alguien para llevarles a la danza. O son quienes quieren estar a solas, más tranquilas, con un amigo querido mientras los demás bailan. Estas también casi se conocen que son. Todos los demás están bailando.³⁴

5.1. Baile en las *Soka dantzak*

En las diversas danzas sociales en pareja o *Soka dantza*, la autoridad local se encontraba presidiendo el espacio de baile (bien mediante su presencia física o bien bajo el simbolismo del chuzo de mando). Como se ha indicado, anteriormente, la presencia del baile en pareja es un añadido o superposición este tipo de danza comunitaria.



Como hemos podido ver el baile de parejas, se nos presenta como un añadido tardío en el conjunto de danzas mixtas en cuerda. Es decir, ambos tipos de danza que durante siglos se han mantenido separados y en abierta pugna, ahora se exhiben en placida convivencia.

Las *Soka dantzak* del país, sean de hombres las más ritualizadas o las más informales de los demás. El protagonismo principal recae sobre la primera y última pareja, representando el resto a la comunidad. Durante su realización era presidida por la autoridad municipal, que establecía sus prerrogativas, magnificencias o prohibiciones.

Ciñéndonos al tiempo del baile a lo suelto, lo habitual es que, dependiendo de su desarrollo, bien en fila única o en filas separadas, la disposición física de los participantes sea también diferente. Así, en los llamados "*ingurutxoak*", "*thun thun*" o "baile de la era" la disposición en dos filas

34. (IRIGOIEN: 1981; p. 27)

(hombres a un lado y mujeres a otra), dicha situación se mantiene intacta a la hora de bailar jota, *arin arin*, valeses o boleras.

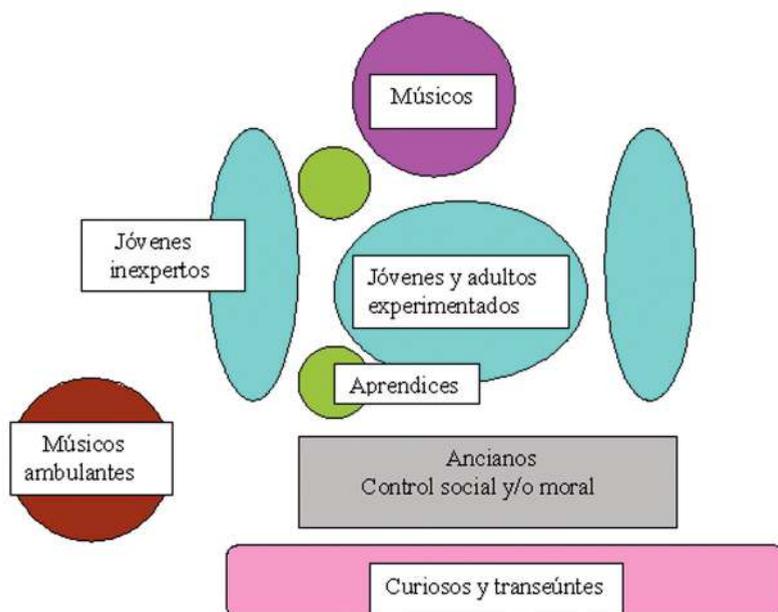
Mientras en las conocidas como “*Soka dantza*”s van a tender a formar un corro único (quizás manteniendo la estructura coreográfica preponderante de la danza coral) bien intercalándose ambos sexos o bien situándose mujeres a un lado y hombres a otro. En este caso, las dos parejas principales no se destacan, se sitúan en el centro del círculo o fuera de él.

Los dos tipos de danza social y su remate final a lo suelto, determinan que el sitio del “*txistulari*” o “*danbolin*” se encuentre cercano a las dos parejas principales, para seguir sus instrucciones o evoluciones, o bien próximo a la autoridad municipal. La actitud de los participantes, pese a su carácter colectivo, es de complicidad de cada pareja. Es decir, se baila con todos pero siempre se mantiene la referencia de la persona designada como pareja, tanto en la forma de bailar como cierta connivencia en su lenguaje no verbal.

A su vez, el público suele mirar las primeras evoluciones con cierta seriedad, celo por su correcta ejecución o protocolo e incluso, con anhelo de ver cumplidos sus deseos de ser elegido para completar el grupo (cuerda de participantes). Durante muchos siglos, esto era tomado como un privilegio y en la mayoría de las ocasiones, se gratificaba mediante invitación mutua o convite alimenticio (*piper opilak*, *opilak*, chocolate, vino, etc.). No obstante y sin duda, era uno de los momentos propicios para expresar el amor cortés.

En cambio en ésta parte final, presidida por el baile a lo suelto, la gente que compone el público se va a fijar en las evoluciones individuales, personales o en pareja. Incluso, en ciertas épocas los comentarios se dirigían a la actitud al bailar, la indumentaria y su adecuación (por ejemplo, el uso de pantalones entre las jóvenes o ciertas estéticas alternativas), el comportamiento individual o colectivo en la plaza pública, adivinanza de la procedencia de ciertas personas, etc. Sin olvidar la sanción pública e incluso, el despachar a redoble batiente a los individuos o colectivos no considerados dignos de ocupar la plaza pública (actitud indecorosa, costumbres relajadas, pertenencia a la clase social o grupo racial tachado como no integrados).

