

Mujeres vascas improvisadoras: las *bertsolaris* del mundo tradicional (siglos XV-XIX)*

Basque women improvisers:
the *bertsolaris* of the traditional world (XV-XIX centuries)

Ana Isabel Ugalde, Pilar Aristizabal,
Pablo Lekue y María Teresa Vizcarra

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea
anaisabel.ugalde@ehu.eus

Recibido el 28 de mayo de 2017

Aceptado el 15 de marzo de 2018

BIBLID [1134-6396(2020)27:1; 141-172]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v27i1.5990>

RESUMEN

Esta investigación tiene por objeto a las mujeres vascas creadoras de *bertsos*, coplas y otras formas rimadas concebidas para ser cantadas. El objetivo no es el análisis literario de sus composiciones, sino la reivindicación de su autoría, tomando como base fuentes bibliográficas y archivísticas. De la obra conservada atribuible a las mujeres, raramente se conoce a su autora, aunque poco a poco se van conociendo algunos nombres. Los testimonios más antiguos pertenecen al siglo XV y, con el declive del mundo tradicional, desde fines del siglo XIX, las mujeres que improvisaban cantando desaparecieron de la esfera pública. Reaparecieron con fuerza en las plazas de Vasconia como *bertsolaris*, al lado de los hombres, en el último cuarto del siglo XX.

Palabras clave: Literatura oral. Canción. Improvisación. Historia de las mujeres. Vasconia.

ABSTRACT

In this work we aim to visualize Basque women, those who created sung verses, four-line stanzas and other kind of rhymes. The goal is not to make a literary analysis, but on the basis of bibliographic and archive sources, the recognition of those women's authorship. Most of them are anonymous and we only know some few names. Testimonies about those chanters are known since XV century and with the decay of the traditional world (late XIX century), they gradually disappeared. However, those singer women appeared again in the squares of the Basque Country as *bertsolari*, alongside with men, in the XX century last quarter.

Key words: Basque Studies. Improvisation. Women's Studies. Orality-literacy Studies.

* Este trabajo es parte del proyecto de investigación EHU 15/27 Bertsolaritza eta generoa. Bertso-eskolak.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Mujeres improvisadoras en los ritos funerarios. 3.—Mujeres autoras de cantares y baladas. 4.—Mujeres censuradoras. 5.—Mujeres *bertsolaris* del siglo XIX. 5.1.—Mujeres autoras y vendedoras de *bertsos* escritos. 5.2.—Mujeres improvisando en su vida cotidiana. 5.3.—Mujeres *bertsolaris* compitiendo en los Juegos Florales. 6.—El repliegue. 7.—Conclusiones. 8.—Fuentes y bibliografía.

1.—Introducción

En la cultura vasca, tanto al norte como al sur de los Pirineos, la oralidad ha sido trascendental. Paralelamente a los cuentos, proverbios, canciones populares y otras expresiones culturales, perdura la tradición del *bertsolarismo* (Aulestia, 1990; Amuriza, 1996; Arozamena, 2010; Garzia, 2007). *Bertsolaris*, si atendemos a la etimología, son quienes crean *bertsos*, de estrofas enteras, “artistas de la palabra que improvisan poemas a la vez que cantan siguiendo la melodía de una canción que, muy a menudo, todo el mundo conoce... poemas versificados, rimados y ritmados al momento, cualquiera que sea el tema a tratar” (Laborde, 2005: 11).

El *bertsolarismo* improvisado ha sido considerado unánimemente una modalidad o un subgénero de la literatura popular vasca, pero las últimas investigaciones se inclinan por tomarla como “un género retórico de carácter epidíctico, oral, cantado e improvisado”, pues las personas *bertsolaris* no pretenden inventar textos de valor literario, sino provocar emociones en quienes les escuchan (Garzia *et al.*, 2001: 191). Aun así, en la última antología de la literatura oral vasca Paya (2013) incluye al *bertsolarismo* entre los ocho géneros en los que la divide: coplas, género épico-lírico, teatro popular, género educativo, géneros cotidianos, géneros rituales y géneros aplicados. Ocho géneros, pero un fondo común en algunos de ellos, en las formas rimadas, la música, la métrica e, incluso, la improvisación.

Las manifestaciones actuales del *bertsolarismo* revisten varias formas: desafíos, sesiones libres, actuaciones dirigidas por una persona que indica los temas y música a tratar, y concursos entre *bertsolaris* por provincias o para elegir al campeón o campeona de Vasconia (fig. 5).

Existe otra modalidad. Son los *bertsos* escritos, cuyo proceso de creación es similar al de los improvisados. La técnica es la misma, pero el resultado más elaborado, pues el autor o autora no repentiza ante el público (Aulestia, 1990; Paya, 2013). Hace un tiempo se los conocía como *bertso paperak* (hojas de *bertsos*), *bertso berriak* (*bertsos* nuevos o inéditos) y *kanta paperak* (hojas de canciones). Solían venderse y gozaban de gran aceptación. La gente se los aprendía de memoria y se transmitían de generación en generación. Escritos o improvisados, los *bertsos* siempre pueden ser cantados, porque han sido pensados con ese fin. De ahí, que el *bertsolari* Amuriza los defina así: *Neurriz eta errimaz / kantatzea hitza / horra*

hor zer kirol mota / den bertsolaritza, es decir, que el *bertsolarismo* es como un deporte en el que se juega cantando con las palabras medidas y rimadas.

A las personas que juegan cantando con las palabras, según el dialecto del euskara, se les denomina *bertsolari*, *bertsulari*, *bersolari*, *bersulari*, *pertsulari*, *pertsolari*, *koplakari*, *koblakari*, *koplari*, *koblari*. Todas derivan de verso o copla, *bertso* o *kopla* en euskara, a las que se añade el sufijo *-lari* o *-ari*, denominando al agente o autora de los mismos. Son palabras que a veces se emplean como sinónimos y específicamente las coplas, cuando se distinguen la métrica empleada en la versificación, además de los fines (satíricos, de ronda, de cuestación, de danza) y los espacios en los que se ejercitan (Kalzakorta, 2003). Nosotras, siguiendo a Amuriza (1996), hemos optado por *bertsolari*, en el sentido más amplio de la palabra, sin distinguir si improvisan o escriben, con preferencia por las producciones populares o cercanas a la literatura popular.

Para acercarnos al discurrir de las mujeres *bertsolaris* a través del tiempo, nos aproximaremos a los autores y estudiosas que han abordado la historia del *bertsolarismo*. Existen muchas investigaciones parciales de la misma, en las que se evidencia, sobre todo, la particularidad de lo vasco. A un lado, está la idea de que su origen se halla en la cultura neolítica, sin menoscabo de sus analogías con otras culturas (Lekuona, 1978). Al otro, que las primeras menciones del *bertsolarismo*, tal como lo conocemos ahora, datan del entorno de 1800 y evocan los desafíos entre dos improvisadores (Zavala, 1966).

En esa línea, Lekuona (1980) realizó una síntesis de los *bertsolaris* de los siglos XIX y XX. Los criterios utilizados fueron los movimientos culturales y literarios donde se insertaban; discernir si su producción era fruto de la improvisación o no; si eran cultos o sin formación académica; el dialecto en el que se expresaban y finalmente, una selección de los *bertsos* clásicos de cada período. No incluyó a ninguna mujer. Amuriza (1996) realizó otra clasificación basada en la tradición *bertsolarística* de cada dialecto, con algunas aportaciones anteriores al siglo XIX e incluyendo a mujeres.

Para Azurmendi (1980), situar su nacimiento en torno al siglo XIX no contribuye más que a empobrecerlo. Limitarlo a los desafíos y concursos, constreñirlo a un campo tan reducido, relega otras formas de *bertsolarismo*, por mucho que las actuales aparezcan como modalidades ricas y específicas. Atestigua que estaba profundamente enraizado desde el siglo XVIII en la sociedad vasca, al norte y al sur de los Pirineos; que la música y los *bertsos* estaban estrechamente relacionados; que se desarrollaron paralelamente y que quienes los creaban eran tanto hombres como mujeres, personas analfabetas como instruidas.

Enríquez (1995) radica su fuerza en el dominio de la comunicación oral del pueblo vasco, poco instruido durante mucho tiempo. A su juicio, lo que conocemos ahora se emparentaría con diversos modos de comunicación, donde ocuparían un lugar preponderante los cantos, las coplas o los *bertsos*.

Coincidimos con Azurmendi y Enríquez en la idea de que posiblemente el *bertsolarismo* no ha sido siempre una sola entidad, uniforme, sin cambios ni transformaciones. No se puede aislar de otros modos de expresión poética similares de entornos cercanos, porque Vasconia jamás ha sido un pueblo aislado.

Añadiremos que Urkizu (1991: xviii), al estudiar los *bertsos* y canciones del País Vasco-Francés, sostiene que los límites entre la poesía popular y la culta son muy difusos y escurridizos, así como lo es la separación entre coplistas y *bertsolaris*, entre poetas y *bertsolaris*; y que esa división procede del Romanticismo. Opina que, cuanto más se analizan, resultan más evidentes las dificultades para contraponer la producción de las élites y las clases populares.

Larrañaga (1994, 1995, 1997, 2000a, 2000b) ha reivindicado igualmente su complejidad, desde un punto de vista más histórico y sociológico que literario, evidenciando el *bertsolarismo* femenino desde fines del siglo XIX. Ha investigado sus especificidades y ha criticado que se haya relacionado casi exclusivamente con la improvisación, las representaciones públicas y masculinas, sacrificando la diversidad al servicio de la simplicidad. Reconociendo que la oralidad es predominante, al *bertsolarismo* tampoco le resulta extraña la tradición escrita, al menos a partir del siglo XVIII, ya que los *bertsos* escritos fueron un producto que gozó de gran difusión hasta mediados del siglo XX. Aunque el éxito alcanzado en las últimas décadas puede hacer pensar lo contrario, recuerda la marginalidad de las personas *bertsolaris* en los últimos dos siglos así como el desprecio de las élites cultivadas, que les llevó a retirarse a las cocinas, bares y sidrerías, lugares en los que las mujeres no estaban bien vistas, si no era para trabajar al otro lado del mostrador, donde aun así continuaron improvisando.

El *bertsolarismo* es un tema complejo, por su carácter oral y popular sobre todo, pues es imposible recabar testimonios si alguien no los ha recogido por escrito o en grabaciones de sonido. Consciente de su fugacidad, Juan Antonio Moguel puso en boca de uno de los protagonistas de *Peru Abarka* (1802) la petición realizada a un *bertsolari*, instándole a que repitiera lo que improvisaba, para escribirlo y no olvidarlo (Kalzakorta, 2014). Si no es fácil realizar la historia de los *bertsolaris*, más difícil es abordar el *bertsolarismo* femenino, por la invisibilidad a la que ha sometido la Historia a las mujeres (Scott, 1992). Se tiene noticia de endechas improvisadas por mujeres del siglo XV y no se conoce demasiado lo que sucede desde entonces, afirmando que “un dato reseñable, que hasta ahora nadie ha sabido explicar, es cómo y por qué en ese salto del siglo XV al siglo XIX la mujer desaparece de la actividad *bertsolarística*, al menos como sujeto activo de la misma” (Garzia, 2012: 45).

Nosotras trataremos de arrojar alguna luz sobre este “fenómeno significativo”. Proponemos una aproximación a ese mundo complejo, mediante una investigación bibliográfica-documental, para recabar los datos que se han ido publicando sobre las mujeres improvisadoras de ese tiempo, con alguna aportación archivística, y ordenarlos según los ámbitos en los que se desarrollaba su actividad. Comenzaremos

con las mujeres improvisadoras que intervenían en los ritos funerarios; después, con las que compusieron cantares y baladas. Continuaremos con las censuradoras, para seguir con las autoras de los villancicos y primeros *bertsos* escritos conocidos, con las que siguieron improvisando en su vida cotidiana y con las que compitieron en los Juegos Florales. Finalmente, nos detendremos en explicar cuáles pudieron ser las causas de su repliegue, de su retirada de la esfera pública.

