

La fiesta y sus músicas en el Bilbao del setecientos. Propuestas históricas para el análisis en la cultura urbana de las sensibilidades sonoras

Dr. José Carlos Enríquez

Euskal Herriko Unibertsitatea

El autor presenta una tipología de las actividades festivas en Bilbao, centrándose en el período que va desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Las diferentes manifestaciones de lo sonoro observadas permiten establecer una diacronía de las músicas urbanas al servicio de cada estamento.

Bilboko jaietako ekintzen tipologia ematen digu egileak, XVIII. mendearen azkenaldetik XIX. mendearen erdialdera arteko garaia ardatz harturik. Aztertutako doinuek gizartearen estamentu bakoitzaren zerbitzuko hiri-musikaren diakronia finkatzeko bidea eman digute.

The author provides a typology of festive activities in Bilbao, concentrating on the period from the end of the XVIII century until the mid XIX century. The different musical expressions make it possible to establish a diachrony of the different types of urban music at the service of each social class.

Quisiera empezar mi disertación perfilando conceptos y aclarando posiciones. Me pregunto y os pregunto, ¿ha sido Bilbao, históricamente, una ciudad musical?, ¿qué entendemos o qué debemos entender por ciudad musical?, ¿cuáles son los axiomas característicos que vertebran la identidad de una comunidad preindustrial habitada por el hecho o los hechos musicales?. Sin duda ninguna, estas y otras preguntas nos han reunido aquí a especialistas de los distintos campos de las Humanidades y Ciencias Sociales para tratar de dar respuestas, si no definitivas, al menos satisfactorias y adecuadas. Por ello debemos congratularnos todos. El debate interdisciplinar siempre tiene la virtualidad del enriquecimiento y la apertura de miras. También nos previene de los dogmatismos y sectarismos que cercenan y enrarecen las relaciones entre científicos que trabajamos en campos afines o comunes. Esto no significa que el resultado de la investigación interdisciplinar tenga que ser convergente y unidireccional. De hecho, no lo es nunca o casi nunca. Y no lo es porque partamos de diferentes metodologías, sino esencialmente porque asumimos análisis interpretativos en muchos casos enfrentados. No conozco a ningún historiador puro y es probable que no exista. Nos presentamos arropados con el traje ideológico. Por supuesto, los interrogantes que más atrás planteaba tienen un tamiz provocativo. No me importa reconocer que en ellos subyace una intencionalidad de plantear nuestro encuentro de una manera alternativa, diría incluso que subversiva. No pretendo ser incorrecto, ni que acabe mi ponencia con la creencia por vuestra parte de que soy un salvaje o un discípulo aventajado del cínico Tersites, aquél héroe homérico en el que se concitaban la mundanidad, el sibaritismo patológico y la bajeza moral. Como veréis, me ceñiré al programa y trataré de seguir a rajatabla el orden que suele presidir este tipo de simposiums. Ello no es óbice para afirmar que, en sentido estricto, no existen las ciudades musicales. Las ciudades de las artes y de las letras son ensoñaciones de la catarsis de los utopistas, o si preferís, el insufrible desconsuelo de los que, en nuestra adolescencia y primeros años de juventud, nos deleitamos con Tomás Moro, con los falansterios de los igualitaristas jacobinos o con la ciudad proletaria anhelada por Carlos Marx. En todas esas ciudades comunales el culto a la sensibilidad musical tenía un lugar destacado. Ahora bien, un imaginario dominante en el que la colectividad participe del conocimiento de la notación, del dominio virtuoso de la interpretación y de las técnicas interpretativas o de la lectura del lenguaje criptográfico musical todavía hoy día es una quimera. Y, sin embargo, por la suma de tales registros culturales se entiende la exteriorización y significación de un conocimiento musical explícito. En este sentido, la cultura musical, entendida en los parámetros que con frecuencia se proponen, a los que podríamos sumar otros, es tan distintiva como minoritaria. Y todavía lo fue más en el pasado. Pero lo fue de otra manera. El Bilbao del Setecientos será nuestro laboratorio para demostrarlo y su organigrama festivo un excelente escaparate para probar que las prácticas sonoras y musicales eran referentes culturales en permanente mutación y conflicto, que translucían los desencuentros y las identidades de sus específicas categorías sociales. Porque, lógicamente, intentar disociar o

contraponer los sonidos melódicos o vindicativos de unos artefactos inventados por los hombres más allá de éstos es un absurdo o una artificiosidad abocada a no tener ninguna suerte de continuidad. Ya no se trata ni basta con saber que se divertían. Hay que explicar por qué, cuándo, cómo, para qué, con qué, con quién, dónde, bajo que circunstancias, etc. se divertían o se sublimaban. Antes de comenzar me gustaría hacer algunas advertencias. La primera se refiere al vocabulario empleado. Incidiré en aquellos vocablos del oficio de historiador que sean más perentorios para una mejor comprensión del discurso. En segundo lugar, por las propias características de este tipo de encuentros, tan draconianos con los tiempos expositivos de los participantes, me he visto forzado a idear una ponencia que basculase más en el plano teórico que en el disertativo, más en plantear un modelo interpretativo totalizador que en complacer con la mera descripción narrativa. Habrá, inevitablemente, ejemplos y referirá acontecimientos, pero siempre serán circunstanciales, propuestos al objeto de asentar una reflexión o explicar un problema puntual o particular. Reconozco que esta opción exige una mayor atención por vuestra parte. No está en mi ánimo aburrirlos. Si al final hay sintonía entre todos, si soy capaz de provocaros dudas o críticas, favoreceremos el debate posterior. Un objetivo, estimo, nada desdeñable. Pero si ese no es el caso, os ruego una disculpa por anticipado.

Una última consideración se refiere al título que cobija este encuentro científico *Bilbao, una ciudad musical*. Como historiador sé que tal enunciación es presentista, y que, de alguna manera, he negado. Para el período preindustrial sería más acertado hablar de las experiencias sonoras que albergaba y privilegiaba la cultura urbana en sus marcos jurisdiccionales. Como veis, no se trata de una sutileza del lenguaje, aspecto este que quizás sea extensible a la actualidad, aunque la prevalencia del pensamiento único y lo académicamente correcto haya corrompido la dialéctica de lo que es prioritario y dominante por la emergencia de lo que siempre ha sido y será secundario y accidental.

Sí, el hecho festivo y sus expresiones sonoras y musicales se inscriben en el seno de la cultura urbana bilbaína con la misma intensidad e intimidad de la que hacen gala el carpintero con el martillo, el zapatero con la horma, la modista con la aguja, el presbítero párroco con el púlpito o el comerciante de lanas con sus libros de cuentas y protesta de letras de cambio. Vayamos, para entendernos, por partes. ¿Qué debemos entender por “cultura urbana”? O, yendo más lejos, ¿acaso son idénticas las pulsiones sonoras del carpintero, zapatero, modista, sacerdote y comerciante aludidos en el Bilbao del siglo XVIII? Por “urbano”, sintetizando en exceso, podemos entender lo específico, lo que no quiere decir exclusivo. En cualquier intento de definición de lo urbano está implícito su contrario u oposición. En este caso, lo rural. Hoy día es fácil enumerar el cúmulo de diferencias que existen entre Alonsótegui y Bilbao. Pero en el pasado los contrastes entre un núcleo organizado e institucionalizado como villa -otro rasgo, al menos formalmente, de lo distintivo de lo urbano- y su *binterland* más

inmediato (pensemos en Abando, Deusto y Begoña en relación a Bilbao) no eran tan evidentes. En buena medida decimos que lo urbano es específico porque allí hay concentración poblacional, razonables expectativas económicas y laborales, concentración de estructuras políticas y flujo e intercambio de novedades. Y todo ello a una escala que es incapaz de resolver el mundo rural circundante. Esas señas de identidad urbanas que he citado de manera tan sucinta, y a las que sin duda podríamos sumar otras, son los elementos incidentales básicos para poder empezar a hablar de la existencia de una urbanidad cultural específica.