5.2. Baile en la plaza



Una vez disociado de las danzas sociales el baile a lo suelto, se populariza de tal modo que se presenta con carta de naturaleza, tanto en la plaza pública o de barriada y en las populares romerías campestres.

Paralelamente, al auge de los bailes públicos en la plaza, se da otro fenómeno como es la diversidad, tanto en la oferta como en la demanda, de nuevos instrumentos musicales que van a desarrollar este estilo de baile y posteriormente, otras nuevas aportaciones.

Si en un principio, inicios del siglo XX, el baile a lo suelto era interpretado por el tamborilero local. Dicha situación se transforma en alternancia con la constitución municipal de bandas de músicas. En esa alternancia de banda de música y tamboril, se institucionaliza como señal del final del baile público vespertino el ritmo de la jota y posteriormente, se sustituyó por el airoso pasodoble.

Previamente, la figura del “txistulari” local y su foco de atracción había perdido protagonismo al tener que compartir la plaza con otros tipos de instrumentos (*alboka*, dulzaina, violines o guitarras, pianillos y sobre todo la polémica acordeón) que solían crear, espontáneamente, corros adyacentes a la plaza. Y donde, los músicos ambulantes o aficionados solían cobrar un canon por baile (10 ctms) o el derecho para toda la tarde (1 pts.),

mediante la imposición del consabido ticket o señal a los mozos (ya que las muchachas no pagaban por bailar). Luego, ante la crisis del baile a lo suelto, vino la moda de organillos o pianillos y conjuntos musicales, como el Jazz-band u orquestinas.

También, podemos observar que el número de participantes en los citados bailes vespertinos, iban en aumento y se concentraban, en forma de polo de atracción, en los bailes más afamados o concurridos.

Simultáneamente, a las aportaciones instrumentales y musicales del baile público, se van potenciando los bailes privados (clubes, arrendamientos de locales, sociedades, etc.) o de pago, que debido a su apuesta por los aires modernistas van a obtener gran fama y popularidad. Curiosamente, en muchos de ellos reaparece una figura como es el bastonero (a modo de maestro de danza o dinamizador) que con su bastón, regulaba el espacio y dirigía las evoluciones coreográficas de los participantes.

Pero volvamos a centrarnos en el ambiente de la plaza pública. Dicho espacio es el punto de referencia obligado, tanto para los que dominan el arte del baile, los que se defienden y aquellos que están aprendiendo.

Generalmente, en torno al foco de los músicos (balconadas o quiosco), se situaban los jóvenes y adultos más seguros y experimentados. Éstos se sentían protagonistas o bien se abandonaban al conjunto de sensaciones placenteras que el baile suscita. Pero, sobre todo, este colectivo se erige en referente con sus contribuciones de pasos, estilos o peculiaridades (uso de castañuelas, vistosa indumentaria, etc.) o novedades (nuevas formulas o pasos, incorporación de piezas bailables o del propio baile agarrado).

En el caso de los jóvenes inexpertos (generalmente, recién entrados en la juventud o con menor seguridad en sus evoluciones de baile) van a tomar como patrón a seguir al colectivo de experimentados y éste, les servirá de referencia en la ejecución del baile, estilos o maneras, las innovaciones a seguir, la actitud en la plaza, etc. En este caso, hoy en día, estos sujetos referenciales se han desvanecido y se han dirigido a otras esferas (grupos de danza, concursos de baile a lo suelto, lo potenciado en los medios de comunicación, etc.). Éstos tienden a ir integrándose, paulatinamente, al colectivo que le sirve de modelo.

Caso especial, suponen los potenciales aprendices o mozalbetes que ora jugando, ora emulando a los mayores van a conseguir de forma lúdica ir internalizando los ritmos y evoluciones de sus colectivos de referencia (adultos, jóvenes, bailarines destacables, etc.).

De un modo más inconsciente, los niños y niñas de corta edad en el regazo de sus madres o cuidadoras, irán asumiendo los ritmos que éstas ejecutan con su cuerpo o bien, tratan de copiar lo que ven (mediante su todavía tosco aprendizaje imitativo).

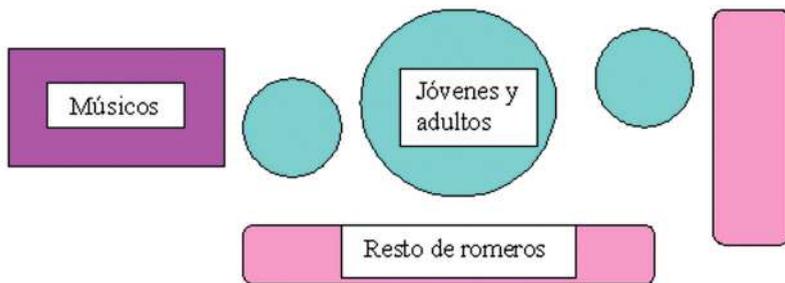
Las más furibundas críticas han venido a cargo de la categoría de los ancianos. Éstos, bien por su idealización de su propio tiempo de juventud o quizás por la perspectiva adquirida a través del tiempo o los cambios producidos en el devenir de la vida, se erigen en detentadores de la costumbre.

