

**HERRI-LITERATURAZKO
I. JARDUNALDIAK**

Billabona, 1989-V-26/27

AURKEZPENA

Kontapoesia gaitzat hartuta eratu zituen Euskaltzaindiak Herri-literaturari buruzko I. jardunaldiak, Herri-literatura azpibatzerdearen bidez eratu ere, Billabonan 1989ko maiatzaren 26an eta 27an, Juan Antonio Ubillosen heriotzearen bigarren mendeurrena zela eta antolatutako ospakizunen barnean.

Guztira, zortzi hitzaldik eta kantaldi batek osatu zituzten I. jardunaldiak. Hona hemen, banan-banan, beren egileen izenekin batera:

1. "Euskal kontapoesiaren bilduma": Antonio Zavala, euskaltzaina eta Herri-literatura azpibatzerdeburua.
2. "Ultimas investigaciones sobre el Romancero catalán": Salvador Rebés, Tarragonako Institutuko irakaslea eta "Poesía catalana" bilduma-taldearen sortzaile eta zuzendaria.
3. "Euskal kontapoesiaren modulu metrikoak Hegoaldeko usuarioan": Juan Mari Lekuona, euskaltzainburuordea eta Literatura batzerdeburua.
4. "Bilingüismo en el Romancero gallego": José Luis Forneiro, "Universidad Complutense"ko "Seminario Menéndez Pidal" delakoaren lankidea.
5. "La música en el Romancero": Joaquín Díaz, Romanceroaren ikerle, musikologo eta Gaztelako herrimusika-biltzaile eta kantaria (honek etortzerik ez eta Jose Antonio Arana Matija euskaltzainak irakurri zuen egileak bidalitako txostena).
6. "Leku eta jendeak XV. mendeko zuberotar eresietan": Txomin Peillen, euskaltzaina eta Pabeko Unibertsitateko irakaslea.
7. "La chanson narrative au Béarn": Roger Larrouy.
8. "La balada vasca y la balada europea: perspectivas de estudio": Antonio Cid, "Universidad Complutense"ko "Seminario Menéndez Pidal" delakoaren kidea.
9. Kantaldia, euskal kontapoesiazko kantaz osatua. Bedaxagar zuberotarrak eta Martikorena nafarrak eskainia.

Hitzaldi horiek hobeto ulertuko dira jardunaldien helburuak kontuan izanda: Herri-literatura bere osoan aztertu eta sakontzea, batez ere bertso-papereen ondoren gutxiago landu eta baztertuxe geratu diren jeneroak arakatuz; euskal Herri-literaturaren esparruan lanean dihardutenen topaleku izatea; beste Herri-literaturak biltzen eta aztertzen ari direnen emaitzez jabetzea, eta haiekin harremanetan jarri eta haiekiko elkarlana bideratzea.

Hain zuzen ere, helburu horien harian ematen ditugu argitara sail honetan I. jardunaldietako hitzaldiak. Eta ildo beretik jarraituko dute urte biz behin eratuko direnekoek ere eta tarte horretan Herri-literatura azpibatzerdean eskura ditzakegun lan eta ikerketek.

Honenbestez, irakurlearen eskuetan uzten dugu lan-sorta berri hau, Euskaltzaindiak beti begi-niniko izan duen Herri-literaturari eskainia. Izango ahal du merezi duen oihartzun eta jarraipenik!

Herri-literatura azpibatzerdea
1991-V-22

ONGI ETORRIA

Billabona, 1989-V-25

Eduardo Laborde herriko alkatea

Euskaltzainburu,
Euskaltzaindikoko partaideok,
jaun-andreok,
egunon.

Jardunaldi hauetara etorri zareten guztioi ongi etorria ematen dizuet nire izenean eta Billabonako herriaren izenean.

Duzuen egitarau estu eta luzea ikusirik, oso motz eta labur mintzatu-tuko naiz.

Ohore handia da guretzat, jardunaldi hauek ospatzeko Euskaltzaindiak gure herriaz pentsatu izana. Bestalde, gehienak entzunez bakarrik ezagutzen dugun Erakunde hau jardunaldi hauen bidez gertutik ezagutzeko aukera izango dugu eta horrela zuen lanaz eta eginkizunaz zertxobait gehiago jakin; baita ere Juan Antonio Ubillos idazle billabonatarren lana eta bizitza ezagutzeko aukera ere izango dugu egun hauetan.

Bukatzeko, jardunaldi aberatsak izango dituzuelakotan, eta gure kultur euskaldunaren alde lan baliogarria egingo duzuelakotan, eskerrik asko eta gero arte.

ULTIMAS INVESTIGACIONES SOBRE EL ROMANCERO CATALAN

Billabona, 26-V-1989

Salvador Rebés

Aunque el propósito de mi intervención sea presentar a vds. las novedades en torno al romancero catalán, es decir, publicaciones recientes, recuperación de patrimonio —encuestas de otro tiempo que ahora salen a la luz—, trabajos de campo, perspectivas de futuro, etc, creo conviene que tengamos a la vista de antemano, y en líneas muy generales, la trayectoria que han seguido los estudios de este género en Catalunya desde sus comienzos, a principios del siglo XIX.

Los primeros recopiladores del romancero catalán fueron hombres de letras. Así, Josep M. Quadrado publica el primer romance catalán de tradición oral moderna, *Don Joan i don Ramon* (1841), en una reseña sobre “Poetas mallorquines” (1). Por aquel entonces, ocioso es decirlo, el gusto romántico ensalzaba la poesía popular —la *Naturpoesie*. Jakob Grimm— una poesía primordial, según defiende el propio Quadrado, cuya gallardía y sencillez originarias permanecieron cubiertas por siglos de artificiosa retórica, “como densas capas que encubren el verdor del primer suelo y le impiden producir en su feraz virginidad (...). Estos cantos populares son los que nos enlazan al espíritu y literatura nacional, como á nuestros hogares los recuerdos de cuna” (2). Y aún manifiesta otra convicción, genuinamente romántica: “Cuando los sabios cierran su entrada a alguna vena de poesía ya perdida dilata esta su corriente sobre la muchedumbre, y lo que no tiene ya voz en la prensa, tiene eco todavía en los cantos populares” (3). Para Josep M. Quadrado, pues, los cantos popula-

(1) En *La Palma. Semanario de Historia y Literatura* (Palma de Mallorca, domingo 18 de abril de 1841), 229-234, el romance —pp. 233-234— no lo recogió Quadrado personalmente, sino otro redactor de *La Palma*, Tomàs Aguiló i Forteza, de madò Antonina Canyelles, la nodriza de su primo Marià, Aguiló i Fuster. Véase la relación de Josep M. Quadrado y Tomàs Aguiló con la poesía popular en Josep Massot i Muntaner, *Els mallorquins i la llengua autòctona*, Barcelona: Curial, 1985.

(2) *Art. cit.*, p. 229.

(3) *Ibid.*, p. 233.

res narrativos y líricos son “vena” de la mejor poesía y, como tal, su estudio incumbe de pleno derecho a la literatura.

De tan insólita dignidad se sintió especialmente orgulloso Marià Aguiló: “No es per dir la joyosa sorpresa de veure estampat (...) un cant que m’era tan familiar, eix romanç que sens recort d’haverlo may après, he sabut sempre. No me ’n podia avenir de que la entonada poesia artística hagués gosat fer tan bella rebuda á la popular, que fins llavors encobeia empeguintme á estones d’una inclinació que creya filla de ma ignorancia” (4). Marià Aguiló, el colector más constante de nuestro siglo XIX, no abandonó nunca aquella inclinación juvenil. “Exa poesia anònima i humil, la única capaç de desarmar la crítica y la enveja —escribe— me semblava aposta per tornar á encendre ’l foch de l’amor patri en los cors en que n’hi covás una sola espurna”, anhelo que tuvo la satisfacción de ver realizado más tarde en virtud de la “maravellosa renaxença de la *literatura* catalana” (5), a la cual él mismo contribuyó de forma decisiva como poeta, recopilador de tradiciones orales, lingüista y bibliógrafo (6). En suma, la publicación de este género de tradiciones, “dictades per gent qui no sap *de lletra*, era lo millor memorial de greuges, que un poble entoçonit per sentiment y per necessitat á conservar sa *llengua* materna pogués presentar als fills qui la renegan y á aquells qui ’ns la han bandejada de nostres escoles” (7).

Poco después de conocerse el artículo de *La Palma*, Manuel Milà i Fontanals incluyó en el *Compendio del Arte Poética* (1844) una versión de *La dama d’Aragó*, en lengua catalana. Consciente de su atrevimiento, lo justificaba ante el lector de este modo: “Alguno habrá sin duda que se estrañe que demos aquí cabida á una poesia de tal naturaleza; le contestaremos que aun esperamos ó, por mejor decir, tememos ver el día en

(4) Marià Aguiló i Fuster, *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals cavalleresques*, Barcelona: A. Verdaguier, 1893, p. 338.

(5) *Romancer popular...*, pp. XIV-XV i VII; subrayo aquí y en la cita siguiente las expresiones que mejor revelan su orientación literaria.

(6) “Est amor a la llengua me féu oblidar la poesia propia perferme humil sirvent de nostra parla desterrada. De glosador més o menys pretenció, me fiu escrivent y copiador y arpeggador o inventariador de tot lo català, afi d’obrir el camí als altres, y les cançons populars, y el diccionari y els llibres y els goigs y les fulles volants y els manuscrits, tot ho desitjava veure per por d’enganyar als qui havia ponderat nostra riquesa literaria” (Marià Aguiló, “Pròlech” a *Recorts de juveness* [1900], reprod. en *Obra en prosa. Marià Aguiló*, al cuidado de Margalida Tomàs, V. de les illes Balears-Abadia de Montserrat, 1988, p. 36). Conviene saber que Aguiló siempre hizo hincapié en el papel precursor de Josep M. Quadrado y de Pau Piferrer: “El mon nou literari está massa content de si per fer justicia als qui li duen mitg segle de ventatge, yaxó fa que sie menys d’estranyar el silenci ab que rodejan l’obra magna den Piferrer y den Quadrado (...) Pobre Quadrado” (J. A. Gomis, *Mariano Aguiló y la “Renaixença” a través de un epistolario de 266 cartas a Tomàs Forteza (1867-1897)*, Barcelona: Balmes, 1966, p. 149, carta n.º 246, de 22-1-1892?).

(7) *Romancer popular...*, p. XIV.

que la moda que todo lo invade y todo lo devora se apodere tambien de la inocente poesía de nuestros abuelos” (8). El *Romancero General* de Agustín Durán (1849 y 1851) vino a reafirmar, en efecto, el apego de la generación romántica al romancero. Como decía Rubió i Lluch a propósito de su padre, Joaquim Rubió i Ors, “Lo Gayter del Llobregat”, otro pionero de la Renaixença: “De labios de mi padre he aprendido muchos Romances castellanos, sobre todo de los artísticos. Aquella generación adoraba el Romancero. Todos sabían de memoria los Romances del Cid, y algunos de los fronterizos” (9).

Con estos precedentes, Milà i Fontanals imprime la primera colección catalana de cantos tradicionales (1853) a modo de ilustración del capítulo que dedica a este asunto en *Observaciones sobre la poesía popular* (10). Su reedición, en 1882 —muy aumentada, pese a mantener el discreto título de *Romancerillo*— (11), aporta un rigor crítico desconocido hasta entonces en este género de publicaciones. Apenas es necesario añadir que Milà i Fontanals superó la doctrina romántica, legándonos una visión crítica y moderna de lo tradicional. Pero recordemos que las enseñanzas de Milà no fructificaron precisamente en Catalunya, por lo que la Universidad catalana careció de una escuela tradicionalista propia que perpetuase los estudios filológico-literarios sobre “poesía popular”.

Hay que añadir, por otra parte, que el uso del término “romance” para designar los cantos narrativos catalanes estaba autorizado de forma natural por el prestigio de que disfrutaba en toda Europa el Romancero castellano (la “Iliada sin Homero”) (12). Y así lo adoptan tanto Josep M. Quadrado como dos títulos fundamentales, ya citados: el *Romancerillo*

(8) Manuel Milà i Fontanals, *Compendio del Arte Poética, por el licenciado...*, Barcelona: J.M. de Grau, 1844; *vid.* pp. 154-156. No es el único caso de tradición oral moderna recogida por un tratado de preceptiva poética; ya en la reedición de *La Poética* de Ignacio de Luzán (1789) se cita de pasada un estribillo de *La dama y el pastor* (Diego Catalán, J.A. Cid et al., *La dama y el pastor. Romance. Villancico. Glosas*, Madrid: CSMP-Gredos, “Romancero tradicional, X”, 1977-1978, p. 106). Pero en el joven licenciado Milà hay que valorar, como gran novedad, el entusiasmo con que cita.

(9) Citado por Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, tomo II, Madrid: Espasa-Calpe, Obras Completas de R. M. P., X, 2a. ed., 1968, p. 321, nota 32; corresponde a una carta de Rubió fechada en Sant Boi de Llobregat, 25 de julio de 1923 (Archivo M. Pidal).

(10) *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona: N. Ramírez, 1853. Aunque el título genérico de la colección sea “Romancerillo catalan ó muestras de canciones tradicionales” (p. 99), no por ello descuida Milà los materiales líricos, e incluso publica algunos cuentos populares o “rondalles”.

(11) Manuel Milà i Fontanals, *Romancerillo catalan. Canciones tradicionales*, Barcelona: A. Verdager, 1882. Las *Observaciones...* de 1853 ya encabezaban así la antología de textos: “Romancerillo catalan ó muestra de canciones tradicionales” (p. 99).

(12) Sobre la propagación transpirenaica de las voces “romance” y “romancero”, véase R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico...*, pp. 264-265.

catalan de Milà y el *Romancer popular* de Aguiló. El “romancer” seguía siendo “vena de la mejor poesía”.

Sin embargo, en el último tercio del siglo se produjo una mudanza sustancial. Al tiempo que los folkloristas dilataban su círculo de interés más allá de la tradición literaria, fue imponiéndose una nueva visión del género como patrimonio *musical* de los pueblos de habla catalana (13).

Ciertamente, la tendencia literaria no era sorda al encanto de las melodías. Es conocida la inclinación musical de quien pudo haber sido autor de la primera colección catalana de romances tradicionales, Pau Piferrer. Y Aguiló, por su parte, lamentaba amargamente que sus limitaciones personales privasen al *Romancer popular* de melodías, pues: “La fruició que esta lley que musica fa sentir es quasi indefinible. El romanç divorciat de sa tonada pertmes de l' arbre quan li cau sa fulla, mes que la rosa d' olor quan li fuig sa flayre” (14). También Milà admitía que estas poesías “deben oirse auxiliadas del canto, pronunciadas con el robusto y expresivo acento y con las indefinibles inflexiones del habla provincial, y entre el ambiente de la campiña y el estremecimiento de las ramas, ó á los compases de la cuna, ó al rumor de los husos y cabe el ahumado escaño del hogar rústico” (15), por lo que no es extraño que ofreciese, al final del *Romancerillo*, cuarenta y seis melodías, transcritas por Josep Piqué. Aunque, para entonces ya habían aparecido las *Cansons populars de la terra* de Francesc P. Briz.

La nueva orientación arranca, como ya he apuntado, de Francesc P. Briz, “digno maestro en Gay Saber, celoso y fecundo catalanista” (16), persigue avivar en la burguesía catalana el amor al país a través de la música. De ahí que, no conforme con publicar sólo los textos, los acompañe con melodías armonizadas para piano: “Es la primera vegada que 's donan á llum cants populars catalans acompanyats de la música (...). Pera nosaltres, catalans abans que tot, no n' hi havia prou ab estampar la tonada d' aqueixas cansons de modo que sols poguès servir pels mestres de música (...) Nosaltres volém que qualsevol pugua, aixís com toca una balada escosessa, tocar las preciosas cansons de nostra estimada terra” (17). Se trata, pues, de encauzar la melomanía del siglo y

(13) Véase Llorenç Prats, *El mite de la tradició popular. Els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*, Barcelona: Eds. 62, 1988.

(14) *Romancer...* p. XXXI.

(15) *Observaciones...* p. 98.

(16) Como lo califica el propio Milà, *Romancerillo...*, p. XII.

(17) Francesc Pelai Briz, *Cansons de la terra. Cants populars catalans*, vol. I, Barcelona: E. Ferrando Roca, 1866, p. VII. Los restantes volúmenes de esta obra son: II, Barcelona: E. Ferrando Roca, 1867; III, Barcelona: Alvaro Verdager, 1871; IV i V, Barcelona-París; Alvaro Verdager-Maisonnewe, 1874 i 1877.

su afición al piano en beneficio del sentimiento nacional. En una línea similar, pero con la atención puesta en el canto coral y en la clase obrera, discurría la tarea de Anselm Clavé (1824-1874 (18)). Más tarde, y pensando de nuevo en la sociedad burguesa, vendrán las *Cansons populars catalanas* de Francesc Alió (19), muy bien acogidas por la crítica (20). Lluís Millet afirmaba, por ejemplo, que si “Clavé es el músic representatiu de la primera època del catalanisme, l’Alió es el músic representatiu (...) de la segona època del nostre renaixement artístic. Perquè les cansons de l’Alió varen ésser el toc d’atenció que giraren la vista de la jovenalla de allavors més frisoza d’ideal cap a l’element cansó popular per a fer música nostra” (21).

A la difusión de este ideal, henchido de sentimiento patriótico, contribuyeron en gran medida las agrupaciones corales, particularmente el Orfeó Català, fundado en 1891 por Lluís Millet y Vives Amadeu, discípulos ambos de otra figura excepcional de la música catalana y colector de canciones tradicionales, Felip Pedrell. También hay que recordar la aparición, en los años sucesivos, de numerosos “cançoners populars” de carácter divulgativo, bien en cuadernillos coleccionables o en colecciones populares; por ejemplo, las *Cançons populars catalanas*, de Joan Guasch i Miró (1901); el *Cançoner popular*, de Aureli Capmany (1901-1913); las *Cançons populars catalanes* editadas por l’Avenç (1909-1916), etc. Ni siquiera los colectores que accedieron a la tradición desde el campo del folklore, como Rossend Serra i Pagès (1863-1929), Joan Amades (1890-1959), o Tomàs Carreras i Artau —fundador, con la colaboración de Josep M. Batista i Roca, del Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya (1915)—, se sustrajeron, en adelante, a la perspectiva musical

(18) Clavé “excitava la fibra sentimental obrera per la via de la realitat diferencial catalana, a través de la llengua, el folklore, i també de la capacitat catalana per la industrialització, objecte de suposat orgull popular. D’aquesta manera cal interpretar l’èxit innegable de les Corals de Clavé.” (Enric Olivé i Serret, “Els cors de Clavé i l’obrerisme”, *L’Aveir*, 104 (1987), pp. 28-29).

(19) Francesc Alió, *Cansons populars catalanas*, Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotesio (1892).

(20) Véase, por ejemplo, la reseña de Lluís B. Nadal, “Cansons populars catalanas recullidas y armonizadas per Francisco Alió”, *La Veu del Montserrat*, XV, núm. 20 (1892), pp. 154-156. El crítico recalca la alegoría que el propio Alió dibujó en la portada: un Sant Jordi “mata al drach feréstech de l’indiferencia y la botifleria” y se lleva a la cautiva doncella, la música catalana, a grupas del caballo, que es “l’acompanyament que ha posat Alió á cada tonada” (p. 155). Se trata de “traure de damunt de les lluhentes tapes del piano aqueixes excmunicades peçes italianes de que estan tan embafats, y sobre totaqueixes irritants *flamenqueries* hont petal’ *jolet* aborrit como lo fuet del tirá que á tants botiflers fa abaixar la testa” (*Ibid.*).

(21) Nota necrológica “En Francisco Alió”, *Revista Musical Catalana*, V (1908), pp. 129-131; cito de la p. 130. Hay otra necrología debida a Lluís B. Nadal en las pp. 127-129 del mismo número.

del género, que culminó en la Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1921-1936), dirigida por el maestro Francesc Pujol (22).

Desde entonces, los colectores catalanes han sido, con rarísimas excepciones, personas de formación musical o musicólogos, y los términos “poesía popular” y “romancer”, han permanecido en desuso (23). Nótese, en resumidas cuentas, cómo el abandono de la terminología literaria coincide con el giro musical que comentamos, y se produce con anterioridad a la polémica desatada en Catalunya por las actitudes españolistas de Menéndez y Pelayo (24) y de Menéndez Pidal (25).

1. APORTACIONES DE CAMPO (1981-1989) (26)

1.1. Un marco institucional: el CDRICTP

Abordando ya el asunto que da título a esta exposición, no partiré de una fecha más o menos redonda y arbitraria —que pudiera ser 1980 o

(22) Hizo posible la Obra del Cançoner Popular el mecenazgo del señor Rafael Patxot i Jubert (véase Pere Artís Benach, *El cant coral a Catalunya (1891-1979)*, Barcelona: Barcino, 1980, pp. 146-157).

(23) Un caso excepcional, el *Romancer tradicional eivissenc*, Palma de Mallorca: Ed. Moll, 1954, publicado por Mn. Isidor Macabich, en deuda manifiesta con el *Romancer* de Aguiló, y sin transcripciones melódicas.

(24) Menéndez Pelayo tuvo la mala ocurrencia de encomiar la españolidad de la tradición catalana, añadiendo: “Sorprende, además su número, y hay que agradecer al verdadero pueblo catalán, tan español siempre, el cariño y la tenacidad con que han conservado esta parte de nuestro tesoro poético, mostrándose en esto más castellano que los castellanos mismos” (“Romances populares recogidos de la tradición oral. Suplemento á la “Primavera y Flor de Romances” de Wolf”, en *Antología de poetas líricos castelanos*, X, Madrid: Hernando, 1900, pp. 250-251). El órgano ya no estaba para estos bollos, tras la crisis del 98 y la articulación del catalanismo político de Prat de la Riba; por ello, el 20 de septiembre de 1901 Ernest Moliné i Brasés lo fulminaba desde las páginas de *La Renaixensa*, órgano de la Unión Catalanista: “Algunas n’hi ha de cansons que’s cantan á Catalunya ab bona cosa de paraulas forasteras y particularment castellanas (...) hem de convenir també en que aquells romansos castellans al anar passant per llabis catalans perdian visiblement lo segell de procedencia, cada dia queyan destrossadas sas paraulas més melosas y en son lloch se n’hi posavan d’altras que haurían escandalisat al autor de la cansó y á tota la seva rassa”. Y más abajo: “Si en Menéndez y Pelayo ’hagués fet cárrech d’aquest doble treball destructor dels romans os castellans realisat pel nostre poble, no diria are mateixot cofoy: “Hay que agradecer al verdadero pueblo catalán...” (...) aquest mal grá del barbarisme caurá tot sol de la nostra llengua si’l renaixement dú sa influencia regeneradora á totas las capas del poble; no creyém que cap Menéndez y Pelayo del sigle vinent s’haggi d’entussiasmar ab los catalans per sentirlos hi cantar las coblas bordeileras ab que’l género chico castellá nos ha infestat”.

(25) La siempre recordada polémica con Mn. A. Alcover, a raíz del artículo *Cataluña bilingüe*.

(26) Me ceñiré únicamente a la comunidad autónoma de Catalunya, debiendo excluir por razones de espacio, las Valencia y Baleares.