La relativa sencillez con que nos hemos acercado al término “urbano” es inversamente proporcional a una definición precisa del concepto “cultura”. Como sabéis hay infinidad de planteamientos con respecto a la idea de cultura y no todas ellas son convergentes. En mi opinión, aceptando críticas, por “cultura” debemos entender un sistema de valores, creencias, comportamientos, modos y prácticas de percepción, que no se circunscriben a lo cognoscitivo, sino que se expanden y tienden a legitimar las actitudes y experiencias humanas. La pluridimensionalidad de la cultura incluye articulaciones formales como la literatura, las artes creativas y, por supuesto, la música, así como manifestaciones más informales de discurso y comportamiento que se extienden desde las formas más rituales y ceremoniales hasta los gestos estandarizados y el habla cotidiana. Los grupos sociales producen y reproducen sus manifestaciones culturales a través de actos de comunicación, cuyos mensajes son descifrados por ellos y por otros recurriendo a representaciones simbólicas, de las cuales la principal y dominante es el lenguaje. La cultura se expresa sensorialmente.

Pero no todo es una mezcla de lo visual y lo oral. Lo auditivo también es esencial. Las distintas prácticas sensoriales sonoras forman parte del grueso corpus que nuclea la específica cultura urbana auditiva del Setecientos bilbaíno. Por descontado, esta cultura auditiva tiene peculiaridades a resaltar: es histórica, cambiante, socializadora, expansiva, politológica y conflictiva. En consecuencia de lo dicho, nadie puede dudar de que es un error, difícilmente defendible, sostener por “musical” exclusivamente lo generado o inventado por la Capilla Real, la música de cámara o los órganos polifónicos desplegados por las parroquias de la villa. Para que entendáis mi recelo, bastará con citaros un capítulo de la cultura auditiva de Bilbao, poco conocido, aunque para ser más exacto debería decir más bien, poco estudiado. Me refiero al sorprendente cúmulo de emociones sensibles y el reguero de prescripciones que irrogaba en el vecindario el sonido de las campanas. Reconozco que hablar de campanas en un simposio sobre música puede resultar insólito y chocante. Aún así creo que es procedente. Ya es hora de que, frente a la enorme masa de vestigios que disponemos todavía del pasado, seamos osados y nos dispongamos a salvaguardarlos y comprenderlos, ante la imposibilidad de habitarlos. Que nadie dude que los repiques de las campanas de San Nicolás, Santiago o los Santos Juanes constituían un lenguaje cultural, un sistema de comunicación de orden simbó-

lico que construía las identidades, tanto individuales como comunitarias. El toque campanil presidía el ritmo de la vida cotidiana, compartimentaba el espacio temporal, organizaba el tiempo de trabajo y anunciaba el descanso y el silencio de los que vivían en la jurisdicción de la villa. Vibraba, además, en los días de júbilo festivo, llamaba a los devotos a los oficios divinos diarios, anunciaba las buenas o malas noticias políticas y militares del Reino, movilizaba a los vecinos para luchar contra el fuego, les prevenía del terror de la peste y de las epidemias, les arremolinaba con ocasión de festejos y conmemoraciones auspiciadas por el poder o los poderes vigentes y, en definitiva, fundía en un abrazo lánguido y triste a los vivos con sus muertos. Todo un paisaje sonoro que proclamaba -¿quién lo dudaría? una sensibilidad auditiva y cultural de la que muy poco sabemos y este puede ser el lugar idóneo para reivindicar su investigación.

Desentrañar estos sonidos irradiados desde los distintos centros simbólicos del territorio urbano bilbaíno constituye una forma de reconocer y estudiar, en un extremo, los registros sonoros con que se aureolaba la autoridad, pues no en vano la multiplicación de volteos, la frecuencia de las campanadas, la intensidad del volumen sonoro, la complejidad de códigos y la diversidad de mensajes estaban prolijamente auspiciados y supervisados por la reglamentación episcopal y los mandatos en autos de buen gobierno de los gobernantes municipales; y en el otro, los sentimientos de la disidencia, ya que ciertos toques de campanas recreaban un escenario sonoro convulsionario que enaltecía a una multitud encolerizada para, en un primer instante, rebelarse, y más tarde proclamar el fin de la tiranía, tal y como sucedió con ocasión de la Revuelta de las Aduanas en 1718, con la derrota del partido zamacolista y la abolición del claro decreto antiforal de movilización militar en 1804 o con la llamada a la defensa popular del trono y el Altar, en agosto de 1808, tanto frente a un ayuntamiento de comerciantes pusilánimes que imploraban la rendición de la plaza como frente a unas tropas invasoras francesas que finalmente saquearían Bilbao.

Creo que he respondido a la pregunta, si bien de forma impresionista, de qué debe entenderse por cultura urbana, llegando a insertar el hecho musical en lo que he denominado la cultura auditiva urbana. Si recordáis, también me hacía otra pregunta sobre la identidad o la homologación de las pulsiones sonoras por parte de específicos agentes sociales, fácilmente detectables en todas las Averiguaciones de Vecinos, Censos, Estadísticas urbanas y Catastros del Bilbao del siglo XVIII. Intentaré aclarar esta cuestión trazando una larga elipsis discursiva. Está claro que las culturas sonoras sólo son inteligibles en los términos sociales del intercambio cultural. Los breves comentarios que realicé en torno a las campanas y sus sonoridades prueban la anterior afirmación. Pero lo prueban si somos capaces, además, de auspiciar un programa de investigación que enfatice las tendencias más elocuentes del renacimiento de la cultura lúdica de las categorías populares, la emergencia de los distintos y enfrentados modelos musicales, sonoros y festivos y la eficacia instructiva, intelectual y dirigista de las

generaciones ilustradas y pre-románticas vizcaínas. Lo sonoro y lo musical nunca son fenómenos históricos, neutros ni accidentales. La pugna por hegemonizar las experiencias lúdicas, culturales, etnomusicales y notacionales que forjaron y vivieron tanto las élites patricias como las comunidades artesanas caracterizaron los estertores de la Baja Edad Moderna bilbaína y aunque todavía es un capítulo significativo de la historia social de la cultura por escribir, permitidme esbozar las siguientes notas.

