

## **LA INVENCIÓN DEL BERTSOLARI ERRANTE. ENTRE LA CONSAGRACIÓN DEL MERCADO Y LA INSTRUMENTALIZACIÓN HISTORIOGRÁFICA (1789-1876)**

**Dr. José Carlos Enríquez (UPV-EHU)**

El campo de la oralidad de los Cancioneros es muy fructífero, siempre y cuando seamos conscientes de su fragmentariedad, de que en el seno de las culturas populares constituían un género estereotipado y referencial no necesariamente dominante, de que en la relación social cotidiana se acudía también a otras muchas fuentes de comunicación cantables que hemos perdido porque jamás fueron registradas, de que los criterios teóricos y metodológicos de los estudiosos y folkloristas de la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX no siempre fueron los más rigurosos y adecuados. Estas cuestiones, sin embargo, están más relacionadas con las estructuras de la comunicación verbal que con los agentes y protagonistas de la oralidad propiamente dicha. Para el ámbito vasco ya señalé en ensayos precedentes la existencia de una profusa comunicación versificada que mediaba e interactuaba en las relaciones de clase, de género y de vecindad<sup>1</sup>. Por supuesto, desde tales costumbres y prácticas culturales emergió y se proyectó el bertsolarismo profesional. ¿Por qué triunfó?, ¿qué factores incentivaron la popularidad de los bertsolaris?, ¿cómo y con qué frecuencias se interpretó el fenómeno?, ¿cuáles fueron los fundamentos del arte de la versificación?. Para responder a estas cuestiones, así como otras que inevitablemente irán surgiendo, centraré el análisis en el período comprendido entre 1789 y 1876. Lógicamente el ámbito de estudio lo constituye Euskalherria, pues aunque podamos vislumbrar singularidades en las mecánicas de la improvisación poética a ambos lados de los Pirineos, también es evidente el origen común de la práctica versificada, tanto en la coordinación estética y rítmica de sonidos articulados como en la capacidad de repentización de los bardos peninsulares y continentales.

### **I**

En los primeros decenios del siglo XIX, J.A. Zamacola, P. Gorosabel y J.I. Iztueta fueron conscientes de la enorme transformación que estaba sufriendo la cultura popular vasca, en general, y el bertsolarismo plebeyo, en particular. No en vano ellos vivieron alguna de las fases o periodos más traumáticos de la transición del Antiguo Régimen a la sociedad liberal y burguesa. Cada uno a su manera, pero los tres al unísono, escribieron insistiendo en el mismo diagnóstico: el acto creativo de recitar poemas públicamente no sólo estaba transitando de los espacios cerrados, como los graneros y las cocinas de los caseríos, a otros más abiertos, sociales y comunitarios, a los estrados de las plazas, ferias ganaderas, tabernas y sidrerías e, incluso, juegos florales, sino que se estaba mercantilizando<sup>2</sup>. El correlato entre capacidad creativa del bertsolari y

---

<sup>1</sup> J.C. Enríquez, *Sexo, género, cultura y clase. Los rumores del placer en las Repúblicas de los Hombres Honrados de la Vizcaya tradicional*. Beitia. Bilbao, 1995, esp. pp 158-161; y *Costumbres festivas y diversiones populares burlescas. Vizcaya, 1700-1833*. Beitia. Bilbao, 1996, esp. pp. 88-98.

<sup>2</sup> J.A. Zamacola, *Historia de las Naciones Bascas de una y otra parte del Pirineo Septentrional y costas del Mar Cantábrico, desde las primeras poblaciones hasta nuestros días*. Imprenta de la Viuda de Duprat. Auch.