2.—*Mujeres improvisadoras en los ritos funerarios*

Las evidencias más antiguas de mujeres improvisadoras que la historiografía del *bertsolarismo* considera precursoras de las actuales son del siglo xv (Michelena, 1960; Azurmendi, 1980; Lekuona, 1984; Garzia, 2007, 2012; Hernández, 2011, Paya, 2013, Labaka, 2014). Garibay (1854: 176), historiador del siglo xvi, explica que era muy habitual que las mujeres cantaran en los funerales *eresiak* o “endechas de mujeres que por conservación de esta vejez las he querido referir aquí”. Ofreció dos ejemplos recogidos en Mondragón, donde las mujeres expresaron su dolor. Sancha Ochoa de Ozaeta cantó a su marido, víctima de la guerra de bandos (1464). La hermana y la cuñada de Milia de Lastur, fallecida de parto, establecieron un diálogo entre ambas. La primera mostró el sufrimiento que le produjo que su cuñado estuviera presto a casarse. La hermana del viudo le replicó que la difunta, mientras vivió, gozó de una posición desahogada. Las tres mujeres eran miembros de la nobleza de la época. También lo era la joven de la torre de Alos (Deba), quien cantó a su padre durante el velatorio, explicándole quién era el progenitor del bastardo nacido en su ausencia (Cid, 2008).

Estas mujeres y sus actuaciones formaban parte importante del ritual del duelo, donde los gestos jugaban un rol fundamental (Schmitt, 1990). Muñoz (2009) distingue cinco características en estos ritos: su universalidad; su arraigo y perpetuación; su semejanza en unos lugares y otros; el empeño de las autoridades civiles y eclesiásticas por erradicarlos, y el rol principal de las mujeres, aunque tampoco estaban excluidos los hombres.

Las encargadas de las ceremonias fúnebres solían ser de la familia o profesionales. Cumplían con el papel central de los ritos, por su eficacia y reconocimiento social, pues, además de mesarse los cabellos, arañarse la cara y sollozar, en sus lamentaciones cantaban la vida del difunto y las causas de su muerte (Schmitt, 1990). Las endechas o elegías vascas que se han conservado dan fe de ello.

Existió en Vasconia una modalidad de lamentos dual, donde actuaban dos lamentadoras, una a cada lado del féretro. La de la derecha recitaba las buenas acciones y virtudes de la persona muerta, mientras la otra desgranaba sus vicios y debilidades (Iziz e Iziz, 2016).

Las autoridades civiles y religiosas trataron de erradicar la costumbre de mostrar el duelo exageradamente. Por lo que toca al *bertsolarismo*, desde que

Azurmendi (1980) lo expresara, se aduce que el Fuero Viejo de Vizcaya de 1452 recogió expresamente prohibir esas exhibiciones (Garzia *et al.*, 2001). Pero no fue en el Fuero Viejo sino en el Nuevo de 1526 (Zugaza, 1976) donde se convirtió en ley que nadie, ni mujer, ni marido, ni hijos, yernos ni nueras actuara escandalosamente, como se acostumbraba en los oficios fúnebres. Mención expresa de la actividad femenina fue que, después de enterrado el difunto, ninguna mujer llanteara públicamente en la iglesia, porque no era honesto que, en lugar de orar y dar limosna, dificultaran los oficios.

En otros lugares se adoptaron medidas similares. Como ejemplo, el obispo de Pamplona lo hizo tras su visita a Tolosa (1541) y lo prohibió en toda Navarra (1590). Algunas ordenanzas municipales legislaron al respecto: Bayonne (1298), Oñati (1455-1514), Zestoa (1483), Lekeitio (1486), Orduña (1499-1518) o Bilbao (1477-1520) (Iziz e Iziz, 2016).

El efecto de estas prohibiciones fue limitado. Caro Baroja (1972) afirmó que estas actuaciones desaparecieron en el siglo XVI con el aburguesamiento del modo de vida, pero en Errenteria en 1568 las mujeres seguían cantando en los funerales (Aguirre Sorondo, 2002). El jesuita Larramendi (1690-1766) arremetió contra la costumbre de las viudas (Aguirre Sorondo, 2002) e Iturriza (1741-1812) evocó a las que actuaban bajo demanda (Garmendia Larrañaga, 2007). El mismo Caro Baroja en una obra posterior (1977, 2000) recogió testimonios de su existencia en algunas villas vizcaínas a mediados del siglo XIX. Todavía en el siglo XX no habían desaparecido de ciertos pueblos de Bizkaia (Madariaga Orbea, 2007).

3.—*Mujeres autoras de cantares y baladas*

Las mujeres vascas parecen estar también en el origen de otras producciones cantadas medievales. El mismo Garibay hablaba de “cantares antiguos del Vasquense” al referirse al que entonó Juana de Butrón a propósito de su matrimonio (1450), imponiendo su criterio al de su madre, que trató de impedir el enlace. Cuenta que “lo que entonces dixo la hija quedo por proverbio y lo suelen aplicar cuando los padres condescienden a los matrimonios que desean los hijos e hijas” (Michelena, 1960: 90).

Muchos de estos cantares entroncan con la tradición europea medieval y se han transformado a lo largo del tiempo, como sucede en toda transmisión oral. En este corpus se conservan composiciones muy conocidas, la mayoría anónimas, que tienen como protagonistas a mujeres que cantan en primera persona, razón que permite entrever una autoría femenina, aunque sin absoluta certeza. Se sabe que algunas de las canciones del manuscrito de Juan de Lazarraga (1564-1567), puestas en boca de mujeres, las escribió él mismo, probablemente inspirado en romances de la época (Cid, 2013).

A los estudiosos de esta producción apenas ha interesado quién la escribió, a pesar de expresar, por ejemplo, al analizar la balada narrativa *Atharratze jau-*

*regian*¹, que “existe una gran variedad y extensa gama de poemas, medievales y posteriores, que tratan de la infelicidad conyugal desde un punto de vista femenino” (Cid, 2010: 165).

Urquizu (2005: 36) apunta la posibilidad de que sea una “poetisa” popular, término que él equipara en otro trabajo (2009: 36) a una *bertsolari*, la creadora de la canción *Urrutiko anderia*², donde se relata un matrimonio desgraciado, basado en hechos acaecidos en el siglo XVI. En la canción *Goizian goizik jeiki nündüzün*³ Gabrielle de Lohitéguy perpetua el recuerdo de la muerte de su marido Pierre d’Irigaray el mismo día de su boda en 1633 (Catalán, 1970).

Según Orpustan (1996: 12), los testimonios más antiguos ligados a la improvisación cantada, que también fue entre los vascos la expresión literaria social por excelencia, son producciones de una aristocracia guerrera. Los personajes a los que se canta en las elegías o en las baladas más antiguas formaron parte de ella, de la pequeña o mediana nobleza, así como las pocas autoras del siglo XV y posteriores cuyos nombres conocemos. Deduce que, posiblemente, incumbiera a las mujeres la función poética en casos como las conmemoraciones. Y que ésa puede ser la razón del anonimato de la mayoría de las obras, que Garibay rompió parcialmente cuando proporcionó las identidades de unas pocas “poetisas”.

Al igual que las autoras de las endechas fúnebres, podemos estimar como precursoras de las *bertsolaris* actuales a las creadoras de estos cantares y baladas. A nuestro entender, si se da por bueno que las mujeres que cantaron las elegías vascas lo son, también merecerían tal consideración las creadoras de “otros cantares del vasquense” que decía Garibay.

4.—Mujeres censuradoras

En la historiografía del *bertsolarismo* está muy arraigada la idea de que otra de las manifestaciones del femenino la constituyen las profazadas (habladurías, injurias). Se admite sin discusión que el Fuero Viejo de Bizkaia de 1452 (Azurmendi, 1980; Garzia, 2007, 2012; Hernández, 2011; Paya, 2013; Labaka, 2014) recogió explícitamente la existencia de “mujeres que son conocidas por desvergonzadas y revolvedoras de vecindades y ponen coplas y cantares a manera de libello infamatorio (que el Fuero las llama profazadas)”.

Queremos realizar alguna precisión sobre las desvergonzadas del Fuero Viejo de Bizkaia. Según Orella (1986), el que se conoce como tal es en realidad el que aprobaron las Juntas en 1463, con el añadido de algunas reformas jurídicas. Y las

1. En el palacio de Tardets.
2. La Dama de Urruti.
3. Me levanté a la mañana temprano.

profazadas, como delito, se nombraron en este documento, sin ninguna mención a la autoría del mismo (Hidalgo de Cisneros *et al.*, 1986).

La atribución de las profazadas a mujeres autoras de coplas y cantares no se hizo en el Fuero Viejo sino en el Nuevo de 1526, profusamente editado (Celaya, 1976). No sabemos si las profazadas, blasfemias o murmuraciones eran atribuidas a las mujeres en el siglo xv o antes. Cierto, a partir del siglo xvi. Pero el proferir injurias mediante el uso de versos no fue exclusivo de las mujeres, ni en Bizkaia ni en otros lugares, pues se conoce más de un caso en el que los autores fueron hombres, bien por haberlos publicado, cantado o realizado en el marco de cenceradas y matracas (Urkizu, 2009; Ruiz, 2011, 2013a, 2013b).

Aunque la norma tantas veces mentada sea vizcaína, ha sido en Gipuzkoa donde han visto la luz algunos pleitos en los que las mujeres fueron juzgadas por haber compuesto canciones, coplas o versos ofensivos, para censurar conductas ajenas. Lo hicieron ante testigos, lo que favoreció la divulgación de las injurias (Mantecón, 1997). Afortunadamente para nosotras, se recogieron por escrito, porque eran la prueba del delito.

Quienes denunciaban, al parecer, solían ser personas con una posición económica desahogada y las acusadas, de extracción popular. Ignoramos si obedecían a una realidad en la que sólo éstas ofendían a aquéllas o, por el contrario, únicamente llegaban al juez estos casos, porque el resto plausiblemente se dirimiría por otros medios. Conocemos tres procesos, que nos informan de aspectos inherentes a las mentalidades de la época, así como al uso de los *bertsos* en aquellas sociedades mayormente analfabetas.

La tejedora Antonia de Zabala, doncella en cabello, fue encarcelada y juzgada en Éibar en 1668, por una canción con palabras dirigidas a tres doncellas y personas principales, muy honradas, de toda buena fama y reputación, quedando la vecindad escandalizada. Entre los dimes y diretes, surge la figura de un estudiante presto a ordenarse, del que se dice que fue quien le hizo el encargo. Ella negó las acusaciones y expuso que el bachiller se había acercado a su morada, que le había manifestado que tenía una copla y, a la pregunta de contra quién era, le respondió que contra las tres anteriores. En su defensa afirmó que no había cantado ni enseñado dicha copla (Archivo Municipal de Éibar, 1668).

En la misma villa de Éibar el boticario Agustín de Ezenarro denunció a Ángela de Armona y su hija Ana María de Gorostieta en 1721, porque habían compuesto coplas contra su honor y el de su familia. Todas las declarantes fueron mujeres analfabetas y en sus testimonios indicaron que cantaban dichas coplas en la cocina y cuando estaban juntas e hilando (Kalzakorta, 2010; Alvarez, 2012).

De la misma índole han aparecido en Asteasu (Piá e Irixoa, 2014; Eizagirre, 2015). Teresa Antonia de Beobide, Concepción de Irazuzta, María Magdalena de Lertxundi y María Antonia de Etxeberria fueron requeridas por el juez en 1816 porque, cuando se reunían, cantaban y daban a conocer los amoríos de una pareja.

Los querellantes fueron el padre y las hermanas de la joven, quienes destacaron la efectividad de los versos para propagar los ultrajes:

Se agrava la maldad al considerar que la afrenta se ha ejecutado de la manera que recibe una publicidad escandalosa, y difícil de contener su pernicioso vuelo, porque la juventud que en todos los países y no menos en esta provincia se entrega a tomar los versos de memoria para contarlos, se olvida con dificultad de ellos por el frecuente uso que hace de ellos, resultando de aquí la extensión de la mala nota con que se califica mi referida hija (Piá e Irixoa, 2014; Eizagirre, 2015).