En la mayoría de las ocasiones, su papel se reduce a denunciar las posibles rupturas con la tradición, las actitudes públicas reprobables o las conductas contrarias al estándar de moral colectiva. Cara a su cumplimiento, el poder sancionador y ejecutorio, suele recaer en la fuerza pública o moral controlada por los adultos, la censura pública ejercida por toda la comunidad o de modo más o menos informal, se deja en manos de los jóvenes locales y sus temperamentales actuaciones.

Los alrededores de la plaza, suelen estar ocupados por una serie de gente que pasea y que se ve atraído por lo que sucede en el centro de la plaza o incluso, pasean indiferentes o con cierto desprecio a lo que allí sucede.

5.3. Baile en romería

El término romería, en su origen se ha referido a las peregrinaciones que se realizaban a Roma u otros afamados santuarios. Y que por extensión, en la actualidad hace referencia a las celebraciones festivas que organiza el pueblo en las praderas que circundan a las ermitas o santuarios, donde se celebra la festividad del santo titular. Así, como el propio hecho de la afluencia o peregrinación de romeros y gente en general, a esos lugares sagrados o de atracción devota.



En el contexto de Euskal Herria, las romerías (*erromeriak*) se han caracterizado por las peregrinaciones fervorosas, los actos religiosos y las celebraciones festivas en ciertos parajes significativos. Principalmente altozanos que ya en épocas precristianas, presentaban una gran relación con aspectos mitológicos.

Las características más significativas de nuestras romerías se han centrado en la confluencia de gentes de un municipio o de localidades limítrofes al punto de encuentro de la devoción popular. Y también, a los actos festivos matinales o vespertinos que suceden a los oficios religiosos, suponiendo éstos la manifestación profana y bulliciosa de los asistentes.

Las romerías a estos centros religiosos y sus alrededores, se suelen hacer en temporada de un menor rigor invernal (por lo común de primavera al final de otoño). Los romeros y devotos acuden e iban a pie, en peregrinación o procesionalmente, hasta el lugar donde se venera al santo o divinidad.

Aquí se procede a realizar los actos religiosos, propios del día y posteriormente, se queda la gente en los alrededores para comprar reliquias del santo o productos típicos (rosquillas, limonadas...), degustar la clásica invitación municipal, asistir a los numerosos actos festivos y al posible baile matinal.

Seguidamente, la gente se reparte por las campas y establecimientos para comer en medio de ese ambiente campestre. Ya por la tarde, se realiza el baile público en los alrededores del recinto sagrado y que antes de anochecer, acababa con la alegre retirada de los romeros a sus lugares de origen. Éstos solían bajar a sus localidades respectivas, a través de los tortuosos caminos de los montes, entre cantos y bailando en alegres cadenetas.

El baile a lo suelto en la romería se presenta de manera más informal, en la cercanía de una ermita o santuario. Generalmente, los músicos se sitúan en los aledaños de dicho centro de atención romera. Bien son contratados (*txistulari*, acordeonista, dulzainero, etc.) bien son de carácter espontáneo y tocan por iniciativa propia.

Junto al centro de culto se organiza el baile, espontáneo o no, donde participan los romeros a su libre albedrío. A dichas romerías solían asistir mucha juventud y en ciertas ocasiones, si se celebraba feria también eran habituales la presencia de adultos o padres de los anteriores. Que aprovechaban para establecer interesados contratos matrimoniales o establecer las dotes correspondientes.

Tampoco eran ajenos a ello, los mismos jóvenes de ambos sexos que asistían con sus mejores galas y ostentación (indumentaria y ropa cuidada o nueva, alpargatas immaculadas, adecuada higiene personal, comida especial, uso de plantas olorosas, etc.). Referente al uso de ponerse o prenderse en la ropa dichos vegetales, señalar que se colocaban en la solapa o en el gorro una serie de elementos ornamentales (siemprevivas, claveles, etc.) y de intenso aroma.

Así lo explica Fray Bartolomé:

La ropa: El traje que se lleva a la fiesta de la plaza es el más hermoso y lo mejor puesto posible. El que puede lleva rosas, claveles, espliego u otra hierba de buen olor, en la cabeza, en el pecho o en la mano y de esta forma van a la plaza tanto los hombres, las mujeres, como los jóvenes de ambos sexos.³⁵

35. (IRIGOIEN: 1981; p. 24)

O como nos indica en la obra del cantabro Gustavo Cotera, sobre los “Trajes populares de Cantabria del siglo XIX”: “.... En Cantabria, los mozos con ganas de enamorar prendían un ramito de siemprevivas en la montera o en el sombrero, y a veces en un ojal del chaleco. Tras la oreja se ponían un clavel o dos que, para salir a bailar, trasladaban a la boca”³⁶.