mercado ha sido lamentablemente descuidado. Pero es evidente que los retos entre poetas populares, dotados ya de notoriedad y prestigio, eran una variedad -otra más- de los intercambios propiciados por la expansión del mercado porque se desarrollaban y aparecían imbricados en el contexto de las compra-ventas periódicas efectuadas por los hogares campesinos y artesanos en las ferias y mercados, los festivales de pelota, las fiestas patronales o las apuestas de bueyes y carneros que movilizaban masivamente a amplios colectivos populares. Incluso los propios encuentros de versificadores acabaron regularizándose y erigiendo una red de sedes más o menos institucionalizada porque, entre los propios actores y progresivamente entre algunos de los asistentes a tales eventos y espectáculos, medió la relación de la apuesta dineraria, la gratificación económica y la confraternización tabernaria. Los “bertso-papera” u hojas volanderas impresas que reproducían aquellas estrofas más aplaudidas en los concursos de bertsolaris pronto fueron también objeto de adquisición. Su proliferación, sobre todo a partir de 1840, vendría a ratificar la comercialización -y también el reajuste- de la improvisación verbal poética en un soporte industrial tangible, fijable y reproducible “ad infinitum”, siendo a su vez un claro reflejo de la avidez con la que extensos sectores sociales subalternos consumían un producto cultural común escrito en euskera, muy distinto de los catecismos y almanaques que, también en Euskalherria, circularon profusamente desde el Renacimiento. Ahora bien, acudir a desafíos o hacerse con una letrilla impresa era, para los pobres, una inversión social y cultural que iba mucho más allá del hecho económico señalado. Y todo ello por múltiples motivos: porque reforzaba los vínculos de parentesco, vecindad y amistad, porque del cantante -especialmente en tiempos de tribulaciones, guerras y precariedades- las concurrencias recibían información, agudezas, complicidad y solidaridad, y porque activaban la identidad comunitaria y la camaradería al convertir y transformar el encuentro poético en un escenario de ubicuidades históricas 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<sup>3</sup>.

En realidad, los bertsolaris que se popularizaron en las plazas de las villas vizcaínas, guipuzcoanas y labortanas durante el siglo XIX lograron sus éxitos al ser capaces de presentarse ante sus auditorios como actores, narradores y cantantes a la vez. El entusiasmo comunitario daría el espaldarazo definitivo a la individualización, al reconocimiento de personalidades y estilos de improvisación, a que se forjase una memoria colectiva refrendadora de poetas creativos y originales, de intérpretes que se caracterizaban por un estilo propio o un rictus expresivo particular. Ahora podemos situarlos con una cronología precisa y ubicarlos generacionalmente; podemos afirmar que los bertsolaris Fernando Amezketarra, Altamira, Txabalategi, Pastor de Izuela o Juan Etxamendi eran todos analfabetos, provenían de ámbitos rurales, actuaban en sidrerías y tabernas sin preparación previa, entre ellos se desafiaban con frecuencia, y tuvieron la enorme desgracia de sufrir los avatares de guerras en cadena (Convención, Independencia y primera carlistada), así como las iniciales sacudidas de la crisis de los distintos sistemas forales vascos. “Xenpelar”, Iparraguirre, “Billintx”, “Udarregui”, “Etxahun” y “Otxalde”, entre otros, son los poetas señeros de la “edad de oro” de los versos improvisados y escritos, los que conocieron los efectos de la expansión de la industrialización con sus brutales mutaciones, los que depuraron las técnicas de la repentización y multiplicaron los temas versificados, combinando fórmulas y motivos, melodías y ritmos compositivos y adaptándolos al nuevo contexto que progresivamente fue imponiendo la pérdida de las identidades forales<sup>4</sup>. Paradójicamente, al

---

Vol. II, pp. 264-265; P. Gorosabel, *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa*. L.G.E.V., Bilbao, 1967. Vol. I, pp. 363-364; J.I. Iztueta, *Viejas Danzas de Guipúzcoa*. L.G.E.V. Bilbao, 1968, pp. 339-345.

<sup>3</sup> H. Medick, “Plebeian Culture in the Transition to Capitalism”, en R. Samuel y G. Stedman Jones (eds.), *Culture, Ideology and Politics*. Oxford University Press. Londres, 1982, esp. pp. 92 y ss.

<sup>4</sup> G. Aulestia, *Bertsolarismo*. Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao, 1990, pp. 95-97.

menos en el caso vasco, este proceso de reconocimiento e individualización del bertsolari no ha servido para que, historiográficamente hablando, se haya fijado de manera rigurosa su figura y roles históricos. Para muchos, más que un personaje real y controvertido ha sido un héroe popular. Un cúmulo de idealizaciones han propiciado que se recreara e inventara su identidad, dotándola de poderes sobrehumanos. Así, se le ha presentado como el preservador exclusivo de la ancestral lengua de los vascos; a su actividad se le ha otorgado un carácter sagrado y finalista, y su función esencial ha sido la de glosar y moralizar las fatalidades vividas o acaecidas a los habitantes de la Euskalherria de los dos últimos siglos. Muchos textos del Novecientos han seguido enfatizando las aludidas perspectivas. Para R. Gallop, los bardos populares revelan el carácter idiosincrático de la nación vasca. Más lejos se sitúa el genial Oteiza, para quien el vasco que no se siente bertsolari es un “pobre hombre”. Carlos Clavería no se queda a la zaga y define al improvisador de versos vascos como un predicador, dotado de una “extraordinaria influencia sobre el alma del pueblo”. Y es que el impacto de las distorsiones apuntadas queda perfectamente perfilada y culminada en lo que podríamos denominar la canción del bertsolari errante recogida en 1917 por J.A. Donostia en la localidad de Sara. En ella la figura de un prometeico bertsolari aparece diluida en la de un añorado e inexistente personaje de cuento:

“Eskualdun bat zen itsu eta pertsulari;  
Atez ate zabilan, iloba gidari  
Soineko eta diru, janari-edarri  
Nasaiki biltzen zuten pertsu emon sari”<sup>5</sup>

(Erase un vasco, ciego y bertsolari, que solía andar de puerta en puerta con su sobrino por lazarrillo. En pago de coplas, recibían vestidos, dinero, comida y bebida en abundancia”).

## II

Los bertsolaris, al tiempo que eran elevados a la categoría de santos o héroes, desde otros ámbitos -tanto intelectuales como políticos- quedarán demonizados hasta extremos inauditos. Este proceso de marginación y/o de ostracismo corrió simultáneo al del ensalzamiento. Para quienes emitieron una opinión crítica, el desprestigio de los bardos populares se centró, en primer término, en el escaso valor literario de sus creaciones. El texto de P. Gorosabel vendría a resumir los parámetros cultistas en los que quedó formulada esta tesis de proyección clasista: “Se puede comprender que semejantes composiciones poéticas, como improvisadas enteramente, difícilmente pueden reunir mucho mérito, considerados bajo el aspecto de la literatura. Tampoco se puede esperar hallar en ellas conceptos elevados, que solamente la instrucción, el estudio y la educación puede producir”. La segunda impugnación se refirió al léxico manifiestamente bárbaro -en concreto, repleto de castellanismos y galicismos- en que componían y recitaban los poetas sus coplas. En este sentido, el novelista ondarrés Domingo Aguirre, en 1864, considerará el uso de extranjerismos por parte de los bertsolaris como la primera causa de destrucción del euskera puro de los caseríos. La última incriminación se centró tanto en la censurable actitud social de los “koplaris” como en la naturaleza zafia e indeseable de los textos cantados. Así lo expone

---

<sup>5</sup> R. Gallop, *A Book of the Basques*. Mac Millan. Londres, 1930, p. 109; J. Oteiza, *Quousque tandem...?* Auñamendi. San Sebastián, 1963, p. 9; C. Clavería, “Koblaris de Euskalerrria”, en *Txistulari*, Vol. 62 (Pamplona, Abril-Junio, 1970), p. 4; J.A. Donostia, *Cancionero Vasco*. Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos. San Sebastián, 1994, Vol. III. Canciones II, canción nº 441, p. 615 (La canción es una réplica de una conocida poesía de Dibarrat).