1985—, sino de un acontecimiento singular. Me refiero al I Congrés de Cultura Tradicional i Popular (Barcelona, 1981-Girona, 1982), una de las primeras actuaciones del Servei de Promoció Cultural creado por el Departament de Cultura de la Generalitat. Acudieron a aquella convocatoria cerca de 3.000 congresistas, y se presentaron 278 comunicaciones, correspondientes a unos 20 ámbitos diferentes que abarcaban el complejo universo de lo popular: música, danza, canción, imaginería, oficios, fiesta, etc.

Posiblemente, un encuentro de entidades y particulares sin otro denominador común que los calificativos “popular” y “tradicional” no resultaba el lugar más propicio para la reflexión científica —y no cuestiono, por supuesto, el nivel general de las comunicaciones—. Ahora bien, el Congrés resultó un acierto. En primer lugar, porque permitió verificar el interés de la sociedad catalana por su folklore; a este respecto, la cifra de 2.807 inscritos fue categórica. Y en segundo lugar, porque transmitió una sensación de respaldo a quienes de manera voluntarista y durante los años difíciles fueron los únicos valedores de la cultura popular. Fue un gesto estimable, en principio, como gesto. Pero no un gesto vano. Así, entre las conclusiones finales, se proponía a la Generalitat de Catalunya la creación de un organismo que impulsase la investigación científica y el archivo de la cultura popular. Dicho organismo se creó, en efecto, el 3 de octubre de 1983, bajo la denominación de Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular (CDRICTP), adscrito a la Direcció General de Difusió Cultural.

En la actualidad, el CDRICTP dispone de un fondo audiovisual de unos 200 elementos —entre cintas de vídeo y de cassette—, biblioteca y archivo de microfilms, fotografías y diapositivas, litografías, partituras, etc. De este archivo, merecen mención particular cuatro colecciones:

a) “Arxiu Josep M. Vilarmau” y “Arxiu Mn. Joan Sala”, que suman alrededor de 900 versiones de cancionero popular. Volveré más adelante sobre ellos.

b) “Arxiu Josep M. Castells i Andilla” y “Arxiu Joan Bial i Serra”, que entre los dos contienen unos 12.000 documentos inéditos sobre coreografía, música e indumentaria (27).

Desde el año 1985, el CDRICTP viene enriqueciéndose con una convocatoria anual de becas. De las 97 becas otorgadas entre 1985-1988, un 16% han sido destinadas al estudio del “cançoner” tradicional o popular, otro 16% a la música instrumental —gralla, flabiol, cornamusa,

(27) Datos que agradezco al director del CDRICTP, el señor Antoni Anguela i Dotres.

etc.—; un 15 % a las danzas, y, el resto, se reparte en capítulos diversos de carácter etnográfico: costumbres, oficios, imaginería, arquitectura popular, etc.

Tras el Primer Congrés de Dansa Catalana d'Arrel Tradicional (Sant Cugat del Vallès, abril de 1988), convocado por el Servei de Cultura Tradicional y l'Agrupament d'Esbarts Dansaires, el CDRICTP ha asumido la elaboración de un bastísimo inventario de cuantas danzas catalanas no hayan perdido aún su vigencia folklórica: el llamado "Arxiu de Danses Vives".

Las tareas de recolección romancística se canalizan, básicamente, a través de la Fonoteca de Música Tradicional, creada —en el seno del CDRICTP— en septiembre de 1987. Se ocupa de las tareas de coordinación el etnomusicólogo Josep Crivillé i Bargalló, secundado por su discípulo Ramón Vilar. Durante el pasado año, 1988, la Fonoteca concedió 11 becas de investigación —a través de las convocatorias del CDRICTP, anteriormente mencionadas—. El romancero se halla englobado, como es costumbre en Catalunya, en los trabajos genéricos sobre "cançoner":

a) Dolors Berenguer: 14 cintas + 2 vídeos con "cançons" de diferentes comarcas: Segarra, Conca de Barberà, Urgell, Ripollès y Garrobra, esto es, una amplia zona de las provincias de Lleida, Tarragona y Girona.

b) Antoni Noguera: 12 cintas del Tarragonès (Tarragona).

c) Gabriel Ferré: 23 cintas + 1 vídeo del Tarragonès y del Baix Camp (Tarragona).

d) Antoni Costes: diversos materiales del Delta de l'Ebre (Tarragona).

e) Grup de Recerca Folklòrica d'Osona: varios estudios sobre su comarca, Osona (Barcelona).

f) Carrutxa, de Reus: encuesta en la Ribera d'Ebre (Tarragona).

Por otra parte, la Fonoteca está atenta a la adquisición, para su archivo, de cualquier material sonoro o escrito ya existente. Todo ello, en fin, va siendo paulatinamente informatizado y puesto a disposición de los estudiosos. Además, la Fonoteca tiene el propósito de difundir el folklore musical en forma de ediciones sonoras, y entre sus planes inmediatos ya hay un primer disco con temas instrumentales y vocales, siguiendo el ejemplo de la Fonoteca de Materials del País Valencià, que, desde su fundación en 1984, lleva editados 10 discos LP, coordinados por Vicent Torrent.

En conclusión, Catalunya es hoy afortunada por contar con una instancia oficial, el CDRICTP, dispuesta a apoyar las propuestas de

trabajo e investigación de entidades y particulares —exposiciones, congresos, encuestas, publicaciones, etc.—, y de una Fonoteca que está llamada a vertebrar los esfuerzos de recolección del legado tradicional, que, como es sabido, se extingue rápidamente.

1.2. Encuestas debidas a entidades particulares

La recolección del “cançoner” tradicional, muy decaída en Catalunya tras la Guerra Española (1936-1939), y felizmente recuperada por la iniciativa particular a partir de la década 1970-1980, ha dependido, en gran medida, de la iniciativa de algunos aficionados y de pequeñas agrupaciones locales dedicadas a la cultura popular (28).

1.2.1. *El Grup de Recerca Folklòrica d'Osona*

Sin duda, el equipo de investigación más constante a lo largo de los últimos años ha sido el Grup de Recerca Folklòrica d'Osona (GRFO), formado, desde su constitución en 1980, por Jaume Aiats y los hermanos Ignasi y Xavier Roviró.

Jaume Aiats ya había participado, con el grupo de poesía *El Clot, de Vic*, en la elaboración de *El Rec del Tint* (29), un curioso librito de canciones tradicionales de fuente oral, la mayor parte comunicadas por Joan Tresserres, uno de los cantores más sobresalientes de la Plana de Vic. Poco después, Aiats se sumó a los hermanos Roviró y juntos emprendieron la búsqueda de materiales folklóricos por toda la comarca: 1981, municipios de Rupit-Pruit; 1982-1983, subcomarca del Lluçanès (Prats de Lluçanès, Perafita...); 1984, subcomarca de les Guilleries (Viladrau...); 1986-1987, norte y sur de la Plana de Vic; 1988, municipios del este de la Plana: Roda de Ter, Folgueroles...

El archivo del GRFO sobrepasa en la actualidad las 500 horas de grabaciones etnográficas: costumbres, aforismos, oraciones, cuentos y leyendas, romances y canciones, etc. Según cálculos del propio GRFO, su fichero de informantes ronda las 600 entradas, es decir, que durante los últimos años han sido entrevistados sistemáticamente casi todos los habitantes de la comarca con más de 60 años. En cuanto al romancero, el GRFO afirma que sus fondos pasan de los 700 documentos, en general bien ejecutados. Merece destacarse el apartado de romances

(28) Véase G. Ferré, S. Rebés el. Ruiz, “Cançó i música tradicional als Països Catalans, avui”, *Revista Musical Catalana*, 2.^a época, 20 (1986), pp. 5-7.

(29) Miquel Tuneu et al., *El Rec del Tint. 1. Recueil de cançons populars*, Vic: el Clot, 1980.

históricos, con *La presó del rei de França (o Prisión de Francisco I de Francia)*, *Bac de Roda*, y muy particularmente *Els segadors*, es decir, la *Sublevación de Catalunya contra Felipe IV*, desconocido hasta ahora en la recolección del siglo XX. Como cabe suponer, tratándose de un material tan abundante, sólo ha sido posible transcribirlo parcialmente, en función de los intereses inmediatos del grupo, pero está bien inventariado y es consultable a través de un servicio concertado con la biblioteca de los Estudios Universitarios de Vic.

El GRFO ha publicado hasta la fecha dos volúmenes, fruto de su primera experiencia, en Rupit-Pruit, uno canciones (30) y otro de narraciones en prosa. De aquel podríamos destacar varios romances —*Don Lluís de Montalbà (o La vuelta del navegante)*, *La calúnnia de la reina*, *El miracle de Sant Jaume*, etc.—, pero su aportación más remarcable es el rigor de las transcripciones musicales y textuales, junto a los aspectos contextuales o etnográficos de los documentos, perfectamente atendidos. En el archivo del CDRICTP, en Barcelona, se encuentran depositados dos trabajos más del GRFO, aún inéditos: *El cançoner d'Espinelves* (beca de 1985) —que contiene unas 190 canciones, entre ellas un 65 %, aproximadamente, narrativas—, y *Cançons tradicionals al Luçanès* (beca de 1986). Los miembros del GRFO han aprovechado ya sus encuestas para la redacción de algunos trabajos académicos. Así, Jaume Aiats ha sistematizado las características melódicas y textuales de un corpus de 50 romances en *Anàlisi formal d'un repertori líric narratiu del Luçanès* (presentado al Conservatori Municipal de Música de Barcelona), aplicando al romance catalán los moldes rítmicos descubiertos por Constantin Brailoiu en la canción tradicional rumana. Por su parte, Ignasi Roviró estudia *Don Joan i don Ramon*, emparentado con *Le Roi Renaud* y la baladística europea de “la viuda sin saberlo”.

1.2.2. Carrubra

Desde 1985 funciona en el Baix Camp (provincia de Tarragona), el Centre de Documentació sobre Cultura Popular, como sección de la Asociación Cultural Carrubra, creada en 1980. El Centre de Documentació de Carrubra se estructura en tres grandes líneas de trabajo: la historia local, la etnografía y el cancionero y la música popular. Carrubra es una entidad particular pero abierta, desde siempre, a la ciudad de Reus. Así, su biblioteca, de unos 1.500 volúmenes, especializada en temas de folclore y cultura popular, es de uso público. La entidad cuenta también con un importante archivo documental y ha venido organizando numerosos seminarios, ciclos de conferencias, exposiciones, etc.

(30) G.R.F.O., *El folklore de Rupit-Pruit. I. Cançoner*, Vic: Eumo, 1983.

Pero vayamos al romancero. En 1983, Carrubra inició una encuesta por el Baix Camp y el norte del Priorat (Tarragona), que se prolongó, de forma ya menos intensa, hasta 1985. Isabel Ruiz y yo mismo aportamos a aquel trabajo nuestra experiencia como colectores de romancero —adquirida con el Seminario Menéndez Pidal y en la Catalunya Vella—, mientras que, por su parte, Salvador Palomar y Gabriel Ferré hicieron valer su conocimiento de la comarca, fruto de anteriores encuestas etnográficas. Con una selección de aquellos materiales (43 cintas) se preparó luego el *Cançoner tradicional del Baix Camp i el Montsant* (31). Esta obra comprende 280 canciones, de las cuales 74 son romances: *El comte Arnau*, *Don Joan i don Ramon*, *La porquerola*, etc. En la introducción, esbozamos la historia de la recolección en aquellas comarcas, las más desfavorecidas por los colectores de inspiración romántico-renacentista e incluso por la Obra del Cançoner Popular.

La última encuesta nos ha llevado a Salvador Palomar y a Salvador Rebés —con una beca de la Fonoteca de la Generalitat— a la Ribera d'Ebre: Rasquera, Miravet, Ascó y García. Los resultados han sido espléndidos, en particular en el pueblo de Rasquera, donde recogimos romances poco frecuentes como *Isabel de Liar* o *La gaurdadora d'un mort*. Mencionaré también una versión de *La sortida a missa* (*La muerte ocultada*) obtenida en Ascó de una mujer casi centenaria. Para este verano proyectamos una campaña de recolección por la comarca del Priorat (Falset).

Carrubra no descarta la posibilidad de publicar materiales sonoros de sus encuestas, y ya está colaborando con José Manuel Fraile en un proyecto para el sello fonográfico SAGA consistente en una antología del Romancero Hispánico.

1.2.3. Trabajos de campo en las comarcas de Lleida

En Lleida funciona, desde 1977, un Grup de Recerca de Cultura Popular de Ponent, de cuyas actividades daba cuenta al Congrés de Cultura Popular (1982) Xavier Massot i Martí, entonces miembro del colectivo. El mismo Xavier Massot preparó en 1983 un cancionero popular de su comarca, el *Cançoner del Segrià* —aún inédito, en su mayor parte—, y, años más tarde, un capítulo divulgativo sobre romances y canciones en *Cultura popular a Lleida, 1150-1950* (32).

(31) G. Ferré, S. Rebés e l. Ruiz, *Cançoner tradicional del Baix Camp i el Montsant*, Barcelona: Alta Fuila-Centre de Lectura de Reus, 1988.

(32) Editado por: Ajuntament de Lleida, Quaderns de divulgació ciutadana, n.º 6, col.lecció La Banqueta, 1986.

Desde 1987, Joan Bellmunt i Figueras, “el poeta de les Garrigues”, viene publicando unos volúmenes de ordenación geográfica que quieren retratar el saber y las costumbres populares de las comarcas de Lleida. Y a tal efecto, el autor inserta en sus páginas algún que otro romance tradicional (33).

Pero las mayores expectativas están puestas en el mundo institucional. Hace tan sólo tres semanas, a raíz de las I Jornades sobre Patrimoni Etnogràfic de les Comarques de l'Alt Pirineu i de Ponent, se ha debatido en profundidad la situación de aquellas tierras, con la participación de nombres tan significados como Josep M. Boya, Xavier Català, Montserrat Iniesta, Llorenç Prats y Ferran Rella. En el ánimo de los participantes ha estado el relanzamiento etnomuseológico de la región y la investigación de campo. Finalmente, el Estudi General de Lleida tiene la fortuna de contar entre sus profesores con un gran teórico del folklore catalán, el antropólogo Llorenç Prats i Canals, quien sin duda habrá de influir en el desarrollo de futuros proyectos de encuesta.

1.3. Encuestas derivadas de la actividad académica

Cerraré el apartado de encuestas con la revista de los trabajos originados en centros académicos.

1.3.1. *La Universidad de Tarragona*

Señalábamos más arriba cómo la Universidad catalana se mantuvo, en general, al margen de la tradición oral, aunque algunos profesores universitarios de gran prestigio, como por ejemplo Antoni Comas o Josep Romeu i Figueras, le dedicasen algunos trabajos de indudable valor. Pero desde la desaparición de el Arxiu d'Etnografia i Folklore, de Carreras i Artau, nuestra Universidad no ha vuelto a promover la recogida sistemática de canciones tradicionales. Esta es una práctica que, en todo caso, han seguido sin ningún rigor metodológico algunas escuelas de Magisterio.

Pronto hará diez años que Josep M. Pujol i Sanmartin imparte el curso “Etnopoética y folklore” en la Facultad de Letras que la Universidad de Barcelona tiene en Tarragona. Los trabajos de sus estudiantes han servido de base para constituir en dicha facultad el Arxiu Folkloric del Departament de Filologia. Conviene recalcar que no se trata únicamente de un archivo de canción tradicional, sino de folklore, y que el profesor Pujol entiende el término “folklore” en su acepción norteamer-

(33) Joan Bellmunt i Figueras, *Fets, costums i llegendes. Les Garrigues*, 3 vols, Lleida: Virgili & Pagès, 1987. Los tres volúmenes de 1988 están dedicados al Segrià.

cana, siguiendo de cerca a Richard M. Dorson y a Dan Ben-Amos, es decir que considera folklore cualquier mensaje artísticamente configurado y utilizado interactivamente en el seno de una comunidad reducida (*small group*) (34). Así pues, el Arxiu Folklòric de Tarragona recopila toda suerte de materiales etnopoéticos —rurales y urbanos—, por lo que resulta difícil, en estos momentos, y a falta de un fichero exhaustivo o un catálogo que describa los fondos actuales, cuantificar su aportación al ámbito del romancero. No obstante, ha de ser importante, conociendo las posibilidades del área que se explora —comarcas de Tarragona— y la preparación teórica y metodológica de los estudiantes que siguen el curso. En nuestro *Cançoner tradicional del Baix Camp...* (1988) ya dábamos cuenta de las primeras publicaciones debidas a discípulos de Josep M. Pujol (35).

1.3.2. *El Conservatori de Música de Barcelona*

Por otra parte, Josep Crivillé i Bargalló, profesor del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, también ha impulsado la recolección y el análisis del “cançoner” popular. La Etnomusicología es asignatura oficial en el plan de estudios de la casa desde 1979.

En el Conservatori tuvo su origen, además, la Associació de Recerca Etnomusicològica, grupo de investigación privado que dirige el propio Crivillé y que cuenta con los musicólogos Ramón Vilar, Glòria Ballús y M. Isabel Garvia, cuyas actividades de investigación se han desarrollado en las comarcas del Bages (Barcelona), Pallars (Lleida) y Priorat (Tarragona). Tan importante como sus encuestas de campo está siendo su labor de catalogación de documentos etnomusicológicos, cubierta en una primera fase (1856-1923) con una beca de la Generalitat (1988). A este mismo equipo de trabajo debemos la edición de un *Cancionero popular de la provincia de Huesca* (1986), a partir de los antiguos materiales de Juan José Mur.

2. RECUPERACIONES DEL PATRIMONIO HISTORICO

Tal vez una de las facetas más importantes de la actividad de estos últimos años haya sido la recuperación de viejas colecciones de romances, ya perdidas o olvidadas.

(34) Josep M. Pujol, “Literatura tradicional i etnopoètica: balanç d’un folklorista”, en *La cultura popular a debat*, ed. a cargo D. Llopart, J. Prat y Ll. Prats, Barcelona: Alta Fulla-Fundació Serveis de Cultura Popular, 1985, pp. 158-167. Concepción que, personalmente, también suscribo.

(35) Cf. pp. 18-19, donde mencionábamos los trabajos de Concepció Benet (1983) y Fina Anglès (1986).

2.1. El *Cançoner del Ripollès*

Sorprende, dada la escasez de materiales antiguos que padecemos, que un cancionero, concluido en 1922 por los folkloristas Tomàs Ragner, Josep Maideu, Salvador Vilarrasa, etc., haya permanecido inédito y casi olvidado durante décadas en l'Arxiu-Museu Folklòric de Sant Pere de Ripoll, a cuyo cuidado, debemos, por otra parte, su conservación en medio de las vicisitudes bélicas y políticas de este siglo. Lo constituyen 4 carpetas, con 540 documentos —más de la mitad, romances—, muy bien transcritos y localizados: informante, población, fecha... Según la etnomusicóloga M. Antònia Juan i Nebot, que prepara la edición íntegra de este *Cançoner del Ripollès*, gracias al rigor que los colectores pusieron en su obra es posible abordar en ella, por ejemplo, el problema de la variabilidad textual y melódica, así como el “comportamiento musical” de cada informante, con una precisión crítica que no permiten otras compilaciones viçadas y retocadas por prejuicios estéticos.

2.2. La colección de Josep M. Vilarmau

Aludía en páginas anteriores a dos colecciones inéditas, archivadas en el CDRICTP de Barcelona. Paso a describirlas brevemente. Primero, el denominado “Arxiu Josep M. Vilarmau”. Su compilador fue un terrateniente de Prats de Lluçanès, Josep Maria Vilarmau, hombre de aficiones excursionistas, que tenía además una buena formación musical y literaria. En un primer momento, hacia finales de 1920, Vilarmau comenzó a interesarse por las tradiciones locales, seguramente bajo la influencia de su amigo A. Busquets i Punset. Pocos años después había conseguido reunir ya una buena colección folklórica de su comarca, el Lluçanès, tarea que reemprendió entre 1940 y 1945 —después de terminar la Guerra en el bando vencedor—, con la ilusión de publicarla a sus expensas. A tal efecto, tenía ya 11 volúmenes de temática diversa, bien estructurados y casi listos para edición. La cifra de canciones populares ronda las 1300; un 60% del total, aproximadamente, romancero. Pero Josep M. Vilarmau murió en 1947, sin ver realizado su proyecto. Los materiales ahora recuperados —gracias al GRFO, que los puso a disposición del CDRICTP— nos muestran un folklorista riguroso desde las primeras anotaciones de campo a la elaboración final de los tomos.

2.3. Materiales de la Obra del *Cançoner*

Basándome en una información que, como en el caso anterior, agradezco al amigo Jaume Aiats, el mes de julio de 1936, Mn. Joan Sala i Salarich, sacerdote y folklorista, tenía listo para enviar a las oficinas de la Obra del *Cançoner* Popular de Catalunya un paquete con unas 430

versiones tradicionales. Desgraciadamente, Joan Sala fue asesinado en aquellos días y nadie volvió a tocar el envoltorio de tela y papel de diario que contenía las canciones hasta que un familiar dio noticia de ello al GRFO. ¡Milagrosos restos de un doble naufragio, la guerra civil y la Obra del Cançoner!

Por otra parte, el músico Jaume Arnella, un enamorado de la canción popular que, además de representarla, como él dice, en “la farándula”, ha sido colector de versiones orales (en la Alta Garrotxa, el Priorat...), cedió al archivo de Carrubra, hace años, unas carpetas de romances mecanografiados que, con toda probabilidad, corresponden a las encuestas del maestro Xavier Gols en el Priorat (1932-1933), con el patrocinio de la Obra del Cançoner.

Yo mismo, para cerrar este capítulo, presentaré a finales de este año, para el CDRICTP, un catálogo descriptivo de los materiales catalanes depositados en el Archivo Menéndez Pidal de Madrid, un corpus de más de 600 romances cuyos colectores, fueron, en su mayoría, Marià Aguiló y “missioners” de la Obra del Cançoner: Joan Amades, Higiní Anglès, Josep Barberà, Pere Bohigas, Palmira Jaquetti, Baltasar Samper, Joan Tomàs, etc.

2.4. Los fondos de Serra i Pagès

La doctora Josefina Roma i Riu y sus colaboradores del Departament de Antropologia de la Universidad de Barcelona estudian, en estas fechas, los fondos de Rossend Serra i Pagès, “factotum” del folklore catalán en los años anteriores a la Obra del Cançoner. Son materiales inéditos que se conservan en el Arxiu-Hemeroteca Municipal de Barcelona (Casa de l’Ardiaca). Josefina Roma nos anuncia la publicación, en la editorial Alta Fulla, del magno estudio del profesor Serra i Pagès sobre la leyenda del conde Arnau. Como complemento, la edición incluirá el corpus de baladas de *El comte Arnau* recogidas por el propio Serra i Pagès.

3. PUBLICACIONES

3.1. Ediciones de nuevos materiales de campo

Sus títulos ya han aparecido en la crónica de encuestas (36). Por otra parte, en las actas del III Coloquio sobre Romancero y otras formas poéticas (Madrid 1982), aparecerá, cuando se salven las dificultades que

(36) Véanse notas 28, 29 y 31.

han retrasado la edición, nuestra ponencia “Notícia d’un recull de cançons de la Catalunya Vella” (Salvador Rebés y Isabel Ruiz), con una muestra literaria de 25 romances tradicionales.

Durante el período que nos ocupa, además, han acogido romances tradicionales en sus páginas diversas revistas: *l’Estrof* (Lleida), *Cardener* (Cardona), *Clot* (Vic), *Som*, *Revista Musical Catalana* (Barcelona), etc.