Conviene, no obstante, organizar y sistematizar adecuadamente el esfuerzo intelectual que os propongo. Os hablaré, en primer término, de lo que podemos calificar como las culturas de las categorías populares, es decir, de las pervivencias y transmisiones de las tradiciones, costumbres y saberes sonoros y musicales subalternos y que en este symposium serán abordados más con una vocación enunciativa y sugeridora que como una línea de disertación. Más adelante, abordaré la hermenéutica de los festejos de las clases populares vizcaínas y las características del orden lúdico-cultural en el que estaban inmersos, haciendo una especial mención a la cultura sonora artesana. Como colofón, reflexionaré sobre la decisiva irrupción de prácticas culturales de conmemoración política y de privatización musical, lo que implica hablar de las prácticas festivas y de las experiencias sonoras y musicales de las categorías sociales privilegiadas. Puede que alguien, al final, me critique la no mención de aspectos significativos de la vida musical de Bilbao durante el siglo XVIII. De entrada, le doy la razón. Mi intención aquí es elaborar el mapa continental de las proposiciones dominantes, las grandes escalas, las magnitudes señeras. Y es que, dado el actual conocimiento que poseemos del tema, para que podamos adjetivar tenemos inexorablemente, primero, que objetivar.

I

Para la inmensa mayoría de los habitantes de la villa más poblada de la Vizcaya del siglo XVIII, el libro es una excepción o, para ser más precisos, una rareza, especialmente en los ámbitos de los artesanos juramentados, de los trabajadores reglamentados, de los obreros no especializados y, sobre todo, de las mujeres consideradas en su conjunto. Será, por tanto, la palabra y los sonidos los que orquesten un utillaje lúdico, mental, cultural e ideológico que se expresará en melodías, refranes, trabalenguas, canciones, cuentos, coreografías, bailes y un largo etcétera que no viene al caso mencionar aquí y que las compilaciones antropológicas decimonónicas y los archivos históricos prueban fehacientemente. Con la palabra, su modulación y gestualidad, las clases plebeyas bilbaínas saben recrear un cosmos de fantasía, confort o rechazo, capaz de definir y reubicar a los hombres -pienso aquí en el denso espectáculo que ofrecen los cuentos festivos- y las cosas -me refiero en este caso a la percepción y descripción del sorprendente mundo que les rodea, tanto natural como sobrenatural e imaginado, y que subyace en las baladas y versos cantados que han podido

conservarse-. La palabra estará siempre fecundada y favorecida por la reivindicación del encuentro lúdico y festivo. En las veladas, en las ferias, en los mercados, en las tabernas, en los festejos del ciclo religioso, etnográfico y corporativo, en las ermitas o en las romerías, los sonidos vibrantes o melancólicos de los tamborileros y txistularis no notacionales favorecerán, por un lado, la cohesión y la solidaridad y, por otro, la crítica mutua, al tiempo que forjarán las identidades y tradiciones de un oficio que, por su centralidad en el espacio festivo, acabará siendo institucionalizado y salvaguardado por los presupuestos ordinarios anuales del poder municipal de Bilbao. Entiendo que para profundizar en las vivencias culturales sonoras del hombre vulgar bilbaíno, de ese alpargatero que vive en un desván de la calle Ascao o de esa carguera que a duras penas sobrevive en aquel cuarto oscuro y superpoblado de Bilbao la Vieja, es necesario empezar a reconocer los elementos que conforman ese magma cultural donde las experiencias culturales auditivas y sonoras alcanzan una proyección histórica trascendental y que, en mi opinión, son bastante desconocidas y han sido muy desatendidas, tanto por la etnomusicología vasca como por la peninsular. En tal sentido, animo desde aquí a que nos adentremos en el estudio de los cuentos festivos de los hogares campesinos y artesanos, a estudiar la génesis de la conformación en la memoria popular de sus héroes festivos, el tratamiento singularizado de los tamborileros, dulzaineros y músicos ambulantes, las imágenes del realismo grotesco de la realidad cotidiana subalterna a través del Cancionero Popular Vasco y bilbaíno, la jerga lúdica y festiva del vocabulario del Bocho y los modelos de socialización comunitaria que privilegia la comunicación sinóptica, auditiva y disruptiva de los bailes, arsenales sonoros y coreografías de las distintas cartografías culturales bilbaínas.

II

El orden lúdico de los festejos y romerías populares del Bilbao del Setecientos, del que para reconstruirlo disponemos de varios miles de documentos históricos, no es epifenomenológico. Todo análisis de la fiesta, de sus sonoridades, artefactos y estructuras, es viable y factible a partir de un amplio conocimiento del conjunto de variables que la determinan y de los contextos históricos en que aquélla se desarrolla. Está protagonizada por hombres y, en consecuencia, es rea y feudataria de sus contradicciones y conflictos. Las fiestas y sus sonoridades no son sólo referencias culturales de concurrentes emociones jaleadas por las participación colectiva de la multitud, con sus normas, pautas, tradiciones, costumbres y excesos de socialización y exaltación jubilosa, sino realidades insoslayables de encuentros económicos, psicológicos, políticos, religiosos, ideológicos, etc., que hacen de las mismas unas categorías discursivas indispensables para el análisis e interpretación de la Historia. Sólo si tenemos en cuenta tales premisas y perspectivas que he formulado, podremos hablar de modalidades festivas, de tipologías sonoras y, más allá, algo que a menudo se ignora, del uso político de la fiesta. De hecho, en cada desarrollo histórico fes-

tivo, la disposición permanente a usar un *stock* de sonoridades que identifican o conmueven a colectivos sociales más o menos amplios tiene como función esencial la de lubricar el orden político y cultural de los que protagonizan el encuentro festivo, bien sea para postular las normas y refrendar los usos comunes de las comunidades rurales o urbanas, sea para glorificar las figuras de reyes y las estructuras gubernamentales monárquicas, sea para enaltecer la gloria del Altar, sea para aquilatar la unanimidad ante colapsadores procesos revolucionarios, sea para ensalzar el liderazgo de héroes cesaristas que, por su carisma, encarnan a la comarca, la región o la nación o sea para reflejar los valores burgueses de la privacidad y la racionalidad lúdicas. Sin duda ninguna, Bilbao, en el período histórico que se extiende entre 1789 y 1841, vivió -a veces sincrónicamente- las distintas sonoridades de las politologías festivas que he enumerado. A menudo, los festejos que rastreamos documentalmente en las campas del Arenal, en el Mercado Mayor o Menor y en las callejuelas del Bilbao del Setecientos, con bailes y encuentros romeros muy agresivos, tienden a expresar y reproducir las imágenes de una realidad cotidiana dominada por las carencias y los enfrentamientos sociales, circunstancias ambas que ayudan a comprender y objetivar las implosiones culturales de una comunidad urbana muy conflictiva. Los escenarios lúdicos que ensalzan las categorías plebeyas vizcaínas no se reducen ni se ciñen a los festejos de sus santos abogados, a los encuentros en las campas ermitañas o a los pletóricos agasajos tabernarios. El complejo festivo y sonoro de la multitud de Bilbao se extiende desde las rudezas competitivas hasta los espectáculos de masas, entre los que cabe destacar los bailes comunitarios, tarascas, carnavales, celebraciones pantagruélicas, festejos sanguinarios con animales, pastorales burlescas, representaciones bufas, cencerradas, guerras rituales entre barrios, oficios y comunidades vecinas, etc. Para la inmensa mayoría de los bilbaínos, las formas históricas de consumo de las sonoridades subalternas y los encuentros festivos funcionaban como modelos instrumentales de autoconsciencia social, hasta el punto de que las baladas, las canciones, las coreografías danzantes y el bertsolarismo quimérico se constituían como estereotipos culturales de asociación e identificación del comportamiento colectivo e individual. Los agentes intermediarios que galvanizaban el hecho festivo y musical, desde taberneros, vendedores al por menor, titiriteros, danzantes, pequeños “empresarios” de espectáculos feriantes hasta tamborileros, violinistas, guitarristas y toda suerte de músicos ambulantes, en muchos casos con importantes carencias físicas, ante las distintas instancias del poder y dominio políticos, sean locales o forales, eran sometidos a una permanente y calculada ambigüedad: a veces, se les deja hacer; otras muchas se les reprime. *Grosso modo*, estos son los vectores más descollantes que caracterizan el festejo popular del Bilbao del Setecientos. Lógicamente, podemos documentar aspectos puntuales que han sido referidos. Las descripciones de los viajeros son, en este punto, muy provechosas y fructíferas. Juan Laglancé, por ejemplo, quien visitó la villa en 1778, escribió: “*La gente es muy alegre y tiene la villa pagado tamboril, el que todos los días domingos y fiestas acude al Arenal,*