Para muchos de los críticos de estas devotas diversiones campestres, el mayor peligro se encontraba en las diversiones o jolgorio que se realizaban, tanto a la ida o vuelta por los entusiasmados jóvenes.

El baile a lo suelto se desarrolla de un modo informal y según iniciativa de los concurrentes, aquí un corro, allí otro, allá otros más. Salvo si los organizadores (poder civil, eclesial, gremial o social) tienen contratado algún tipo de música. Los músicos, en este caso, se situaban junto a la ermita, en tablado de madera o mecano tubo, sobre un banco o un camión, etc. Y en algunas ocasiones, era simple megafonía conectada a una fuente musical.

Muy variados y de libre albedrío, eran los instrumentos (*txistu*, acordeón, dulzaina, armónica, pandereta, trompa, canto, etc.) que solían aportar, alguno de los concurrentes, al espíritu festivo y profano de la romería. De igual manera, sus intervenciones musicales y dancísticas se solían producir en los desplazamientos a la romería, después de los oficios religiosos, antes y después de la habitual comida campestre y en algunas ocasiones, se prolongaba por la noche en las tabernas de los pueblos de origen de los romeros.

Si en el baile a lo suelto la implicación de las parejas era de carácter sustancial, como es de suponer, en este ambiente propicio a una mayor libertad daba alas a las expresiones de alegría, complicidad y posteriores encuentros entre ambos sexos.

En todo este “mare mágnum” de corros de baile, el papel del público queda difuminado o envuelto en el ambiente festivo en general. Éstos, en ocasiones, rodean y observan mientras platican o hablan con otros romeros, de otros asuntos ajenos al baile, bromean o les llama la atención algún aspecto de lo que allí sucede.

No solía haber corros de pago (tal vez músicos mendigantes), en ocasiones el espacio era presidido por las autoridades municipales y como es lógico, el estado del suelo no permitía a los bailarines grandes exhibiciones pero sí ciertas libertades.

En algunos momentos, sobre todo en tiempo de Cuaresma a Pascua, o de prohibiciones severas, los miembros menos ortodoxos, agnósticos o anticlericales subían a estos entornos de culto para burlar la vigilancia y control a la que se veían sometidos en los cascos urbanos o rurales.

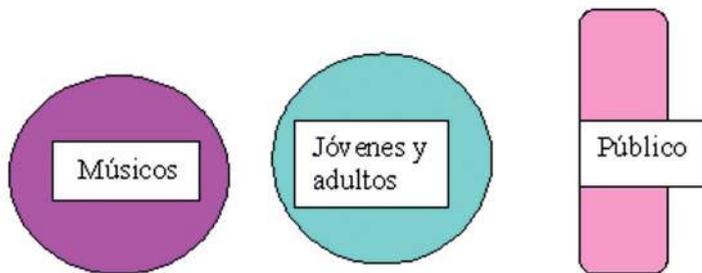
36. (COTERA: 1982; p. 269)

5.4. Baile informal

Si en los bailes de romería se evidencia un cierto carácter espontáneo. En los bailes informales este carácter se suele acentuar, aunque en ciertas ocasiones, el ritual y el protocolo social era el que marcaba dicho aspecto.

La realización se llevaba a cabo en momentos de solaz o descanso, cerca de un caserío o en sus campos circundantes, junto a la ermita u otro sitio público (bolera, lavadero, local municipal, tabernas, etc.) y también, en el transcurso de las visitas vecinales por motivo festivo (alboradas, visitas de danzantes, etc.) o de cuestación.

Los músicos eran propios, es decir, gente que sabía tocar algún instrumento o bien, era el músico local o el contratado y aportado por la juventud en sus jolgorios ritualizados (Navidades, Carnavales, Santa Águeda o fiesta patronal).



En el caso de las diversiones privadas, la finalidad es el descanso e incluso, la práctica o ensayo cara a su ejecución en espacios públicos (plaza, romería, etc.). Se desarrolla ante un público familiar o vecinal y de alta participación en el ámbito de comentarios, instrucciones o inserción en el propio baile. No faltando casos ritualizados como las alboradas festivas que eran visitas de sobremesa, bien de los músicos o bien de los danzantes, para visitar las casas de sus vecinos y ofrecerles un rato de diversión a cambio de una donación (en especies o en metálico).

Por otro lado, más ritualizadas y formales en su práctica eran los bailes (generalmente, nocturnos) que se improvisaban, allí donde había chicas casaderas. Donde la atenta mirada de sus progenitores o familiares y con su beneplácito, se realizaban cuando los mozos, en fechas determinadas, establecían sus visitas a la colectividad de pertenencia. Es decir, al terminar los cantos de cuestación o colectas navideñas o de Santa Águeda y con motivo de pantomimas carnalescas, visitas festivas o ciertas celebraciones domésticas (bodas, sobre todo).