En cuanto a ediciones sonoras de materiales ejecutados por los propios informantes, existe en el mercado el LP *Canten els vells del Pirineu* (Barcelona: AUVI, 1982), de Artur Blasco, colector de canción y música instrumental del Pirineo y fundador de la Associació Arsèguel.

3.2. Ediciones nuevas de viejos materiales

La Abadía de Montserrat, cuyas Publicaciones dirige Josep Massot i Muntaner, dio a la luz en 1983 una selección de romances y canciones preparadas por Pere Bohigas (37). Sucede que el primer volumen salió de la imprenta en 1938, sin que llegase a ser distribuido. En cuanto al contenido, casi todos los textos proceden de fuentes impresas —Aguiló, Milà, etc.—, aunque también encontramos algunas versiones inéditas del archivo particular del dr. Bohigas, con ciertos retoques que él mismo declara en las notas correspondientes. Es una obra muy recomendable para quienes deseen iniciarse en el conocimiento de nuestro cancionero.

Particularmente curioso es el caso del *Romancer català* de Eds. 62 (38). De hecho, se trata de una selección de textos que figuran en el *Romancerillo* de Milà i Fontanals, también con propósitos divulgativos, por lo que se prescinde de variantes y anotaciones. Sin embargo, hay una importante salvedad: el responsable de la antología, Joan A. Paloma, con los materiales de Milà a la vista, reestablece algunas omisiones de la primitiva edición, y, en ocasiones, el texto que selecciona no es la versión A del *Romancerillo*, sino otra que éste se ofrecía fragmentariamente... (39) por lo que la publicación cobra un nuevo interés.

Por su parte, Immaculada Caballé i Pere Ibern, dos estudiosos de la música instrumental, han exhumado del Arxiu Històric “Fidel Fita”, de Arenys de Mar (Barcelona) un curioso testimonio de baile carnavalesco,

(37) Pere Bohigas, *Cançoner popular català*, 2 vols., Montserrat: Publicacions de l’Abadía, 1983.

(38) *Romancer català. Tent establert per Manuel Milà i Fontanals*, a cargo de Joan A. Paloma, Barcelona: Eds. 62-“la Caixa”, colección MOLC n.º 47, 1980.

(39) Por ej., pp. 141-142, *La infanta seduïda (Conde Claros en hàbito de fraile)*, es la versión 258C de Milà, que la edita sólo parcialmente, con su sistema de variantes.

el “ball de cançons”, ejecutado al son de diversos romances y canciones populares (40).

Yo mismo he publicado, recientemente, algunas versiones inéditas del Archivo Menéndez Pidal recogidas hacia 1920 por Mn. Higiní Anglès y Ventura Gassol en el Camp de Tarragona (41).

3.3. Otras publicaciones

En este apartado, destacan:

1983: Josep Masot i Muntaner, Salvador Pueyo y Oriol Martorell, *Els Segadors. Himne nacional de Catalunya* (42). Ofrece la historia del romance catalán del Corpus de Sangre y sus relaciones con el himno de Catalunya.

1984: Joan Prat i Carós, “Un esbós estructural del cançoner nadalenc català”, análisis que se incluye en *La mitologia i la seva interpretació* (43).

1986: El dr. Antoni Badia i Margarit, en el homenaje a Romeu i Figueras, aportaba unas “ínfimes notes gramaticals a una cabdal cançó popular”, que no es otra que el *Comte Arnau* (44). Y ese mismo año, 1986, la *Revista Musical Catalana* dedicó un dossier a la Etnomusicología en el que colaboraron Josep Crivillé, Jaume Aiats, Pere Artís y Mihály Iltzés (45). Para la misma revista trazamos Gabriel Ferré, Isabel Ruiz y Salvador Rebés un panorama de la recolección etnomusical reciente, ya citado: “Cançó i música tradicional als Països Catalans, avui” (46), y que sirvió de base para una ampliación posterior, de ámbito peninsular, presentada por Gabriel Ferré al Congreso Internacional Higiní Anglès i la Musicologia Hispànica (Barcelona-Tarragona, 1988), titulada “L’etnomusicologia hispànica en les aportacions posteriors a Higiní Anglès”.

4. ROMANCERO Y CULTURA POPULAR

También la cultura popular ha sido objeto de reflexión reciente. El II Seminari de Cultura Popular de l’Institut Català d’Antropologia (1983-1984)

(40) Immaculada Caballé y Pere Iben, *El Camestolles arenyc al segle XIX*, Barcelona: Alta Fuila, 1985.

(41) Salvador Rebés, “Onze romanços tradicionals del Baix Camp”, separata de la *Revista del Centre de Lectura de Reus*, n.º 12 (diciembre de 1988), pp. 6-12.

(42) Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983.

(43) Barcelona: Els llibres de la Frontera, 1984, pp. 189-223.

(44) En *Estudis de Literatura Catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, I, Montserrat: Abadia, 1986, pp. 67-80.

(45) *Revista Musical Catalana*, 2.ª época, n.º 15 (1986).

(46) Véase nota 27.

reunió, en torno a esta cuestión, a 25 especialistas (47). A la antropología debemos, en primer lugar, una contribución esencial a la historia del folklore catalán; me refiero a *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions, 1853-1981*, de Llorenç Prats, Dolors Llopart y Joan Prat (48), y, en segundo lugar, *El mite de la tradició popular*, de Llorenç Prats (49). No es necesario insistir en la utilidad de este género de estudios, que nos ayudan a situar a los colectores del “cançoner” —y del romancero— en su contexto cultural e ideológico.

Aunque no podamos tratar por extenso la cuestión de los estudios monográficos sobre algunas figuras de la recolección, sí es preciso dejar constancia de que nuestras principales figuras han atraído ya la atención de los investigadores. Así, Marià Aguiló (estudiado por Massot i Muntaner), Manuel Milà (por Manuel Jorba y Joan A. Paloma); Bertran i Bros (por Josep M. Pujol); Cels Gomis (por Llorenç Prats); Serra i Pagès (por Josefina Roma); Baltasar Samper (por Massot i Muntaner), etc.

Claro es que aún persisten importantes lagunas, que no tardarán en cubrirse, como, por ejemplo, la historia de la recolección tras la Guerra Civil, donde, sin duda, tiene reservado un papel importante el Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Barcelona, fundado en 1943, y que contó a lo largo de los años con unos colaboradores de gran categoría: Mn. Higiní Anglès, Joan Tomàs, Marius Schneider, Joan Amades, Josep Romeu i Figueras, etc.

5. PERSPECTIVAS DE FUTURO

Hemos visto cómo los colectores de otros tiempos eran poco conscientes de que la encuesta “literaria”, o bien “musical”, o “pintoresca”, por separado, había de proporcionar por fuerza una imagen parcial de la tradición. Las cosas han empezado a cambiar. Los términos “etnomusicología” y “etnopoética” se han incorporado al uso general, y con ellos una sensibilidad diferente que se traduce en la colaboración de antropólogos, filólogos y musicólogos. Hemos dejado atrás las fases del esencialismo romántico, el excursionismo y el nacionalismo musical. También la exploración lúdica y reivindicativa de los años 60-70. Ahora se trabaja con rigor. Es mucho lo que queda por hacer sobre el terreno —en los pueblos y en los barrios de las ciudades— y en los archivos. Pero Catalunya dispone hoy de una generación de folkloristas jóvenes.

(47) Las ponencias se recogen en *La cultura popular a debat*, citado anteriormente (nota 33).

(48) Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular, 1982.

(49) Véase nota 13.

KONTAPOESIAREN MODULU METRIKOAK HEGOALDEKO USARIOAN

Billabona, 1989-V-26

Juan Mari Lekuona

Herri-literaturaren esparruan, eta azkenaldiko ikaskuntzei gagozkielarik, ezertan aurrerabiderik egin bada, kontapoesiari buruz izan dela esango genuke, besteak beste. Gaurregun poemon saila nahiko mugaturik daukagu, antologia aski hornitua, eta azterketak, batez ere lan monografi-koenak, ez gutxi bideratuak. Gaur kontapoesia, sail berezia ezezik, balio-suenetarikoa ere badugu herri-literaturan.

Gaiari lehen hurbilketa ona egin zaion arren, aurrerapausu asko dago emateko oraindik, beste literatur alorretan bezalatsu. Eta ekinbide bat haserakoan gaiaren beharrak eta langilearen ahalak ongi uztartzea ezinbestekoa denez, estrofen egiturak aztertzea gogoratu zait, gaia oro har gutxi landurik dakusagunez, eta nire ofizioak sail hori lantzerara naramenez, poesi egiturei buruz orain arte egin ditudan lanak gogoan.

Geure urratson abiapuntu, eta oraingoz bildumarik osoena dugunez gero, idazlan hau daukagu begiaurrean: "Euskal baladak" (1). Gure arloa oro har lantzen ez badu ere, oharkizun jakingarriak aipatzen ditu poema jakinei buruzko aurkezpenetan. Liburu honetako bilduma oinarri hartuz, hari nagusiak markatzea da gure egitekoa: sail zabalak hesituz, barruko ereduen egitura irudikatzea eta gaiari buruzko ikuspegia laburbiltzea.

Egitura metrikoak bere osoan sailkatu, zenbatu eta balioztatzeak ikuspegi jakingarria dakar kontapoesiaren ezagutzarako. Egon diren modulu metriko desberdinak, puntuen eta silaben asko edo gutxian, edota beste tekniketan, eraikirik geratzen da diskurtsu poetikoa eta hitzaren eraikuntza gutzia. Alderdi garrantzizkoa testu poetikoaren estiloa zehaztu nahi bada.

(1) Y. Lakarra, K. Biguri, B. Urgel: *Euskal baladak*, 2 t. "Hordago". Donostia, 1983.

1. LAN METODOA

Azterketak egiteko materiale bat behar eta, *Euskal Baladak* aipatu liburua hartu dugu aztergai. Oraingoz multzorik zehatzena eta fidagarriena ere badenez, eta gure lanerako jakingarriena ere bai; eta bestalde, nahiko argibide ere jalgitzen dizkigunez, bilduma hori izan da gure aukera, gure lanaren oinarri nagusia.

Lehenengo lana eskema metrikoak egitea izan da, bildumako poema guztien zehaztapenak bilduz, ezaugarriak jasoz, ohar aipagarriak kontuan hartuz. Hori bai: eskema metrikoetan ezin dugu esan erabateko zehaztasunean gabiltzanik, ezinezkoa denez adostasuna silabak zenbatzeko orduan. Izan ere, sinalefak eta kontrazioak egiteko erak, tokian-tokian kantuak ahoskatzeko moduak eta lizentziak han eta hemen desberdinak direnez, baliteke denok bat ez etortzea guk eginiko eskemekin. Hala ere, silaba gutxitako balantza eta fluktuazioa denez, baliagarri direla uste dugu modulu metrikoak nahiko egoki tajutzeko. Mugak muga, esparruak nahiko garbi bereizten bait dira.

Hurrengo lana, sailkatzea da. Hemen ere zail da adostasun bat lortzea. Hasteko, bi tradizio dauzkagu: ifarraldekoa eta hegoaldekoa (2). Estrofaren diseinua desberdin marrazten dugunez, ezin bat etorri estrofei buruzko izendegian. Guk, esan dugunez, *Euskal Baladak* hartu dugu hornigai, eta honela da liburu honetako jokabidea:

“*Neurtitzak*: Hispaniar Erromantzeroan gertatzen den bezala... neurtitzen eraketa da tradiziozko testuak argitaratzekoan arazo eztabaidatuenetarikoa. Gure kasuan arazo hau, euskal metrikoak azterketen garapenaren laburra kontutan harturik, askozaz larriagoa dugu, hain eztabaidatua ez bada ere. Kontua neurtitz laburra... edo luzeak baina bi hemistikiotan banaturik argitaratzea da. Oro har, lehenengo aukeratu dugu, nahiz eta Antologia honetan aldaera batzu neurtitz luzez agertzen diren, hemistikioen arteko etena ateratzea ezinezkoa bait zen batzuetan” (3).

Beraz, aztergai bildumaren iritziari utsiz, eta honi neronek *Ahozko euskal literatura*-n esanikoa sailkapen eredu hartzen dudalarik (4), honen arabera egin ditut estrofen multzoak. Hegoaldeko bertsolari tradizioari utsiz eginiko sailkapena dugu, beraz. Eta baliagarri dela uste dugu, besterik erabakitzen ez den bitartean.

(2) J. Haritschelhar: *Le poète souletin Pierre Topet-Etchaun (1786-1862)*. “Cino del Duca”. Biarritz, 1969, 507 eta 478 or.

(3) Y. Lakarra, K. Biguri, B. Urgel. *Ibid.*, 2 t., 11 or.

(4) J. M. Lekuona: *Ahozko euskal literatura*. “Erein”. Donostia, 1982, 139 or. eta hur.

Azken urratsa, emaitza nagusienak biltzea da, eta zenbait ondorio azpimarratzea. Begirada batean, ugaria ez da jasoko dugun uzta, baina ikuspegi zehatzagorik, eta batez ere aipagarriagorik aurki daiteke kontapoesiaren ezagutzarako, ibilpide hau burututakoan.

2. MODULU METRIKOAK

Guk aztergaitzat hartutako kontapoesiaren bildumak, eraskotako neurkera moldeak erakusten dizkigu. Zehaztapen eta egiaztapen honek, gauzaren aberastasuna ezezik, erakusten digu, beti ez direla berdinak izan konbentzio metriko-literarioak. Eta nabari diren aldakuntzetatik eta besterik gabe, datu kronologiko zehatzik atera ez badaiteke ere, honek adierazten digu, eredu desberdinetara jo duela kontapoesiak garaiko ulerkuntza eta sentiberatasun estetikoari jarraituz.

Nahiz eta guk aukeratu bildumako poema kopurua haundia ez izan, zehazketa asko eskatzen dizkigu, estrofa-moldeen aniztasuna dela bide. Sail nagusi hauek hesitu ditugu:

1. *Modulu finkoak silabetan, bertso-lerrotan, puntutan*
 - Puntuak hoskidetuz
 - Eredu paralelistikoak
2. *Modulu finkoak silabetan eta puntutan, ez hala bertso-lerrotan*
 - Tiradak
3. *Modulu finkoak bertso-lerrotan eta puntutan, ez hala silabetan*
 - Estrofa periodotuak
4. *Modulu finkoak puntutan, ez hala silaba eta bertso-lerrotan*
 - Periodoak
5. *Modulu ez-finkoak silabetan, bertso-lerrotan, puntutan*
 - Bertso libreak

Uste dugu eskema honetan biltzen direla eredu denak edo gehienak, eta bereizten ere direla modulu desberdinak, modulu metrikoen osagaiak kontuan hartuz. Besterik da gauzen izendapena, batez ere gero etorriko dena. Baina gure helburua oraingoz ez da izena asmatzea eta jartzea, baizik eta eskema metrikoen deskribaketa, hauen sailkapena egitea eta modulu bakoitzaren ezaugarriak aipatzea. Eta izenei buruz, berriz, lehenagorik balego, behin-behingoz ezarri. Eta ez balego, berriz, oinarriak jarri, errazago etor gaitezen denok izen jakinetan elkar hartzera.

3. PUNTUAK HOSKIDETUZ

3.1. LAUKO TXIKIA

3.1.1. Datuak

a. *Ereduak*

- “Frantziako anderea” (EB, 97-104 or.) (5).
- “Aitorra” (EB, 183-184 or.).
- “Kristo meza ematen” (191-192 or.).
- “Neska soldadua” (143-145 or.).
- “Trinidadeko aldareak” (205 or.).

b. *Adibideak*

“Zer egite’ozu ama
orrelan tristerik?
Nobedade barriak
jakin ditudaz nik”
(EB, 97 or.).

“Trinidadeak ditu
iru aldare
iru aldare eta
zazpi lanpare”
(EB, 205 or.).

c. *Eskema metrikoak*

7 -/ 6 A/ 7 -/ 6 A
7 -/ 5 A/ 7 -/ 5 A

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak, % 8,196.

3.1.2. Ezagarri zabalak

- a. Silabetan: lehenengo hiru piezak zehatzak dira; ez hala beste biak. Eta silaba bateko balantza dago, nahiz gora nahiz behera, funtsezko eskemarekin ez-zehatzak erkatuz gero.
- b. Diskurtsu poetikoaren garapenerako: hamairu silabetako estikoek eta bi puntuak ezarririk legepean, perpausa laburrez eta gutxiz jokatu nahi izan du autoreak.
- c. Estiloan: malgutasuna, bizitasuna eta eskuarki zama erretorikorik ezagutzen ez duen eredu metrikoa.

(5) *Euskal baladak* bilduma hau askotan aipatu beharra daukagunez, laburdurak erabiliz egingo ditugu testu aipamenak: EB eta orrialdea, beti bigarren tomoa izango delarik, besterik adierazi ezean.

3.1.3. Izendapena

Bertsolaritzatik hartua. (Ikus gure AEL, 148 or.) (6).

3.2. ZORTZIKO TXIKIA

3.2.1. Datuak

a. *Ereduak*

- “Atarratze Jauregian” (EB, 72-76 or.).
- “Judu Herratua” (EB, 116-120 or.).
- “Apostua” (EB, 212-213 or.).
- “Bordaxuriren kantua” (EB, 214-216 or.).
- “Desertura” (EB, 217-218 or.).
- “Estudiante kondenatua” (EB, 218-219 or.).
- “Harizpe Jenerala” (EB, 223-224 or.).
- “Jose de Larrinaga” (EB, 224-227 or.).
- “Mandamentuak” (EB, 228 or.).
- “Markesaren alaba” (EB, 229-231 or.).
- “Montebideoko bertsoak” (EB, 232-234 or.).

b. *Adibideak*

“Atharratz jauregian bi zitroñ doratü Ongriako Erregek batto dü galthatü Arrapostü ükhen dü eztirela huntü huntü direnian batto ükhenen dü. (EB, 72 or.).	Atharratzeko hiria hiri ordoki hur handi bat badizü alde bateti Errege bidia erdi erditi Maria Maidalena beste aldeti” (EB, 72 or.).
---	--

“Ote da nundu huntan deusere gai denik
judu herratiari konpari daitenik?
Nik ez dut uste baden nehon miserablerik
haren zortziari hurbil daitekenik”.
(EB, 116 or.)

(6) AEL laburdurak gure *Ahozko euskal literatura* adierazten du, gorago aipatu dugun hori.

“Astelehen goizian
 Santa Klairan nintzan
 bai eta gaiherditan
 phena handitan
 xori bat jin zereitan
 abertitzera
 gai hura izanen zela
 oi ene malura”
 (EB, 217 or.).

c. *Eskema metrikoak*

– “Atharratz jauregian”:

7 -/ 6 A/ 7 -/ 6 A/ 7 -/ 6 A/ 6 -/ 6 A

– “Atharratzeko hiria”:

7 -/ 5 A/ 7 -/ 5 A/ 6 -/ 5 A/ 7 -/ 5 A

– “Ote da mundu huntan”:

13 (7/6) A/ 13 (7/6) A/ 13 (7/6) A/ 12 (6/6) A

– “Astelehen goizian”:

7 -/ 6 A/ 7 -/ 5 A/ 7 -/ 5 B/ 7 -/ 6 B

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak: % 18,032. Bi eredu bakarrik kontapoesia zaharrekoak; gainerakoak bertsoaritzan sartzen direnak.

3.2.2. **Ezaugarri zabalak**

- a. Silabetan: Zortzi eredu zehatzak dira silabetan, hiru ez-zehatzak. Eta silaba bateko balantza dago, gora nahiz behera, funtsezko eskemarekin ez-zehatzok konparatzen baditugu.
- b. Diskurtso poetikoaren garapenerako: hamairu silabatako estikoak diren arren, beraz perpausa laburrak egin beharra eskuarki, bestalde lau puntuek perpausa ugari sartu beharra dakar ereduak, alderdi morfosintaktikoa areagotuz, eta estilistika aldatuz.
- c. Estiloan: eredu ertaina da malgutasunean, hala ere bizia, nahiz eta ugaritasuna gogoan behar den jokatu.

3.2.3. **Izendapena**

Bertsolaritzatik hartua, herrian erroituriko izena (AEL, 146 or.).

3.3. HAMARREKO TXIKIA

3.3.1. Datuak

a. *Eredua*

“Hamalau heriotzena” (EB, 220-223 or.).

b. *Adibidea*

“Bertso berri batzuek
ditut aterako
Munduko kriaturen
eskarmenturako;
grazia eskatzen dizut
Jauna, artarako
zeren arkitzen zadan
motiboa franko
pekatore aundi bat
izan naizalako”
(EB, 220 or.).

c. *Eskema metrikoa*

- 7 -/ 6 A/ 7 -/ 6 A/ 7 -/ 6 A/ 7 -/ 6 A/ 7 -/ 6 A

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak, % 1,639. Bertsolaritzaren esparrukoa.

3.3.2. Ezaugarri zabalak

a. Eredu bakarra eta berau zehatza silabetan.

b. Diskurtso poetikoaren garapenerako: puntutik puntura hamairu silabatako estikoak, eta beraz perpausa laburrak, nahiz bakunak nahiz menpekoak. Bost puntuek berekin dute perpausen ugaritasuna ere, estrofako esaldien unitatea aberatsa gertatzen dela, eta ñabardura estilistiko jakinak.

c. Estiloan: malgutasun gutxiago kondairarako, osagai gehiago lirikarako, errimen gozotasunera isuriz.

3.3.3. Izendapena

Bertsolaritzatik hartua, herrian erroturiko izena delarik (AEL, 146 or.).

3.4. LAUKO NAGUSIA

3.4.1. Datuak

a. *Ereduak*

“Juan De Flores” (EB, 113 or.).

“Kristau onak” (EB, 191-192 or.).

“Arantzazura” (EB, 186-188 or.).

b. *Adibideak*

“Anaiari gaztigatu nion
isilik karta batean
ea lagunduko zidanez
gizona ortzitzen lurean”
(EB, 113 or.).

“Kristinau onak bear luke
jaian-jaiian pentsadu
aste guztian zeinbat bider
ein ote daben pekatu”
(EB, 190 or.).

“Arantzura egin dut promes
ero gau ero egunez
ero gau ero egunez eta
oinutsean ta dolorez”
(EB, 186 or.).

c. *Eskema metrikoak*

– “Juan de Flores”

9 -/ 8 A/ 9 -/ 8 A

9 -/ 8 A/ 9 -/ 8 A

– “Kristinau onak”

9 -/ 7 A/ 9 -/ 8 A

10 -/ 8 A/ 10 -/ 8 A

– “Arantzazura”

10 -/ 8 A/ 10 -/ 8 A

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak, % 4,918. Kontapoesia tradizionalakoak.

3.4.2. Ezaugarri zabalak

- a. Silabetan: Bi eredu ez-zehatzak dira, bat zehatza silabetan. Eta silaba bateko balantza dago, nahiz gora nahiz behera, bertso-lerro ez-zehatzak funtsezko ereduaz konparatzen badira.
- b. Diskurtsu poetikoaren garapenerako: hemezortzi silabatako estikoek esaldi hornituagoak ontzera daramate kantaria, nahiz eta bi puntuek asko mugatu perpaus aberastasuna.

- c. Estiloan: malgutasuna kondairarako, bizitasuna unitate estrofi-koak eraikitzeke, zama-erretorikoak uxatuz.

3.4.3. Izendapena

Bertsolaritzatik hartua (AEL, 142-143 or.).