Pese al tiempo transcurrido entre la primera y última denuncias (148 años), en todas late la dialéctica entre el honor y la honra, trascendentales en las sociedades preindustriales. También la fuerza del rumor ante comportamientos escandalosos en materia sexual. Para Enríquez (1995), las mujeres parecían ser especialmente malvadas en las murmuraciones ligadas al placer, pues estaba en sus manos un arma potentísima para el control social como eran las habladorías, convirtiéndose simultáneamente en víctimas y verdugos. De estos juicios se deduce que los *bertsos* fueron un instrumento poderoso en aquellas sociedades donde el honor no lo otorgaban las virtudes y la calidad de la persona, sino la opinión que sobre ella y sus actos tenía la sociedad. Una sociedad donde la deshonor era una afrenta personal que se extendía al grupo; un excelente sistema de presión y control social (Gascón, 2008).

En los pleitos analizados se juzgó el mismo delito, aunque cambia el nombre de la forma versificada y cantada que constituye la prueba. En 1668 le denominaron canción y copla; copla, en 1721 y en 1816, versos. Esta circunstancia coincide con lo afirmado por la Academia de la Lengua Vasca (s/d), que asegura que *koplari* se documenta desde el siglo XVII y *bertsolari*, desde la primera mitad del XIX, tanto en la parte francesa como española. *Stricto sensu*, las autoras de 1668 y 1721 serían copleras o *koplaris*; las de 1816, *bertsolaris*.

La pervivencia de mujeres difamadoras se recoge en los *bertsos* anónimos *Bankako lau andere*⁴, obtenidos en Valcarlos y compuestos en 1915. En ellos se critica el daño causado por injurias y calumnias, imposible de reparar, cuando la masa ya las ha hecho suyas (Satrústegui, 1965, 1975).

5.—Mujeres *bertsolaris* del siglo XIX

En los capítulos precedentes hemos comprobado que las mujeres vascas practicaron su habilidad improvisadora a lo largo de los siglos en los funerales, crearon

4. Cuatro mujeres de Banka (País Vasco-Francés).

cantares y baladas conmemorativas, así como *bertsos* satíricos y difamatorios. Durante la decimonovena centuria, que la historiografía considera como aquella en que se forjó la actividad *bertsolarística* moderna, se incorporaron tímidamente a las nuevas modalidades que fueron surgiendo, fueran los *bertsos* escritos o los concursos. El grueso de mujeres, sin embargo, siguió improvisando en su vida cotidiana, igual que lo hicieron sus antepasadas.

5.1.—Mujeres autoras y vendedoras de *bertsos* escritos

Enríquez (2004), que ha estudiado el *bertsolarismo* de la época, señala que los autores vascos de comienzos del XIX eran conscientes de la transformación que sufría entonces el *bertsolarismo*. En la transición del Antiguo Régimen a la sociedad liberal y burguesa identifica dos características. Una, la preferencia por espacios públicos y amplios para su actividad. Los graneros y las cocinas de los caseríos fueron reemplazados por las plazas, ferias, bares, sidrerías y los Juegos Florales. Otra particularidad fue la transformación del bertso en producto comercial, que se vendía y se compraba con éxito. Son los *bertso berriak* (*bertsos* nuevos e inéditos), *bertso paperak* (hojas de *bertsos*) o *kanta paperak* (hojas de canciones), al estilo de las hojas volanderas o pliegos de cordel. Puesto que se emplean indistintamente, para simplificar, los llamaremos hojas de *bertsos* [inéditos].

Los desafíos y apuestas entre *bertsolaris* de fama se hicieron habituales en las ferias, mercados, partidos de pelota, pruebas de bueyes, combates de carneros, etc. Sus actuaciones comenzaron a remunerarse y reglamentarse. La posibilidad de escuchar en directo estas demostraciones y de comprar a bajo precio los *bertsos* escritos abrió un mundo nuevo a los vascohablantes pobres, una especie de inversión social y cultural novedosa que reforzaba su identidad colectiva en un escenario “donde convergían el ritual cultural, la posibilidad del regalo, la participación en una fiesta y el alarde individual de un consumo de productos y artículos tan manifiestamente económicos como ideológicos y sociales” (Enríquez, 2004: 62). Son fundamentales para comprender el *bertsolarismo* contemporáneo. Así lo hizo saber hacia 1941 la *bertsolar* Joxepa Antoni Aranberri (1865-1943), cuando escribió que siempre había sido aficionada al canto y que solía comprarlos (Pérez Gaztelu, 2015: 37). Si no fuera por estas hojas, poco sabríamos de los llamados *bertsolaris* clásicos, puesto que es lo único que se conoce de ellos (Amuriza, 1982).

Tampoco debemos desdeñar las revistas y medios de comunicación de consumo vascos, tanto del país como de los países que acogieron a los miles de emigrantes que partieron en busca de oportunidades, ya que dieron cauce a una gran producción.

Zavala (1964) piensa que el origen de los *bertsos* escritos se halla en los villancicos que solían venderse en Bilbao y otras ciudades a fines del siglo XVIII, para ser cantados en las iglesias. Fueron escritos por personas cultivadas antes de

que el pueblo los hiciera suyos. Son mayormente obras anónimas, aunque en 1762 se imprimieron unos villancicos, para ser cantados en la parroquia de Azkoitia, firmados por Sor Luisa de la Misericordia, quien confesó haber recibido la ayuda de Martín *Beltz*⁵. La identidad de su autora resultó polémica. Se dudaba si era una monja o el seudónimo de un hombre, y resultó que se trataba del conde de Peñaflores (Ensunza, 2013). ¿Por qué eligió como seudónimo un nombre de monja? ¿Sin ninguna intención reseñable, para hacer mofa o porque era común que los cantos de Navidad los escribieran mujeres, fueran monjas o seglares?

Ciertamente era una mujer Vicenta Moguel, considerada la primera escritora en lengua vasca. Fabulista y traductora, su obra más personal son los villancicos (1818-1832), amén de los *bertsos* áulicos que publicó en 1828. Fueron impresos en papel y sin firma, aunque en el villancico de 1819 declaró que su autora era una mujer (Alzibar, 2008).

También lo era María Antonia Soloaga (nacida en 1752), que es conocida por unos *bertsos* escritos, probablemente a fines del siglo XVIII, en los que afirma ser joven y estar muy preocupada ante la muerte (Amuriza, 1998). Marijoan Igoa es autora de los *bertsos* (1830) en los que narró sus desventuras, embarazada de un sacerdote al que sirvió durante catorce años (Mirande y Peillen, 1962). La viuda de Arnoldo publicó los que describen su pena por la muerte del esposo en 1898 (Amuriza, 1998). Rosario Artola dio a conocer los suyos en revistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX (Baraiazarra y Urkiza, 1996).

Otra línea interesante es la que considera los *bertsos* escritos más afines “a la literatura de cordel que al *bertsolarismo* improvisado” (Garzia *et al.*, 2001: 21).

Uno de los máximos exponentes de la *litterature de colportage*⁶ vasca es el bajo-navarro Jean Etchepare, que escribió sus pliegos de cordel o canciones narrativas en francés y euskara (1873-1890), canciones de crímenes, ejecuciones, naufragios y desgracias varias. Celoso de su propiedad intelectual, firmaba los textos con su nombre y los protegía de la competencia de otros vendedores ambulantes con frases como *Propriété réservée de Jean Etchepare. Tout contrefacteur sera poursuivi selon la rigueur des lois*⁷. Igualmente hacía constar que los vendía junto a su mujer, *Vendu par les Époux Etchepare*⁸ (Urkizu, 2010b: 175). Etchepare, igual que otros *bertsolaris*, empleó el término *bertso berriak* (*bertsos* inéditos) en la composición donde narró unas inundaciones de 1876, añadiendo que los creó para ser cantados⁹.

5. El Negro.

6. Literatura ambulante.

7. Propiedad reservada de Jean Etchepare. Todo vendedor ambulante será perseguido según el rigor de las leyes.

8. Vendido por los esposos Etchepare.

9. *Inondacione Berrien gainian çombeit berçu berri guciec cantatceco emanac*. Accesible en la Biblioteca Nacional de Francia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k132735j.r>

En parecidas circunstancias a la esposa de Etchepare actuó Manuela Echarri, cuyo marido era ciego. Es sabido que las personas invidentes encontraron una oportunidad de ganarse la vida como autoras, vendedoras e intérpretes de los romances vulgares o de cordel, por eso llamados también de ciego. Díaz (1996: 33) afirma que el “ciego coplero” era «un artista condicionado”, porque debía satisfacer al público al que se dirigía, y lo era “no sólo en cuanto que componía, sino por la forma en la que vendía su producto, actividad que requería habilidad, presentación adecuada y sentido original”, pues de ello dependía su supervivencia. Hubo ciegos que improvisaron, que compusieron y vendieron sus propias obras, y otros que se valían de composiciones ajenas. Siguiendo a Díaz (1996: 34), “lo que sí se podría asegurar es que muchos ciegos consideraban tan importante y digna su actividad poética o musical como la comercial; [y] es probable que el único oficio en el que no les apetecía que se les incluyera era el de mendigo”, pues su vida itinerante daba pie a ello. Aunque a menudo se les asocia con la figura del lazarillo, hubo copleros y copleras que ejercieron su oficio en compañía de sus esposas, esposos, hermanas, hijos e hijas, como lo han puesto de manifiesto trabajos recientes (De Pablo, 2013; Domínguez, 2016).

José Arrúe (1885-1977) es el autor de una carta postal titulada *El ciego versolari* (comienzos del siglo xx) que podría ilustrar aquella realidad. Muestra la imagen de un *bertsolari* (¿un ciego coplero?) y una mujer, cantando a los acordes de la guitarra que tañe el hombre, quizá su marido, posiblemente en una romería. Éste portaría en el zurrón las hojas para su venta (fig. 1).

Como el de la postal, hubo *bertsolaris* ciegos famosos cuya actividad consistía en cantar y vender sus hojas. De José María Lasa, natural de Matxinbenta, contaba su sobrino que perdió la vista en la segunda guerra carlista; y después, iba de pueblo en pueblo, tocando el violín y cantando *bertsos*, “para vender sus hojas, ¡por supuesto!”. Otros fueron el de Ezkioga, el de Irún, que todos los domingos acudía a Bera de Bidasoa con el mismo fin, o Joaquín Luzuriaga, conocido como el ciego de Segura (Zavala, 1971: 87-88).

Joaquín Luzuriaga (Segura, 1824-San Sebastián, 1884) fue contemporáneo de Jean Etchepare. Zapatero, se alistó en el ejército como voluntario y le destinaron a La Habana, donde quedó ciego. Para ganarse la vida, tras retornar, se dedicó junto a Manuela Echarri, su esposa desde 1861, a vender sus hojas por los pueblos. Eran famosos porque en los lugares a los que acudían los días de fiesta, se presentaban después de misa y provocaban la risa de su auditorio. Se dice que Joaquín Luzuriaga, aunque aparece como autor de las hojas, no lo era realmente. En sus *bertsos* se determinaron dos dialectos del euskara, vizcaíno y de la zona de Errentería y Oiartzun respectivamente, muy diferentes del que hablaría uno de Segura; aunque quizá no tanto del que usaría su mujer, que era de Leiza. Por aquella razón, se piensa que Luzuriaga no tenía dotes para la versificación y que cantaba y vendía lo que le compusieron otras personas, como se sabe que hicieron ciertos *bertsolaris* conocidos para otros ciegos. En unos *bertsos* autobiográficos dialogan el ciego y



Fig. 1. José Arrúe (1885-1977). *El ciego versolari*. Tarjeta postal. Archivo Histórico Provincial de Álava, POS, 00310.

su mujer Manuela. Gracias a ellos sabemos que él tocaba la guitarra y su esposa, el pandero y que era ésta la que vendía las hojas que él portaba en un macuto. Años después de su muerte, aún eran recordados por su desparpajo y dotes para la representación (Zavala, 1971). Desconocemos si Joaquín Luzuriaga y Manuela Echarri, a la vez que cantaban y vendían lo que alguien les escribió, se dedicaron a improvisar.