En estas ocasiones, se suelen contratar o usar lo que podemos llamar instrumentos mayores (*txistu*, dulzaina, acordeón, etc.) y en los destinados al solaz de los miembros del barrio o la familia, se recurría a todo lo que se

tenía a mano: armónica, guitarra, trompa, flauta, canto, cucharas, sartén o botellas, etc. Además, entendiendo la música como un bien escaso, la visita de ciertos músicos ambulantes o mendigantes era un simple motivo de diversión o de romper con la rutina y no era raro, la improvisación de esporádicos bailes.

5.5. Baile de exhibición



Durante las dos repúblicas el baile público, en sus variantes de suelto y agarrado, adquiere un auge inusitado. Frente a las restricciones de los periodos entre ambas, caracterizadas por el recelo y miedo a las aglomeraciones de expresión popular y manipulación general y uniformadora del ocio o las escasas diversiones del pueblo.

Acabada la contienda civil española, ciertos sectores del régimen dominante van a instituir sus medidas de encauzamiento o vehiculación de lo popular (sobre todo, la sección femenina de la Falange). Curiosamente, tanto las políticas de izquierda como de derecha, van a coincidir en el uso del folclore y las expresiones populares como elementos aglutinadores de sus propias políticas. Ahí esta el formato de grandes manifestaciones o concentraciones de canto o baile folklórico, usados indistintamente por unos y otros.

Con dicha inercia, después en el periodo franquista se tiende a fomentar este formato e incluso, incentivarlo con premios o reconocimientos. De igual manera, actuará la oposición al régimen y su limitada actividad burlando la vigilancia férrea de éste.

Por ello, el periodo de posguerra y del declive de la dictadura de Franco, se ve jalonada de estos espectáculos y concursos.

En estos casos, es una persona o pareja especializada y escogida la que realiza su exhibición ante un público receptivo hacia “lo nuestro” o asociado a una idea política concreta y afín del espectador. Bien puede ser la actuación de un grupo de danzas, coral, una serie de parejas de baile o individuos concretos.

Ante dicho panorama, el baile popular en parejas o baile a lo suelto, pasa de su disfrute generalizado en la plaza a su ejecución delimitada y altamente normativizada en el escenario o tablado como muestra grupal o exhibición del buen hacer individualizado o en pareja.

En este momento, confluye diversas tendencias o sentimientos complementarios e incluso contrapuestos, como el vivirlo como “lo nuestro” o “lo que nos identifica” (cuestión de identidad); “lo bien hecho” o “como se debe realizar” (cuestión de calidad); el “aquí estamos” y “mirar cuantos somos” (cuestión de cantidad) o “éstos nos pertenecen” y “así pensamos” (cuestión de ideología).

Es más, si nos fijamos en los eventos de esa época los grupos bailan en condiciones pésimas (suelos duros o mal acondicionados, por convencimiento propio, en comunión con el público, etc.) y el público, lo mismo (sometidos a los rigores climáticos, viendo de pie o en puntillas, comulgando con lo que allí se realiza, hacinados, etc.). A su vez, los concursos de ese periodo funcionan de modo similar.

A medida que pasa el tiempo, ambos sistemas de baile tienden hacia una especialización creciente. Los grupos en ofrecer vistosos y coloristas “popurrís” de danza, tendiendo a la difusión del acervo cultural o sus nuevos conocimientos (baile de la era, *Kaixarranka*, jota de Otsagi, *Ingurutxoak*, etc.). El concurso se ciñe a la perfección de las ejecuciones (pasos, formulas o estilos, coreografías, poses, etc.) y a su creciente vistosidad (nuevos instrumentos e indumentarias).

Ambas tendencias de espectáculo o exhibición, de modo inconsciente, van alejando el baile (antes al alcance de la gente del pueblo) de su origen hacia formas especializadas que sólo pueden ser ejecutadas por unos pocos (aficionados o profesionales del baile) iniciados. Ello, supone un corte abismal en la espontaneidad del baile, hacia unas formas estereotipadas o alejadas de lo accesible al sentir lúdico popular. Es decir, esta bien para contemplar pero resulta inalcanzable en su ejecución para los que tienen sólo como pretensión el disfrutar.

Dicha ruptura ha producido un serio retraimiento de la gente frente al auge de personas que destacan por su alto nivel de ejecución y perfeccionamiento estético. Cuando no sirve de referente unívoco para un amplio colectivo de personas que viven el folclore tan sólo como seña de identidad. Aparte del lógico retroceso, experimentado por el baile a lo suelto frente a nuevas corrientes o aportaciones de moda en dicho campo.

6. RETOS PRESENTES Y FUTUROS

Muchas son las incógnitas que se nos plantean sobre el manido baile a lo suelto y numerosos han sido los campos tratados en esta exposición y tal vez, diversas las vías de investigación abiertas: filológicas de sus denominaciones, el posible origen e historia de estos bailes en pareja, a propósito de las formas coreográficas (particulares y generales), el devenir y evolución hacía el baile “a lo agarrado” o sus consecuencias sociales y morales, la idealización de los hechos singulares frente a los habituales o generalizados y el carácter de los diferentes contextos (desde un análisis psicosocial) donde se han desarrollado tradicionalmente. Y no digamos nada, de las diferentes perspectivas y variopintas visiones (por suerte o por desgracia) desde las que partimos los aficionados y estudiosos del alma popular reflejado en la olvidada disciplina del folclore.