3.5. ZORTZIKO NAGUSIA

3.5.1. Datuak

a. *Ereduak*

“Egun bereko alarguntsa” (EB, 84-86 or.).

“Pulunpa” (EB, 243 or.).

b. *Adibideak*

“Goizian goizik jeiki nündüzün
 espusa nintzan goizian;
 bai eta zetaz ere beztitü
 ekhia jelkhi zenian;
 etxek'andere zabal nündüzün
 egüerdi erditan
 bai eta ere alharguntsa gazte
 ekhia sarthü zenian”
 (EB, 84 or.).

“Mila zortzi ehun eta
 berrogei eta bigarrena
 uztail hilabetearen
 hamaseigarren eguna
 kantu berri xarmagarri hau
 eman izan nituiena
 sujet bat errekontraturik
 zitekeien ederrena”
 (EB, 243 or.).

c. *Eskema metrikoak*

– “Egun bereko alarguntsa”.

10 -/ 8 A/ 10 -/ 8 A/ 10 -/ 7 A/ 10 -/ 8 A

– “Pulunpa”

8 -/ 8 A/ 9 -/ 8 A/ 9 -/ 8 A/ 9 -/ 8 A

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak, % 3,278. Bat kontapoesia zaharrekoa, bestea bertsolaritzakoa.

3.5.2. Ezaugarri zabalak

- a. Silabetan: Ez dira zehatzak, ez bata eta ez bestea. Silaben balantza eta gorabehera, funtsezko ereduaren arabera, silaba bateko aldea nabari da.

- b. Diskurtsu poetikoaren garapena: Hemezortzi silabatako estikoek eta lau puntuek esaldi luzeak egiteko posibilitatea dakarte, eta gainera, perpausa multzo ongi egituratua eskatzen da.
- c. Estiloan: Erretorikarako isuria ezartzen du estrofaren egiturak, nahiz eta lehengo kasuan oso testu trinkotua gertatu, latza beza-hin aberatsa.

3.5.3. Izendapena

Bertsolarizatik hartua, eta usarioan asko erabilia (AEL, 142-143 or.).

3.6. SEIKO NAGUSI HAUTSIA

3.6.1. Datuak

a. *Eredua*

“Pasioko bertsoak” (EB, 234-241 or.).

b. *Adibidea*

“Jesukristori kendu ezker
 pekatuakin bizitza
 baldin ez badet negar egiten
 arrizkoa det biotza
 Guziok lagun
 kanta dezagun
 bere penazko eriotza”
 (EB, 234 or.).

c. *Eskema metrikoa*

10 -/ 8 A/ 10 -/ 8 A/ 5 B/ 5 B/ 8 A

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak, % 1,639. Eliz tradiziokoa.

3.6.2. Ezugarri zabalak

- a. Silabetan: zehatza. Aita Agustin Basterretxearen (1700-1761) sorta ezaguna dugu, gipuzkeratua.
- b. Diskurtsu poetikoaren garapenerako: molde nagusikoen efektua dago, distikoen luze-laburrez, eta puntuen eraginez. Baina hausturak berritasuna ematen dio eta bizitasuna, tuntunaren nekea arinduz.

- c. Estiloen: estrofaen azkenak erritmo berria hartzean, badirudi azken esaldiaren karga eta indarrak bulko berri bat hartzen duela, hausturaren eraginez.

3.6.3. Izendapena

Bertsolaritzatik egokituz hartua (AEL, 160-161 or.).

3.7. KOPLA

3.7.1. Datuak

a. *Ereduak*

“Andre Emilia” (EB, 67-69 or.).

“Bereterretxen khantoria” (EB, 79-81 or.).

“Pedro Karlos Mendi” (EB, 241-242 or.).

“Urrutiako Anderea” (EB, 175-177 or.).

b. *Adibideak*

“Andr’Emili’ andre gora,
Ecin diro eguirik ora
Artoric jorra hain guti,
Bihoa mairu herrin gora”
(EB, 67 or.).

“Urteak zonbat egun tu?
Sorak kainbat zinta tu:
erdiak ditu Probidorenak
beste erdiak Urttik emanak”
(EB, 241 or.).

“Haltzak eztü bihotzik
ez gaztanberak ezürrik.
Enian uste erraiten ziela
aitunen semek gezurrik”
(EB, 79 or.).

“Sorthu nintzan Etxausian
hazi Garatian Agerrian
eskolatu Baiunian
madamatu Urrutian”
(EB, 175 or.).

c. *Eskema metrikoak*

- “Andre Emilia”
8 A/ 8 A/ 8 -/ 8 A
- “Bereterretxen khantoria”
7 A/ 8 A/ 10 -/ 8 A
- “Pedro Karlos Mendi”
8 A/ 7 A/ 10 B/ 9 B
- “Urrutiako Anderea”
8 A/ 8 A/ 8 A/ 8 A
8 A/ 8 A/ 8 -/ 8 A
8 A/ 8 A/ 9 -/ 8 A
8 A/ 8 A/ 11 -/ 8 A

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak: % 6,557. Kontapoesia zaharretan.

3.7.2. **Ezaugarri zabalak**

- Silabetan: ez dira zehatzak silabetan. Balantza edo fluktuazioa, bat gora, bat behera, funtsezko ereduarekin erkatzen baditugu eskemak. Puntu aldaketarik ere agertzen da hirugarrenean, agian erosioaren eraginpean.
- Diskurtsu poetikoaren garapenerako: Hasierako distikoe (8 A/ 8 A) horiek, estilizatorako bide, ematen dute. Eta bigarren parteak molde nagusiaren bukaera da. Bi parte ditu eredu honek.
- Estiloa: prestaera eta errematea ditu: malgutasuna kontarako, zorroztasuna aforismorako, bizitasuna pentsamolderako.

3.7.3. **Izendapena**

Herri-literaturan ohizko deitura (AEL, 156 or.).

3.8. **KOPLA NAGUSIA**3.8.1. **Datuak**a. *Ereduek*

“Apez beltxaren kantua” (EB, 210-212 or.).

“Ene mutilik ttipiena” (EB, 88-90 or.).

“Jaun Barua” (EB, 110-111 or.).

“Musde Sarri” (EB, 129-133 or.).

b. *Adibideak*

“Igande mezak erraitan
Harrixuriko gainian
eskopeta kargatu nuen
neuretzat zorigaitzian
bai eta ere deskargatu
apez beltxaren gainian”
(EB, 210 or.).

“Jaun Barua aspaldin
xedera bat edätü zin.
Txori eijer bat atzaman düzü
Paueko seroren konbentin.
Orai harekin lotzen düzü
aspaldian desir beitzin”
(EB, 110 or.).

“Ene mutilik ttipiena
ene mutilik maitena
habil hara ta habil hunat
mastaño horren gainera
mastaño horren gainerat eta
ageri denez leihorra”
(EB, 88 or.).

“Urzo luma gris gaixoa
ore bidaian bahoia
batzen bazaik Musde Sarri
jaun apetitu hun hori
begiz ikhusten balin bahai
Petiriñerat bahoia”
(EB, 129 or.).

c. *Eskema metrikoak*

- “Apez beltxaren kantua”
9 A/ 8 A/ 9 -/ 8 A/ 9 -/ 8 A
- “Ene mutilik ttipiena”
9 A/ 8 A/ 9 -/ 8 B/ 10 -/ 8 B
- “Jaun Baruak”
7 A/ 8 A/ 10 -/ 9 A/ 9 -/ 8 A
- “Musde Sarri”
8 A/ 8 A/ 8 -/ 8 -/ 9 -/ 8 A

d. *Bataz beste zenbat*

Molde honetakoak: % 6,557. Bertsolaritza ezaguneraren aurreko tradizioetik dirudienez.

3.8.2. **Ezaugarri zabalak**

- a. Silabetan: ez dago zehaztasunik. Balantza edo fluktuazioa silaba batekoa, funtsezko ereduari atxekiz. Puntu aldaketarik ere badago.
- b. Diskurtso poetikoaren garapenerako: sarrerako distikoa eta gero molde nagusiaren haritik.
- c. Estiloan: sarrera estilizatua, eta ondoren multzo ugaritako erai-kuntza testuala, erabilgai erretorikoak barne.

3.8.3. **Izendapena**

Bertsolaritzatik hartua, baina erro jakinik gabea (AEL 156).

3.9. **BIKO BERDINA HAMABI SILABEZ**3.9.1. **Datuak**

- a. *Eredua*
“Ura isuririk” (EB, 173 or.).
- b. *Adibidea*
“Ura ixuririk sorginen bidean
dohaina bildu dut Bazko arratsean”
(EB, 173 or.).
- c. *Eskema metrikoa*
12 (6/6) A
12 (6/6) A

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak: % 1,639. Bertsolaritzatik at.

3.9.2. **Ezaugarri zabalak**

- a. Silabetan: zehatza, balantzarik gabea. Puntuak finko.
- b. Diskurtsu poetikoaren garapenerako: bi eten ditu eta lau multzotan banatzen dira perpausak, bakunak nahiz menpekoak.
- c. Estiloa: esentzialdua, behar-beharrezko materialeak erabiltzen dituen. Malgutasuna baino nabariago du trinkotasuna. Eskematua.

3.9.3. **Izendapena**

Bertsolaritzatik hartua, baina errotu gabeko deitura (AEL, 163-165 or.).

3.10. **MOLDE BEREZIAK**3.10.1. **Datuak**a. *Ereduak*

“Anderea gorarik” (EB, 63-65 or.).

“Martin Bañez Artazubiagaren eresia” (EB, 36 or.).

b. *Adibideak*

“Anderia gorarik zaude leihoan
zure senharra behera da Frantzian.

Hura handik jin daiteken artian
eskutari ni har nezazu etxian”
(EB, 63 or.).

“Oñetaco lurrau jabil't icara,
Lau araguioc an verala,
Martin Bañes Ybarretan il dala”
(EB, 35 or.).

c. *Eskema metrikoak*

– “Anderia gorarik”

12 (7/5) A/ 12 (5/7) A/ 12 (6/6) A/ 12 (5/7) A

– “Martin Bañez...”

11 A/ 11 A/ 11 A (1. estrof.)

12 B/ 10 B/ 11 B (2. estrof.)

d. *Bataz beste*

Eredu honetakoak: % 3,278. Kontapoesia tradiziozkoak.

3.10.2. **Ezaugarri zabalak**

- a. Modulu finkoak dira silaben aldetik; ez hala etenen aldetik, behar bada.
- b. Silaben eta puntuen aldetik zortziko txikitik hurbil den eredia dirudi, eta beraz, antzeko eragina dute diskurtsu poetikoaren garapenean eta estiloan.

3.10.3. **Izendapena**

Bertsolaritzatik hartua (AEL, 165 or.).

3.11.1. **MOLDEAK NAHASIAN****ZAZPIKO BERDINA PUNTUTAN ALDAKOR**a. *Eredua*

“Ahetzeko Anderea” (EB, 39-42 or.).

b. *Adibideak*

“Hauzeko anderia
Urrutian khorpitzez
hor dü bere büria
kanpoan da bihotzez”.

“Nor dü bere maitia?
Nahi nüke egia.
Jinkoak nahi badü
hilzia ükhenen dü”
(EB, 39 or.).

c. *Eskema metrikoak*

7 A/ 7 B/ 7 A/ 7 B
7 A/ 7 A/ 7 B/ 7 B

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak: % 1,639.

3.11.2. **Ezaugarriak**

Molde ertainarenak, molde txikiaren eta klasikoaren artekoak.

3.11.3. **Izendapena**

Bertsolaritzatik hartua, baina errorik gabeko deitura.

MOLDE NAGUSIA, KOPLA ETA TIRADA

- a. “Ama Birjina” (EB, 185-186 or.).
 “Marijesiak” (193-200 or.).
 “Miserere” (EB, 201-202 or.).
 “Birjina Arantzazukoa” (EB, 189-190 or.).
- b. *Ezaugarriak*
 Denen konbinaketek ezarririkoak.
- c. *Izendapena*
 Bertsolaritzatik eta erdal hiztegitik (“tirada”).
- d. *Zenbat*: % 6,557.

4. EREDU PARALELISTIKOAK**4.1. DEIKIAK PUNTUETAN ERREPIKATUZ****4.1.1. Datuak**

- a. *Ereduak*
 “Leisibatxo” (EB, 124-127 or.).
 “Urtsua” (EB, 179-181 or.).
- b. *Adibideak*

“Xinkoak dizula egun ona andere aurena. Bai eta zuri ere jaunaia zalduna. Bokata latsan ari zira andere aurena? Ekusi badukezu jaunaia zalduna” (EB, 124 or.).	“Kalian zer berri da ene anaia jauna? Zu añaña zarella ene arreba Ioana. Zertaik zautu dadate ene anaia jauna? Kotilluna laburtu nere arreba Ioana” (EB, 124 or.).
--	--
- c. *Deikiak*
 “andere aurena” eta “jaunaia zalduna”
 “ene anaia jauna” eta “ene arreba Ioana”.
- d. *Bataz beste zenbat*
 Eredu honetakoak: % 3,278. Kontapoesia tradiziozkoak.

4.1.2. **Ezaugarri zabalak**

- a. Estrofaren ikuspegi berria: punturik gabea eta bertso-lerro inpa-reetan bakarrik ehotzen delarik testua.
- b. Deikiaren aipamen ironikoa: maila soziala aipatzen da, edota solaskidearen izena eta ahaidetasuna. Baina azpitik intentzio maku-ragoak adierazten dira.

4.1.3. **Izendapena**

Asmatzekotan.

4.2. **ERDIAN ERRENKO BERTSO-LERRO BERA ERREPIKATUZ, BIHURKIA EGINEZ**

4.2.1. **Datuak**

- a. *Ereduak*
“Neska ontziratua” (EB, 137-139 or.).
- b. *Adibidea*
“Brodutzen ari nintzen
ene salan jarririk
aire bat entzun nuen
itsasoko aldetik
itsasoko aldetik
untzian kantaturik”
(EB, 137 or.).
- c. *Errepika*
“itsasoko aldetik”, “itsasoko aldetik”.
- d. *Bataz beste*
Eredu honetakoak: % 1,639.

4.2.2. **Ezaugarri zabalak**

- a. Bertso-lerroa errenko eta estrofaren barruan errepikatzeak, bihur-kiduna izateak, alderdi mnemoteknikoez eta sintaktikoez gainera, espresioa enfatizatzen duela onar daiteke.
- b. Gainerako egituretan estrofa ohizkoen eittea du diskurtsoaren garapenean eta ereduaren estiloan.

4.2.3. **Izendapena**

Asmatzekotan oraindik.

4.3. **ERDIAN ALTERNATZIAN BERTSO-LERRO BERA ERREPIKATUZ, BIHURKIA EGINEZ**

4.3.1. **Datuak**

a. *Eredua*

“Fraide txar batek” (EB, 151-154 or.).

b. *Adibidea*

“Fraide txar batek jakin zuen
etxekandre bat gaizki zela
haren senarra hor ez baitzen
kyrie, kyrie
haren senarra hor ez baitzen
a la mezon
kyrie eleison”
(EB, 151 or.).

c. *Errepikak*

“haren senarra hor baitzen” eta “haren senarra hor ez baitzen”
“kyrie” eta “kyrie” eta “kyrie eleison”.

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak: % 1,639.

4.3.2. **Ezaugarri zabalak**

- a. Enfasi berezia ematen dio bihurkiduna izateak.
- b. Hitz arrotzak tartekatzea prozedura ezaguna dugu herri-literaturan estilazioa sortzeko, ironia oraindik areagotuz.
- c. Errepikak leku handia dute pentsamenduaren erritmoan.

4.3.3. **Izendapena**

Asmatzekotan baina izen propia eraman dezake (“Gizona saskian”).

4.4. ESTRIBILOA ERREPIKATUZ

4.4.1. Datuak

a. *Eredua*

“Peru gurea” (EB, 148-149 or.).

b. *Adibidea*

“Londresen dot neuk senarra
zirin bedarrak ekarten.
Bera andik dan artean
gu emen dantza gaitezen.
Oi au egia!
daigun jira bi Maria”
(EB, 148 or.).

c. *Errepika*

“Oi au egia!
daigun jira bi Maria”.

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak: % 1,639.

4.4.2. Ezaugarri zabalak

- a. Etribiloa denez, koroa dakar gogora.
- b. Laburragoa denez, erritmoa hausten du, esklamaketak sartuz.
- c. Ironia azpimarra daiteke, eta dantza giroa.

4.4.3. Izendapena

Erabakitzekotan, agian.

4.5. ESTROFEN HASIERAN DEIKIAK ERREPIKATUZ

4.5.1. Datuak

a. *Eredua*

“Errege Jan” (EB, 92-95 or.).

b. *Adibidea*

“Ene ama, othoi, errazu
mithil horiek zer duten.
Ene alhaba, deüjerik ez
zamari beltza galduriken.

Ene ama, othoi, errazu
neskato horiek zer duten.
Ene alhaba, deüjerik ez
zilhar unzi bat hautse duten”
(EB, 92 or.).

c. *Errepikak*

“Ene ama” eta “ene-alhaba”.

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak: % 1,639.

4.5.2. **Ezaugarri zabalak**

- a. Deiekiek kondairaren progresioa eta aurrerapena markatzen dute, egitura paralelistikoa emanez kantu osoari.
- b. Elkarrizketaren egitura, alternantzia markatuz, eta solaskideen barne-egoera ispilatuz: jakinmina eta ezkutatu beharra.

5. **MONORRIMO ANDANAK**

Gorago esan dugunez, modulu finkoak dira silabetan eta puntutan, baina ez hala bertso-lerrotan. Horrelako bertso eredua erabili izan zen Espainiako “cantares de gesta” izeneko kontapoesian. Joera beratsua aurki daiteke euskarazkoetan ere.

5.1. **MOLDE NAGUSITIK**5.1.1. **Datuak**a. *Ereduak*

- “Amoros baztertua” (EB, 52-54 or.).
 “Ana Juanixe” (EB, 56-59 or.).
 “Lantzarena” (EB, 122-123 or.).
 “Testamentuarena” (EB, 167-170 or.).
 “Leloren kanta” (EB, 263-264 or.).

b. *Adibideak*

Egun batian ni banenguan
kostela kostel gaiñian.
Ni banenguan kostel saltzian
ezpabe gari saltzian.
Iru damatxu etorri ziran
bata bestien atzian
irugarrenak pregunta eustan
gariak zegan zirian.

Bestientako dirutan eta
zuretzat laztan trukian.
Ez nagizula lotsatu arren
onelan plaza betian
onelan plaza betian eta
ainbeste jente artian...”
(EB, 56 or.).

“Izar ederrak argi egiten dau
zeru altuan bakarrik.
Ezta bakarrik, lagunak ditu
Jaun Zerukoak emorik.
Zazpi aingeru aldean ditu
zortzigarrena gaixorik;
zazpi mediku ekarri deutsez
India Madriletatik.

Arek igarri, arek igarri
nundik dagoan gaixorik:
amoreminak badituz onek
errai artean sarturik.
Guzurra diño mediku onek
Nik eztot amore miñik...”
(EB, 167-168 or.).

c. *Eskema metrikoa*

10 -/ 8 A/ 10 -/ 8 A/ 10 -/ 8 A/ 10 -/ 8 A etc.

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak: % 8,196.

5.1.2. **Ezaugarri zabalak**

- Puntuetan atzizkiak erabiltzeko joera nabari da: “Ana Juanixe”-k eta “Lantzarenak” beti “an” atzizkia bakarrik sartuz; “Amoros baztertuak” “an” atzizkia eta “tzen” gerundioko aditz atzizkia erabiliz; eta “Leloren kanta” hitzen erroetan hoskidetza oinarrituz. “Testamentuarena”-k “rik” eta “tik” atzizkiak sartu arren, badarabil beste punturik ere.
- Puntu jakinetako estrofaren dinamika hausten da, errematearen egiteko nagusia ezkutaraziz. Diskurtsoaren garapena ez dago hain loturik estrofaren modulu jakinari.
- Estiloan: mnemotekniaren eta teknika zaharren presentzia gehiago nabari da eskuarki.

5.1.3. **Izendapena**

Deskriptiboa: monorrismo andana molde nagusitik.

5.2. MOLDE TXIKITIK

5.2.1. Datuak

a. *Eredua*

“Orriak airez aire” (EB, 202-204 or.).

b. *Adibidea*

“Orriak airez aire
ifartxo dultzea
landa mintz ederrean
doan errekea.
Antxe topadu neban
Birjina Maria
orraztuten zebala
buruko ulea.
Etzan a ulea ez
ezpada urrea
ulondo bakotxeko
zerion perlea...”
(EB, 202 or.).

c. *Eskema metrikoa*

7 -/ 6 A/ 7 -/ 6 A/ 7 -/ 6 A/ 7 -/ 6 A/ 7-/ 6 A...

d. *Bataz beste*

Eredu honetakoak: % 1,639.

5.2.2. Ezaugarri zabalak

Aurreko ereduaren haritik. Behar bada, ez hainbeste teknika zaharretatik.

5.2.3. Izendapena

Deskriptiboak: monorrismo andana molde txikitik.

6. ESTROFA PERIODOTUAK

Modulu finkoak nahi dugu esan bertso-lerrotan eta puntutan, ez hala silabetan. Eta balantza eta fluktuazioa silaba bateko eta bikoa baino handiagoa gertatu ohi da, batez ere zenbait aldaeratan.

6.1. ESTROFA PERIODOTUA

6.1.1. Datuak

- a. *Eredua*
 “Hiru kapitainak” (EB, 107-108 or.).
- b. *Adibidea*
 “Elorri xuriaren azpian
 anderea lokartu
 arrosa bezain eder
 elurra bezain xuririk
 hiru kapitainek hor deramate
 gortez enganaturik”
 (EB, 107 or.).
- c. *Eskema metrikoa*
 10 -/ 7 -/ 7 -/ 8 A/ 11 -/ 7 A
- d. *Bataz beste zenbat*
 Eredu honetakoak: % 1,639.

6.1.2. Ezaugarri zabalak

- a. Estrofaren egiturari jarraitzen zaio, seikoaren moldeari atxekiz.
- b. Kantatzerakoan, melodiak ere sei segmento ditu, berauen aplikazioa kantu semitonatua bailitzan egiten delarik. Horregatik periodotua deitu diogu.
- c. Estilo berezia du: malgutasuna eta deklamatzeko ahalpidea.

6.1.3. Izendapena

Deskriptiboa: estrofa periodotua.

7. PERIODOAK

Modulu finkoak dira puntutan, ez, ordea, hala silabetan eta bertso-lerrotan. Guk ongi ezagutzen ez dugun metrikaz baliatzen dena, seguru aski. Periodo erritmikoak andana monorrimotan garatuak.

7.1. PERIODOAK

7.1.1. Datuak

a. *Ereduak*

- “Aldaztorrea” (EB, 44 or.).
- “Alostorrea” (EB, 47-49 or.).
- “Sandailia” (EB, 19 or.).
- “Aramaioko kanta” (EB, 21 or.).
- “Arrasateko erreketak” (EB, 23-24 or.).
- “Milia Lasturko” (EB, 33-34 or.).
- “Salinasko Kondea” (EB, 28-30 or.).

c. *Adibidea*

“Aldaztorrean nengoenean
irra goruetan
etorri datan erroi zarra
grauetan.