Las personas vendedoras y cantoras de las hojas de *bertsos*, según la postal de Arrúe, se desplazarían de un lugar a otro caminando. Y según una fotografía (fig. 2) tomada en Mondragón a fines del siglo XIX (Ugalde *et al.*, 2014: 59), pudieron hacerlo también a bordo de un medio de locomoción singular, al parecer, bastante común entre los vendedores ambulantes. En ella se ve a una pareja que acaba de llegar a la villa. La gente se les acerca alborozada y les rodea. El hombre no aparenta ser ciego, sino tullido, por la muleta que tiene ante sí. Toca la guitarra y está sentado en un carro tirado por cinco perros. A su lado camina una mujer que hace sonar el pandero. Delante del carro destacan las hojas que tienen a la venta. Puede ser una imagen muy cercana a la que ofrecerían el ciego de Segura y Manuela Echarri, tañedor de guitarra él, panderetera, ella. *Bertsolaris*, ambos.

Dados los límites tan imprecisos entre los *bertsolaris* y los autores de las hojas volantes, sean pliegos de cordel, coplas de ciego u hojas de *bertsos*, surgen

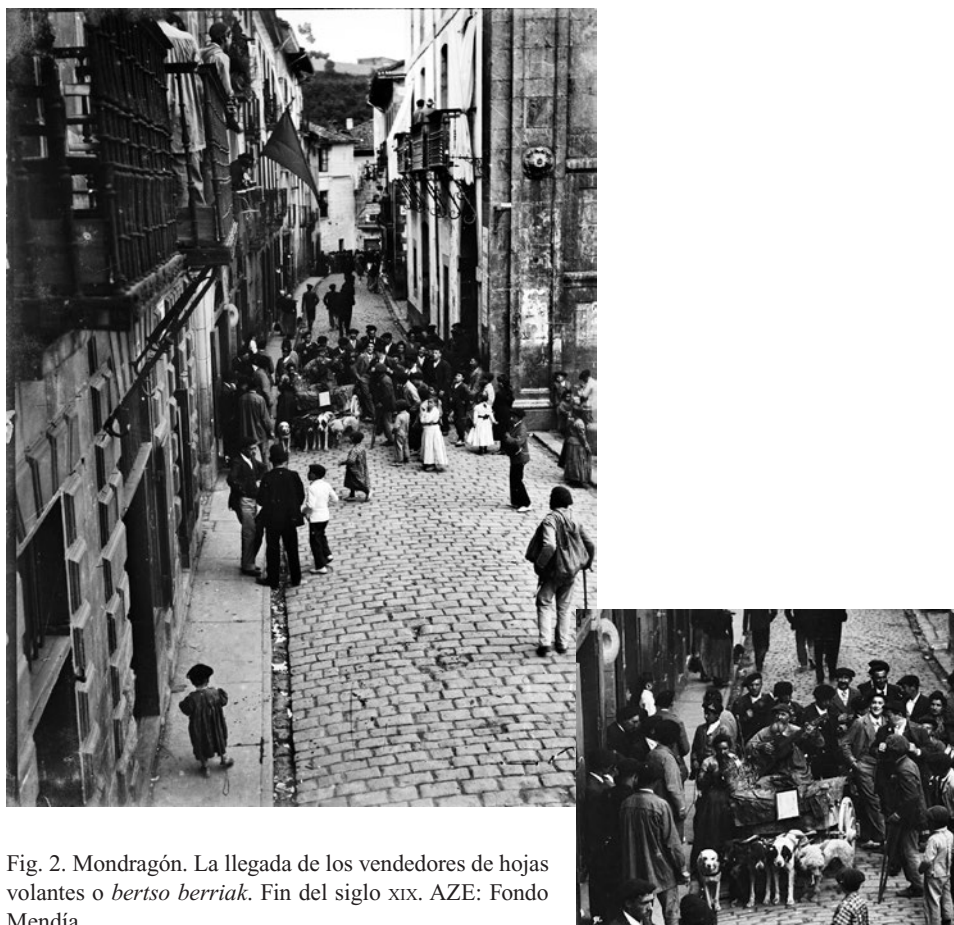


Fig. 2. Mondragón. La llegada de los vendedores de hojas volantes o *bertso berriak*. Fin del siglo XIX. AZE: Fondo Mendía.

preguntas para las que no tenemos una respuesta concluyente. ¿Son comparables el *colporteur* Jean Etchepare y su esposa con *bertsolaris* como Joaquín Luzuriaga y Manuela Echarri? ¿Y con las copleras y copleros franceses e hispanos? Diremos que sí sin ambages.

Etchepare firmaba como autor y a su mujer la hacía copartícipe en la venta, además de aseverar que era creador de *bertsos* inéditos y *complaintes*¹⁰. Joaquín Luzuriaga, sin serlo, certificaba que era autor de los *bertsos* y Manuela Echarri, que era la vendedora, actuaba como una *bertsolaris* más junto a su marido. ¿Pudieron intervenir la mujer de Etchepare y Manuela Echarri en el proceso creativo acompañando a sus maridos? Manuela Echarri, en el aspecto artístico, desde luego que sí. En el improvisador, lo ignoramos. Y la pareja que llegó a Mondragón a fines

10. Romances de ciego.

del siglo XIX, ¿estaba formada por copleros o *bertsolaris* ambulantes que ofrecían su propio producto o un producto ajeno? ¿El creador o creadora de sus *bertsos*, coplas o canciones fue un hombre, una mujer o ambos?

No es fácil discernir quién se esconde tras estas hojas volantes o de *bertsos*. En una de ellas una tal Josepa Antoni se presenta como autora de unos *bertsos* que se los dedica a sí misma. Solterona, desea casarse, pero no tiene con quién. En sus 12 estrofas va desgranando cuáles son sus cualidades y cómo desearía que fuera su futuro marido. Por su carácter satírico, se supone que se trata del trabajo de un hombre¹¹. Las mismas dudas nos asaltan cuando leemos cómo le replicó un tal Artola a una cigarrera de San Sebastián, que previamente se había dirigido a los solteros, entre los que se hallaba el autor. En la hoja impresa se anuncia el semanario *Argia*, que se mantuvo abierto entre 1921 y 1936¹². ¿Fueron reales Josepa Antoni y la cigarrera? ¿O son sólo licencias de sus autores? Del estilo son los que narran los ocho pretendientes que tuvo una chica en la canción *Zortzi nobio*¹³, mezclando la primera y tercera persona en la narración, que se sabe es de Eustaquio Larrabeiti (1848-1936) (Amuriza, 1996).

Para Cid (2000: 3-4, 27), el romance o balada y el *bertsolarismo* son términos casi excluyentes, pues “el romance no se improvisa o “repentiza” cada vez que se exterioriza”, al contrario que el *bertsolari* que inventa en el acto de cantar. Admite que en su versión original las baladas son “siempre la creación individual de un poeta concreto”, que si son aceptadas por la colectividad adquieren el carácter de tradicionales. Señala los contactos de la producción vasco-francesa con las baladas francesas de la Edad Moderna, y abunda en la idea de que habría de considerarse, al analizar las que se inspiran en la literatura de cordel sobre todo, la existencia de una moderna juglaría en los siglos XVIII y XIX “tan distante del *bertsolarismo* como de la poesía culta o semiculta que por entonces se cultiva”.

Urkizu (2010a), en cambio, se muestra crítico con la disociación entre la producción *bertsolarística* y otro tipo de creaciones literarias populares, porque muchos de quienes se dedicaron a las hojas volantes fueron *bertsolaris* que improvisaban y que compaginaban una y otra actividad. Y Dorronsoro (1995), estudioso de las tonadas de los *bertsos*, establece una estrecha relación entre la música popular vasca y la de los *bertsolaris*.

En el cancionero vasco tradicional son numerosas las canciones donde las mujeres cantan en primera persona, como comentamos al referirnos a las que tienen como protagonistas a damas de la nobleza. Las hay que los especialistas consideran más tardías que las de tradición medieval o moderna, e igualmente

11. *Bertso berriyak neska zar batek bere burubari jarriyak*. En BDB Bertsolaritzaren datu-basea <http://bdb.bertsozale.eus/web/bertso/view/u3t3o>

12. La hoja impresa, en BDB Bertsolaritzaren datu-basea, <http://bdb.bertsozale.eus/web/bertso/view/u5ukk>

13. Ocho novios.

conectadas con lo que sucedía en el contexto europeo, como eran los romances, fueran cultos o de cordel. Podemos citar algunas canciones —de las que existen diversas variantes—, recogidas en los siglos XIX y XX. Tal es el romance de la doncella guerrera¹⁴ (Satrústegui, 1972; Biguri, 1991), la balada de la joven raptada por el marino¹⁵ (Urquizu, 2005) o las canciones satíricas que aluden a matrimonios concertados por la madre y desiguales en edad¹⁶ o cuando la madre rechaza la proposición de un viejo para casarse con su hija¹⁷. Mención especial merecen las coplas en las que la mujer arremete contra un marido violento, la mayor parte de las veces aficionado a la bebida, que la maltrata y la hace desdichada¹⁸. En alguna aconsejan a las jóvenes que no se precipiten al casarse, llegando incluso a afirmar que se separarían del esposo, si pudieran hacerlo (Kalzakorta, 2014). No hay en estas creaciones ningún atisbo de relaciones adúlteras o condescendencia con el proceder de los hombres, ni afán moralizante, como en muchos de los romances que tratan el tema de la malmaridada o la malcasada (Terradas, 2007; Puig, 2008). Son mujeres corrientes, no arquetípicas, que muestran su rabia y desesperación por un matrimonio desgraciado desde un punto de vista femenino, sean ellas o no las autoras de las coplas.

Por todo ello, nos preguntamos cómo debemos llamar a quienes crearon estas composiciones, que hasta nosotras han llegado como canciones, coplas o *bertsos*, generalmente sin distinción. ¿Sus creadoras o creadores fueron copleras, copleros, *bertsolaris*, modernos juglares o juglaresas? Para los vascoparlantes de la época, serían simplemente *koplaris* (hacedores o hacedoras de coplas) o *bertsolaris* (hacedores o hacedoras de *bertsos*). Atribuir la autoría de las creaciones populares consideradas anónimas resulta un ejercicio casi imposible de realizar. Aun así, deseamos abrir la puerta del “Olimpo literario popular” a aquellas posibles artistas desconocidas que contribuyeron con sus dotes *bertsolarísticas* a agrandar el acervo cultural vasco.

5.2.—Mujeres improvisando en su vida cotidiana

Sobreponiéndose a los profundos cambios provocados por la industrialización o la pérdida de los fueros tras las guerras carlistas, durante el siglo XIX el *bertsolarismo* fue acercándose a las modalidades hoy vigentes. Los *bertsolaris* en boga eran de origen humilde y se hicieron muy populares, comenzando a cobrar

14. *Neska soldadua*

15. *Brodutzen ari nintzen* (Me hallaba bordando).

16. *Amak ezkondu ninduen hamabost urtekin* (Mi madre me casó a los quince años).

17. *Agure zahar zahar batek* (Un viejo viejísimo a nuestra madre).

18. *Ezkondu damutuaren bertsoak* (Los *bertsos* de la casada arrepentida), *Ezkondu nintzanian* (Cuando me casé), *Ezkondamua* (La casada arrepentida) o *Nere senarra* (Mi marido).

por sus creaciones, fueran escritas o improvisadas. Su “escuela” fue su casa, su entorno más cercano, así como un universo cultural donde las canciones antiguas, las coplas, los cantos de cuestación y otras modalidades populares ocupaban un lugar preponderante (Enríquez, 2004).