donde van las mozas a bailar, pero entre sí, por no permitir el Señor Corregidor bailasen con hombres, lo que fuera de tal recinto no se observaba este rigor y sucede muy a menudo en el verano, en que tienen romerías a todos los santuarios y ermitas de los alrededores de la Villa, que acude muchísima gente de ambos sexos y allí meriendan, bailan, se divierten y vuelven de noche cantando por cuadrillas a pie los unos y muy pocos a caballo". Más meticuloso en sus observaciones, Guillermo von Humboldt nos narra en mayo de 1801 las experiencias de su participación en una romería multitudinaria: *"Lo más importante de todo el baile son siempre los golpes con los traseros denominados culadas. Cuando la alegría es más fuerte se extiende ese gusto a los espectadores y nadie está ya seguro en sea parte de su cuerpo. Al pasar cerca de mí, señoras del todo desconocidas me han honrado con semejantes golpes; es una forma de entusiasmo general y aún por la noche en la tertulia a que asistí constituían parte de la conversación las culadas repartidas. Es imposible el dudar de que están cordialmente alegres todos los danzarines y espectadores, distinguidos y humildes, entre los cuales, sobre todo en la danza y pelota, desaparece aquí toda diferencia, se divierten desde el fondo de su alma. Porque en todas partes en que yo miraba entre la multitud o alrededor de la gran plaza poblada de árboles, vi por doquier bailar, gritar, saltar y sobre todo repartir culadas. Esta alegría es tanto más chocante cuanto que en la fiesta están poco mezclados los sexos. Se ve marchar solas a filas enteras de chicas y mujeres y aquí es costumbre que el marido busque a sus amigos y la esposa a sus amigas"*. En efecto, los componentes misóginos que mixtifican la demencial idoneidad de una imposible República de hombres y mujeres honrados son reflejados en la fiesta urbana. Reflejo, digo, más no realidad, como fácilmente advertimos en las notas que escribió el viajero alemán Von Jariges cuando, estando en Bilbao en el año 1802, participó en las romerías del Corpus y San Juan de aquel año: *"El verdadero baile es una especie de fandango. Este, como lo baila el pueblo, es muy monótono, pero tiene una extraordinaria vivacidad, sobre todo al final. A menudo se mueven durante varios minutos los danzantes, uno frente a otra, en un sólo lugar y el cuerpo entero se presenta como un violento y febril temblor, pareciendo expresar el deseo más impaciente de aproximarse entre sí. Y ansiosamente durante este movimiento apasionado jamás se tocan con las manos, que siempre se mueven en lo alto chasqueando (...) Alrededor de este fandango de diversos grupos participantes, por lo común, está de pie una cantidad de espectadores y antes de que se descuide se recibe de una danzante, al dar su vuelta, un golpe tan fuerte en las posaderas, de modo que no puede pensarse en seguida en responder a la broma ... Al término de la fiesta hacen en las calles pequeños fuegos, para lo cual suelen usar las más de las veces barricadas untadas con alquitrán"*. Parece claro, por tanto, que el cuadro festivo de la cultura popular bilbaína del Setecientos sería absolutamente erróneo sin rituales y tradiciones simbólicas, gestuales y sonoras. El sincretismo panteísta de la cultura popular urbana también hizo posible que la celebración de los héroes y mitos del catolicismo se convirtiese en ocasión para celebrar polifacéticos ritua-

les entre los que se incluían hogueras, bailes alrededor de las mismas, saltarlas, bañarse en los ríos, mojar ramas en ellos, etc. Y en la medida en que el fuego y el agua son símbolos de purificación, es lógico pensar que el significado último de este tipo de festivales populares fuese la renovación, la regeneración, la fertilidad, que se proclamaban con “irrintzis” de alegría para patentizar así la existencia, entre la multitud, de un tiempo de éxtasis y liberación.

Desde luego, el cuadro de la cultura sonora popular del Bilbao del Setecientos puede visualizarse desde distintos enfoques metodológicos, desde diferentes perspectivas teóricas, que sean capaces de enfatizar, por ejemplo, en un extremo, los agentes que protagonizaban el hecho musical, entre los que podemos destacar a los tamborileros, o, en el extremo contrario, las modalidades danzantes, es decir, los aureskus, las espatadanzas, las korrikodanzas, etc. No seré yo quien reniegue de la posibilidad de disponer de un corpus ensayístico que aclare el estatus social y las funciones históricas de los músicos populares o, más allá, quien cuestione el inmenso renacer científico que supondría contar con investigaciones que revelasen los roles simbólicos y rituales de las danzas como referentes conformadores de la cultura gestual y auditiva popular. Quizás no hemos sido capaces de llegar todavía a ese estadio analítico porque hemos sido excesivamente anárquicos a la hora de elaborar y estructurar la historia social y económica de la villa de Bilbao, de articular sus ejes dominantes, de fijar sus grandes magnitudes, en definitiva, de singularizar sus entramados humanos. Bilbao, ante todo, es una plaza manufacturera de la orla cantábrica del Occidente europeo, de intercambio comercial, con una importante presencia de trabajadores organizados corporativamente. sastres, herreros, zapateros, albañiles, tejedores, botoneros, chocolateros etc., participan activamente en todos los encuentros festivos que despliega el calendario municipal cada año. Pero en el proceso de vertebración de los complejos festivos y de las sonoridades subyacentes en el desarrollo de los mismos, todavía no hemos calibrado o no nos hemos dado cuenta del protagonismo organizativo, productor y reproductor de los institutos gremiales, de las corporaciones artesanas. En efecto, los gremios fueron muy dinámicos durante la Edad Moderna bilbaína en favorecer los encuentros lúdicos y en preservar las sonoridades festivas. Con ellos, las hermandades de trabajo minimizaban las asperezas jerarquizadoras que atravesaban la cotidianeidad del taller, al tiempo que conformaban nexos de identificación y orgullo en la práctica del ejercicio de los oficios. Si empezásemos a entrever que la existencia de un prolijo calendario festivo artesanal, que la presencia en las calles de los agremiados en paradas, peregrinaciones, alardes, tamborradas y romerías devocionales o conmemoracionistas, que la participación en fiestas regladas por el ayuntamiento no sólo tenían un profundo sentido lúdico y cultural sino que trababan la solidaridad del grupo como entidad moral y como soporte constitucional de las relaciones intravecinales, entonces podríamos superar el estereotipo calamitoso que nuestra práctica del oficio de historiadores ha llegado a recrear y enaltecer en los manuales y ensayos universitarios, esto es, el gremio artesano visto exclusivamente como entidad cerrada,