Erroi zarra zer dakazu albiste?
Alamarkea galdu dala dinoe.
Galdu naz bada, alaba ditxa bagea.
Antxe nebazan oge ta bat lengusu ta nebea
arek baiño bearragoa aita neurea,
arek guztiak baiño azkarriago jaubea.

Zer diñona, puerka lotsa bagea?
azkanengo esan dona jaubea?
esan bebanan lenengotatik jaubea
izango ebanan Aldaztorrean partea” [...] (EB, 44 or.).

d. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak: % 11,475.

c. *Eskema metrikoa*

10 -/ 6 A/ 9 -/ 3 A
11 B/ 12 B/ 13 C/ 16 C/ 13 C/ 15 C
12 C/ 11 C/ 13 C/ 13 C [...]]
13 C/ 11 C/ 12 D/ 12 D/ 11 C/ 13 C
13 E/ 11 E/ 13 C/ 12 C
13 F/ 13 F/ 9 G/ 12 G

Oharra: gainerako eskemak ez ditugu emango, gehiago luza ez gaitezen.

7.1.2. Ezaugarri zabalak

- a. Periodoka eraikitzen du modulu metrikoa.
- b. Eskuartean dugun eredu musikatua “Aldaztorrea” dugu. Musi-karen alderdi historikoa alde batera utziz, Azkuek ematen digun bezala hartuz, melodiak eta testuak segmentoka aurreratzen dute, eta era semitonatuan abesten da, sarrerako arkuak, erdiko arkuak eta bukaerako arkuak errespetatzen direla. Gainerakoetan aireak ez du molde finkorik, konpasak errepikatzen direla diskurtsuak eskatzen duen eran.
- c. Hipotesi modura esan daiteke, beste testuok ere antzeko sistemaz baliatuko zirela beren poemak egituratzeko.

7.1.3. Izendapena

Eresiak edo zerbait horrelatsu izan beharko luke, beti ere metrika honen alderdi historiko-kulturalak gogoan.

8. LIBREAK

8.1. OSAGAI ERRITMIKOZ ERAIKIA

8.1.1. Datuak

- a. *Eredua*
 “Altabiskarko kantua” (EB, 261-263 or.).
- b. *Adibidea*
 “Oihu bat aditua izan da
 Eskualdunen mendien artetik,
 Eta etxeke jaunak, bere athearen aintzinean xutik,
 Ideki tu beharriak, eta erran du: Nor da hor? Zer nahi dautet?
 Eta xakurra, bere nausiaren oinetan lo zaguena,
 Alxatu da, eta karrasiz Altabiskarren inguruak bethe ditu”...
 (EB, 261 or.).
- c. *Bataz beste zenbat*
 Eredu honetrakoak: % 1,639.

8.1.2. Ezaugarri zabalak

Osagai erritmikoz, alderdi erretorikoz eta sinbologiaz eraikia.

8.1.3. **Izendapena**

Bertso librea.

8.2. **ENUMERATIBOA**

8.2.1. **Datuak**

a. *Eredua*

“San Martín” (EB, 158-165 or.).

b. *Adibidea*

“Esak hamabi.
Hamabi apostoluak
hamaika mila angeruak
hamar mandamentuak
bederatzi ordenamentuak
zortzi dira zeruak
zazpi sakramentuak
sei argileioak sei
Jesukristoren bost ilagak bost
lau ebanjelistiek lau
hiru trinidadia hiru
Erromako bi altarak bi
gure Jauna bera da bat
berak salbauko gaituzak”...
(EB, 161 or.).

c. *Bataz beste zenbat*

Eredu honetakoak: % 1,639.

8.2.2. **Ezaugarri zabalak**

- a. Kantu enumeratiboen teknika: zenbakien hurrenkeraz, katekesi sinbologiaz eta pilaketa sentsazioaz jokutzen du.
- b. Modulu progresiboak dira eskuarki, eta errepikaren balioan erai-kiak, teenta eta melopea modura errezitatuak, gorputz espresioa ere barne. Hemen, ordea, zenbakien edukin kateketikoa memorizatzen da. Zenbakien kristau sinbolismoa.

8.2.3. **Izendapena**

Gure folkloristek erabilia.

9. ONDORIOAK

Lehen-lehenik azpimarra daitekeena da, sei eratako modulu metrikoak daudela. Edota bestela esanik, estrofa ez dela neurkera molde bakarra, baizik eta ohizko estrofismoarenak ez diren beste efektu sikodinamikoak bilatzen direla, hala nola errepikena, tiradena, periodoena eta baita molde libreena ere.

Bigarrenik, estrofa direla, hala ere, modulu metrikorik erabiliena, 12 eredu dituelarik, % 63,934, guztira ia hirutatik bi. Eta estrofetan, berriz, zortziko txikiak duela lehenetasuna, % 18,032 kopurua lortuz. Ondoren, proportzio txikiagoan, lauko txikia daukagu, % 8,196ra iristen delarik. Gero, maiztasun txikiagoz datoz koplak % 6,557, koplak nagusia % 6,557 eta moldeak nahasian, bigarren konbinaketa, % 6,557.

Hirugarrenik, eta estrofei gagozkielarik, bertsolariek erabiltzen dituzten moldeekin konparatuz gero, beste xehetasun hauek ateratzen zaizkigu: plazetan entzuten direnak baino molde laburragoak % 27,866 ditugu. Eta plazetan entzuten direnen bezalakoak % 36,227. Honek oro har esan nahi du estrofa luzeagoen kopurua laburragoen gainetik dagoela. Baina ez dugu ahaztu behar estrofa luzeak, hain zuzen, erdiak % 18,196, bertsolarien arlokoak direla, eta xehekiago esanik, hauetatik 9 "balada arruntak" sailekoak direla (7), XIX eta XX. bertsolaritzako "erromantze lazgarriak".

Laugarrenik, eredu askotxo dira batez beste periodoak izenburupean ezarri ditugunak: guztira 7, % 11,475. Inolako zehazketarik ez dugu egiten hor, oso urria delako metrika zaharraz dugin ezagutza, eta gehiago sakonduta ere erraz ez genituzkeelako bereziko hainbat puntu dudamudazko (8).

Bostgarrenik, ohizko estrofen barruan sartu ez ditugun modulu metrikoak % 36,065 ditugu. Hirutatik bat baino gehiago. Estrofa bezalaxe testu poetikoa zatibanatzen badute ere, zerbait bereizkuntza sartzen dute moldean, efektu berrinen bat lortuz: inoiz puntuen balioa aldatzen dute, beti berak errepikatuz; edota bihurkien eta errepiken efektua sartzen dute, bertso-lerro berberak bai hasieran, bai erdian, bai bukaeran, bai bakotxietan, bai bikotxietan errepikatuz, testu batberaren esanahiari ñabar-dura berri bat ezarritik; edota monorrismoak errenko behin eta berriz

(7) *Balada arruntak*. Ikus EB, 207-245 or.

(8) L. Michelena: *Textos arcaicos vascos*. "Minotauro". Madrid, 1964, 7 or. "Es una desgracia, para la restauración de los textos en verso, que nuestro conocimiento de la métrica vasca antigua sea tan rudimentario. Además, aun en el caso de que hubiéramos profundizado más en su estudio, no es fácil que llegáramos así a dirimir muchos puntos dudosos. En efecto, todo indica que el metro era irregular, anisosilábico, como en los cantares de gesta o en los romances juglarescos castellanos".

sartzeko joera erakusten da. Eta zeresanik ez, estrofako neurketak haus-ten direnean, nahiz periodoen bidetik abiatzean. Eta ahaztu gabe bertso libreek ere badutela parte, eta kantu enumeratiboen teknikak ere bai. Hitz batean esateko, eraskotako teknikak nabari direla euskal baladen modulu desberdinetan, estrofari hainbat ñabardura semiotiko eta efektu estetiko erantsiz.

Seigarren, eta azkenik, musikaren aldetiko euskal legea: poema bat, doinu bat. Puntu hau gure azterketetan sartzen ez bada ere, moduluen aniztasunak garamatza oharkizun hau betetzera. Banderizoen eta erosten zenbait kantu izan ezik, ezagunak ditugu gainerako kantuen doinuak. Eta kantutegietan ikusten denez, nahiz eta neurri berekoak izan baladak, hala ere desberdina da bakoitzaren melodia: ikus adibidez zortziko txikian ezarritako kantuen doinuak. Euskal baladistikan badirudi, neurri bereko testua, beste baten doinuarekin kanta ahal baledi ere, poemaren nortasunak oso berea duela, osagai propioa, musika eta airea berezia.

EL BILINGÜISMO EN EL ROMANCERO GALLEGO

Para Györgyi

Billabona, 26-V-1989

José Luis Forneiro

La literatura gallega del siglo XIX, con la que se inicia el despertar de la conciencia nacional gallega —lo que comúnmente se denomina *O Rexurdimento galego*—, buscó sus fuentes, como todas las literaturas del romanticismo, en la literatura de tradición oral. De esta manera sus dos mayores figuras, Rosalía de Castro en sus *Cantares Gallegos* (1863) y Curros Enríquez en *A Virxen de Cristal* (1877), utilizaron géneros de la literatura popular, la copla y la leyenda, respectivamente, para sus creaciones literarias.

Sin embargo, la balada romántica en lengua gallega no se inspiró en el romancero —representante de la balada pan-europea en las áreas lingüísticas ibero-románicas—, si exceptuamos algún caso como el del historiador Benito Vicetto, que publicó en *El Heraldo Gallego* (1) un romance que, dedicado al linaje de los Montenegros, por otra parte no se basaba en ninguna versión tradicional gallega.

El hecho de que los escritores gallegos decimonónicos no se sirviesen apenas del género romancístico como materia literaria se debe a la dependencia lingüística y temática del romancero de Galicia con respecto al centro peninsular, donde tuvo su origen. Por esta causa el principal impulsor del regionalismo gallego, Manuel Murguía, marido de Rosalía de Castro, negó en un principio la vida de la canción narrativa tradicional en tierras gallegas:

“Aquí, en este país, donde abundan las leyendas (...), puede decirse que carecemos de verdadero romance, como si quisiese decir de esta manera nuestro pueblo, que algo profundo e inseparable le separa del resto de la nación” (2).

(1) Vid. Carballo Calero, Ricardo: *Historia de la Literatura Gallega Contemporánea*, (tr. española de Luis Castro Noriega), tomo I, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 111 y 135 (n. 296).

(2) Murguía, Manuel: *Historia de Galicia*, Tomo I, Lugo, 1866, p. 256.

Algunos años más tarde, el primer presidente de la Real Academia Gallega cambiaría de opinión, para defender calurosamente la existencia de una balada gallega autóctona (3). Con este fin Murguía utilizó tres tipos de textos falsos:

a) Los creados por él mismo, como “La Dama Gelda”, ejemplo de la tradición gallega de las romerías y encantamientos, o el hermoso “Gaiferos de Mormaltán”, muestra de las peregrinaciones jacobeanas (4).

b) El romance apócrifo portugués del siglo XVII “No figueiral figueiredo”, que “recogió” en la tradición oral gallega (5).

c) Los romances castellanos del siglo XVI que tradujo y retocó, como “El conde Claros en hábito de fraile” (6).

Murguía no llegó a editar todos sus materiales romancísticos —algunos de los textos pertenecientes a los grupos *a* y *c* permanecieron inéditos hasta la década de los 70 (7)— pero le bastó con que los publicados fuesen considerados como auténticos para crear una falsa imagen del romancero gallego que aún perdura en nuestros días.

Así pues, ante la falta de un romancero propio los galleguistas del XIX se desinteresaron o falsearon este género de la literatura oral, prefiriendo orientar su interés por otro tipo de composiciones más galleguizadas como la lírica popular o la leyenda.

El carácter “no gallego” del romancero sorprendió negativamente tanto a los regionalistas decimonónicos como a los nacionalistas de nuestro siglo. Esta realidad implicaba que el uso del castellano no se reducía a las capas sociales más acomodadas o urbanas; su penetración llegaba hasta los más apartados rincones del medio rural, donde los campesinos, monolingües en gallego o mal conocedores del español, cantaban y sentían como propios los romances en esta lengua.

(3) Vid. los artículos de Manuel Murguía publicados en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, “La leyenda en Galicia”, n.º 2, 20 de abril de 1879, pp. 125 y 128, y “El Folk-lore Gallego”, n.º 30, 28 de octubre de 1881, pp. 352-353.

(4) Sobre la falsedad del *Gaiferos de Mormaltán* vid. Catalán, Diego et alii, *Catálogo General del Romancero (CGR)*, I.a, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1984, p. 30.

(5) Vid. Forneiro Pérez, José Luis: “A recolha e estudo do Romancero Galego”, *Agália*, 12, La Coruña, Associação Galega da Língua, 1987, pp. 381-382 (artículo publicado con numerosas erratas, como la parte del texto que falta en la línea sexta del último párrafo de la p. 381 entre *XVII* y *e*: “...como o Pe. Brito e Leitão de Andrade. Citado e copiado por eruditos espanhóis e portugueses como o Pe. Sarmiento no século XVIII...”).

(6) Catalán et alii, *Catálogo*, p. 30.

(7) Carré Alvarellos, Liandre: “Dous romances descoñecidos”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, núms. 345-360, 1968, pp. 122-129, y “Nuevas versiones de romances”, *Boletín de la Real Academia Gallega = BRAG*, XXXI, n.º 355, 1973, pp. 31-40.

En el siglo XIX los raros intelectuales galleguistas que se sintieron atraídos por el romancero apenas si abordaron la cuestión del bilingüismo del género (8); sin embargo, en las primeras décadas de este siglo el castellanismo de la balada tradicional gallega despertó el interés de aquellos que recogieron y editaron romances. En 1911 el erudito coruñés Angel del Castillo, que no había conseguido obtener una versión totalmente gallega del romance de “El conde Niño”, confiaba en su existencia apoyándose en los versos iniciales del tema publicados en 1886 por Antonio de la Iglesia en su miscelánea *El Idioma Gallego*:

“... no he podido oír el romance “Gandoliños” en gallego solamente, sino también en castellano, a partes casi iguales. Sin embargo, debe haberlo íntegramente en gallego, porque Don Antonio de la Iglesia publica el comienzo del titulado *Conde Nilo* (que es el mismo), que dice: “*Conde Nilo, conde Nilo/ Seu cabalo vai bañar;/ En quanto o cabalo bebe,/Armou un lindo cantar.*” (9)

Dos años después el musicólogo Ramón Arana se preguntaba sobre la presencia del castellano en el romancero de Galicia:

“En el pueblo gallego, sobre todo en las *mariñas* de Betanzos, la mixtificación bilingüe de los idiomas nacional y regional, es evidente; pero lo singular, repito, es la persistencia, el afán de cantar en castellano melodías de abolengo genuinamente privativo de nuestra tierra.

¿Cómo llegó a perdurar el uso y a tomar carta de naturaleza?
¿A qué atribuir la difusión de los romances castellanos y su hegemonía absorbente?” (10)

(8) Saco y Arce, cuyas opiniones permanecieron inéditas hasta 1987 —más de cien años después de la preparación de su obra *Literatura Popular de Galicia*—, se limitó a señalar la frecuente utilización del castellano en la literatura popular gallega: “Un buen número de ellos [los romances] están en castellano, lengua que (...) hace competencia al idioma patrio, no ya sólo en la sociedad culta, sino también en las expansiones poéticas del vulgo” (Saco y Arce, Juan Antonio, *Literatura...*, Ourense, Diputación Provincial, 1987, p. 46). Sin embargo, Antonio de la Iglesia al comentar el bilingüismo de la versión de “Albuela (La Mala Suegra) incluida de forma íntegra en su obra *El Idioma Gallego*, presuponia un origen gallego del tema y justificaba los castellanismos por el mayor prestigio de esta lengua: “La narradora o cantora, creyendo dar a la composición cierta importancia en algunas voces y frases, echa mano de la traducción, vertiendo imperfectamente al castellano dialecto, de hoy, lo que solamente en gallego había sido versificado” (De la Iglesia, Antonio, *El idioma...*, III, La Coruña, Biblioteca Gallega, 1886, p. 104, edición facsímil de 1977).

(9) Castillo, Angel del: “Gandoliños”, *BRAG*, n.º 42, 1911, p. 144.

(10) Arana, Ramón de: “Romances de Navidad”, *BRAG*, VI, n.º 70, marzo de 1913, p. 252.

En 1936 el equipo del "Seminario de Estudos Galegos" que estudió la parroquia orensana de Velle era consciente del castellanismo del género, como así lo indicaban en la breve introducción que precedía a su pequeña colectánea romancística:

"Os mais dos romances que se conservan en Galicia, son de procedencia castelán. Na fala de Castela recíntanse ou cántanse moitos diles, aparecendo outros salferidos de frases, palabras ou xiros, que denuncian craramente o seu orixe." (11)

La honesta postura de los etnógrafos del "Seminario de Estudos Galegos" no tuvo, desgraciadamente, seguidores dentro del nacionalismo cultural. Para esconder el castellanismo de los romances los galleguistas continuaron con el habitual olvido o bien recogieron y perfeccionaron las tesis diferencialistas de un Murguía. El caso más ejemplar fue el de Lois Carré Alvarellos, quien en su *Romanceiro Popular Galego de Tradição Oral* (1959) sostenía la existencia de un romancero gallego anterior al castellano y acusaba a unos supuestos investigadores de ocultar los romances en lengua gallega.

En nuestros días la recopilación de Carré sigue siendo citada como la obra clásica sobre el romancero de Galicia, pero su validez es hoy muy escasa tras las casi quinientas versiones publicadas en los volúmenes del *Cancioneiro Popular Galego* (12), preparado por la etnomusicóloga suiza Dorothé Schubarth y por el profesor de Gallego de la Universidad de Santiago, Antón Santamarina, y tras las encuestas, todavía inéditas, del Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid, en las que se recogieron en tierras gallegas alrededor de 3.000 textos.

Con estos trabajos queda claramente demostrado, como muy bien afirman Schubarth y Santamarina, que el romancero gallego forma parte del romancero hispánico, del que prácticamente no se distingue (13). Del mismo modo, el romance en Portugal y en Cataluña se trata de una importación de Castilla, si exceptuamos en el caso catalán los temas históricos modernos y los de origen franco-provenzal. La diferencia respecto al romancero gallego es que lingüísticamente tanto la tradición portuguesa como la catalana han conseguido superar, en un grado u otro, el castellanismo inicial del género.

(11) Fernández Hermida, Vicente, López Cuevillas, Florentino, e Lorenzo Fernández, Xaquín: *Parroquia de Velle*, Compostela, Seminario de Estudos Galegos, 1936, p. 381.

(12) Schubarth, Dorothé y Santamarina, Antón: *Oficios e Labores, Festas Anuais y Romances Tradicionais*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1984, 1986 y 1987, respectivamente. Inicialmente estos investigadores editaron dos pequeñas antologías de sus encuestas: *Cancioneiro Galego de Tradição Oral*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982, y *Cántigas Populares*, "Biblioteca Básica da Cultura Galega", Vigo, Galaxia, 1983.

(13) Schubarth y Santamarina, *Romances...*, p. 265.

En el área lingüística catalana ya encontramos tempranas versiones bilingües a comienzos del siglo XV, en el cuaderno de poesías del estudiante Jaume de Olessa (14). En la actualidad, según datos de Menéndez Pidal, unos sesenta romances se presentan bajo una forma bilingüe, mientras que los temas puramente catalanes apenas si introducen castellanismos (15). En Portugal sabemos por Gil Vicente que antes de 1530 ya había romances adaptados al idioma luso (16). Hoy la lengua romancística es sin excepción el portugués —salvo algunas importaciones fronterizas aisladas, principalmente en las regiones de Trás-os-Montes y Alentejo (17)—, pero todavía se conservan castellanismos notorios, amparados, sobre todo, por la rima.

En Galicia, por el contrario, apenas si se ha pasado durante más de quinientos años de vida romancística del castellanismo lingüístico originario. Los tres romances recogidos en la primera mitad del siglo XV por el autor de la novela sentimental *Siervo Libre de Amor*, Juan Rodríguez del Padrón, estaban en un correcto castellano, pero es muy probable que en la boca del pueblo se coloreasen con algunos galleguismos (18). Lope de Vega, buen conocedor de la tradición oral, en una imitación de los romances tradicionales de Galicia que se cantaban en su época (“Triste sale el cabaleiro...”), utiliza una lengua mitad gallega, mitad castellana. (19)

Como es lógico, el prestigio de la lengua española en la comunidad gallega también se refleja en su vida literaria popular y mítica. Tradiciones como los “encuentros de generales” en el carnaval de las comarcas del río Ulloa, el cancionero de Navidad, las intervenciones de Jesucristo, de la Virgen, de los “Mouros” o del demonio en las leyendas, o de los ricos, los curas y los maestros en los cuentos, son expresados, normalmente, en castellano (20). Por esto, no es extraño que el romancero en Galicia conserve el castellanismo lingüístico inicial, cuando en composiciones y costumbres autóctonas gallegas se presenta el español como el registro en el que se manifiesta todo aquello considerado como superior. Schubarth y Santamarina, en su antología *Cántigas Populares*,

(14) Menéndez Pidal, Ramón: *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, 2.^a ed., t. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 204.

(15) Menéndez Pidal, *Romancero...*, t. II, p. 319.

(16) Menéndez Pidal, *Romancero...*, t. II, p. 210.

(17) Menéndez Pidal, *Romancero...*, t. II, p. 323, y Catalán, Diego, “Romanceiro” in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, 3.^a edición, Porto, 1976, 2.^o vol., pág. 958.

(18) Catalán: “Romanceiro”, pp. 958-959.

(19) Menéndez Pidal: *Romancero...*, t. II, p. 208.

(20) González Pérez, Claudio: “A diglosia na nosa etnografía”, *Grial*, n.º 60, 1978, p. 183.

señalaron, acertadamente, la especialización lingüística en la tradición oral gallega:

“... hai na nosa terra xa desde hai moito certa tradición oral en castelán, vinculada a determinado tipo de composicións. Esta especialización de linguas (entre outras cousas) é o que provoca que, cando na propia Galicia se compón un romance sobre un tema non satírico ou humorístico, se utilice o castelán.” (21)

Por otro lado, la identificación de lo jocoso o satírico con la lengua autóctona no es algo nuevo o exclusivo de la literatura oral gallega. Algunos de los escasos textos del siglo XVII que conocemos redactados en gallego, determinados poemas de la *Relación de las Exequias a la Reina Doña Margarita de Austria* (1612), al igual que ciertas composiciones de las *Fiestas Minervales de Santiago* (1697), responden a esta filosofía lingüística (22), que sólo a partir del *Rexurdimento* comienza a ser felizmente superada en el ámbito de la literatura culta.

El castellanismo lingüístico del romance no sólo es sentido en Galicia; en zonas de acusadas hablas dialectales, a la hora de comunicar los romances los rasgos diatópicos desaparecen, como ocurre en el área del dialecto leonés. Este fenómeno ya fue comentado por el profesor de la Universidad de Salamanca, Luis Cortés Vázquez:

“...siendo los romances pertenecientes a la tradición literaria castellana, se cantan con texto no dialectal, aunque a veces se deslice alguna palabra. Por ello contrastaba antiguamente el habla dialectal de los cuentos con el castellano de los romances. Igualmente se observaba que en pueblos de parla galaico-portuguesa, como es el caso de Lubián, Calabor, etc., reaparecía el castellano al tratarse de los romances.” (23).