Obviamente, ni en todos los lugares se organizaban desafíos como espectáculo, ni estaba asegurada la presencia de *bertsolaris* de fama que lo ofrecieran. La realidad era mucho más sencilla. En 1811, Dominique-Joseph Garat se dirigió a Napoleón en una carta, con el fin de informarle de las costumbres, leyes y juegos vascos, similares al Norte y al Sur de los Pirineos. Tras explicarle los bailes masculinos y femeninos, le expuso que los jóvenes de ambos sexos solían juntarse, mezclando sus voces y haciendo resonar las “melodías de las palabras improvisadas”, es decir, que repentizaban *bertsos* (Casenave, 2006: 66).

En parecidos términos se expresó Mañé y Flaquer (1985: 241-242), después de un viaje que realizó al País Vasco en 1876. Escribió que, a causa de la “facilidad del vasco para la versificación”, era “infinito el número de improvisadores de ambos sexos” y que “en la mayor parte de las fiestas populares suele darse el espectáculo de una discusión en verso entre dos o más interlocutores que hacen su ingenio y su facilidad en las réplicas”, mencionando la soberbia actuación de Otaño y Elícegui (dos *bertsolaris* clásicos muy conocidos). Insistió en los “numerosos improvisadores” que había en aldeas, caseríos y montañas, aunque había oído que tenían “poco de poetas”. Quizá por ello pensaba —erróneamente— que la calidad de las elegías más antiguas se debía a que eran obras de “coblakari o bardos de profesión”.

El valenciano Blasco Ibáñez habló desdeñosamente de los *bertsolaris* en su obra *El intruso* (1904), tras haber visitado Bilbao y otros pueblos vascos el año anterior. Narró la fiesta de Azpeitia, donde actuaron varios hombres de distintas edades. Los equiparó a los trovadores y los trató de vagabundos, analfabetos, ignorantes y sin hermosura alguna. Describió la manera en que se desarrolló su ejercicio, retándose los unos a los otros, y destacó su ingenio satírico y la facilidad en la respuesta, así como sus dotes para la improvisación, pero sin ninguna calidad poética, abismalmente alejada de los artistas de la bohemia ciudadana. El público, que asistía embobado y reía sus gracias, era tan rústico, tosco e ignorante como ellos.

Los tres cuadros que pintó el artista sordomudo Valentín de Zubiaurre bajo el título de *Versolaris* podrían ser el reflejo de la naturalidad con que emprendían aquellos duelos orales, aunque con notables diferencias si se trata de improvisadores del género masculino o femenino. Uno es de 1913 y se conserva en el Museo Reina Sofía de Madrid; y los dos restantes, de 1917 (Museo de Bellas Artes de Bilbao) y 1919 (Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires).

El mismo título, pero completamente diferentes. En el primero, las *bertsolaris* son mujeres y en los dos restantes, hombres. No repararemos en el valor artístico de los cuadros, sí en el contraste entre los protagonistas. Zubiaurre pintó a los

bertsolaris varones en un ambiente crepuscular, de fiesta o descanso, en un entorno rural, con el público sentado alrededor de mesas cubiertas con manteles. En la obra de Bilbao son pocas personas las que escuchan, de edad variada y predominio de las mujeres. En el de Buenos Aires el público es más numeroso. En ambos cuadros los *bertsolaris* son de edad avanzada y se presentan como artistas que ofrecen un espectáculo al que asiste la gente para oírlos.

También son maduras las *bertsolaris* del cuadro expuesto en Madrid (fig. 3). Cantan en una villa marinera, al atardecer, ante otras mujeres y hombres. Las mujeres no están ociosas, como sí lo están los hombres que escuchan a la derecha de la escena. La más joven apoya un recipiente metálico en la cadera, las dos más viejas hilan y las dos improvisadoras, aunque cantan, soportan sobre sus cabezas el peso de las herradas. En el suelo, un candelero sin encender. Al contrario que en la actuación de los *bertsolaris*, no parece tratarse de una función preparada, sino surgida en un ambiente informal.

Mostrar a las mujeres *bertsolaris* como protagonistas de la improvisación ¿es o no es el reflejo de una realidad? Para Castañer (1984) y Esteban (s/d), se trata de una estampa auténtica. Para Iturriotz (2008), un verdadero desatino, porque, a su juicio, a comienzos del siglo xx no existían mujeres que improvisaran ante



Fig. 3. Valentín de Zubiaurre (1879-1963), *Versolaris*, 1913, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Valentín de Zubiaurre, VEGAP, Vitoria-Gasteiz, 2016.

la gente o en la plaza, ni las imagina haciéndolo llevando el peso de la herrada sobre su cabeza. Afirma que, si Zubiaurre pintó tres cuadros con el mismo tema, los primeros serían los que tenían como protagonistas a los hombres y el último, como variante, a las mujeres. Y concluye diciendo que no concuerdan el título y la imagen.

Los datos no corroboran lo afirmado por Iturriotz. Zubiaurre, pintor costumbrista, compuso lo que veía, porque existían mujeres *bertsolaris* que repentizaban en la casa, el trabajo, la fuente, el mercado, lugares propios de su socialización, igual que las que hemos llamado censuradoras, incluso en las fiestas y en la fábrica, cuando se incorporaron al trabajo asalariado. Ellas fueron las transmisoras del legado recibido de sus mayores a las nuevas generaciones, que se iniciaron en el arte del *bertsolarismo* al calor del hogar, como lo manifiestan muchos *bertsolaris* (Larrañaga, 1995, Aulestia, 1995).

Volvamos otra vez al cancionero tradicional, del que extractaremos algunos ejemplos que pueden evocarnos los *bertsos* creados en la cotidianeidad, sin olvidar otras fuentes de inspiración como pudieran ser los romances vulgares o las hojas de *bertsos*, que hemos tratado en el capítulo anterior. Si sólo reparamos en las que han llegado hasta la actualidad donde son mujeres las que hablan, dejando de lado las que emplean la segunda o tercera persona, podríamos citar por razones obvias las nanas. No pretendemos hacer una clasificación, según el punto de vista del narrador, de todas las que recogieron distintos autores. Sólo nos centraremos en la que Borda (2016a) menciona como una de las más populares y con variantes en toda Vasconia, la llamada *Baionako barraraino*¹⁹, con una alusión a un accidente geográfico, como es la barra que se formaba en el estuario del río Adour en Bayonne, dificultando la navegación. En esta canción de cuna la madre se dirige al niño, a la niña, mostrándole su amor incondicional, por encima del abandono o la soledad. Su técnica es propia de las coplas que hunden sus raíces en la Edad Media (Etxebarria y Kalzakorta, 2009).

Hubo mujeres que se cantaron a sí mismas como trabajadoras que eran. Lo hizo la que se presentaba como vendedora del pescado que traían del mar los marineros²⁰, al estilo de la sardinera que cantaba en castellano *Desde Santurce a Bilbao*. No fueron pocas las que se dedicaron a labores relacionadas con los tejidos, tales eran las que hemos llamado censuradoras, que entonaron los *bertsos* que les llevaron ante el juez mientras hilaban, tejían o cosían, dado que era costumbre que se reunieran en grupo para trabajar en casa de alguna (Iziz e Iziz, 2016). De la actividad textil, casi exclusivamente femenina, se hizo eco más de una canción vasca. Las hay anónimas y de autor conocido, y se presentan fundamentalmente

19. Hasta la barra del estuario de Bayonne.

20. *Ni naiz emakume bat arrain saltzailea* (Yo soy una mujer vendedora de pescado), con alguna variante en forma dialogada: *Kattalin txiki-txiki* (Catalina chiquitina).

como diálogos en los que se entremezclan las cuestiones amorosas. Descubriremos la llamada *Iruten ari nuzu*²¹, de origen bajo-navarro. En una de las versiones la joven hilandera, con la rueca en la cintura, símbolo de castidad, se dirige llorando al amado que no le corresponde, quien le replica que el tiempo restañará la herida que le pueda causar. La variante que se conservó en Saint-Étienne-de-Baïgorry, en cambio, resulta más subversiva. La hilandera le ordena al pretendiente jinete que se aleje de su ventana y le manifiesta que ella pondrá una vela para iluminar al caminante, y que con su amor protegerá al arrendatario, porque no le ciega la plata del dueño (Borda, 2016b).

También han perdurado bastantes canciones en las que el chico y la chica dialogan en torno a la fuente, lugar de encuentro de las parejas²², al estilo de lo que Eladio Rodríguez (en Cid, 2013: 31) llama, para Galicia, “parrafeos” o “enchoyadas”, que constituían uno de los principales entretenimientos de la juventud aldeana. Eran, normalmente, fruto de la improvisación, mezclándose la pasión amorosa, con el desdén, la ironía o la indiferencia, características extrapolables a las canciones populares vascas de esta guisa.

5.3.—Mujeres *bertsolaris* compitiendo en los Juegos Florales

Aunque hubo otros certámenes en los que los concursos de improvisación fueron un hecho, los Juegos Florales, organizados a partir de 1851 por Antoine d’Abbadie, constituyeron una ocasión ideal para medirse ante el público y convertir los *bertsos* improvisados en patrimonio de los vascos. Para Laborde (1998), nos hallamos ante la arqueología del *bertsolarismo* actual, pues se reforzó la improvisación, se cambiaron los lugares para ejercerlo, mudaron en espectáculo, se organizaron los turnos, los criterios para evaluarlos, se fijó el *organum* literario y la estructura de las representaciones. Al principio, fueron concursos de *bertsos* creados previamente, que habían de cantarse según una música establecida, pero al cabo de quince años se convirtieron en campeonatos de improvisación. Fueron un intento exitoso de depurar la figura del *bertsolari*, de la *bertsolari*, arrancándola de los contextos rituales tradicionales, para llevarlos a escena, en concursos de improvisación refinados (Laborde, 2005).

Sobre la participación de las mujeres en dichos Juegos escribió Julien Vinson en una crónica de 1869. Tras destacar la mala calidad literaria, compensada gracias a la música, afirmó que, aunque hubiera mujeres *bertsolaris*, era difícil que osaran

21. Me encuentro hilando.

22. *Maritxu, nora zoaz?* (¿Dónde vas, Marichu?), *Goizean goiz jeikirik, argia gaberik* (A la mañana temprano me levante, aún sin luz), *Katalin errotako* (La molinera Catalina).

participar en público; y que era conocida una chica de Hondarribia²³, pero hacía tres años que no concurría (Urkizu, 1997). Un repaso somero al reparto de premios de estos certámenes muestra que las mujeres, aunque en número significativamente menor que los hombres, intervenían junto a ellos.

En los concursos de *bertsos* escritos participó en 1859 Marieder Uthurralt. Como improvisadora destacó la joven Marie Louise Osorio en 1869 y 1875, cuando compartió el primer premio con sendos hombres. Fue tercera en 1884. En 1871 participaron cinco *bertsolaris*, de los que tres fueron mujeres (Laborde, 1998).

Marie Argain (1860-1925) fue otra mujer muy solicitada en cuantas fiestas se organizaran en el País Vasco-Francés. Quedó primera, junto a un hombre, en los Juegos Florales de Cambo-les-Bains de 1888. En los de Hasparren de 1894 fue cuarta y le cedió el primer puesto a Marie Etchegaray (1873-1939). El cronista del diario republicano *L'Avenir* informó de la victoria de la “sobresaliente improvisadora” Marie Etchegaray, perteneciente al “sexo débil”, que sorprendentemente venció al “sexo fuerte” (Laborde, 1998: 614).

Marie Argain superó a dos hombres y volvió a ganar en Espelette en 1895. La revista de cultura vasca *Euskal Erria* (1895/07: 278) alabó su agudeza y habilidad para abatir al adversario. Al año siguiente compitió junto a Marie Etchegaray y otros hombres. De ambas dijeron que eran sensibles e irónicas a la vez, de réplica fácil y atinada (*Euskal Erria*, 1896/07: 210).