Carmelo Echegaray en los apéndices a la segunda edición crítica de la Noticia de P. Gorosabel<sup>6</sup>: “Murmuraciones de aldea, rivalidades ridículas han logrado los honores del canto y de la popularidad. Si en esos versos hay que hablar de algún suceso escabroso, no tratará el cantor de envolverlo en cendales para no herir la delicadeza de los oídos del público que lo ha de saborear: lo relatará con crudeza que hoy llamaríamos naturalista y que en ocasiones resulta inicua y casi inocente por su misma brutalidad”. Parece claro que detractores y entusiastas fueron muy poco rigurosos en sus consideraciones y apreciaciones definitivas. Incapaces de definir el bertsolarismo como el fenómeno social de la improvisación, repentización y memorización de la locución rítmica -(y como tal, por tanto, inserto dentro de las literaturas orales de uno de los pueblos iletrados europeos<sup>7</sup>)- acabaron por menoscabarlo, por convertirlo en un instrumento político y por manipularlo hasta el extremo de obviar su entidad histórico-comunicacional como género distintivo y señero de las distintas culturas populares vascas del Ochocientos. Naturalmente, el bertsolari no era un héroe, un poeta culto y, por supuesto, tampoco encarnaba los valores eternos de una presunta esencialidad vasca. Los primeros bardos conocidos eran -como ya he señalado- analfabetos, campesinos arrendatarios o trabajadores asalariados. Fernando Amezketarra, en concreto, fue pastor y minero ocasional en Aralar; Francisco Petrirena, “Xenpelar”, se empleó en una fábrica de tejidos de Rentería; o Indalecio Bizkarrondo, “Billintx”, aun con una mayor formación académica y literaria, debió compaginar su oficio de carpintero con el de conserje en el Teatro Viejo de San Sebastián. La eclosión del mercado y el lucro personal les impulsó a actuar en plazas o en el negocio de las hojas impresas. Todos aprendieron las primeras técnicas improvisatorias en el seno de las relaciones familiares y en las veladas vecinales. “Orixe” consideró el despojo comunitario de las hojas del maíz en los caseríos como el momento culminante de la asunción de la literatura oral<sup>8</sup>. En la historia del bertsolarismo las tramas familiares han sido particularmente generosas en dinamizar las transmisiones de las reglas y secretos de la versificación durante tres o incluso más generaciones. Entre estas cabe mencionar las de los Otaño, los Enbeitia y los Elizegui. Pero sagas y poetas también fueron deudores de un complejo cultural que se nutría tanto de las “kopla zaharrak” como de los cantos de cuestación y de oficio, las melodías de ronda en sus vertientes amorosas, festivas, báquicas y satíricas, los “toberak”, los “sasi-soñu” o “triki-ti”<sup>9</sup>. Por consiguiente, el reconocimiento social nunca fue el resultado exclusivo de loar la pérdida de la foralidad, como aseguraron unos, ni de glosar rumores y mezquindades de aldea, como sostuvieron los contrarios. En su misma contemporaneidad histórica, Xenpelar y Billintx alcanzaron una popularidad sin precedentes. Xenpelar se singularizó por sus bertso-paperak y por su fuerza imaginativa a la hora de abordar en público la religión -especialmente las vidas de los santos y las misiones de los frailes predicadores- y los problemas laborales y sociales generados por la industrialización y el surgimiento del primer obrerismo; Billintx se destacó por la intensidad lírica y por la lucidez y frescura en el momento de poetizar temas más etéreos, como el amor o la moral. Ambos fueron reconocidos, aun antes de su muerte,

---

<sup>6</sup> P. Gorosabel, *Noticia*, op. cit., p. 364; D. Aguirre, *Garoa*. Euskerazaleak. San Sebastián, 1935; C. Echegaray, *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa*. San Sebastián, 1899-1901<sup>(2)</sup>, Vol. VI. Apéndice.

<sup>7</sup> P. Burke, *La cultura popular en la Edad Moderna*. Alianza. Madrid, 1991, esp. pp. 210-212; G. Aulestia, “A comparative study of Basque and Yugoslav Troubadourism”, en *World Literature Today*, Vol. 59 (1985), pp. 182-185; C. Lisón Tolosana, “Verbal Art in Modern Rural Galicia”, en *Folklore in the Modern World*. Hague, 1978, pp. 281-300.

<sup>8</sup> N. Ormaechea, *Euskaldunak*. Auñamendi. San Sebastián, 1976, p. 45.

<sup>9</sup> M. Lecuona. *La poesía popular vasca*. Nueva Editorial. San Sebastián, 1934, p. 13.

como bertsolaris afamados, con independencia de que el primero optase por el foralismo o defendiese el segundo la causa constitucional<sup>10</sup>.