dotada de mecanismos de exclusión social y reglamentaciones discriminatorias. No podemos obviar, sin embargo, que el sistema de corporaciones gremiales ayudó a dotar tanto a los artesanos, en particular, como a los trabajadores, en general, de una cultura común a la par que distintiva. Cultura común y distintiva que, explícitamente, implica el desarrollo de experiencias sonoras que sus tradiciones de oficio legitiman como identitarias. También las hermandades de trabajadores urbanos bilbaínos tuvieron sus propios patronos, sus específicas tradiciones sonoras y ritualizaciones simbólicas y organizaban el tiempo festivo de sus componentes de la misma manera que lo hacían con su trabajo.

El gran acontecimiento anual de la cofradía, como es sabido, era la celebración de la fiesta del patrón al que estaba advocado el gremio. El día de San Crispín y San Crispiniano, patronos de los gremios de zapateros bilbaínos, vascos, peninsulares y europeos, todos los miembros del oficio, maestros, oficiales y aprendices, celebraban una misa en honor de los santos, acompañada casi siempre de procesiones que se dirigían a las iglesias matrices o salían de ellas, reparto de limosnas a los pobres, manifestaciones jubilosas en las que sus integrantes hacían chocar los martillos con las hormas de los zapatos y banquetes fraternales en los que todas las familias que componían el oficio se reunían para festejar y glorificar la identidad del colectivo, con la peculiaridad de que tales ágapes eran amenizados por tamborileros y dulzaineros, pues muchos de ellos ejercían este oficio. Como vemos, lo paramusical se fundía con lo musical. No les importaba el ruido disonante o las notas acordes y armoniosas. Lo significativo era redundar su presencia blandiendo un arsenal de sonoridades. Las celebraciones duraban hasta altas horas de la noche, en bailes, luminarias y, a veces, fuegos de artificio en los que se permitía y potenciaba la participación de los vecinos de la villa. Nunca como en las fiestas patronales de los gremios las corporaciones artesanas glosaban tan rotundamente el componente narcisista y lúdico que les identificaba y definía ante los otros colectivos vecinales. En las procesiones hacia la iglesia, en las manifestaciones jubilosas, en el peregrinaje hacia la campa o la plaza nueva quedaba visualizado el amplio y profundo alcance de una comunidad de oficio moralmente articulada en segmentos verticalizados, comenzando por los veedores y mayores que portaban las efigies de sus santos -que, por otra parte, eran sus héroes mitificados- y las banderas del gremio, los maestros con sus familias, los oficiales con sus futuras esposas y, finalmente, los aprendices. Sus enseñas y vestuarios reflejaban la potencia de una comunidad constituida por hombres que se sentían “libres” y que habían prestado solemnes juramentos de lealtad y fidelidad, que eran hijos espirituales del mismo patrón y que lo veneraban colectivamente el día de su fiesta. Esto quizás explique los excesos en los comportamientos de los oficios artesanos durante tales días. Excesos que estaban directamente relacionados con la ingestión desmedida de alimentos y bebidas, con las subsiguientes actitudes burlescas y agresivas, los cánticos y coplillas voluptuosas, o con la risa sardónica y los rituales de júbilo y protesta jaleados por cada oficio y en los que el soporte sonoro jugaba un papel transaccional en el ánimo y las emociones colectivas.

Por lo demás, si algo podía expresar con una elocuencia lúdica e identificadora el interés de las hermandades artesanas por la generalidad de los adscritos al oficio era la posición central del entierro y la muerte en la vida ceremonial y simbólica de cada comunidad obrera. Algunos podrían objetarme interpretar la muerte en el pasado como un hecho festivo. Debo responderles que sus dudas no son razonables y que la lectura que sugiero tiene la virtualidad de su comprobación histórica. Es verdad que los estudios sobre la muerte preindustrial se han multiplicado en nuestro país en las dos últimas décadas, pero su significación en el mundo del trabajo todavía parece parca e insuficiente. En tales casos, y eran muy frecuentes, las corporaciones de trabajadores mecánicos bilbaínos se conformaron de nuevo como instancias morales que sabían trascender y reubicar sus múltiples identidades colectivas en la glorificación festiva de los lazos invisibles que unían a cada uno con el resto de los hermanos agremiados y con la comunidad artesana que le había albergado durante su vida. Estar presente en la marcha fúnebre, llevar en el séquito grandes hachones de cera blanca o amarilla, acompañar al colega difunto, siempre con un profundo sentido lúdico y cohesivo, solidarizarse con los familiares o rezar en voz alta plegarias desgarradas al pie del féretro, era el último compromiso de los trabajadores juramentados. La muerte celebrada quedaba reforzada no sólo por el funeral corporativo, de obligada participación, en el que todos despedían al acólito desaparecido, sino por rituales de agasajo, masculinidad y comensalidad, incluidas borracheras artesanas, que ensalzaban y fundían a los participantes más como una familia que había perdido a uno de sus más íntimos integrantes que como a un simple conocido que había vivido y padecido las ilusiones y desesperanzas de la práctica organizada del trabajo. De aquí que las corporaciones artesanas fuesen tan puntillosamente meticulosas en el seguimiento de los comportamientos funerarios de los inscritos en cada gremio. No participar era una incitación a la crítica colectiva y la rebeldía a sus cánones una propuesta de ostracismo y, en casos extremos, de exclusión. A nadie se le puede escapar que esta teatralidad fúnebre, que esta dramatización de la muerte está repleta de gestualidades sonoras. Los rezos, los llantos, las campanas que llaman a muerte, la marcha silenciosa que porta el cadáver se complementan con los rituales del catolicismo ortodoxo. La misa de difuntos pone inexorablemente en contacto a los trabajadores con una música enaltecedora que ellos ya no controlan, con un registro de cultura notacional que puede inundar sus conciencias de sentimientos sublimados y que los espacios arquitectónicos eclesiales potencian hasta la extenuación.