Dos de estas mujeres improvisadoras vieron su nombre impreso en una publicación femenina como vascas de renombre. La esposa del impulsor de los Juegos Florales incluyó a Marie Argain y Anna Etchegoyen en un artículo sobre las mujeres del País Vasco en la revista parisina *La Femme* (15/01/1896: 12-13). Junto con las consabidas menciones a la facilidad del euskara para la improvisación y explicar cómo se desarrollaban los duelos públicos dirigidos, que calificó de “diversión nacional”, realizó un retrato de ambas, aprovechando que habían alcanzado gran éxito en Hasparren. Argain superaba la treintena, había sido alpargatera, estaba casada y compartía los trabajos del campo con su marido. Se había percatado de su capacidad “espontáneamente”, hacia los 20 años y, a pesar de su analfabetismo, su facilidad para versificar quedaba acreditada por los premios ganados. La firmante del artículo reconocía que Marie Argain era hábil con las rimas y que su “talento” era de “calidad mediana”, pero nadie debía sorprenderse de hallar esos dones en una “obrero iletrada, una simple campesina”.

Etchegoyen era más joven, 20 años, soltera y de oficio alpargatera, pero trabajaba a la sazón en un hotel de Cambo-les-Bains. Contrariamente a Argain, estaba escolarizada. Se entrenaba como *bertsolari* mientras trabajaba en “las suelas de cáñamo de las alpargatas” en compañía de otros hombres y mujeres. Y así, poco

23. Tal vez sea la misma Josepa de Hondarribia que el famoso *bertsolari* donostiarra Bilintx (1831-1876) mencionó en uno de sus *bertsos* (Larrañaga, 1999).

a poco, le tomó gusto a tratar cualquier tema que se le propusiera. Eran simultáneamente rivales y amigas, e indicó que no “había nada de sorprendente” en la participación de las mujeres en dichos duelos.

A juicio de Mme. d’Abbadie d’Arrast, la lyonesa Virginie Vincent de Saint-Bonnet, la inspiración y gusto de Etchegoyen no provenían de los libros que leía, sino que surgía naturalmente, como en Marie Argain. Era “una cuestión de raza, de estilo de vida”, porque en Cambo-les-Bains, donde residían, se decía que “las lenguas eran más rápidas que las escobas”. Se preguntaba si las facultades de las improvisadoras se habrían desarrollado gracias a la costumbre de las mujeres de bajar a las mañanas a la calle y eternizarse en habladurías sin fin.

Pese al exabrupto de *L’Avenir* o la condescendencia simplona de Mme. d’Abbadie d’Arrast, no parece que a las mujeres les incomodara su participación en el espacio público, porque la improvisación, el jugar con las palabras, era usual en su cotidianidad. En el inicio del siglo xx que hubiera mujeres *bertsolaris* no resultaba aún excepcional. No tenían ningún reparo, por ejemplo, en polemizar con otros *bertsolaris*. Lo hizo Joxepa Antoni Aranberri (1867-1947), cuando se enfrentó en 1902 a Enrique Elizetxea por haber publicado unos bertsos satíricos contra las solteras (Pérez Gaztelu, 2015). Joxepa Antoni Aranberri pertenecía a una familia de larga tradición de hombres y mujeres *bertsolaris*, los Xenpelar; igual que Plácida Otaño (1867-1954), también conocida porque le respondió con gran agudeza al conocidísimo Txirrita (Zavala, 1993).

6.—*El repliegue*

En pocos años, según avanzaba el siglo xx, las mujeres *bertsolaris* se hicieron casi invisibles, desaparecieron de la vida pública, hasta que en el último cuarto del siglo pasado volvieron a escena. Son excepcionales Inaxi Etxabe y la monja Justina Aldalur, que ganaron el primero y segundo premio respectivamente en un concurso de *bertsos* escritos en 1956 en Zarautz en honor a la Virgen de Arantzazu; o Sebastiana Gesalaga, compañera de convento de la segunda (Larrañaga, 1997). La primera, como lo hiciera 5 décadas antes Josepa Antoni Aranberri, también se atrevió a responderle al destacadísimo Basarri, porque publicó en una hoja de la 3.^a Orden Franciscana de Zarautz unos bertsos criticando a las mujeres. Aquél reconoció posteriormente la pertinencia de su réplica (Eizagirre, 2014a).

¿Qué ocurrió? ¿Cuáles fueron los factores que explican su regresión y consecuente declive? Nosotras queremos apuntar que deberían considerarse la industrialización con sus repercusiones socio-culturales, el éxodo del campo a la ciudad, el descrédito del mundo tradicional y la ruralidad, la desaparición de la familia extensa, la progresiva pérdida del euskara, confinada en el interior del hogar y el mundo rural. Tampoco jugaría a su favor la consolidación del ideal de la mujer

burguesa, presa de convenciones y formalismos, retirada de la vida social, en el hogar, a merced de su marido.

La escuela también pudo haber jugado un rol trascendental en este fenómeno. Según Puelles (1993), durante el siglo XIX y gran parte del siguiente, además de alfabetizadora, la escuela fue un instrumento eficaz para la integración política y el control social. El estado liberal y el sistema educativo se conformaron al unísono. Los sistemas educativos alimentaron el aparato político y administrativo del estado, dotándolo de ideas y coadyuvando a su desarrollo y expansión. A través del control de la educación y la inspección, la escuela ejecutó el objetivo estatal de uniformizar la sociedad. En toda Europa los sistemas educativos cumplieron con la voluntad de las autoridades de transmitir los valores de la burguesía liberal. Entre otros, los efectos de estas políticas de educación de masas se sustanciaron en la conversión del francés y el castellano en lenguas de cultura y relegaron al euskara a funciones subalternas (Ostolaza-Porqueres, 2002; Zalbide, 2007).

No sería justo responsabilizar exclusivamente a la escuela en este punto, porque la cuestión es más compleja. También la industrialización y el protagonismo económico y cultural de las ciudades proscribieron el euskara al campesinado y lo descalificaron socialmente. Respecto a cómo se vivía esta polarización en el entorno vizcaíno de comienzos del siglo XX, extrapolable a otras ciudades, tomamos las palabras de Llonza (2000: 463):

El aldeano y la aldeana de la provincia que hablaban euskera eran denostados en el entorno urbano de las clases medias bilbaínas de tradición liberal. En cierto modo, a la gente de aldea se le consideraba representativa de la tradición y del inmovilismo y era vista en Bilbao como contraria al progreso y a la modernización.

La valorización del euskara tampoco fue una prioridad para el primer nacionalismo vasco, urbano y burgués, más ocupado en los logros políticos que en los lingüísticos. Y en lo concerniente al estatus femenino, apenas se distinguió de otros burgueses no nacionalistas (Ugalde, 1993; Aresti, 2014).

Con la imposición paulatina de los nuevos valores burgueses a través de la escuela, como afirma Ballarín (1989, 2007), las niñas aprendieron a ser unas mujeres diferentes a las del mundo tradicional, para sostener un orden social con una separación estricta por sexos, y se las educó para contribuir al desarrollo económico desde el gobierno del hogar. En el mundo tradicional rural la vida de las mujeres era muy dura, pero no vivían arrinconadas en el hogar (Segalen, 1984). La fuente, la colada, el trabajo, el mercado eran lugares en los que actuaban con autonomía y, aunque eran casi analfabetas, participaban de unas redes sociales, de solidaridad y conocimientos que las hacían protagonistas de la vida y economía familiar, diferentes de los masculinos, pero no marginales. Eran parte de una estructura familiar compleja, que se comportaba como una unidad de producción en

lo económico (Franco, 2012). En aquellas sociedades poco monetizadas aportaban unos ingresos regulares a la casa, a la familia, frente a los más excepcionales de los hombres, lo que las convertía en protagonistas fundamentales de la misma (fig. 4).

La escolarización femenina se basó en un currículo diferenciado, donde la educación moral era más importante que la instrucción. La masculina estaba destinada para la esfera pública, mientras que la de las niñas lo estaba para la privada, siempre a expensas del varón. Se produjo una redefinición de lo público y privado y el ideal de mujer era el ama de casa abnegada, relegada al trabajo doméstico, trabajo que se devaluó y al que se negó su valor económico y productivo, colocando a la mujer en un nivel de inferioridad y subordinación respecto al hombre (Ballarín, 2007; Franco, 2012). También se le encomendó la superación de la cultura popular. No había lugar para lo vulgar en el mundo nuevo que se estaba forjando y la escuela fue una transmisora eficaz de estos ideales (Ballarín, 2007).

Vasconia no fue impermeable a este fenómeno. Es interesante recordar lo que representantes de la élite como Gorosábel o Echegaray pensaban del *bertsolarismo*, para el que nunca tuvieron una palabra amable. Echegaray en 1901 tildó a los *bertsolaris* de ordinarios, inmorales, ridículos y groseros (Enríquez, 2004).



Fig. 4. Mondragón, mercado en la plaza pública, con predominio absoluto de mujeres vendedoras. Fin del siglo XIX. AZE: Fondo Mendía.

Si ésta era su opinión sobre el *bertsolarismo* en general, no sería mejor sobre el de las mujeres en particular.

El proceso de ocultación de las mujeres *bertsolaris* fue vertiginoso. Una muestra de la nueva realidad²⁴ la podemos personalizar en Matea Josefa Zubeldia y sus hijas. La madre nació en un caserío de Hernani (1867) y, según la costumbre familiar, se trasladó a Madrid a servir en casa de los amos. Allí se casó, pero decidió retornar a su lugar de origen con la familia (1904). Abrió una tienda, que le dio lo suficiente para vivir. Le gustaban los *bertsos*, los escritos y los improvisados, la poesía, las canciones religiosas y los rezos. Son suyos los veinticuatro *bertsos* que cantó durante una comida popular, sentada en una silla y subida a una mesa, después de que en Hernani consiguieran que no internaran en la Casa de Beneficencia a los enfermos de viruela de Lasarte (1918). Sus hijas aborrecían que su madre se comportara como los hombres y no, como se esperaba de una mujer: “¡Qué vergüenza para nosotras!, cuando nuestra madre se subió a la mesa para cantar aquellos *bertsos*”. Dejó muchos *bertsos* escritos en cuadernos que ella misma cosía y, a su muerte (1947), sus hijas quemaron toda su obra (Eizagirre, 2014b: 14).

Podríamos considerarlo como el paradigma de la ruptura de dos concepciones distintas de estar en el mundo. La madre, alfabetizada pero sin remilgos, actuando como una *bertsolari* del mundo tradicional, para la que lo público y lo privado no lo separaban las gruesas líneas de la nueva mentalidad imperante. Matea Josefa Zubeldia no sentiría que transgredía ninguna norma versificando en la calle, que los nuevos tiempos reservaban sólo a los hombres. Las hijas, en cambio, totalmente imbuidas del ideal de mujer que rechazaba a las que se equiparaban a los varones.

Tras un largo paréntesis, hasta muy avanzado el siglo xx no volverán a aparecer las mujeres improvisando ante el público. Su irrupción no se entiende sin las primeras *Bertso Eskolak* (Escuelas de *bertsolaris*), que surgieron en la década de 1970 como oferta de actividades de tiempo libre infantiles y juveniles. La buena salud de que goza hoy el *bertsolarismo* se debe en gran parte a estas Escuelas, que supieron satisfacer una demanda latente en la sociedad y adaptarse a los nuevos tiempos (fig. 5).

24. Llona (2000: 459, 482), al estudiar la figura de Polixene Trabudua (Sondika, 1912-Zeberio, 2003), una oradora destacadísima del nacionalismo vasco que rompió muchos moldes en su época, cuenta dos anécdotas que pueden ilustrar aquella realidad de los años veinte y treinta del siglo xx, cuando “se produjo una reorganización de los espacios público y privado que afectó a la manera en que las mujeres debían entender su relación con ambos mundos”. Refiere que su madre le animó a ir sola al cine a Bilbao, rompiendo el lazo de sumisión hacia su marido, y en otra ocasión le dio el mismo consejo para acercarse a una romería. Sobre la actitud materna, Llona sugiere “que la disconformidad con las actitudes misóginas masculinas, por parte de las mujeres, no nacieron con la generación de Polixene”. Posiblemente. Aunque, quizá, para una aldeana costurera, tal era su progenitora, actuar con independencia no resultara del todo ajeno a su *modus vivendi*.