### III

Aunque la instrumentalización política del bertsolari como referente identitario de la etnicidad vasca sigue teniendo en la actualidad sus acólitos y enfervorecidos partidarios y entusiastas, conviene recordar que aquél es ante todo un improvisador público que se vale de la inspiración y la memoria para actuar públicamente. Conviene recordar, además, que la improvisación no es absoluta, sino que se canaliza sobre módulos estereotipados y clichés preconcebidos, aplicables según las circunstancias a personas, lugares, tiempos y temáticas. La improvisación se sostiene en la versificación y en el canto, que quedará lastrada si el poeta carece de reflejos de respuesta rápida y memoria, de agudeza e ironía y de puesta en escena y carisma. El bertsolari decimonónico nunca contaba las sílabas de sus versos ni los acentos. Dejaba que la melodía fluyese atendiendo al número de las consonantes de la estrofa, siendo su única obsesión preservar a toda costa la eufonía de la rima. El bardo recreaba la rima con palabras repletas de belleza y colorido, pero no le importaba en absoluto recurrir a modismos, aliteraciones, barbarismos y onomatopeyas para optimizar la calidad rítmica. Los intérpretes del primer bertsolarismo histórico fueron, al unísono, actores y cantantes, y tal circunstancia ha de ser considerada permanentemente. Ante sus auditorios, los bardos buscaban alcanzar con diferentes artificios el cenit de la escala tonal y el máximo volumen acústico, situándose claramente en las antípodas de la levedad rítmica con la que proceden en la actualidad. Con los testimonios de Iztueta tenemos los suficientes indicios históricos para creer que los desafíos entre versificadores, al menos hasta la conclusión de la Primera Guerra Civil, se convirtieron en sesiones de cantos atronadores, en actuaciones de una gestualidad desmedida y visceral. Se trataría de unos encuentros en los que las concurrencias valoraban también mucho los gritos, los aullidos, las voces desafinadas, las muecas vehementes y el movimiento corporal extremo de cada uno de los protagonistas de tales eventos. Hay que tener en cuenta que los primeros bertsolaris conocidos eran más bien unos animadores en proceso de profesionalización y que para alcanzar el refrendo popular debían convertirse ellos mismos en expectativa gozosa del propio espectáculo. Como cabezas visibles del encuentro debían cantar, recitar, hacer el bufón y comportarse histriónicamente. En definitiva, precisaban ser unos adelantados en el arte de la improvisación, la plural entonación, la gestualidad y el transformismo. Igualmente, las composiciones eran todavía más deudoras del Cancionero Popular Vasco que de la capacidad creativa e improvisadora de los bertsolaris. Del furibundo ataque contra los “copleros falsarios” publicado por el sacerdote labortano J.B. Camoussarry, en 1838, podemos ciertamente colegir que a mucho de lo expuesto líneas atrás se refería cuando escribió lo siguiente: “(... ) las composiciones que rompen el oído carecen de la lógica de la comprensión: recto, torcido, izquierdo, derecho. Oh!, el coplero dice cualquier cosa (... ) no sabe componer / cuatro malos versos / Si no los une, ¡qué pena! /con cuatro palabras sucias”<sup>11</sup>. Tampoco podemos descartar que los bertsolaris de la generación de Amezketarra sustrajesen hechos y dichos festivos que les proporcionaba el frecuentar rondas nocturnas para incluirles en sus retos y desafíos. Determinadas prácticas de los parrandistas, como el particular y grosero vocabulario de la masculinidad y la fanfarronería explícita, se convirtieron en factores coadyuvantes de la improvisación. El propio espectáculo público tenía

---

<sup>10</sup> A Zavala, *Xenpelar Bertsolaria*. Auspoa. Tolosa, 1969, y “Billintx”, *Indalecio Bizcarrondo (1831-1876)*. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. San Sebastián, 1978, passim.

<sup>11</sup> J.I. Iztueta, *Viejas ...*, op. cit., p. 343; J. Haritschehlar, “L’antibertsolarisme dans Basa Koplariari (1838) de Jean Baptiste Camoussarry (1815.1842)”, en *RIEV*, I (San Sebastián, 1986), pp. 97-112.

su utilidad improvisatoria, tanto para el poeta como el auditorio. La repetición de estrofas -una característica axial en el bertsolarismo vasco- aliviaba al poeta, al tiempo que integraba al público que le escuchaba durante horas. Estas codas o estribillos repetidos tienen con frecuencia un carácter de sentencia. Mas que improvisadas son repentizadas, ideadas fuera de los concursos con una profunda carga efectista y formuladas como recurrentes comodines en el debate poético por medio de la transposición imaginativa, el ajuste de la locución poetizada y la memoria. En esto sin duda pensaba G. Múgica cuando señaló: “(Los bertsolaris) están siempre buscando cómo sorprender en falta al contrario y se diría que vienen con la respuesta preparada de casa por ser tan rápida y tan ocurrente”<sup>12</sup>. Finalmente, una ingesta razonable de alcohol les ayudaba en la representación. Con todo, sin la memoria los bertsolaris nada hubiesen sido. Según A. Zabala, la memoria de Pastor Izuela (1780-1837) debió de ser prodigiosa<sup>13</sup>. Habiendo empatado en un desafío con su oponente, el tribunal que arbitraba el encuentro decidió dirimir el concurso pidiendo a los contrincantes que volviesen a repetir de memoria los versos que habían recitado en el transcurso del festival. Izuela ganó a su rival porque fue capaz de encadenar y repetir las primeras cincuenta estrofas, momento en que su contrincante desistió.

---

<sup>12</sup> G. Mugica, “Gure Gauzak. Bertsolariak”, en *RIEV*, I, (París-San Sebastián, 1908), p. 429.

<sup>13</sup> A. Zavala, *Pastor Izuela. Ezkioko ta Segurako Itxuak*. Auspoa. Tolosa, 1971, pp. 22-23.