Creemos que, tal vez, esta pérdida del dialectalismo, este acercamiento a la norma estándar del castellano que se produce en la mayoría de las ocasiones que se recita o canta un texto romancístico se debe a la necesidad del uso de un registro diferente del cotidiano dentro de la cultura tradicional. El “estilo romancero” emplea una serie de recursos lingüísticos —como, por ejemplo, la yuxtaposición o la reiteración— que raramente utilizados en el habla normal, sirven para reforzar el distanciamiento existente entre el mundo de la narración y el de los receptores,

(21) Schubarth y Santamarina, *Cántigas...*, p. 28.

(22) Guerra da Cal, Ernesto: “Bilinguismo na Literatura Galega” in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, 3.ª ed., Porto, 1976, 1.ª vol., p. 110.

(23) Cortés Vázquez, Luis: *Leyendas, cuentos y romances de Sanabria*, Salamanca, ed. del autor, 2.ª ed., 1981, p. 170.

consiguiendo de esta manera una mayor efectividad de las fábulas (24). Por lo tanto, la diglosia intralingüística que existe entre la lengua común y la “lengua romancero” en las comunidades monolingües se transforma en las áreas bilingües en una diglosia interlingüística, en la que el castellano mantiene en la expresión oral el mismo “status” de lengua *A* de que goza en la comunicación cotidiana.

El bilingüismo en los romances gallegos se nos presenta a primera vista como un fenómeno caprichoso y arbitrario, y no nos parece que un estudio más pormenorizado pudiese establecer con claridad los porqués y los cuándoos de esta promiscuidad de sistemas dentro de la “lengua romancero”. Si las complicadas reglas que los sociolingüistas propugnan en las situaciones de contacto lingüístico para fijar los límites en que se producen los saltos de una lengua a otra no tienen gran validez porque la práctica se ocupa enseguida de invalidarlas (25), en el romancero todavía sería más difícil encontrar una lógica a la lengua híbrida resultante.

En los mismos textos romancísticos el contacto entre el castellano y el gallego refleja la confusión de las dos lenguas que en el habla cotidiana se denomina coloquialmente “castrapo”. Pero el castellanismo del “castrapo” de los romances es todavía mayor, ya que se parte de textos castellanos cuya galleguización está causada, en muchas ocasiones, por el mal conocimiento de los informantes de la lengua española. Mientras que en el gallego coloquial los castellanismos pertenecen a campos semánticos más innovadores o cultos, como el urbano, el educativo, el religioso, etc.— por ejemplo, palabras como “parexa” “escuela”, “capilla” o “cielo” sustituyen, respectivamente, a las auténticas gallegas “parella”, “escola”, “capela”, “ceo”—, en la lengua de los romances la alternancia se presenta como una mezcla caótica, en la que a veces resulta difícil distinguir en qué sistema lingüístico se produce el discurso. Así pues, resulta habitual encontrarse con un verso o una oración —conceptos que en el romancero suelen ser sinónimos— en la que sus distintas partes están expresadas indiferentemente en una lengua u otra. Valgan como muestra estos dos versos de *La princesa peregrina* de una versión de Santa Eufemia (ay. Folgoso do Courel, Lugo):

— Meniña de largas terras, vólvetes pra o teu lugar,
que eu mandarein mis caballos que te vayan a buscar. (26)

(24) “Las fábulas (...) no son sino manifestaciones “históricas”, circunstanciales, de estructuras más generales y abstractas (modelos actanciales o funcionales) que organizan sintagmáticamente contenidos míticos atemporales” (Catalán et alii, *Catálogo...*, I, p. 25).

(25) Vid. Payrató, Luís, “Sabor a mezcla”, *El País. Temas de nuestra época*, año II, n.º 50, jueves 27 de octubre de 1988, p. 3.

(26) Fragmento tomado de la encuesta del Seminario Menéndez Pidal “Noroeste 82” (cintas, 2.21-7. I-B/ 12 y 2.21-7. 2-A/I).

De cualquier modo, la presencia del gallego es mayor en algunos contextos como el diálogo, o en determinados temas romancísticos. Gracias a nuestra experiencia como transcriptor del romancero de Galicia, durante cuatro años, en el Seminario Menéndez Pidal, creemos que los galleguismos se introducen más frecuentemente en el diálogo que en la narración, hecho que tal vez se deba a un intento momentáneo de acercamiento al oyente, al que se le está comunicando el relato de un mundo distante en una lengua ajena pero más prestigiosa.

Más evidente es la incorporación del gallego en temas novelescos y carolingios relativamente raros como *El raptor portioso*, *El conde Alarcos*, *El veneno de Moriana*, *La apuesta ganada* o *El conde Claros en hábito de fraile*, romances que se conservan más vivos en la tradición portuguesa o, para ser más exactos, en toda el área occidental peninsular, que además de Galicia y Portugal incluiría Asturias, León y Zamora. Hay otros temas que también se recogen muy galleguizados, como *La muerte ocultada* o *La mala suegra* y algunos como *La buena hija* o *Santa Iria* que, aunque tienen como lengua predominante el castellano, ofrecen, sin embargo, un buen número de fórmulas en gallego de manera casi sistemática (27). Los textos considerados como pararromances (28) de corte jocoso o pastoril poseen, asimismo, un alto grado de galleguización lingüística. Entre los temas de este grupo podemos mencionar “La pastora probada por su hermano (Rufina hermosa)”, “El piojo y la pulga” o “La adúltera con un gato”. El galleguismo lingüístico de este tipo de canciones narrativas satíricas o bucólicas es lógico y esperado, como vimos anteriormente; lo que no lo es tanto es el porqué dentro del romancero tradicional ciertos temas se galleguizan más que otros. La causa no parece ser temática si cotejamos romances que comparten el mismo asunto. De esta forma, frente a “La mala suegra”, claro ejemplo de romance galleguizado, encontramos uno de los temas más típicos del bloque romancístico occidental como es “La esposa de don García”, con la misma relación suegra-nuera que apenas si presenta rasgos lingüísticos gallegos.

Geográficamente el bilingüismo es un hecho común en el romancero de todas las comarcas gallegas y no nos parece que exista área alguna en donde se castellanicen o se galleguicen los textos de una manera más notoria. Puede ser que la galleguización se produzca de forma ligeramente superior en las localidades próximas a Portugal, pero lo cierto es que también allí el castellanismo del romancero es mayoritario. Por el contra-

(27) Este fenómeno de la galleguización regular de ciertas fórmulas se produce incluso en los romances que utilizan casi exclusivamente el castellano. Como ejemplo podríamos citar “Delgadina” cuyo galleguismo lingüístico se limita a la fórmula “díame unha sede de auga” en la mayoría de las versiones.

rio, en las zonas limítrofes con regiones de lengua española, el castellano de las versiones nó se mantiene más puro y limpio de galleguismos.

En lo que se refiere a factores como la edad y el sexo, igualmente pensamos que no aportan cambios significativos. En el primer caso porque más del 90 % de los informantes de romancero forman parte de la denominada tercera edad y los raros jóvenes que aún conservan la tradición romancística no alteran en uno u otro sentido la lengua de los textos heredados. El factor sexo tampoco influye en la lengua de las versiones. El que en Galicia sea la mujer más conservadora que el hombre, tanto del romancero como de la lengua vernácula (29) —al igual que sucede en otras geografías—, no origina una mayor galleguización de los textos.

La alternancia entre las dos lenguas también se produce en el mismo acto de la comunicación del saber romancístico y no es probable que la preferencia del informante por un sistema lingüístico u otro se deba a la competencia activa por parte del encuestador de la lengua gallega. Prueba de ello es que tanto los romances recogidos por personalidades vinculadas al ámbito galleguista como por estudiosos ajenos a la cultura de Galicia presentan idénticos grados de galleguización lingüística. Claro está que cuando hablamos de los recolectores galleguistas nos estamos refiriendo a aquellos que no retocaron los textos. Veamos el comentario de Schubarth y Santamarina a este respecto:

“...os romances de orixe castelá transcritos por outros colectores precedentes están nun galego bastante aceptable; ver os transcritos por Sampedro e Carré e xa antes por Murguía, Pérez Ballesteros e outros. Polo contrario, os que nós recolemos non teñen de galego senón os galeguismos que provoca a interferencia lingüística por ignorancia de castelán. Sobre esto caben dúas interpretacións: a) que o galego estaba acabando de dixerir aqueles textos casteláns cando os recolleron Sampedro e Carré (como os dixerira o portugués e en menor medida o catalán) e que na actualidade se recastelanizaron pola maior presión da lingua oficial; b) ou que os colectores ou editores os manipularon traducíndoos ó galego. Nós somos desta segunda opinión.” (30)

(28) Por pararromances entendemos aquellas canciones narrativas con metro de romance que carecen de la variabilidad propia del discurso folklórico.

(29) Según nos informa Ana Valenciano, editora del *Catálogo-Antología del Romancero de Galicia* del Seminario Menéndez Pidal, hay en la comunidad gallega un número importante de varones que son poseedores de un buen repertorio baladístico.

(30) Schubarth y Santamarina, *Cántigas...*, p. 28.

Volviendo al acto de la recolección, resulta muy curioso observar cómo la mayoría de los informantes recitan o cantan los romances en castellano y cómo pasan enseguida a comentarlos en gallego. Algunos interrumpen su comunicación para avisar al investigador de que lo que viene inmediatamente *é en gallego*; incluso a veces puede ocurrir que ofrezcan la versión en una lengua u otra, como fue el caso de un campesino del ayuntamiento lucense de Antas de Ulla, que antes de recitar *La pastora probada por su hermano* preguntó: “¿—Queren traducila al gallego ou ó castellano?” (31).

La alternativa de lenguas en un mismo sujeto folklórico ya fue tratada en su momento por la eminente filóloga luso-alemana Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que observó el fenómeno en la región portuguesa de Trás-os-Montes:

“Quando eu fui a Trás-os-Montes, as pessoas que me ditavam romances em castelhano-português empregavam mesmo às vezes indiferentemente uma forma de Lá ou uma forma de cá; compreen-de-se, pois, que com o tempo e com as pessoas, os romances espanhóis se tornem inteiramente portugueses.” (32)

Del mismo modo fue comprobado este hecho en una de las encuestas del Seminario Menéndez Pidal, *Galicia-83*, en la que se entrevistó en el término municipal de As Nogais (Lugo), a dos hermanos a los que se les hizo repetir algunas de las magníficas versiones que conocían (33). Mientras que en la primera recitación el varón galleguizaba más que la mujer, en la segunda sucedía lo contrario.

Otros informantes son conscientes de que los galleguismos que salpican los textos están causados por el mal conocimiento del castellano. Así, una romancerista de Currodegas (ay. Mañón, A Coruña), preguntada si la *historia* se cantaba en castellano, respondió con gran seguridad: “—Sí, en castellano porque nosoutros como non entendiamolo castellano iba misturado” (34).

Esta deficiente competencia del español origina abundantes ultracorrecciones en las versiones gallegas. Alguna tan simpática como la que a veces se produce en uno de los versos iniciales de *La hermana cautiva*,

(31) Vid. la versión 6.14-7. 2-A/ I de la encuesta “Galicia-83” del Seminario Menéndez Pidal.

(32) Michaëlis de Vasconcelos, Carolina: *Romances Velhos em Portugal*, 3.^a ed., Porto, Lello and Irmão, 1980, p. 371.

(33) Vid. los textos de Carmen y Manuel Freijo Fernández en las cintas 2.14-7.1, 2 y 3 de la encuesta “Galicia-83” del Seminario Menéndez Pidal.

(34) Vid. la versión 3.14-7. I-A/ 2 de la encuesta “Galicia-83” del Seminario Menéndez Pidal.

en el que se sustituye *bella* por *vieja*, debido a que *vella* en gallego significa esto último:

Vaite de aí, mora *vieja*,
vaite de aí, mora linda
(Por que *vieja* es ser linda, ¿non?),
deja beber mi caballo nesa fuente cristalina. (35)

Otras ultracorrecciones frecuentes son **llevar* por *levantar* (habitual en los romances de “El conde Niño” y de “Gerinaldo”: “—Llevántate, Gerinaldo, llevántate, dueño mío” (36); **él eres* por “él es” (37); el paso de la forma masculina “él” a “ello” en la serie pronominal tónica (38), así como numerosas hiperdiptongaciones: **cuortar* por “cortar” (típico de “La doncella guerrera”: “—El pelo lo cuerto, madre, si no me lo cuerta usted” (39)), **puertería* por “portería” (40), **valientía* por “valentía” (41), **juardines* por “jardines” (42), etc.

Ante el carácter bilingüe o castellano del romancero y de una buena parte de la canción popular gallega, el galleguismo actual continúa olvidando o marginando aquello que no está expresado en la lengua propia del país. Esta postura falsea la realidad de un mundo tradicional gallego que participa en la creación o recreación de los romances, y de otro tipo de composiciones, en una lengua que no es la suya. Al mismo tiempo, esta actitud cuestiona una de las tesis clásicas del movimiento galleguis-

(35) Vid. la versión 5.11-7. I-A/21 de la encuesta “Galicia-83” del Seminario Menéndez Pidal.

(36) Vid. la versión 6.13-7. 2-B/2 de la encuesta “Galicia-83” del Seminario Menéndez Pidal.

(37) Como el gallego hablante mal conocedor del español sabe que su “*tu es*” equivale al castellano “*tú eres*”, al hablar esta lengua sustituye “*él es*” por **él eres*” para evitar cualquier galleguismo lingüístico. Este fenómeno está muy extendido en el ayuntamiento orensano de Chandrexa de Queixa (vid. las cintas 2.22-7.1 y 2 de la encuesta “Noroeste-82” del Seminario Menéndez Pidal).

(38) Se aplica una errónea regla de tres: si en gallego “*ela*” es igual al castellano “*ella*” el pronombre tónico “*el*” del gallego deberá ser “*ello*” en castellano. La rareza o inexistencia del pronombre neutro “*elo*” en gallego refuerza esta ultracorrección pronominal en el castellano de algunos informantes.

(39) Vid. la versión 8.13-7. I-B/6 de la encuesta “Galicia-83” del Seminario Menéndez Pidal.

(40) Vid. la versión 6.14-7. 2-A/8 de la encuesta “Galicia-83” del Seminario Menéndez Pidal.

(41) Vid. la versión 4.16-7. 2-A/II de la encuesta “Noroeste-82” del Seminario Menéndez Pidal.

(42) Vid. la versión 6.II-7. I-B/I de la encuesta “Galicia-83” del Seminario Menéndez Pidal.

ta: el cancionero popular de Galicia es el más rico de Europa, según Curros Enríquez (43), o, al menos, de la Romania, en palabras de Filgueira Valverde (44).

No dudamos que la literatura gallega escrita o culta es aquella que se expresa en esta lengua (45), pero este criterio no se puede extrapolar dogmáticamente al ámbito de la literatura oral. Jacobson y Bogatyrev en su clásico artículo sobre el folklore ya denunciaron la tendencia a suprimir la frontera entre éste y la historia de la literatura (46) y subrayaron que para la ciencia folklórica lo esencial no es el origen ni la naturaleza de las fuentes (que son extrafolklóricas), sino la realidad del préstamo, de la selección y de la adaptación del material recibido (47). Por ello no interesa que el origen del romancero esté en Castilla, lo que importa es su vida tradicional en Galicia durante más de quinientos años en la que ha sufrido la acción transformadora del tiempo, tanto en la expresión como en el contenido, por parte de todos aquellos que colaboraron en su supervivencia. Esta acción transformadora ha mantenido el castellanismo lingüístico del romance pero además ha recreado con él. Tal proceso recreativo se revela de forma notable en el muy galleguizado tema de "El conde Alarcos", que tanto en Galicia como en Portugal ha experimentado grandes cambios en su intriga y en su fábula frente a la tradición castellana, en este caso, más próxima a los pliegos del siglo XVI. En Portugal el discurso de este romance ha sido naturalmente alterado en lengua portuguesa; sin embargo, las versiones gallegas, contra lo que sería de esperar, no han realizado las innovaciones sólo en gallego, sino en una mezcla caprichosa de las dos lenguas habladas en Galicia.

Afortunadamente, las actitudes ante la arraigada tradición oral de composiciones en castellano parecen estar cambiando dentro del galleguismo. Los últimos investigadores de la canción popular de Galicia, Schubarth y Santamarina, han sabido superar los prejuicios lingüísticos que manifestaron en la primera de sus entregas:

(43) Vid. Alonso Montero, Xesús: *Constitución del gallego en lengua literaria*, Lugo, Ed. Celta, 1970, p. 101.

(44) Oímos esta afirmación del académico gallego José Filgueira Valverde en el acto de clausura del "I Congreso do Folclore Galego" (Lugo, 15 de diciembre de 1985).

(45) Según el criterio que expuso el profesor Ricardo Carballo Calero en la introducción de su *Historia da Literatura Galega Contemporánea*. Vid. Carballo Calero, *Historia...*, p. 7.

(46) Jacobson, Román: "El folklore como forma específica de creación" (escrito en colaboración con Petr Bogatyrev), *Ensayos de Poética* (Traducción al español de Juan Almela), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 14-15.

(47) Jacobson: "El folklore...", p. 15.

“Estas letras deberían quedar excluidas dun cancionero galego (pola mesma razón que non pertencen á literatura galega as obras de escritores galegos escritas en castelán”. (48)

Así, en la segunda de sus publicaciones, *Cántigas Populares*, adoptaron una postura más realista frente a la tradición gallega:

“O criterio de selección dos textos non foi lingüístico. Esto supón que ó lado dunha maioría de textos en galego aparezan tamén algúns en castelán; excluílos suporía deixar fóra tódalas melodías que acompañan ós romances e ós cantos de Nadal”. (49)

Sería de desear que el camino iniciado por Schubarth y Santamarina fuese el punto de partida de una inmediata recolección de materiales de la literatura oral que se está perdiendo irremediamente. Pero lo más importante son las consecuencias que puede traer el contacto directo de la intelectualidad gallega con una tradición que todavía está viva.

En lo que se refiere al romancero ya es hora de arrinconar definitivamente falsos lugares comunes decimonónicos que fueron postulados en su momento para ocultar el castellanismo lingüístico y temático del género y que aún hoy continúan, más o menos, vigentes. Estos tópicos tienen que ver con la caracterización de la cultura gallega como idealista, sentimental y atlántica frente a una cultura castellana realista y austera. El ejemplo más reciente lo encontramos en la reedición de la *Historia da Literatura* (1984) del académico Fernández del Riego, en la que el autor mantiene, sin alterar, las tesis que había sostenido en un artículo publicado en 1968:

“Existe unha grande diferencia entre o Romancero galego e o castelán. Este é principalmente histórico e realista; predominan nel os romances referentes á historia nacional, os mouriscos e os fronteirizos. O noso é idealista e lexendario; privan nel os de tipo novelesco, os relixiosos e os de burlas, e hai nos dous primeiros a mesma atmósfera de bretemosa vaguedade e de fondo sentimento que nas novelas do ciclo bretón. Hainos como o de “Albuela” “Dama Gelda”, “Don Gaiferos de Mormaltán”, que son verdadeiras alfaias literarias”. (50)

(48) Schubarth y Santamarina: *Cancioneiro...*, p. 27.

(49) Schubarth y Santamarina: *Cántigas...*, p. 27.

(50) Fernández del Riego, Francisco: *Historia da Literatura* (en la ed. princ. *Historia da Literatura Galega*) “Biblioteca Básica da Cultura Galega”, Vigo, Galaxia, 1984, p. 49. Este fragmento está tomado casi literalmente del artículo del mismo autor “Encol da Literatura Popular Galega”, *Revista de Etnografía*, vol. X, t. I, Porto, Museu de Etnografía e História, 1968, p. 132.

Este idealismo céltico, defendido para las leyendas por estudiosos como Leandro Carré o Vicente Risco, ya ha sido cuestionado por el antropólogo González Reboredo:

“... nin o lexendario doutras terras da península é tan realista como afirma este [Carré] e outros autores para diferencialo do galego, nin os nosos relatos lexendarios responden estrictamente a un mundo céltico no seu conxunto”. (51)

En el caso del romancero difícilmente puede considerarse hoy válida la caracterización celtista cuando sabemos que la tradición gallega, además de compartir con la castellana la misma temática, no acostumbra, de manera especial, a solucionar con elementos sobrenaturales los conflictos planteados en las fábulas. A la clásica tesis de que el romancero gallego es idealista, ya de principio, podríamos ponerle dos significativos reparos: 1.º) el tema maravilloso por excelencia del romancero, “La infantina”, es bastante raro en tierras gallegas; 2.º) no se ha encontrado en Galicia ningún romance del ciclo bretón, si exceptuamos un fragmento de “Tristán e Iseo” incorporado a dos versiones de “La muerte del príncipe don Juan”. (52)

Respecto al bilingüismo de la canción narrativa tradicional gallega pensamos que debe ser considerado, más que como un signo de intensa castellanización, como una muestra de la debilidad de la conciencia y del uso de la propia lengua en la comunidad gallega. El galleguismo no tiene por qué avergonzarse de la existencia de un romancero en castellano, al igual que la cultura española no oculta que el galaico-portugués fue la más importante lengua lírica medieval de las Españas. Como ya dijo Carolina Michaëlis de Vasconcelos:

“... o castelhana é a língua em que os romances foram escritos —por gente de todas as regiões da Península— porque o castelhana fora nos séculos XII e XIII a lín-épica de Espanha, e continuava a sê-lo nos séculos imediatos, exactamente como o galego-português fora de 1200 a 1350 a língua lírica comum (con exclusão de Catalunha (...)) e continuou a ser empregada por alguns Castelhanos até 1450.

(51) González Reboredo, Xosé Manuel: *Lendas Galegas de Tradición Oral*, “Biblioteca Básica da Cultura Galega”, Vigo, Galaxia, 1983, p. 11.

Vid. sobre el celtismo de Galicia los siguientes artículos: Barreiro Fernández, Xosé Ramón, “A recreación do mito celta”, *A Nosa Terra. Eduardo Pondal: home libre, libre terra*, Extra-7, 1986, pp. 27-29 y Peña Santos, António de la, “Celtas? Non, grácias”, *A Nosa Terra*, n.º 340, 5 de mayo de 1988, p. 16.

(52) Agradecemos esta información a Flor Salazar y a Ana Valenciano, investigadoras del Seminario Menéndez Pidal.

“Escrito en castelhana” não equivale a “obra de un Castelhana”, como “escrito em galego-português” não equivale a “obra de um Galego” ou “de um Português”. (53)

Ahora bien, no nos parece correcto que el bilingüismo del romance gallego sirva para legitimar la realidad diglósica de Galicia, como pretendía Ramón Menéndez Pidal:

“... el romancero, tan hermoso por su elemento castellano como por sus creaciones catalanas o gallegas, viene a ser a modo de un prebiscito secular en pro de la natural necesidad hispánica de ese íntimo bilingüismo que los autonomistas rechazan cual si fuera una imposición centralista arbitraria e insoportable”. (54)

El bilingüismo en los romances gallegos implica sólo eso: la mezcla de las dos lenguas en un género de la literatura oral que pertenece más al pasado que al presente y que carece de expectativas de futuro. Expectativas que, por otro lado, no impedirían que la normalización del gallego se llevase a buen fin, con la utilización plena de éste en todas las actividades y grupos sociales.