Fig. 5. Maialen Lujanbio, formada en una Escuela de *Bertsolaris*, fue la primera mujer vencedora de la final de un Campeonato. Joxe Agirre, una figura de referencia del bertsolarismo masculino, le impuso la *txapela* (boina) simbólica de ganadora el día de la final (13/12/2009), cuando se impuso a siete bertsolaris varones. Fotógrafo: Unai Fdz. de Betoño, CC BY 2.0.

7.—Conclusiones

Tras esta aproximación a más de 500 años de historia de las mujeres vascas que improvisaron o escribieron para cantar, podemos afirmar que fueron muchas las que engrosaron la lista femenina de autoras, cuyas identidades se van conociendo poco a poco. Es razonable pensar que parte de la producción anónima conservada es perfectamente atribuible a las mujeres, por lo menos tan atribuible como a los hombres.

Los testimonios más antiguos conservados los han proporcionado mujeres de la nobleza local vasca de los siglos xv al xvii.

Hemos puesto nombre y apellidos a las mujeres que fueron juzgadas por profazar, por censurar las conductas ajenas, ninguna perteneciente a las capas más altas de la sociedad. Sus canciones, coplas y versos también se han conservado, porque sirvieron como prueba de su culpabilidad. Sus improvisaciones cantadas recibieron distintos nombres: canción y copla, en 1668; copla, en 1721 y versos, en 1816. La canción concierne a la copla y al *bertso*, que siempre son cantados. La copla se considera una modalidad del *bertso* y los versos explícitos de 1816 no

son sino la constatación, a nuestro entender, de que fue ganando terreno el uso de la palabra que está en la raíz de *bertsolari*, coincidiendo con otras manifestaciones en las que sucede lo propio. Son, pues, auténticas *koplaris* o *bertsolaris*, términos que se usan como sinónimos.

También lo son las pocas autoras conocidas por haber publicado los villancicos y los *bertsos* escritos, en hojas sueltas, posiblemente desde fines del siglo XVIII, o en las revistas de su tiempo, en el crepúsculo del siglo XIX y el inicio del siguiente. Fueron mujeres más cultivadas que las que hemos denominado censuradoras, puesto que estaban alfabetizadas.

No sabemos casi nada sobre las que acompañaban a sus maridos —u otros hombres o mujeres— cantando, actuando y vendiendo sus hojas de *bertsos* inéditos. Verosíblemente, su papel fue bastante más activo que el de la simple venta. En este sentido, sería interesante el estudio de canciones tradicionales en las que las mujeres cantan en primera persona, deudoras posiblemente muchas de la literatura de cordel.

¿Qué decir de las que rivalizaron codo con codo al lado de los *bertsolaris* en los concursos que se organizaron desde mediados del siglo XIX? Gracias a los cronistas que siguieron aquellos Juegos Florales y algunos otros certámenes, sus nombres han visto la luz.

Pero el grueso de las mujeres que improvisaban *bertsos* cantando, fuera en el lugar que fuese, permanece en el más absoluto anonimato. Dejaron constancia de aquella realidad los pintores, los escritores vascos o los viajeros que visitaron Vasconia. La casa, el lugar de trabajo, la fuente, el lavadero, el mercado o la fiesta fueron sus lugares naturales para hacerlo.

Sin embargo, el mundo en el que las mujeres vascohablantes se sentían cómodas improvisando se vino gradualmente abajo con los cambios acaecidos desde fines del siglo XIX. La industrialización y sus efectos, el éxodo rural, la urbanización de la vida, la escolaridad obligatoria en francés y castellano, el ideal burgués de la mujer discreta y ama de casa, la pérdida del universo referencial de las generaciones precedentes, la disminución del número de vascohablantes (sinónimo de ignorantes, rústicos/as, ordinarios/as), el cambio de mentalidad en suma, hizo que las mujeres que improvisaban cantando con naturalidad se alejaran de la esfera pública. Al recién surgido nacionalismo vasco, urbano y burgués, tampoco le interesó la cuestión. No estaba entre sus prioridades.

En aquel mundo nuevo, las mujeres *bertsolaris* no hallaron su lugar en el espacio público redefinido. No había lugar para ellas, al contrario que para sus compañeros varones, que sí se hicieron un hueco. Renacieron del ostracismo a fines del siglo XX.

8.—*Fuentes y bibliografía*

- ABBADIE D'ARRAST, mme. d' (1896/15/01): "La femme basque". *La Femme: journal bi-mensuel. Union nationale des amies de la jeune fille*, 11-14.
- AGUIRRE SORONDO, Antxon (2002): "Los rituales mortuorios en Euskal Herria". *Euskonews & Media*, 186. Consultado el 30/09/2017 en <http://www.euskonews.com/0186zkb/gaia18602es.html>
- ÁLVAREZ URCELAY, Milagros (2012): "*Causando Gran Escándalo e Murmuración*". *Sexualidad transgresora y su castigo en Gipuzkoa durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Bilbao, UPV/EHU.
- ALTZIBAR, Xabier (2008): "Bizenta Mogelen gabon kantak eta 1828ko bertsoak". *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 19, 25-104.
- AMURIZA, Xabier (1982): *Zu ere bertsolari*. Donostia, Elkar.
- (1996): *Bertsolaritzaren Historia*. Donostia, Orain.
- (1998): *Bizkaiko Bertsogintza II: Izendunak*. Bilbo, Kulturgintza, Bizkaiko Bertsosale Elkartea.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE EIBAR (1668/06/08-1668/08/06): "Pleito criminal de oficio contra Antonia de Zabala por recitar en lengua vascongada una canción con letras injuriosas hacia doncellas principales de la villa de Eibar".
- ARESTI, Nerea (2014): "De heroínas viriles a madres de la patria. Las mujeres y el nacionalismo vasco (1893-1937)". *Historia y Política*, 31, 281-308.
- AROZAMENA, Vanesa (2010): *The Interaction between Orality and Literacy in the Basque Country*. Ph. D. dissertation, University of Minnesota.
- AULESTIA, Gorka (1990): *Bertsolarismo*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia.
- AZURMENDI, Joxe (1980): "Bertsolaritzaren estudiorako". *Jakin*, 14/15, 139-164.
- BALLARÍN, Pilar (1989): "La educación de la mujer española en el siglo XIX". *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 8, 245-260.
- (2007): "La escuela de niñas en el siglo XIX: la legitimación de la sociedad de esferas separadas". *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 26, 143-168.
- BARAIAZARRA, Luis y URKIZA, Julen (1996, apirila, ekaina). "Emakumeak bertso eta olerkigintzan: Rosario Artola". *Karmel*, 215, 3-21.
- BDB BERTSOLARITZAREN DATU-BASEA (s/d): "Bertso berriak neskazar batek bere buruari jarriak". <http://bdb.bertsosale.eus/web/bertso/view/u3t3o>. Consultado el 03/05/2017.
- (s/d): "Bertso berriak jartzera nua zigarrerako neskari". <http://bdb.bertsosale.eus/web/bertso/view/u5ukk>. Consultado el 03/05/2017.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANCIA (s/d): "Inondacione Berrien gainian çombeit berçu berri guciec cantatececo emanac". <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k132735j.r=>. Consultado el 30/09/2017.
- BIGURI, Koldo (1991): "El tema del cambio de sexo en la literatura vasca de tradición oral". En: *Memoriae L. Mixelena magistri sacrum*. Donostia, Gipuzkoako Foru Aldundia, 553-570.
- BLASCO IBAÑEZ, Vicente (1904): *El intruso*. Valencia, F. Sempere y Cía Editores.
- BORDA, Itxaro (2016a/01/31): "Baionako Barraraino". *Argia*. <http://www.argia.eus/argia-astekaria/2493/baionako-barraraino>. Consultado el 30/09/2017.
- (2016b/09/04): "Denbora iruleak". *Argia*. <http://www.argia.eus/argia-astekaria/2519/denbora-iruleak>. Consultado el 30/09/2017.
- CARO BAROJA, Julio (1972): *Los Vascos y la Historia a través de Garibay*. Donostia, Txertoa.
- (1977, 2000): *Los Vascos*. Madrid, Istmo.
- CASENAVE, Jean (2006): "Dominique-Joseph Garat - Recherches sur le peuple primitif de l'Espagne; sur les révolutions de cette péninsule; sur les Basques espagnols et français. Rapport établi en 1811 pour Napoléon Ier", *Lapurdum*. URL: <http://lapurdum.revues.org/309>. Consultado el 02/05/2017.
- CASTAÑER, Xesqui (1984): "Iconografía de la mujer en los pintores vascos (siglos XIX y XX)". *Kobie*, 2, 95-120.

- CATALAN, Diego (1970): *Por campos del romancero: estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid, Gredos.
- CELAYA, Adrián (1976): "Introducción". En ZUGAZA, L. (ed.): *Fuero Nuevo de Vizcaya*. Durango-Bilbao.
- CID, Jesús Antonio (2000): "Romancero hispánico y balada vasca". En: *Antonio Zavalaren ohoretan*. Bilbao, Deustuko Unibertsitatea, 69-101.
- (2008): "La balada 'Urthubiako alhaba', problemas y conjeturas". *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo: International journal of basque linguistics and philology*, 42-1, 1-60.
- (2010): "Re-deconstruyendo la balada: 'Atharratze jauregian'". *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo: International journal of basque linguistics and philology*, 4-2, 155-220.
- (2013): "Lo popular en el cancionero de Lazarraga (de la frase hecha a la balada narrativa)". *Litterae vasconicae: euskeraren iker atalak*, 13, 11-52.
- DE PABLO, Alba (2013): *El repertorio del ciego coplero a través de la figura de Juan de la Cruz (1871-1960)*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Valladolid.
- DÍAZ, Joaquín (1996): *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*. Madrid, Escuela Libre Editorial.
- DOMÍNGUEZ, África (2016): *El ciego coplero violinista en Galicia y su revival a través del repertorio de Florencio dos Vilares (1914-1986)*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Valladolid.
- DORRONSORO, Joanito (1995): *Bertsoen doinutegia*. Donostia, Elkar.
- EIZAGIRRE, Estitxu (2014a): *Bidea urratu duten bertsoak*. Lasarte-Oria, Argia y Emakunde.
- (2014b): *Bertsoaren haria Hernanin*. Hernani, Hernaniko Bertso Eskola.
- (2015, otsaila): "Lehen emakume bertsolarien sorta, larru kontutan". *Argia*. <http://www.argia.eus/blogak/estitxu-eizagirre/2015/02/09/lehen-emakume-bertsolarien-irainezko-bertso-sorta/>. Consultado el 30/09/2017.
- ENRÍQUEZ, José Carlos (1995): *Sexo, género, cultura y clase. Los rumores del placer en las Repúblicas de los Hombres Honrados de la Vizcaya tradicional*. Bilbao, Beitia.
- (2004): "La invención del bertsolari errante. Entre la consagración del mercado y la instrumentalización historiográfica (1789-1876)". En: *Ahozko inprobisazioa munduan topaketak / Encuentro sobre la improvisación oral en el mundo*. Donostia, Euskal Herriko Bertsozale Elkarte.
- ENSUNZA, Ariane (2013): "xviii. mendeko Gabon Kantak: Gandara eta Sor Luisa". *Euskalingua*, 23, 40-54.
- ESTEBAN, Paloma (s/d): *Versolari*. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/versolaris>. Consultado el 30/09/2017.
- ETXEBARRIA, Igone y KALZAKORTA, Jabier (2009): *Herri Literatura*. Vitoria-Gasteiz, Eusko Jaurlaritz / Gobierno Vasco.
- Euskal Erria* (1895, julio), 278.
- Euskal Erria* (1896, julio), 210.
- EUSKALTZAINDIA (s/d): "Bertsolari". http://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_oe&view=frontpage&Itemid=&lang=eu&sarrera=bertsolari. Consultado el 30/09/2017.
- (s/d): Koplari. http://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_oe&view=frontpage&Itemid=&lang=eu&sarrera=koplari. Consultado el 30/09/2017.
- FRANCO, Gloria A. (2012): "El nacimiento de la domesticidad burguesa en el Antiguo Régimen. Notas para su estudio". *Revista de Historia Moderna*, 30, 17-31.
- GARIBAY, Esteban de (1854): *Memorial histórico español*, VII. Madrid, Imprenta y Editorial Maestre.
- GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan (2007): "Consideraciones y costumbres acerca de la muerte en el País Vasco". En: *II Kultura herrikoiari buruzko Nazioarteko Topaketak*, Portugaleta, 1986. Donostia, Eusko Ikaskuntza, 31-48.
- GARZIA, Joxerra (2007): "Basque Oral Ecology". *Oral Tradition Journal*, 22-2, 47-64.