Los compromisos vitales y lúdicos de los agremiados no quedaron reducidos a festejar a sus patronos y enaltecer la memoria de sus miembros desaparecidos. Entre la vida y la muerte se extendía un corolario inacabado de iniciativas festivas y de identidades sonoras. Pertenecer a un oficio dignificaba al artesano, al tiempo que lo cualificaba. Por supuesto, las mecánicas cualificadoras estaban fijadas social y culturalmente por el orden estamental que regía los entramados comunitarios urbanos. Dicho orden regulaba los derechos, prerro-

gativas y obligaciones que cada corporación debía cumplir a rajatabla, circunstancia esta que nunca dejó de ser una fuente de seculares y puntuales conflictos. Hemos de tener en cuenta que el Estado Absoluto otorgó desde la Baja Edad Media a la estructura gremial una entidad definida de sociedad corporativa, y como parte constitutiva y subsidiaria de la trama de poderes instituidos, estaba obligada a participar en sus insignias, símbolos y arsenales sonoros tradicionales en todas las grandes ceremonias y festejos en la que aquélla se asentaba. Todavía sabemos muy poco del organigrama ceremonioso preindustrial en el que se entremezclaban e interpenetraban las escenografías del poder, con sus sensibilidades musicales muy bien ordenadas para glosar e irradiar su capacidad de dominio y dirección, con las teatralizaciones simbólicas y lúdicas que emergían desde la matriz de las distintas culturas artesanas, en particular, y populares, en general, y donde la mixtura caótica de lo paramusical, lo etnomusical, lo sonoro, lo oral y lo musical era la regla descollante. Por ejemplo, en las procesiones artesanas bilbaínas del Rosario, tan populares durante el Setecientos, no fue tan decisiva la capacidad movilizadora del oficio como las solidaridades vecinales y de amistad. Pero los sastres y los zapateros bilbaínos no hubiesen obtenido la adhesión de sus trabajadores y de las barriadas de la mesocracia obrera de Somera, Artecalle, Belosticalle, Carnicería Vieja y Tendería sin la capacidad dinamizadora y culturizadora de los distintos cabildos eclesiásticos de la villa o el ulterior visto bueno de las autoridades seculares del Ayuntamiento y del Consejo Supremo de Castilla. Ahora bien, tampoco el patriado laico, fuese rentista o comercial, y sacerdotal hubiese interiorizado una sensación de victoria sobre unos menestrales que cantaban y rezaban arremolinados y procesionalmente se arrodillaban ante los altares y nichos desperdigados por las calles y cantones bilbaínos, sin que las corporaciones artesanas hubiesen dispuesto que tales ceremonias sacras se realizaran preferentemente durante los *Lunes Santos*, días en los que las tradiciones lúdicas y festivas obreras practicaban un absentismo laboral ancestral y sin que, una vez concluido el encuentro religioso, los artesanos mecánicos y en general los miembros de las categorías populares de la villa hubiesen institucionalizado un recorrido ritual y multitudinario por la tupida red de tabernas que se extendían por la plaza. Era, de alguna manera, otra forma de moralizar una costumbre festiva tan arraigada en la conciencia de un artesanado que, aun aceptando participar de los cánones teológicos que concitaba el discurso y la práctica devocional y procesional consagradorios de una divinidad femenina, era reacia a perder los atributos jubilosos que tradicionalmente convergían y se asociaban a tales días, es decir, el descanso, la holganza y el reencuentro bullanguero y gritón en tascas, bodegones, tabernas y mesones. Se trataba, ciertamente, de una concesión al impacto de la hegemonía de las clases dirigentes y a la impronta ideológica que caracterizó aquella contemporaneidad histórica, para a la postre defender y legitimar comportamientos convulsionarios de un día festivo. De nuevo, lo sagrado se malea con lo profano y el peso de su amalgama tiende a bascular en la dirección que orientaban y privilegiaban las experiencias lúdicas artesa-

nas. De nuevo, una oralidad consagrada a la loa de una virgen divinizada era subvertida por unas salmodias rezadas atropelladamente que preludiaban el reencuentro plebeyo en los templos babilónicos de sus inequívocas identidades culturales.

Todos los hitos festivos y las consiguientes sonoridades que acompañan a aquéllos, insisto en subrayarlo, que podamos rastrear en el pasado histórico de las categorías populares productivas tendieron a ser filtrados por las distintas estructuras de los poderes instituidos al objeto de lograr un alineamiento colectivo. Más aún, éstas siempre intentaron adueñarse de sus latidos para trocarlos en ceremoniosas politologías idealizadoras que redundasen en la ampliación y reciclaje de los cimientos en los que se asentaban sus hegemonías históricas. La apelación a la participación ordenada y pública de los trabajadores juramentados durante las fiestas del Corpus Christi es, sin la menor duda, el mejor y mayor paradigma de ese intento permanente de dominio. Ahora bien, los productos culturales que imponen las clases dirigentes, siendo dominantes, nunca son abrumadoramente dominadores. Los espectáculos religiosos representados en Bilbao durante ese día fueron con frecuencia organizados sobre la base de las tradiciones corporativas artesanas, como también lo eran numerosos espectáculos profanos que se superponían anárquicamente para que en la conciencia del conjunto vecinal cupiese el orden y el desorden del mundo representado. Pero más y mejor que como yo lo pueda expresar, el relato de lo sucedido en la procesión cívica del Corpus Christi de 1802, realizado por el mencionado viajero Von Jariges, avala e ilumina muchas de las aseveraciones hechas líneas arriba: *“La fiesta del Corpus y la de San Juan se caracterizan extrañamente por las colosales figuras con las cuales se inicia la larga procesión. El número de ellas es de seis y son las figuras más sorprendentes y grotescas que pueda uno pensar. Se podría pensar que sólo tienen el fin de tomar ridículas a las viejas modas de Franconia, pues allí camina, por ejemplo, un burgués mezquino arropado completamente con un viejo vestido, del cual cada parte está desfigurada por una caricatura. También hay dos extrañas moras ataviadas, cuyos pequeños abanicos hacían un contraste con el enorme tamaño de su cuerpo. Las infames figuras son de tal altura que llegan hasta el segundo piso de las casas y sirven especialmente para diversión de la juventud que salta a su alrededor gritando. Quizás debían personificar las cuatro partes del mundo, por lo menos se les ve no rara vez a éstas, representadas en trabajos de figuras españolas, como una imitación hiperbólica, por lo menos, del demonio. O quizás querían representar la diferencia entre los profanos y los Santos. A ellos les siguen distintas imágenes de Santos, por ejemplo las estatuas artesanas de San Sebastián, atado a un árbol y herido con flechas, y la de San Antonio Abad, sastre. Estas dos estatuas están de pie, en madera, talladas y magníficamente trabajadas. Una figura grotesca produce una impresión desagradable, la cual debe representar a la Virgen María. Tras ella sigue un pequeño grupo de niños vestidos como ángeles, que sin duda es una vista original sorprendentemente agradable. Casi todos están vestidos*

magníficamente de terciopelo y seda blanca... Entre los frailes de diversas órdenes que les seguían cantando, se observan señoriales figuras con los rasgos faciales más expresivos. Las calles por donde va la procesión están cubiertas de flores y de cada balcón cuelga hacia abajo un tapiz magnífico y multicolor. De vez en cuando se deja oír música, por lo que toda la fiesta tiene más de alegría que de seriamente devota". Debo confesaros que he sido incapaz de acortar la cita reproducida. Acostumbrados como estamos a que ciertos valores de la cultura dominante en la que vivimos banalicen los objetos y las representaciones, ocultando sus funciones y contornos, depositándolos allí precisamente donde no podamos ver y constatar que son expresiones en muchos casos de nuestra alienación definitiva, siempre me congratula y reconfirma la lectura de este tipo de textos que, aparte de relatar, se inquietan y preguntan. La mente ilustrada de este anonadado observador reconoce su incapacidad de oponer representación material y dimensión ideológica, consumo cultural y distribución social. La música procesional envuelve el marasmo de un espectáculo que se postula devoto y que no es sino festivo y acusadamente popular. El sincretismo materialista de artefactos procesionados enfatiza el sorprendente peso que las tradiciones culturales artesanas y plebeyas llegaron a alcanzar en un festejo inventado y enaltecido por el catolicismo ortodoxo alto-moderno para expresar las reglas y prescripciones de su orden teológico. El resultado: un caótico mundo ordenado. Y así las concurrencias se veían fagocitadas por la plasticidad artística de las estatuas y efigies de los santos artesanos, por los colores de los crucifijos, por los devocionarios de las beatas, por los vestidos de los cofrades, por los florones de los pasos, por el acompañamiento de figuras grotescas, que ejemplifican los vicios de los burgueses tacaños y "señoritas" jactanciosas, por el murmullo risueño y la algarabía de los observadores, por las cornetas y tambores chirriantes de los músicos, por unas callejuelas que habían trocado su piso polvoriento en una ininterrumpida alfombra de flores, etc. Todo un mundo al revés.