Por otro lado, de todos es conocido, la resucitada línea relacional del baile suelto con el ámbito del erotismo o la sensualidad en ciertos bailes y danzas. Y de forma especial, la fuerza del galanteo en los bailes de pareja. Curiosamente en nuestro contexto, este estilo de baile, no ha obtenido nunca el nivel de sentimiento de los bailes de pareja o galanteo en el marco español:

Bailan siempre el fandango sólo dos personas, que no se tocan jamás, ni siquiera con la mano. Pero cuando se observan los desafíos que una a otra se hacen, ya retirándose, ya acercándose de nuevo; cuando se advierte cómo la mujer, justamente en el instante en que pareciera que va a ser vencida, se escurre de pronto del hombre victorioso con renovada vivacidad; cómo la persigue aquél y cómo lo persigue ella luego; cuando se comprende que en todas sus miradas, sus gestos y las posiciones que adoptan, expresan las variadísimas emociones que los inflaman por igual [...].³⁷

El hombre y la dama de cada pareja jamás se mueven más de tres pasos, mientras hacen sonar las castañuelas al compás de la orquesta. Adoptan mil actitudes, hacen mil gestos, que son de lascivia tal que nada puede comparárseles. Este baile es manifestación del amor, desde el principio hasta el fin, desde la mirada del deseo hasta el éxtasis del gozo. Me parecía imposible que después de haber bailado una danza tal, pudiera la joven negar cosa alguna de las que pidiera su compañero.³⁸

Nuestros escasos bailes a lo suelto presentan, contrariamente, un carácter más seco y rudo, menos expresivo en su lenguaje mimético, parco en movimientos de cintura para arriba e incluso, comedido en su manifestación de sentimientos a través de la gesticulación facial o postural.

En mi opinión, para profundizar en este punto, sería necesario fijarnos en los tipos de comunicación existentes en los bailes que nos ocupan. En aras

37. (SACHS; 1943; p, 111)

38. Op. Cit. p.: 111. Se refiere al afamado Giacomo Girolamo Casanova (1725-1798), el cuál vio el fandango en Madrid el año 1767.

a ello, como es sabido, conviene fijarse tanto en la comunicación verbal y sobre todo, en la no verbal. Especialmente, en sus contenidos paralingüísticos (gritos de ánimo, sonidos guturales, tonos de voz, etc.), en la propia kinesia (gesticulación de la cara, cuerpo y extremidades, complicidades mutuas, etc.) y en la proxemía o distancia que se produce entre los participantes (acercamientos, huidas, guiños, etc.).

En este sentido, desde hace más de 30 años, tanto en el ámbito del ballet, folclore o danza moderna se ha venido usando el sistema de notación coreográfica del polifacético Rudolph Laban. Donde se registraban los movimientos o pasos de los bailarines utilizando el análisis “esfuerzo forma” y que consistía: en establecer el fluir del movimiento y a la vez, señalar las figuras o las formas que adopta el cuerpo en el espacio.

Con los años, este sistema de datación interpretativa del baile o la danza ha derivado, gracias a dos destacadas discípulas de este autor: Irmard Barteniefl y Martha Ann Davis, hacía lo que se ha dado en llamar “el flujo del esfuerzo”. Análisis que permite establecer el estado de ánimo o sentimiento de los participantes, en cualquier tipo de interacción social, a través de su lenguaje no verbal.

Hoy día, ello ha llevado a Irmard Barteniefl y al eminente Alan Lomax a establecer la peculiar técnica de la coreometría³⁹, con la finalidad de realizar análisis antropológicos de los distintos estilos de danza folklórica a lo largo y ancho del mundo. Técnica donde el estilo de movimiento, nos permite interpretar el carácter del baile o danza en cuestión. A modo de ejemplo, ellos mismos indican que un flujo rítmico indirecto y libre son indicadores de una expresión de sexualidad en la danza. Esta puede ser otra línea de trabajo cara a nuestras danzas de pareja, baile suelto y agarrado.

Agradeciendo la atención de los lectores, como colofón, quiero dedicar este trabajo a la persona que desde la tierna infancia, me acercó e implicó en todos los ámbitos básicos de la cultura vasca: mi ama. Por otro lado, mi más sincero reconocimiento a la ayuda y apoyo prestado por mis compañeros de la Sección de *Folklore* de *Eusko Ikaskuntza*.