Esperemos, pues, que la intelectualidad gallega se reencuentre en nuestros días con la literatura popular al igual que lo hizo en el siglo XIX. Claro está que este nuevo acercamiento debería producirse desterrando cualquier tipo de prejuicios diferencialistas como los que inevitablemente acompañaron al decimonónico “Rexurdimento gallego”. La búsqueda, en buena parte frustrada, de lo exclusivo y original en la literatura folklórica de Galicia ha dado lugar, entre otras cosas, al desinterés hoy dominante en la cultura oficial gallega por la literatura de los no letrados. No existe ni un solo centro público o privado que se ocupe de la recogida, clasificación y estudio de los diversos géneros de la literatura oral y nos parece impensable que jornadas como las que nos reúnen estos días en Billabona se pudiesen realizar en Galicia.

Hacemos votos para que esta realidad sea superada con la atención que se merece la literatura tradicional y con el reconocimiento de la verdadera condición del romancero gallego, cuya personalidad no radica en los temas o en la lengua, sino en la singularidad de sus versiones, en el gusto por determinados romances y en la riqueza poética y numérica de sus textos.

(53) Michaëlis de Vasconcelos: *Romances...*, pp. 376-377.

(54) Menéndez Pidal, Ramón: *Los españoles en la historia*, “Selecciones Austral”, 4.^a ed., Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 174-175.

LA MUSICA EN LOS ROMANCES

Billabona, 26-V-1989

Joaquín Díaz

El Romance, acerca del cual se ha escrito tanto y que tantas colecciones ha generado, constituye un género cuyos ejemplos, integrados habitualmente por un texto y una melodía ensamblados, basan precisamente en la mayor o menor perfección de esa simbiosis su calidad y su perpetuación; no de otro modo se explica que algunos ejemplos hayan superado la barrera del tiempo para llegar a nuestros días como paradigma de un perfeccionado “sistema de sistemas”, en el que cada parte de las que componen el todo se comporta de acuerdo a unos esquemas que el paso de generación en generación y un cierto “estilo” han ido conformando. En el proceso, tanto de producción como de divulgación, intervienen un creador del tema (tanto musical como literario, aunque a veces pueden ser la misma persona), un difusor y, por supuesto, un receptor o receptores del mismo; conozcamos algunos aspectos de la actuación de cada uno, advirtiendo que, si bien llegan a existir unas normas sobre las que se basa su comportamiento, hay una buena dosis de capricho humano en dicho procedimiento.

El creador. Suele ser costumbre común la de dar a los Romances (y en general a todo el repertorio tradicional) la categoría de anónimos, haciéndose en muchos casos difícil demostrar su paternidad; y sin embargo, existe ese tipo especial de músico o de poeta capaz de componer dentro de un “estilo” o forma cuyos límites han ido acotando y dando forma otras personas similares a él que le precedieron. Su composición, una vez creada, se incorpora así fácilmente a la corriente de temas musicales o literarios que constituye el repertorio tradicional, no desentonando por lo general del resto de los ejemplos ya integrados. El creador musical sabe que debe construir varias frases melódicas cortas y combinarlas correctamente, sea con un verso de dieciséis sílabas, sea con los dos hemistiquios de ocho sílabas que dan forma al texto (no es normal que una frase abarque tres o cuatro versos de ocho sílabas, por ejemplo). Esas frases tendrán un perfil característico —con un comienzo, un ascenso y un final, o con un descenso hasta el final— acoplándose

unas a otras para constituir la melodía completa; ascenderán y descenderán por intervalos formando grupos de notas que, dentro de un ámbito no mayor de una octava por lo general, se identifiquen con formas estéticas conocidas o familiares para el propio artista, ajustándose de esa manera a aquel modelo cuyos componentes rítmicos y melódicos se correspondan con los de la comunidad o grupo étnico en que tienen su génesis. El hecho de que esas frases formen un bloque que se va repitiendo a lo largo de toda la composición, facilitará su aprendizaje. Finalmente, el tipo de música creado suele proceder de tres fuentes: La del músico local, la del músico ambulante y la del músico culto; en todos los casos cada composición estará condicionada por la idiosincrasia musical del creador.

El difusor. Suele ser también un especialista (es decir una persona cuyas características —memoria, interés, capacidad gestual, facilidad para la interpretación— le hacen especialmente apto para esa función); como tal especialista puede estar en ocasiones formado en una tradición musical de carácter local (lo que supondría un aprendizaje progresivo de años), o ser simplemente un cantor ambulante que recorre los caminos de mercado en mercado, buscando público para sus coplas impresas que vende a módico precio; tanto en el primero como en el segundo caso, se suele acompañar con algún instrumento que facilita la ejecución del tema sirviendo de apoyatura para la interpretación. Este difusor selecciona su repertorio entre las fuentes de que hablábamos hace un instante, acudiendo al tema localista, a algún tema de los creados por músicos ambulantes o a algún fragmento de una obra mayor compuesta por un músico culto. Sus interpretaciones van formando variantes de cada versión, pues cada puesta en escena es única e irrepetible y suele responder a estímulos distintos. A esa selección, previa a la interpretación, incorpora una serie de características que van quedando después como definitorias para el mismo género; nos referimos, por ejemplo, a la eliminación de pasajes textuales que no sean absolutamente necesarios para la comprensión del argumento, dejando así versiones sintéticas de una gran intensidad; o a la utilización de los estilos silábico o melismático (una o varias notas, respectivamente, para cada sílaba) con los que introduce en la interpretación del romance su propia predilección por el adorno; o a la utilización del recurso de repetir la última o las dos últimas frases musicales cuando el sentido completo de una oración (hasta el punto o punto y coma) no acaba en los cuatro primeros versos y continúa hasta el sexto; en este caso, se busca una acomodación de la melodía al sentido de la frase literaria que no haya terminado en el cuarto octosílabo. Por ejemplo, en la siguiente versión del romance del “Conde Claros”, los ocho primeros octosílabos están dentro de un estilo que podríamos llamar regular (que empareja cada una de las cuatro frases musicales de que está compuesta la melodía, que se van repitiendo hasta el fin,

con un octosílabo); pero al llegar a los octosílabos noveno a duodécimo nos encontramos con que el sentido de la frase no acaba en ellos, sino que hay que continuar leyendo dos más:

A = Se ha cogido su caballo	B = para el palacio se va
C = por la calle de las damas	D = el caballo va a bailar
C = y por la de doña Clara	D = el caballo relinchar.

Otro recurso consiste en utilizar fórmulas ya acuñadas cuando su memoria o su atención se disipan y no recuerda la continuación; en este sentido la habilidad de los buenos especialistas es proverbial, pues saben aplicar perfectamente los parches correspondientes a cada situación, bien sea invención o recreación de textos, bien repetición de alguna frase musical hasta que recupera la memoria ida.

Otro recurso, privilegio tanto del creador como del difusor, es la aplicación de estribillos a las melodías de determinados romances. Recordemos algunos:

Melodía 1
Melodía 2
Melodía 3

o aquel estribillo tan largo de las “Tres comadres”: Perejil con cola y eran las tres; la Juana Latana, La Trini y la Inés.

Al respecto cabe señalar que la tradición infantil presenta gran propensión a transformar en estrófica la forma de los romances que se popularizan dentro de ella; tal proceso es llevado a cabo de distintas maneras, pues aquí el romance no tiene el sentido que podría esperarse de otros casos en que el hilo narrativo es lo fundamental, y así, aparte de no ser interpretado por un especialista sino por niños, sólo sirve como pretexto para acompañar o escenificar un juego, con lo que se altera la funcionalidad. De este modo no importa demasiado que se rompa el asonante seguido, o que se caiga en el consonantismo, o que, como hemos dicho, se introduzcan estribillos o reiteraciones que interrumpen la estructura narrativa. Una costumbre muy frecuente es la de repetir una frase o frases musicales y la secuencia literaria correspondiente, dos veces; puede ser un recurso memorístico para acordarse de la letra que viene a continuación de la que están cantando, sirviendo ese tiempo de repetición para facilitar la repentización del siguiente verso; también puede tratarse de un recurso estilístico puesto en práctica para embellecer o favorecer estéticamente una melodía excesivamente corta, comp puede suceder en el caso de “Monja contra su gusto” o “Las hijas de Merino”.

Melodía 4
Melodía 5

Sucede a veces que el especialista difusor transgrede las normas del metro octosilábico, hilvanando la primera secuencia con la segunda gracias a una conjunción que rompe la cesura central; parece que, de este modo, el intérprete añade cierta “expresividad” al texto, haciéndolo con gran “oficio” y libertad, puesto que no deja de ser fruto de su propia intuición o de la costumbre. En otras ocasiones, y sin ningún tipo de dificultad, introduce una sílaba o dos más en el verso ajustando la melodía con el simple método de repetir una nota de la frase musical: “No me pesa haber venido”, por ejemplo, se transforma en “no me pesa el haber venido”. O “de noche duermen con ella” pasa a ser “Y de noche duermen con ella”.

Resultado de todas estas aportaciones son versiones y variantes sin número en cuya diferencia está el gusto y multiplicidad de las producciones. Gracias a esa heterogeneidad se puede, incluso, aventurar una tipología basada en las distintas formas de combinarse texto y melodía. Así, atendiendo a esa morfología, habría romances de una sola frase musical:

Melodía 6 $A = a + b$

De dos frases:

Melodía 7 $A = a + b$
 $B = c + d$

De tres frases:

Melodía 8 $A = a$
 $B = b + c$
 $C = d$

De cuatro, que suelen ser los más frecuentes:

Melodía 9 $A = a$
 $B = b$
 $C = c$
 $D = d$

Y hasta de ocho:

Melodía 10

Los difusores, por otra parte, no son ajenos ellos mismos a la recepción de influencias, sea por su carácter de creadores o recreadores, sea por su exposición constante a novedades. Estas pueden provenir de los campos más diversos; una versión del romance conocido como “El rondador desesperado” comienza:

Melodía 11

Quienes estén familiarizados con la música popular difundida a través de los medios de comunicación durante los años veinte, reconocerán la similitud entre esta melodía y aquellas “Colombianas” que con tanta profusión difundieron artistas de las características de Angelillo, por ejemplo. ¿Casualidad? Creemos que no; es muy probable que el comienzo de este romance se haya contaminado —por ofrecer una primera frase musical semejante— con el inicio de esas colombianas. Pero no acaba ahí la cosa, pues a cualquier persona que conozca la música litúrgica le resultará asimismo familiar el incipit de la Antífona “Omnis Spiritus”, que tantos puntos de contacto tiene con los dos ejemplos anteriores.

¿Y qué decir de esas versiones-tipo que aparecen repartidas por casi toda la Península y que se aplican indistintamente a unos y otros romances? Es probable que su difusión se deba, en buena parte, a los cantores ambulantes que recorrían sendas estudiadas de antemano y que les llevaban a las ferias y mercados correspondientes donde tenían más o menos asegurada la venta de sus pliegos; pero también pueden tener su origen en papeles, pliegos o libros recibidos por maestros o párrocos de sus correspondientes fuentes de información (boletines diocesanos, revistas profesionales, pliegos de librerías religiosas, etc.). Lo cierto es que este tipo de versiones, cuyas variantes no son excesivas, suelen responder a modelos relativamente recientes (quiero decir con ello, de poco más de siglo y medio) cuyos rasgos comunes son todavía, pese a su amplia difusión, más abundantes que los diferenciadores. En cualquier caso hay que reconocer a aquellos copleros su extraordinaria actividad y su colaboración a la hora de difundir esas melodías que en alguna ocasión he denominado “prototipos compartidos”, es decir estructuras melódicas que por su amplia popularización se llegaron a aplicar a distintas letras, del mismo modo que los denominados “prototipos exclusivos” quedaban adscritos a una sola letra.

Además, la labor del especialista difusor (tanto más positiva a nuestro juicio cuanto más haga valer esa especialización) produce determinadas variantes musicales dignas de atención entre las que se pueden destacar éstas:

1. Alteración del modo. La alteración de algún grado, por uso o degeneración, puede llegar a crear melodías aparentemente distintas y sin embargo procedentes de un mismo origen.

Melodía 12

Melodía 13

2. Alteración del compás o de la fórmula rítmica:

Melodía 14

Melodía 15

3. Alteración de una frase musical (generalmente la segunda) en un romance de dos frases, manteniendo la otra idéntica; también se da el caso de contaminación o confusión de la primera frase con otra parecida.

Veamos un ejemplo del primer caso:

Melodía 16

Melodía 17

Los receptores. Por último y en lo que respecta a los receptores, en cualquier ámbito en el que estén y reciban el mensaje (fiesta popular, teatro, café cantante, servicio militar, el templo, etc.), puede afirmarse que su actitud es de dos tipos, activa y pasiva. Receptor activo será aquel que reciba y asimile algunas de las versiones interpretadas por el difusor, incorporándolas incluso a su propio repertorio, y pasivo el que sólo muestra su aceptación o rechazo a lo escuchado haciendo uso de esa facultad que siempre tiene la audiencia de modificar el gusto del especialista con su dictamen estético y su elección.

Todo lo precedente nos ayuda a extraer las siguientes conclusiones:

— En el proceso de creación y difusión de los romances intervienen “especialistas” que, con un mayor o menor grado de habilidad, contribuyen decisivamente a la formación o remodelación de un repertorio básico musical y literario en el que, junto a romances de notable antigüedad recibidos de una tradición familiar, se introducen otros, procedentes de otras vías de difusión, que se van incorporando en cada generación de acuerdo a las apetencias musicales de sus correspondientes épocas.

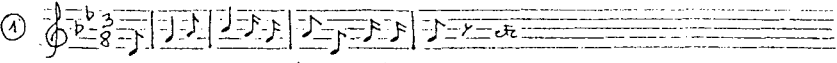
— En aquel proceso, asimismo, se dan las circunstancias necesarias para que se vaya imponiendo un “estilo” que suele responder a concepciones estéticas o artísticas; esas concepciones, aun dentro de una rigidez debido al lento desarrollo de sus elementos, evolucionan paulatinamente.

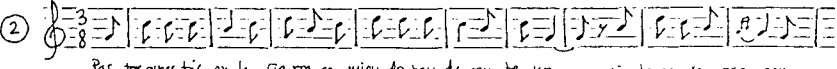
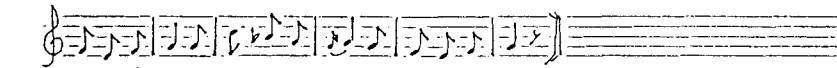
— El hecho de que ese proceso dé como resultado final versiones anónimas se debe, más a la forma de difusión (que multiplica las versiones) y al hecho de que los propios creadores e intérpretes no tienen conciencia clara de su aportación personal, que a una imposibilidad real de conocer su nacimiento. Permítanme que aporte como ejemplo a este epígrafe una canción cuya creación culta y de corte tonadillesco no le ha impedido tradicionalizarse con diferentes funciones. Me refiero a “La panderetera”, tema creado por el pintor y músico gijónés Martínez Abades quien la ofreció a Raquel Meller para que la grabara en aquellos discos de pizarra de 78 r.p.m. a finales de la segunda década de este siglo. Tras la versión discográfica la canción se difundió en pliegos que no sólo alteraron su texto haciéndolo más narrativo sino que permi-


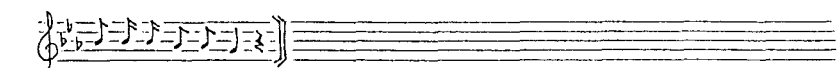
tieron a los copleros ambulantes alterar la melodía; más tarde se convirtió, una vez popularizada bajo esa nueva fisonomía en el medio rural, en tema preferido para un lazo de los que interpretan los danzantes de palos en sus paloteados. Así se incorporó a ese repertorio que utilizan los paleadores como regla mnemotécnica para saber dónde deben golpear o con quién deben cruzar sus palos. Finalmente, y tras estar popularizada en todos los ámbitos, pasó a ser de ese tipo de estructuras melódicas que, por su universal aceptación, reciben letras referentes a cuestiones de moda o de contenido social; y así la vemos unida al problema, que por los años 30 fue conflicto, de si había que aceptar o no el baile agarrado, enemigo del tradicional suelto y, en el caso del pueblo de Brañosera en Palencia, también de la moral.

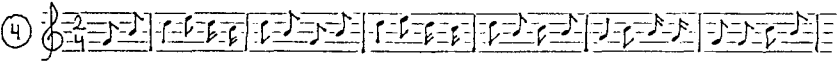
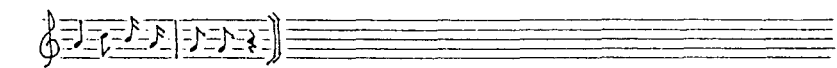
— Esto nos lleva a una nueva conclusión. La popularidad, es decir la aceptación por parte de una comunidad del producto creado, depende del grado de aprobación con que los receptores admitan o acojan tales versiones.

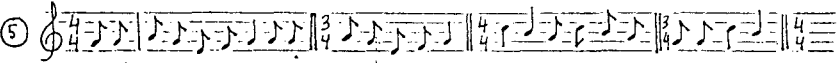
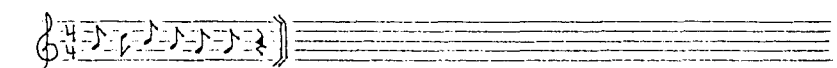
— Habría que concluir además diciendo que el romance es popular no sólo porque el creador o creadores pueden introducir en él elementos musicales o literarios comunes o aceptados por aquella comunidad, sino porque ese mismo grupo étnico o cultural, posteriormente, lo acepta como propio. Tradicional lo es, asimismo, porque los especialistas se lo van comunicando de generación en generación, produciéndose las lógicas variantes, perpetuando de ese modo esquemas musicales y arquetipos literarios cuya sola audición sirve para localizar e identificar a aquel mismo grupo o comunidad.


①  El rey mo-ro tie-ne-ye hi-jo o-le-pán

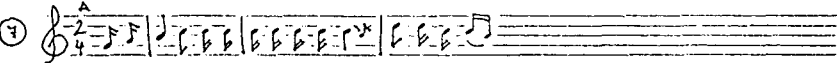
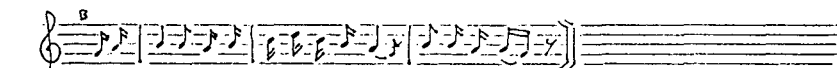
②  Pas-tor ques-tás en la sie-rra co-mieu-do pau de ceu-te-uo — si te ca-sa-ras con
 mi-go sí, sí, lo co-mie-ras blau-cen bue-uo, a-diós.

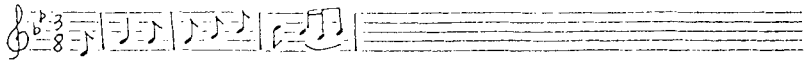
③  En Ma-drid hay un pa-la-áo ay ay bo-ro-bo-ro-va' que se Ua-ma deo-ro el bo-ro-bo-ro
 vá quea la bom-ba va.

④  U-na tar-de de ve-ra no u-na tar-de de ve-ra-uo me sa-ca-ron de pa-se-o me sa-
 ca-ron de pa-se-o

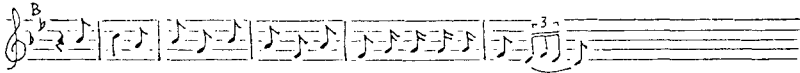
⑤  Ma-má si me de-pas ir ma-má si me de-pas ir un ra-ti-toa laa-la me-da un ra-
 ti-toa laa-la-me-da.

⑥  Se pa-se-a Har-bo-li- ta por su ba-rr-i-do por-tal

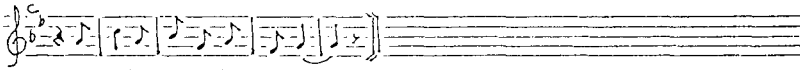
⑦  ca-mi-na la vir-jeu pu-ra ca-mi-na pa-ra Be-lén —
 yea el me-dio del ca-mi-no pa-del ni-ño de be-ber —

8 

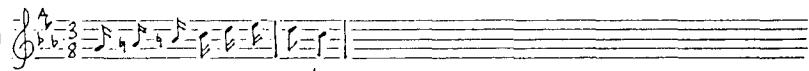
El rey mo- ro tie-neu-ni-jo —



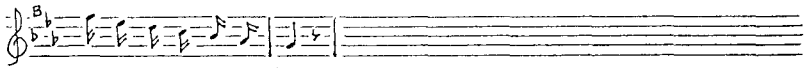
que Trau-qui-lo se lla-ma-ba y tam-bié-n tie-neu-na hi-ja —



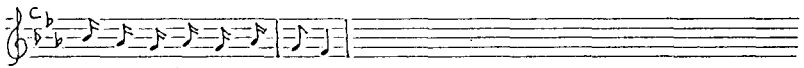
que se lla-ma-ba:ta-ma-ra —

9 

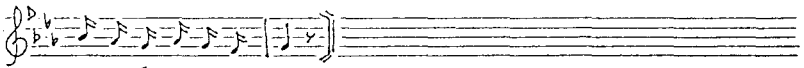
Ae-so de la me-dia no-che



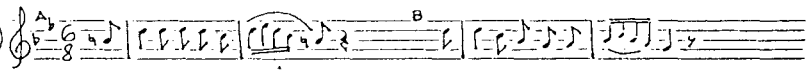
cu-an-do los ga-llos cau-tar



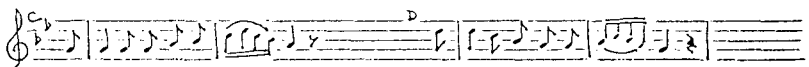
don Can-los de ual de-a-mo-res



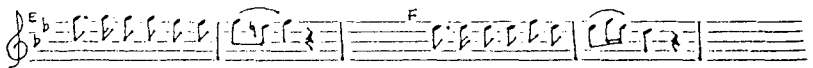
no po-dí-a so-se-gar.

10 

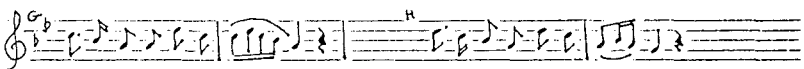
Pa-so por a-lí ta-tin — se e-mo-rí do-na de e-llos :



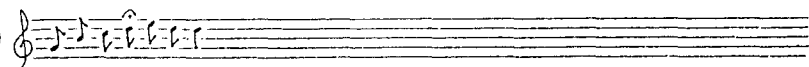
¿quié-res-ted que yo me ca-je con su hi-ja Fi-lo-me-na?

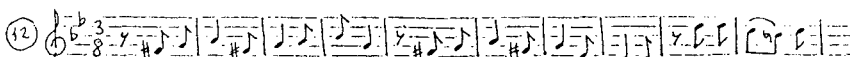


Cá-sa-te con Bleu-ca-flor que es ma-yor y te re-q-pe-ta

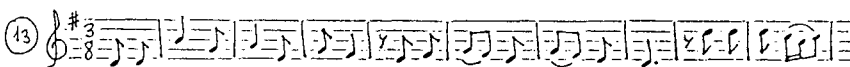



Se ca-rí con Bleu-ca-flor — ol-vi-da-u-de-a Fi-lo-me-na.