Lo dicho para los festejos del Corpus Christi es aplicable, aunque de una manera todavía más acusada, a una de las celebraciones más genuinamente populares de la cultura burlesca subalterna. Me estoy refiriendo a los carnavales. Con frecuencia hemos podido constatar que el énfasis analítico promovido para reconocer sus significados en el seno de las comunidades preindustriales ha quedado circunscrito casi exclusivamente a los ámbitos rurales, sin considerar que los inmediatos días que precedían a la Cuaresma en los centros urbanos fueron determinantes para reproducir y ensanchar, después del ciclo festivo navideño, el complejo ritual y sonoro que detentaba el organigrama corporativo artesano. Los historiadores tenemos que agradecer la enorme aportación analítica generada por la etnología, la antropología o la sociología, disciplinas científicas que han agrandado nuestro conocimiento del carnaval. Pero hablar de agradecimiento no significa caer en el seguidismo interpretativo. Nuestra obligación y principal objetivo es descubrir y resaltar su historicidad evolutiva, caracterizar los juegos de inversiones que inferían los actos burlescos, las bro-

mas pesadas o las ceremonias groseras ejecutadas por los trabajadores, evaluar sus impactos en la quebradiza armonía de los talleres artesanos, sobre todo allá donde oficiales y aprendices tenían franquicia para mofarse de maestros y consortes y, lo que es más significativo, rastrear la mecánica simbólica -con harta frecuencia, de conflicto- que, promovida por muchas generaciones de trabajadores mecánicos especializados o sin especializar, forjó una costumbre lúdica y una memoria común en las que, bajo una inequívoca vocación festiva, quedaron enumerados y superpuestos las estructuras emotivas, los sistemas de valores, las elecciones morales o las prácticas de repudio y castigo de la también distintiva cultura carnavalesca artesana. El carnaval era, pues, un período de desorden institucionalizado, un conjunto de rituales sobre la inversión del mundo conocido, el “tiempo de la demencia” -como lo denominaron los contemporáneos- en el que sólo reinaba la locura. Es posible que el mundo desordenado del Carnaval fuese también un símbolo de rejuvenecimiento, del retorno a la licenciosidad de los años que precedían a la edad madura. Los temas axiales que se desarrollaban en esos días los constituían el sexo, la comida y la violencia. Los soportes sonoros que se empleaban eran, aparte de los tradicionales, todos los objetivos susceptibles de provocar ruidos y estridencias. Así, a las sonoridades melodiosas se superponían masas acústicas discordantes. El repertorio de rituales y jolgorios públicos, finalmente, también estaba presente en muchos eventos que no formaban parte del ciclo anual de fiestas. Ejecuciones públicas, charivaris -con su infinidad de morfologías-, la entrada solemne de personajes importantes en la ciudad, la celebración de victorias, coronaciones, natalicios y defunciones reales. En los últimos casos citados, los festejos eran guiados por las autoridades municipales. Las entradas reales, y la de Fernando VII en 1828 es su mejor exponente, comportaban la erección de arcos triunfales, batallas simuladas en la Ría, fuentes por las que manaba vino y aguardiente y monedas lanzadas a la multitud, así como romerías públicas, representaciones teatrales, corridas de toros, cucañas, juegos de rudeza y un largo etcétera. Sin embargo, es factible colegir que todas las fiestas más importantes del calendario bilbaíno tenían rituales y sonoridades comunes y que, en tal sentido, el carnaval propiamente dicho, reunía un número significativo de éstos.

III

La emergencia del poder político de la Ilustración y de la primera burguesía bilbaína trajo consigo un colosal bagaje histórico que ya no asumía ni consentía los modos y las formas de la fiesta plebeya. Las clases rentistas y burguesas reivindicaban la racionalidad en todo lo que existía y les rodeaba y, en consecuencia, entendían que el disfrute festivo debía arreglarse y reglarse también por esparcimientos que ellos mismos no dudaron en tildar y calificar de “decorosos y civilizados”. La asunción de estos principios no era accidental. Para llegar a ellos había mediado todo un largo período -el siglo XVIII- de cam-

bios políticos, pero también de costumbres y hábitos. Junto a estos, las transformaciones económicas habían jugado un papel trascendente, sobre todo en los sectores agropecuarios y manufactureros. Patricios rurales absentistas, comerciantes al por mayor y burgueses de la villa de Bilbao verán reforzadas sus posiciones históricas mediante la adquisición de importantes lotes de los bienes nacionales subastados, el intercambio a gran escala de mercancías, la compra de tierras de la pequeña propiedad campesina o la inversión de capitales en talleres y fábricas fundados sobre las técnicas industriales puestas en marcha en Inglaterra. Si repasamos la historiografía tradicional vasca es constatable el énfasis que siempre se ha dado a Bilbao como un centro urbano emprendedor y productivo y en menor medida como un espacio donde surgen e irradian hábitos de consumo que se transfieren a escenarios más amplios. Bilbao, sin embargo, ya se erigió en el Setecientos, por su alto grado de movilidad social y las posibilidades crecientes de adquisición e implantación de formas de demanda y de consumo distintivas entre los más dinámicos grupos de su mesocracia local, en una ciudad meridiana del nuevo Estado Liberal que se estaba forjando. A pesar de la cortedad de su vecindario, del aplastante peso político de las viejas casas vinculadas y amayorazgadas y de las pervivencias de las tradiciones populares, puede decirse que hacia el año 1800 el comercio de Bilbao ha desplegado técnicas mercantiles que tienen como características esenciales la promoción de productos, la creación de métodos de generar demanda y el establecimiento de tiendas permanentes. Sus primeros periódicos, como *El Bascongado*, incluyen anuncios que promocionan cambios de hábitos y artículos de opinión que publicitan un nuevo orden social y político, reflejando toda una ideología y doctrina burguesas, a caballo de las cuales viajan nuevas formas de vida, de consumo y de cultura. Pero Bilbao no es sólo un núcleo en cuyo interior se genera gasto; es asimismo un centro difusor no menos importante. Los comerciantes de su plaza, los capitanes de su marina mercante, los testaferros de las compañías mercantiles informan y adquieren modas y productos que se venden en las cortes y ciudades más expansivas de los continentes europeo y americano. Ya aquí, de la alta aristocracia foral y de la burguesía local, tendencias consumistas y mercancías novedosas se transmiten a sus vastas clientelas, quienes a su vez las contagian entre los artesanos y capas bajas de la sociedad, de donde irán a parar a los espacios rurales. Por supuesto, las magnitudes en las que se movió este intercambio no son parangonables con la globalización actual. Tan sólo estoy haciendo una somera remembranza de las primeras fases de su ciclo de desarrollo y que la historiografía urbana ha denominado como “Revolución del Consumo”. Revolución del Consumo que cabalgó en la misma grupa que la industrialización y la proletarización, con sus dos correlatos consiguientes, es decir, el surgimiento de la “vida elegante” y la depauperación de gigantescas masas sociales. En esta ponencia, aunque sea de manera muy breve, nos vamos a ocupar de las expresiones de la vida elegante de ese Bilbao de finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX.