39. (DAVIS: 1976; pp. 296-320)

7. BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Rafael. *Trikitixa*. Donostia: Editorial Martín Musika Etxea, 1992.
- AMANN EGIDAZU, Luís; ALONSO DE MIGUEL, Roman. *Bizkaia postatxartelan / Bizkaia en la tarjeta postal*". Madrid: Editorial Santurtzi, 1991.
- ANSORENA MINER, José Ignacio. *Hau da fandango biba berango! Euskal fandangoa eta soltero euskal dantzak*. En: revista *Dantzariak* 56. Bilbo: Euskal Dantzarien Biltzarra, udazkena, 2010; pp. 51-91.
- ARIZMENDI AMIEL, María Elena de. *Vascos y Trajes* (2 vol.). San Sebastián: Editorial Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976.
- BARRENETXEA, José Mariano. *Alboka: entorno folklórico*. Bilbao: Editorial Archivo P Donostia, 1976.
- BERNAL, Luis M. *Libertad y mal gobierno en la sociedad vizcaína del Antiguo Régimen: abusos de poder y resistencia a la autoridad (1650-1808)*. Vitoria-Gasteiz: Estudios Vascos-Sancho el Sabio, 2005.
- BIDADOR, Joxemiel. *Dantzaren erreforma Euskal Herrian. VI: Iztuetaren iturriak eta ekarpena*. Premio Miguel de Unamuno. Bilbao: Bilboko Udala-Ayuntamiento de Bilbao, 2006.
- CÓRDOVA y OÑA, D. Sixto. *Cancionero Popular de la provincia de Santander* (4 tomos). Santander: Editorial Aldus, S. A., 1952 (III) y 1955 (IV).
- COTERA, Gustavo. *Trajes Populares de Cantabria (siglo XIX)*. Santander: Institución Cultural de Cantabria: Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sainz", 1982.
- DAVIS, Flora. *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth. *Moda, moral y regulación jurídica en época de Goya*. Becaria de IVEI. 1996-1997; pp.: 205-217.
- EUSKAL Arkeologia, Etnografía eta Kondaira museoa / Museo Arqueológico, etnográfico e histórico vasco. *Gure aurreko Andrak / Mujeres Vascas de ayer: Eulalia Abaitua Allende Salazar*. Catálogo. Bilbao: Museo Vasco-Euskal Museoa, 1990.
- . *La familia: Eulalia Abaitua Allende Salazar*. Catálogo. Bilbao: Museo Vasco-Euskal Museoa, 1994.
- GAITEROS DE PAMPLONA. *Apuntes a favor de la jota*. En: *Dantzariak* 18. Bilbo: Euskal Dantzarien Biltzarra, uztaila, 1981.
- GOÑI AUZMENDI, Karmele. *Evolución del traje vizcaíno*. En: Temas Vizcaínos Nº 93. Bilbao: Editorial Caja de Ahorros Vizcaína, 1982.
- HUMBOLDT, Wilhelm Freicher von. *Los vascos. Apuntes sobre un viaje por el País Vasco en la primavera del año 1801*. Donostia: Editorial Auñamendi, 1975.
- IRIGOIEN ECHEVARRIA, Iñaki. *Notas coreográficas a la obra "Euscal-errietako olgueeta, ta dantzeen neurrizco-gatz-ozpinduba" de Fray Bartolomé de Santa Teresa*. En: revista: *Dantzariak* 18. Bilbo: Euskal Dantzarien Biltzarra, uztaila, 1981; pp. 21-35.
- IZTUETA, Juan Inazio de. *Danzas de Guipúzcoa / Gipuzkoa'ko dantzak*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.
- LARRAMENDI, Manuel de. *Corografía de la muy noble y muy leal provincia de Guipúzcoa*. Buenos Aires: Editorial Amigos del libro vasco, 1950.

- MORENO MUÑOZ, M^a José. *La danza teatral en el siglo XVII*. Tesis doctoral de la Universidad de Córdoba. Dpto.: Literatura Española. Córdoba, 2008.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Los txistularis de la Villa de Bilbao*. En: Temas vizcaínos N^o 296. Bilbo: Editorial Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999.
- SACHS, Curt. *Historia Universal de la danza*. Buenos Aires: Editorial Centurión, 1943.
- SANTAMARIA, Javier (Gaztedi dantza taldea). *Jota zer den badakigu?*. En: revista *Dantzariak* 51. Bilbo: Euskal Dantzarien Biltzarra, uztaila 1994; pp. 3-4.
- VIOLANT i SIMORRA, Ramón. *El Pirineo Español* (2 vol.). Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1985.
- VV.AA. *Como han sido y son los vascos: Izakera ta Jazkera / Carácter e Indumentaria* (2 vol.). San Sebastián: Editorial Auñamendi, 1974-75.
- ZEANURI, Archivo municipal. Expediente del Ayuntamiento debido a “sobre escrito presentado por D. Benito Vizcarra, Arcipreste de Villaro, referente al baile agarrado”. Zeanuri, 1939.