- (2012): *Bertsolaritza / El bertsolarismo / Bertsolaritza*. Donostia / San Sebastián, Etxepare Euskal Institutua.
- GARZIA, Joxerra; SARASUA, Jon y EGAÑA, Andoni (2001): *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia, Euskal Herriko Bertsozale Elkarte.
- GASCÓN UCEDA, M.^a Isabel (2008): “Honor masculino, honor femenino, honor familiar”. *Pedralbes*, 28, 635-648.
- HERNÁNDEZ, Jone Miren (2011): “Bertsolarismo: ¿hacia una nueva definición?”. *Emakunde*, 81, http://www.emakunde.euskadi.eus/u72-rev81con/es/contenidos/informacion/aldizkaria_081_2011/es_articulo/bertsolaritza.html. Consultado el 10/01/2017.
- ITURRIOTZ, Joxin (2008): “Bertsolariak pinturan”. *Bertsolari*, 69, 130-142.
- IZIZ, Rosa; IZIZ, Ana (2016): *Historia de las mujeres en Euskal Herria*. Tafalla, Txalaparta.
- KALZAKORTA, Jabier (2003): “Erronda-kantuak eta eske-bertsoak”. *Euskera*, 46-1, 109-163.
- (2010): “1721. urteko Eibarko kopia zaharrak”. *Litterae vasconicae: euskeraren iker atalak*, 11, 9-33.
- (2014): “Ahozko Literatura hizpide: Humboldtten bidaia Euskal Herrian barrena”. *Euskera*, 59, 21-188.
- LABAKA, Ane (2014): *Emakume bertsolariak. Historiak ikusezin bilakatuak ikusaraziz*. Trabajo Fin de Máster. Donostia, UPV/EHU.
- LABORDE, Denis (1998): “Une archéologie du bertsularisme”. En: *Antoine d’Abbadie 1897-1997. Congrès International*. (Hendaye, 1997). Donostia, Eusko Ikaskuntza, Bilbao, Euskaltzaindia, 601-620.
- (2005): *La Mémoire et l’Instant: les improvisations chantées du bertsulari basque*. Donostia, Elkar.
- LARRAÑAGA, Carmen (1994): “Bertsolarismo: hábitat de la masculinidad”. *Bitarte*, 4, 29-51.
- (1995): “El Bertsolarismo: una tradición oral transitada por el género-sexo”. En: *Cuadernos de Sección. Historia y Geografía*. Donostia, Eusko Ikaskuntza, 405-425.
- (1997): “Del bertsolarismo silenciado”. *Jentilbaratz, Cuadernos de Folklore*, 6. Donostia, Eusko Ikaskuntza, 57-73.
- (1999): “Bertsolaris destacadas”. *EuskoNews & Media*, 56, <http://www.euskoNews.com/0056z/bk/gaia5603es.html>. Consultado el 30/09/2017.
- (2000a): “Mujeres bertsolaris en la historia”. *Hika*, 98, 44-45.
- (2000b): “Teatralidad y poética alternativas: El bertsolarismo y las mujeres”. En ZAVALA, Iris M. (ed.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, 6. Barcelona, Anthropos, 399-424.
- LEKUONA, Juan Maria (1980): “Bertsolariak historian”. *Jakin*, 14/15, 6-15.
- (1982): *Ahozko euskal literatura*. Zarauz, Erein.
- (1984): “Ahozko literaturaren historia”. *Jakin*, 1. Donostia.
- LEKUONA, Manuel (1978): “Idaz-lan guztiak. Aozko literatura”. *Kardaberaz bilduma*, 22. Tolosa, Librería Técnica de Difusión, 43-73.
- LLONA GONZALEZ, Miren (2000): “Polixene Trabudua, historia de vida de una dirigente del nacionalismo vasco en la Vizcaya de los años treinta”. *Historia contemporánea*, 21, 459-484.
- MADARIAGA ORBEA, Juan (2007): *Historia social de la muerte en Euskal Herria*. Tafalla, Txalaparta.
- MANTECÓN MOVELLÁN, Tomás A. (1997): *Conflictividad y disciplinamiento social en la Cantabria Rural del Antiguo Régimen*. Santander, Universidad de Cantabria.
- MAÑÉ Y FLAQUER, Juan (1985): *El oasis: viaje al país de los fueros*. Bilbao, Amigos del libro vasco.
- MICHELENA, Luis (1960): *Historia de la literatura vasca*. Madrid, Minotauro.
- (1964): *Textos Arcaicos Vascos*, Madrid, Minotauro.
- MIRANDE, Jon; PEILLEN, Txomin (1962): “Gauza reserbatuak”. *Igela*, 1, París, 23-27.

- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (2009): “Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)”. *Cuadernos de historia de España*, 83, 107-140.
- ORELLA, José Luis (1986): “Introducción”. En HIDALGO DE CISNEROS, Concepción; LARCHAGA, Elena; LORENTE, Araceli; MARTÍNEZ, Adela: *Fuentes jurídicas medievales del Señorío de Vizcaya. Cuadernos legales, Capítulos de la Hermandad y Fuero Viejo (1342-1506)*. San Sebastián, Eusko-Itaskuntza.
- ORPUSTAN, Jean Baptiste (1998): *Précis d’histoire littéraire basque (1545-1950). Cinq siècles de littérature en euskara*. Baigorri, Izpegi.
- OSTOLAZA-PORQUERES, Maitane (2002): “Educación y cultura del nacionalismo vasco (1895-1936)”. En: *Les nationalismes en Espagne: De l’État libéral à l’état des autonomies (1876-1978)*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 281-310.
- PAYA, Xabier (2013): *Ahozko Euskal Literaturaren Antologia / Antología de Literatura Oral Vasca / Anthology of Oral Basque Literature*. Donostia, Etxepare Euskal Institutua.
- PEREZ GAZTELU, Elixabete (2015): “Bertsolaria, fabrikako langilea, emakumea. Joxepa Antoni Aranberri Petriarena Xenpelar, XIX-XX. mendeetako errenteriar emakume baten ahotsa XXI. mendeko plazan // Versolari, obrera, mujer. Joxepa Antoni Aranberri Petriarena, Xenpelar. La voz de una renteriana de los siglos XIX y XX”. *Bilduma*, 26, 181-253.
- PIÁ, Amagoia; IRIXOA, Iago (2014). “Asteasuko emakume bertsolariak XIX. mende hasieran”. <http://www.astesu.eus/?p=3449>. Consultado el 05/02/2017.
- PUELLES, Manuel de (1993). “Estado y Educación en las Sociedades Europeas”. *Revista Iberoamericana de Educación*, 1. <http://www.rieoei.org/oeivirt/rie01a02.htm>. Consultado el 02/04/2017.
- PUIG, María del Pilar (2008). “Palo y mala vida (el tema de la malmaridada)”. En SAN JOSÉ, Javier; BURGUILLO, Francisco Javier y MIER, Laura (coord.): *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Salamanca, 749-767.
- RUIZ, Javier (2011): “El papel de la juventud en los desórdenes públicos en la Navarra de la Edad Moderna (1512-1808)”. *Manuscripts*, 29, 117-136.
- (2013a): “Cencerradas y matracas en Navarra durante el Antiguo Régimen: funciones y objetivos”. *Hispania*, 73-245, 733-760.
- (2013b): “Comunidad y cencerrada en el control de la vida matrimonial: Navarra siglos XVI-XVII”. *Memoria y civilización*, 16, 175-194.
- SATRUSTEGUI, Jose María (1965): *Luzaide’ko kantiak*. Tolosa, Auspoa Liburutegia.
- (1972): “Romance vasco de la doncella guerrera”. *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 10, 73-86.
- (1975): “La elegía vasca de Juan de Amendux (1564)”. *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 19, 75-86.
- SCHMITT, Jean-Claude (1990): *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*. Paris, Gallimard.
- SCOTT, Joan W. (1992): “El problema de la invisibilidad”. En RAMOS, Carmen (compiladora), *Género e historia: la historiografía sobre la mujer*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 38-65.
- SEGALÉN, Martine (1984): “Poderes y saberes femeninos a lo largo del siglo XIX”. *Débats*, 7, 68-71.
- TERRADAS, José Carlos (2007): “Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos”. *Miscelánea Medieval Murciana*, 31, 149-160.
- UGALDE, Ana Isabel; BENGUA, Javier; BARRUTIABENGOA, José Angel y GARAI, Juan Ramon (2014): *Mondragoe beirazko plaketan. Gure lehenengo argazkiak / Arrasate en placas de vidrio. Nuestras primeras fotografías*. Arrasate, Intxorta 1937 Kultur Elkarte.
- UGALDE SOLANO, Mercedes (1993): *Mujeres y nacionalismo vasco. Génesis y desarrollo de Emakume Abertzale Batza (1906-1936)*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- URKIZU, Patricio (1991): *Bertsolaritzaren Historia I. Lapurdi, Baxenabarre eta Zuberoako bertso eta kantak*, 1. Donostia, Etor.

- URKIZU, Patricio (1997): *Anton Abbadiaren koplarien guduak (1851-1897), Kronika antzeko hurbil-tze saioa. Anton Abbadiaren koplarien guduak : bertso eta aire zenbaiten bilduma 1851-1897*. Donostia, Eusko Ikaskuntza.
- (2009): “Ziri-bertso eta eska-kopla argitaragabeak (1770, 1827)”. En: *Juan Mari Lekuonari omenaldia*. Euskaltzaindia, 429-436.
- URKIZU, Patricio (2010a): “Bertso-paperen eta baladen sailkapenez gogoetak & oharra edizio baterako”. *Euskera*, 55-2, 915-951.
- (2010b): “Jean Etchepare. Konplaintak 1873-1890”. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 15, 171-229.
- URQUIZU, Patricio (2005): “Viejas baladas vascas del cancionero de Chaho”. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 11, 29-110.
- (2009): *Poesía vasca: antología bilingüe*. Madrid, Uned.
- ZALBIDE, Mikel (2007): “Iparraldeko euskalgintza, XIX. mendearen bigarren erdian. Zaldubi eta bere garaia”. *Euskera*, 52-3, 877-1008.
- ZAVALA, Antonio (1964): *Bosquejo de historia del bersolarismo*. Donostia, Auñamendi.
- ZAVALA, Antonio (1966): *Pernando Amezketarra bertsolaria*. Tolosa, Auspoa Liburutegia.
- (1971): *Pastor Izuela (1780-1837), Ezkioko ta Segurako itxuak*. Tolosa, Auspoa Liburutegia.
- (1993): *Pedro Maria Otaño eta bere ingurua*. I. Oiartzun, Sendoa.
- ZUGAZA, Leopoldo (ed.) (1976): *Fuero Nuevo de Vizcaya*. Durango-Bilbao.

Archivos Fotográficos Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Archivo Histórico Provincial de Álava, POS, 00310.

AZE: Fondo Mendía.

© Valentín de Zubiaurre, VEGAP, Vitoria - Gasteiz, 2016.