Durante ese período, la retícula de esparcimientos burgueses bilbaínos se caracterizó tanto por su originalidad como por su diversidad. Entre las instituciones lúdicas que alcanzan un desarrollo histórico sin precedentes hay que destacar el círculo recreativo -si no hubiese habido la primera guerra carlista es prácticamente seguro que La Sociedad Bilbaína habría inaugurado su local asociativo en esa década fratricida- que permite diseñar una acción política concertada por parte de los distintos grupos burgueses, convirtiéndose en muchos casos en las primeras sedes de los partidos políticos vascos (es conocido por todos la adscripción liberal de la Sociedad Bilbaína), así como nuclea una nueva sociabilidad en la que la tertulia, la lectura de la prensa y la comensalidad reflejan los valores de la privacidad e individualidad anhelados por todos los sectores de esta categoría social. Idealmente, la frecuentación de tales clubs o ateneos es una actividad desinteresada, casi ociosa, donde se riega la fructífera flor de la civilización y de la armonía social. Con la conversación tertuliana, con la participación en otras actividades culturales, artísticas y musicales, asumen la convicción de que la buena compañía es por excelencia el lazo que funde lo hermoso con lo distinguido, al tiempo que creen estar nutriendo las costumbres refinadas que contraponen a las salvajes y rústicas de sus convecinos, los artesanos. Visión idílica, sin duda alguna; pero también, visión estimulada por sus asiduos. Los que frecuentan esos círculos recreativos y esas tertulias, y las imponentes casas de las calles Correo y Jardines levantadas en el siglo XVIII fueron testigo de ello, son personas sujetas a pasiones, a las seducciones del sexo, del dinero y del poder y a quien lo dude le conmino a que repase muchos expedientes de la Sección Once del Corregimiento de Vizcaya. No le quedará ninguna duda de que tal sociabilidad promovió influencias y recomendaciones, injerencias y prescripciones, cargos y prebendas y todo ello al compás melódico de pianos y pianolas, cotillones franceses, juegos pueriles y cantos de las divas locales, por mucho que el viajero John Bramsen pintase en 1822 un cuadro tertuliano del patriciado bilbaíno más cercano a la ingenuidad sobria que a la ostentación lujosa: *“Todos los días, la señora de Mazarredo celebra tertulias en su casa, siendo las más selectas las que tienen lugar los domingos por la noche. Los invitados, generalmente, acuden a las diez de la noche. Después de saludar respetuosamente a la señora de la casa, se sientan formando un círculo y pronto comienzan a bailar cotillones franceses y danzas nacionales. Una vez terminado el baile, dan principio los juegos, siendo el siguiente el más elegante de todos: se sientan los invitados formando un corro; uno de ellos permanece en el centro, y los otros pasan una moneda de mano en mano, mientras cantan “El Rey pasa por aquí”, y la persona que se halla en el centro tiene que acertar quién la tiene. En estos saraos, todas las damas visten a la manera francesa, y cuando conversan no cesan de mover sus abanicos. Estas reuniones no son muy costosas, ya que en ellas no se ofrece ni un mal vaso de agua. A media noche todos se retiran, muy contentos al parecer, y según tengo entendido suelen cenar en sus casas”*.

En la línea de los nuevos espacios de sociabilidad lúdica auspiciados por la burguesía bilbaína debemos citar el café. El Café Suizo fue, desde sus orígenes, el centro de la radicalidad constitucionalista y de los adictos más fogosos de Riego. En el año 1824 existían en la villa 10 cafés, dos en la calle Ronda, dos en la calle Correo y otros dos en Iturribide, uno en la Calle Nueva y otro en El Arenal. Los dos restantes se ubicaban en Olaveaga. Como la Fontana de Oro, excelentemente narrado por Galdós, estos cafés habían surgido para dar pábulo y cancha a la inmensa participación política de las clases medias urbanas y los artesanos cualificados más concienciados de la villa. Como singulares espacios ubicuos, en ellos se entrecruzaba el buen paladar, los chismes sexuales, la politiquería más rastrera, las apuestas del juego y las novedades del baile y de la moda. En tal sentido, el Café Suizo puede considerarse un modelo paradigmático. La “Botillería”, como también se conocía popularmente al Suizo, antes de 1835, ya había vivido fastos memorables. Allí se pregonó y festejó la cabeza de Zumalacarregui, se gozó un día de Navidad la ópera más bufa de Pergolesi, representada por unos faranduleros italianos, se degustó la repostería de hojaldres de Gabriel, un cocinero francés contratado y se bailó por vez primera la polca, tildada de libertina y sacrílega en los púlpitos carlistones. Los cafés de Bilbao saben acoger también funciones dramáticas con actores y músicos aficionados nacidos en la villa, como la que protagonizaron Don Juan de Azaola y su cuadrilla de amigos en el año 1815 o funciones musicales como la verificada en el año 1817, en el Suizo, por los músicos de la Capilla. La regularización del baile a partir de 1814 en espacios cerrados, fuese en cafés, el consistorio, el teatro de la villa o en casas particulares, no deja de evidenciar la progresión de los axiomas privatizadores y mercantilistas que también se imponen en la retícula de las diversiones de la cultura dominante. La moda romántica, con un desmesurado influjo francés, supone la manifestación de unos modelos urbanos, especialmente femeninos y juveniles, ensoberbecidos por la mundanidad y las apariencias. El dandysmo masculino, sobre todo a partir de 1839, constituye una seña identificadora de la juventud esnobista bilbaína y que implicó y supuso la superación de la generación de los “currutacos” por la de los “elegantes”, muy en boga durante la minoría de edad de Isabel II. La política urbanística del consistorio bilbaíno, a su vez, se empeñó en trazar un modelo de ciudad para reforzar los contenidos elitistas de los sectores aristocráticos, rentistas y burgueses, con paseos, parques y alamedas que ensalzaran su dominio y distinción. En aquellos espacios del encuentro social comienza a multiplicarse la presencia de iconos escultóricos que sirven para convocar y enaltecer a aquellos héroes que simbolizan y sintetizan los valores carismáticos y sublimes de la nueva ciudad y de la nueva nación. Recitales musicales y desfiles militares patentizan la salvaguarda de esta realidad histórica. Ahora sí podemos responder a la pregunta que nos hacíamos en las primeras líneas de esta ponencia y afirmar con rotundidad que las identidades sonoras de zapateros, carpinteros, modistas, párrocos y comerciantes bilbaínos terminaron por divergir y que

aquéllas acabaron reflejando las pulsiones políticas y sociales de un Ochoientos tan calamitoso como conflictivo.