8. DISCOGRAFÍA

- ALDAITURRIAGA, Maurizia; BILBAO, León; UNDABEITIA, Basilio. *Maurizia, León eta Basilio*. Donostia-Baiona: ELKAR S.A., 1987.
- ANSORENA, José Inazio. *Gipuzkoako Soinu Zaharrak*. Donostia: IZ disketxea, 1996.
- ARGIA EUSKAL DANTZARI TALDEA (Música de dulzaina: melodías de Usurbil). *Euskal dantza doiñuak- Música de danza del País Vasco*. Madrid: H. G. 1974.
- AUNTXA eta BONI, LAJA eta LANDAKANDA, MARTÍN eta EGAÑAZPI, SAKABI eta EGAÑAZPI, TAPIA eta LETURIA, MALTZETA AITA-ALABAK, EPELDE eta ITURBIDE, ZUMARRAGAKO TRIKITIXA, ASTIASARAN ANAIK, RUFINO ARROLA eta TXETXU URRUTIA. *Betiko trikitixa*. Donostia: ELKAR S. A., 1994.
- BALBINO (Acordeón), TXILIBRIN y ECHEVARRIA, Guillermo (Canto), TXILIBRIN (Alboka), ARANGUREN (Irrintzia), BILBAO, Patxi (Dulzaina) y JUBIONDO, Pedro (Atabal). *Trikitixa: Txilibrín y Balbino*. Madrid: Columbia S. A., 1975-1988.
- BILBAO, León; ALDEITURRIAGA, Maurizia; ARANDIA, Fasio. *Alboka ets trikitixa*. Bilbo: Xoxoa diskak, 1979.
- BILBAO, León y ALDEITURRIAGA, Maurizia (Alboka y panderoa); BERNAOLA, Venancio y ALDEITURRIAGA, Maurizia (Esku-soinua edo trikitirixa); BILBAO ETXEBARRIA, Patxi y BILBAO PUJANA, Sabino (Dultzaina); Txistulariak: ORUE ARTETXE, Ramón y ZULUOAGA ETXEBARRIA, Leonardo (Txistulariak). *Arratia. Herri-Musika Sorta bilduma 15*. Bilbo: EDIGSA-HG, 1976.
- BILBAO, León y ALDEITURRIAGA, Maurizia (Alboka); ASKASO, Félix (Txistu); FALCESKO Rondaila; AUNTXA e ITURBIDE (Trikitixa); Aiesta, Juan y ALONSO, Agustín (Dultzaina); PEÑA, José y BELTRAN, Joanmari (Tronpa/Musukitarra). *Euskal Errico soinu-tresnak*. Donostia: IZ-Estudioa-KEA, 1985.
- BILBAO, León y ALDAITURRIAGA, Maurizia (Alboka y pandero); BILBAO, Juan y BILBAO, Carmelo (Dultzaina y atabal); ARROLA, Rufino (Triki trixa). *Herriko Musika*. Madrid: Movieplay y Kardantza, 1977.
- BILBAO, Luis y ARROLA, Rufino (Soinulariak); ARRIZABALAGA, Kepa (Panderoa). *Bizkaiko trikitilariak*. San Sebastián: H. G. 1979.

- IKER-FOLK. *Euskal Herriko Folkorea: Beterril-1* (dos discos). San Sebastián: Iker-Folk-ELKAR, 1987.
- IKER-FOLK (Agrupación Cultural Banda de Música Ciudad de Hondarrabia). *Euskal Herriko Folkorea 2: Hondarribiko ondare musikala* (dos discos). San Sebastián: Iker-Folk-ELKAR, 1989.
- LEKEITIOKO ESTUDIANTINA. *Lekeitioko estudiantina: Aratuste Alai*. San Sebastián: IZ-Estudiosa-KEA, 1983.
- PUEBLO ESPAÑOL-profesor: GARCÍA MATOS, M. *Magna Antología del Folklore Musical de España*. 10 volúmenes. Madrid: HISPAVOX, 1992.
- SAKABI-EGAÑAZPI. *Trikitolariak: Sakabi-Egañazpi*. Bilbo: EDIGSA-HG, 1975.
- TXILIBRIN Y BALBINO. *Antología de instrumentos vascos*. Madrid: Columbia, 1971.
- TXILIBRIN eta BALBINO. *Herrikoi-Musika Sorta bilduma 1*. San Sebastián: Herri Gogoa, 1970.
- URTEAGA ORIA, José eta Miguel (Trikitixa eta panderoa). *Zumarragako Trikitixa* (Triki bilduma). Donostia: ELKAR S.A., 1980.
- VV.AA. *Instrumentos Tradicionales*. En: La tradición musical en España Vol.: 14. Madrid: Saga-Tecnosaga, 1999.
- *La Cornisa Cantábrica*. En: La tradición musical en España Vol.: 1. Madrid: Saga, 1992.
 - *Cantabria-Polaciones (Música tradicional) Vol.1*. Madrid: Saga-Tecnosaga, 1987.
 - *Cantabria-Liévana (Música tradicional) Vol.2*. Madrid: Saga-Tecnosaga, 1987.
 - *Encontro de gaiteros tradicionais (X Aniversario da Escola de Gaita de Villafranca do Bierzo)*. Madrid: Saga-Tecnosaga S. A., 1992.
- ZUMARRAGAKO TRIKITIXA. *Zumarraga Herrikoi-Musika Sorta bilduma 9*. Bilbao: EDIGSA-HG, 1972.