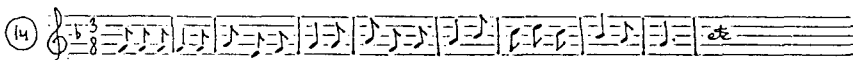
11 

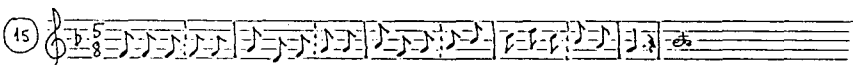
12  Ma-ña ni-ta ma-ña ni-ta ma-ña ni-ta de San Juan- sa-ca Pe-dro

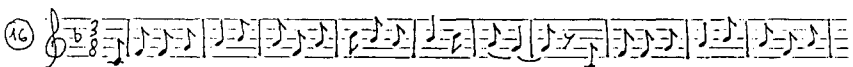
 lo ca-ba-llo a la o-ri-li-ta del mar

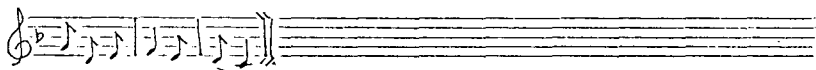
13  Si es el hi-jo del viz-con-de que le den dos pu-ña-lás, yo-tros dos a-


 u ca-ba-llo a las o-ri-llas del mar.

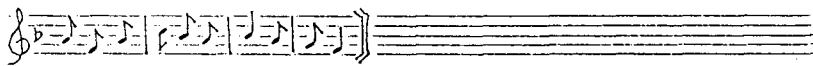
14  Ca-mi-no le san-tia go con gran de-le-la po mi pe-re-gri-na me en-con-tré yo... *etc*

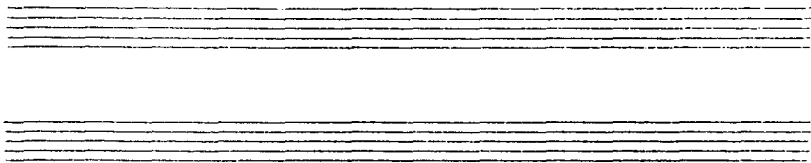
15  *etc*

16  Ye me-ven las en-gri-li-las ya vic-ved co-che de A-llén — en bu-ca-de Me-rem-cia-na que

 ma-li-toes-tré war-ques

17  Pa-ra Me-li-llau-bar-ca-mos muy a-le-fres y con-ten-tos — de to-dos los que-a-quí

 ra-mos sa-be-dos si uel-re-re-mos



LEKU ETA JENDEAK XV. MENDEKO ZUBEROTAR ERESIETAN

Billabona, 1989-V-27

Txomin Peillen

LEKU JENDE TA BESTE XV MENDEKO ZUBEROTAR ERESIETAN

Garai hartako bi jakingai mota ta jakilegoa baditugu, ahozko literaturan sar genitzakeenak baina ez herri-literaturan, ezen mende haietan ez baitzen jakintsu/herrikoi bereizketarik egiten eta erakutsiko dugunez, batakitonen semeek eginak baitira (bi behintzat) eta besteak herriko norbaitek, ezin delarik bereizi ez gai ez egitura aldetik.

Bi jakingai horiek, alde batetik Berterretxen heriotzeaz abestutako bertsoak dira beren bost aldaerekin, XIX. mendea ezkerro ezagutuak eta bestaldetik Urrütiako leinu nahasiaren garaiko etxe gorabeherak aipatzen dituzten lau eresiak —bat behintzat Behe-nafarreraz dena— eta berriki *Euskera* aldizkariarentzat ikertu ditudanak.

Gai hori hautatzean “arazoketa” hau zen, zein da eresi horien historikotasun, zer da benetakoa zer da mitikoa? Zergatik bertsoen artean sartzen dira, leku ta jendeekin guti ikusteko daukatenen edo diruditen mitoak?

Nere “ikerbidea” berriz izan da, pertsonaien historikotasuna erakustea abestien garaikotasuna, kondairaren aipamen batzuekin, eta lekuen ezagutzak ematen didan abantailaz baliatzea, garaiko bideak, giroak zein ziren ikertuz. Horretan asko lagundu nau, Zuberoa gaindi oinez ibiltzeak, Jaurgain historilariaren irakurtzeak —bereziki *Legendes poétiques du Pays de Soule* delakoa—, baita gaskoinez idatzita dagoen Zuberoako zentsuaren aztertzeak, etxeak eta aberastasunak neurtzeko. Sasia ta elorria, arantza ta ostopea nagusi den eremuan ibili naiz —baina ez naiz lehena— espero dut besteri bidexigorra apur bat garbitu diedala, baina lan asko dago egiteko oraindik gure kantore edo kontapoesien argitzeko, eta merezi duten lekuan jartzeko, alegia “literatura hutsean”.

ZUBEROA

NAFARROA
BEHEREA



I. Berterretxen khantorea

Eresi hau, dakizutenez Agosti Xaho, Henri Cavel, J.D.J. Salaberry, Marcellin Hégiaphal ta bestek bildua izan da eta J. de Jaurgain ta J. Haritschelhar-ek gehienbat ikertua. Nere arbasoen Basabürü herrialdean alegia Alta Sola edo Haute Soule delakoan gertatzen baita gehienetan gaztaroan hainbeste bider oiñez kurrutu bide zaharretan gertatzen da.

Lekuak

Kantu horren ulertzeko gaur geuk “Bideberria” izenez ezagutzen duguna ahaztu egin behar da, bai eta bide zaharra jarraiki ere. Azken hau artzainen, euskaldunen bidea da arkaitzarte arriskutsuak eta aldapa latzak ekiditeko zuberotarrek dioten lekü amano-tatik egin zen, bide berria aldiz, “injeniuaren bide astapittoa üngürada ta patarrez eginik düzü” diote herritarrek. “Andoze” ibarrean-eta hau eresian aipatzen baita gaurko bidea enboskada gune ederra da, “Athegetxetako” arroilan edo desfilaroan sartzen delako, bide zaharra berriz, marramarra, gainetik Ligetxaltetik igarotzen zen; berdin beti gure ur basatitik urruti gelditzen da bide zaharra, eta bide berria “Uhaitz” bazterretik joaiten. Bereiziko ditugu zeren zeharka edo zuzenka eresiak izenak ematen baititu alde batetik amaren, bestetik seme presoaren ibilaldiak, eta mapan ikusiko.

Amaren ibilaldia

Oraindikan Larrainen badago Berterretxe izeneko etxea (beste bizpaulu Berterretxe badaude Zuberoan). Garai hartan Larraine herri berria da, priorato bat, artzainak goi-mendietara joan gabe, larrain horretan geldialdi bat egiten dute, ta hamalagarren mendean han dauden *hamabi* etxeek Zuberoari eskatzen diote, zatitu gabeko lurretatik berrariei ematea, etxe berriek lur eduki dezaten. Larraine ez da XIV-XV. mendeko zentsuetan agertzen ez eta Santa Grazi, eliza-lur direnak. Halere, garai hartan Nafarroa ta Zuberoa Agramontes ta Beamontesen gataskekin hartuak direnez gain Larraine estrategi lekua da, hortik baitoa bide bakarra.

Berterretxen ama, etxe horretatik eta seme presoaren bila badoa, Larrainetik Lojibarreraino jaitsi behar du eta hortik Uthürri Xuri deritzaion lekuraino joan, hortik goiti Athegetxeta ekiditeko Ligetxeraino joan behar, eta gero hasten da kantuan esaten zaigun.

Andozeko ibarra
ala ibar luzea.

Ibar hondotik hartzen baduzu Andoze ibarra, Athegetxeta irteeratik, Hur jünta-raino bi kilometro daude, baina eresiak dio ez dela Larrainetik Ligira joan ama hori, baina, agian mandoaren bizkarrean, Bost Mendieta-raino:

Mari Santzen lasterra
Bost mendietan behera

Bai orduan Andozeko ibarra zeharka hartuz eta mendi maxela edo aldapa goiti joanez luzeago da; halere “Bidezaharra” delakotik baitzebilan Berterretxen ama, Ligetxetik (600 metrotan gora den etxetik) ez zuen ibar hondoraino jaitsi izan behar, bideak eroaten zuen, Dordorragea altetik, Bezkoiko lepo edo mendi ateraino, 750 metrotara, gero Bezkoitik artzainen bidea Zalagañe deritzaion mendiraino 1.050 metrotara darama.

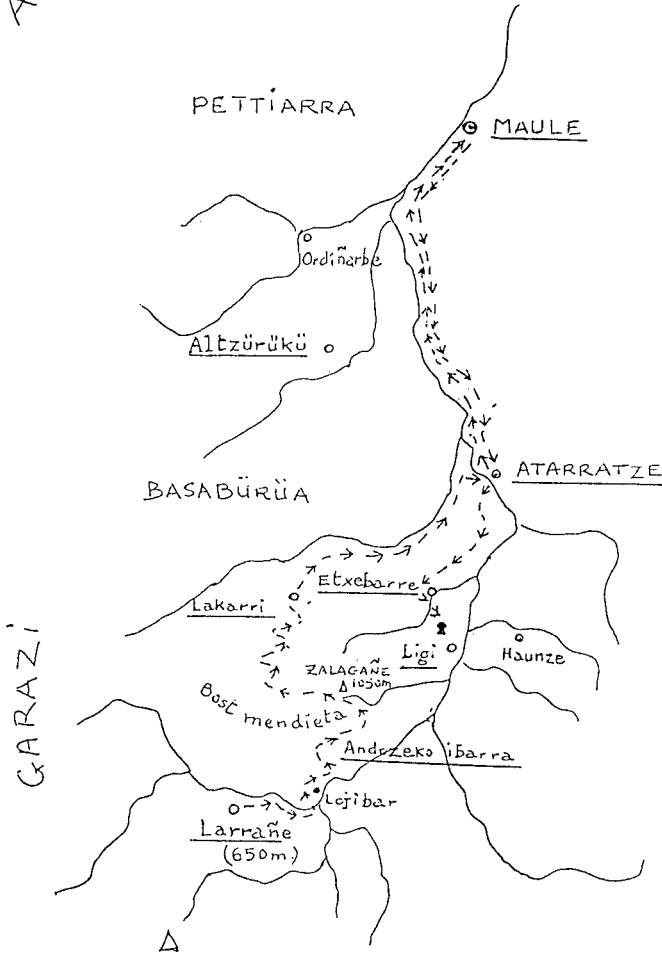
ZUBEROA

AMIKUZE

Mari Santz-en lasterra

- - - - -

BIARNO



GARAZI

△ Abñemendia
2504 m.

△ ORHI MENDIA
2018 m.

NA FARROA
GARAIA

Berterretxeren amaren bidea, anderearekin egin dugu behin, eta hain zuzen Zalhagañe atzean, ezin da Lakarrira zuzenka jaitsi hor baitaude zuberoeraz “baxak” esaten diren amildegiak, abere ta jenteen hil lekuak; andrearekin —oinez baikinen eta hogeit urteez gazteago— Müse gibeletko deritzaien bidea hartu genuen flysch edo lapitz harrien gaindi, zirristaka lauoinka ta ipurdiaren gainean laister iritxi ginen Lakarriko mainuetara.

Berterretxen amak ordea, mandoz ihoan segurki ta urrunagotik abaitaua, hark hegomendebalderago jo zukean, Bost mendietako bigarren tontorraren eretzean dagoen bidetik, mandobidetik, halaxe heldu zen Lakarrira eta eresiak dio:

Lakarri Buztanobian
sartü da belhainak herresta.

Bai, Andozeko ibarra luzea dela dio ama hark, baina ez ahal dira luze, bildurrez kurritzen diren bide guztiak? Zeren berdin dio geroago ikusiko dugun eresiak Espaniarako bidea, ala bide luzea iheslariak tiroak entzuten baititu txistuka belarrietan.

Azkenean Lakarrin dago Buztanobian, zeren eresiak baitio hango nagusia nor den:

Buztanobi gaztea
ene anaie maitea.

Berterretxe ez baldin badugu Zuberoako zentsuan arkitu badakigu XVI. mendean behintzat, aitonen seme izan gabe, gizon askeak zirela berdin Buztanobi-koak, aski aberats zirenak. Azken etxe hau Zuberoako zentsuan, Erdi Arokoan agertzen dela gaskoin hitzez idatzita:

“Item lostau de Bustanobie de Lacarry ezqart fecq per pagar tailha et deu dar au casted de Mauleon peadge et Casse sin pren à lad. Casse deu portar au Casted de Mauleon, nihil plus”.

Testu zahar horrek dionez (XVII. mendean gotiko idazkitik aldatua) etxe horrek ihize eskaintzaz kanpo ez zuen zergarik ordaintzen. Hain zuzen Mauleko Gazteluzainarekin dauzkatzan lokarrien gatik hor dago Berterretxen ama, baina agian gazteluzainaren taldekoa ez den ezkeroko anaia bere arrebari dio edo adierazten dio semea Maulen preso dagoela:

Arreba ago ixilik
ez otoi egin nigarrik
hire semea bizi balin bada
mentüraz Mauleala da.

Eta badakigu Berterretxen ama bakarrik joan zela Mauleko gaztelura.

Mari Santzen lasterra
Jaun kuntiaren borthala:
ai ei eta Jauna, nun düzie,
ene seme galanta.

Mondea amari dio semea ikusi nahi badu aski duela Etxebarre Ezpeldoiraino joaitea:

Ezpeldoi altean dün hilik;
abil eraikan bizirik...

Hor muga genezake Berterretxeren amaren ibilaldia, Larrai, Ligiko goi auzotegi den Andoze, Bostmendieta, Lakarri, Lakarri Altzai, Atarratze Maule eta atzera Maule Etxebarre. Ez dakigu non ehortzi zuten Berterretxe baina haren hil leku ondoan, Etxebarre ta Ligiko bidean dagoen mendi atean, ta Ezpeldoipe etxetik hurbil, haren hil oroitarria topatu da ta ikusten da harri borobil hori, goian bi uztai ta bi gezi, zirkuluan “buruan” harriaren “lepoan” gizon bat besoak ta hankak zabalik etzana beharbada.

Berterretxen ibilaldia

Berterretxe iruzurtuz etxetik ateratzen dute, preso eramaten “Larraitetik Ligira” eta beste bertso batean —agian beste kantu batekoan— dio:

Heltü nintzan Ligira
Boneta erori lürrera
boneta erori lurrera eta
esküa ezin behera.

“Eskua ezin behera” horrekin adierazten digu, eskuak lotu eraman eta hil zutela; gero aldaera batean dio:

Ezpeldoian nintzarian
jana lana han banian
haritx bati esteki ta
bizia galdü nian.

Harriari fidatzen bagatzaio eta Sorhuetan lehenik J. Mirandek gero M. Hegiapahalek bildu bertsoei ere, uztai ta geziak lekuko daudela San Sebastian-en moduan hil zuten Berterretxe, *Etxebarre Ezpeldoian*.

Jendeak

Zerrenda: — Leringo Luis Beaumont-eko kondea, nafarra.

— Berterretxe gaztea, larraintarra.

- Berterretxeren ama: Mari Santz, Larrainekoa.
- Berterretxeren ezkongai: Ezpeldoiko alaba, Etxebartarsa.
- Bütanobi gaztea, Marisantzen anaia Berterretxeren osaba, Lakarrikoa. (Bütanobi etxe horretatik handik ehun urte aterako da protestante artzaina).
- Hirur dozena gizon, beamonte-tarrak.
- Neskatoa.

Leringo Luis, garai hartan, Ingalaterrako erregearen kontu, Mauleko gazteluzaina zen eta Beaumontesen burua naski, jaiotzez nafarra.

Berterretxe, jakina, Agarramonte taldekoa zen eta zurikeriaz kanporazi zuen Beaumont-ek eta preso eraman hiltzeko; gazte hori zer adinetan hil zen ez dakigu baina haren hilarria ikus daiteke oraindik.

Mari Santz Berterretxeren ama da, ez dakigu sortzez Buztanobikoa denez ala anaia Berterretxean sortu ta Buztanobian ezkondua; emazte hori ez da oso zaharra, hainbeste bide egin duen ezkeru semearen bila, baina ezagutu dugu Ahuzkin bizi zen Xixili bat Mauletik mandoz zetorrena bide zaharrez eta gero Bostmendieta gaindi, bere mendiko etxera, gaez eta laurogei urteetan. Larraineko Berterretxe-tarrak ez ziren ez kapare ez aitonen seme, baina izen berdineko Berterretxetarrak bai, Mendikotan, eta azken horiei gertaera berdina agitu zitzaizen, enboskada batean Barkoixeko abade legoak, hil baitzuen semea 1495 urtean, oraindik banderizoen gerlek jarraitzen baitzuten Zuberoan.

Buztanobi, hilgo duten Berterretxeren osabak ez du arrebak lagun-duko semea salbatzen, agian, bera Agarramontesa izanki, eta arma gizonik ez eskupean ez zukealakoan ezer ardietsiko. Mari Santz bakarrik joango da Beaumont-en gana.

Ezpeldoiko alaba, eresiak dio sendimendü gabekoa dela, baina ez dezagun ulert ez zuela bihotzik, sendimentü züberoeraz zentzua baita, kantuak dio ez duela deus entzun, ez ikusi besterik ezer eta odola biltzen duen ezkeru haren etxearen alboan hil dutela Berterretxe haren senargaia.

Neskatoa, neskamea doa ateraino, ohitura denez jakiteko kanpoan nor den eta zenbat gizon dauden kanpoan esateko.

Arma gizonak, eresiak dio hirur dozena direla ta hain zuzen badirudi garai hartan banderien gizon taldea nonbait hogeitahamaseikoa zela zeren Zuberoako notarioen artxibategian, orain Paueko departamendu gordetegian dagoen batean, beste Berterretxeren heriotzeaz mintzo gas-koinetz dokumentuak hala dioen:

“A vos Mossor lo cappitaine et governador de Solle, expause et humilment remustre, noble home Ramonet senhor de Berreterech de la parropie de Menditte, suget deu Rey nostre senhor que pot aver ung an et miey o environ ung aperat Arnauton abat de Barcuxs, lo senhor de Salaverri de Mendi, Chicot, filh de la Dalle, lo maestrot de Pagolle, tres dotzenas de homes et autres lors complicis et abiatz no sevem per quenh spirit sollicitatz, haben lor maubade intention en lors coradges se transportan armatz et inbastonat de lauses balistes, broques et autres invassibles armes en la parropie de Menditte, a gueyt apens et aqui rencontran ung aperat Pierres, filh deu medixe Ramonet... lo donan plusors cops de treyt de baliste, lance et espade audit Pierres, es anat de vide a trespas...

(J. de Jurgain, *Quelques légendes poétiques du Pays de Soule*, 1909, 23-24. orr.)

Berterretxe da, agian, gelditu zaigun eresi bakarra baina garaiko gertaerez ikuspegi iluna ematen badigu ere Historiaren idazkiek berdin diote. Idazki zaharretan Jurgain-ek erakutsi zuen berdin Ligiko Johannes zurikeriaz hil zutela haren, etxean jan ondoren, ohetik atera ta. Behar bada Berterretxeren eresian ematen den bertso eztabaidatuak hori adierazi nahi zuen, nahiz bildu den bezala dioen:

“Heltü nintzen Ligira”.

Ligin ez balitz bezala eta Johannes bere etxean eta ohean zegoen, harrapatu eta hil zutenean, hain zuzen Berterretxe ohetik aterarazi zuten.

Berterretxeren eresi horren kasuan ederrena da nola, gertaerak gorde diren, hilharria aurkitu, lekuak eta jendeak ondo deskribitu, eta musika ere XV. mendekoa omen da, Iñaki Nuñez-ek Arrasateko ordenagailuarekin egin ikerketa-sailketarren arauera.

Gauza gehiago baliteke esateko narratiba aldetik elkarrizketen, beharrezko diren xehetasunen erabilera xotilaz, baina uste dut Jean Haritschelhar jaunak, horretaz baduela zerbait eginik, benetako narratiba eta halere olerki ederra baita Berterretxeren kantorea.

Jendeen arteko harremanak, Bereteretxeren kantorean

Gerrilla-ren antza dauka, garaiko Jauntxoek jokabidea eta gudabideak, hain zuzen bigarren Bereteretxeren hilketa bide batean enboskadaz egiten baita, lehena berriz, gauaz etxean sartuz eta berdin 36.lagunekin preso darama Larraineko Bereteretxe eta andregaiaren etxe alboan hiltzen. Gertaera horiek XV. mendekoak izanki, orain gertatzen direnak dirudite.

Halere, hasieratik herrixeheak aitonen semeez zer ustekizun zuten badakigu:

“E’nüan uste erraiten züela
Aitunen semeek gezürrik”.

Kondairak ez digu, Zuberoan ematen Jauntxoak XIV-XV. menderaino, gaizki portatu zirenik herriarekin, baina haraino ez baitzuten indarrik; gero nafar erregetza ta frantses jaungintza sistemaren ereduz, nobleak saiaturko dira, boterearen hartzen ta horretarako, ez daukate gudu-indarraz kanpoko biderik. Baina eresiak dio Aitonen semeren ahalgetan, lotsetan:

“Jaun konteak berhala
traidore batek bezala”.

Gero, duda batekin geratzen gara, alegia herrixeheko norbait gerrilla horretaz asperturik ibili denez bertsogintzan, ala Agarramontes bat, Beaumontesen zikintzeko, edo behintzat merezi dutena bizkarreratzeko.

Bereteretxe-ren khantorea

*Marzelino Heguiaphal, Sorhoetakoak
bidalitako aldaera*

Haltzak eztü ezkürrik (1)
ez gaztanberak ezürrik;
E’nüan uste erraiten züela aitunen semeek gezürrik.

Bereteretxe-k ohetik
neskatoari eztirik:
Abil eta so egin ezan ageri denez gizonik.

Neskatoak berhala
ikhusi züan bezala:
Hirur dozena bazabiltzala, leiho batetik besteala.

Bereteretxe-k leihoti
Jaun kunteari goraintzi,
Ehün behi bazereitzola bere zezena ondoti.

Jaun kunteak berhala
traidore batek bezala
“Bereteretxe aigü borthala ütüliren hiz berhala”.

“Ama indazüt athorra
mentüraz sekülakoa
bizi denak orhit ükhenen dü Bazko biharamena.

Andozeko ibarra
 gaü hartan ibar latza (sic) (2)
 hiruretan armarik gabe ebaki zeitan bihotza.

Heltü ginenean Ligira (3)
 buneta erori lürrera
 buneta erori lürreala eta, eskürik ezin balia.

Margaita gana heltzean (4)
 zühaintze bati esteki
 belhariko ezarri eta erho ezpatareki.

Ama haren lasterra (5)
 Bost Mendietan behera
 Lakharri Büztanobian sarthü da bi belhañak herresta.

Büztanobi gaztea
 ene anaie maitea!
 hitzaz honik ezpalinbada ene semea joan da?

Arreba, ago ixilik
 ez othoi egin nigarrrik
 hire semea bizi balinbada bentürüz Mauliala da.

Ama haren lasterra
 jaun kuntearen borthala,
 ai! ei! eta Jauna nun düzü? ene seme galanta!

Hik bahüana semerik
 Bereteretxez besterik
 Ezpeldoï altean dün hilik, abil eraikan bizirik.

Ezpeldoïko jenteak
 ala sendimentü gabeak
 hila hañ hüillan ükhen eta deusik etzakiena.

Ezpeldoïko alhaba
 Margarita deitzen da
 Bereteretxe-n odoletarik ahürzka biltzen ari da.

Ezpeldoïko бүkhata
 ala бүkhata ederra
 Bereteretxen athorretarik hirur dozena ümen da.

Testu hau Marzelin Heguiaphal, "pastoral errejent" eta Euskaltzaindiko urgazle denak, Sallaberry jaun erdaldun bati bidali zion, eta hark neri, beraz hona nik euskaraz emanak Heguiaphalen oharrak.

1.en bertsoan. Oker dago “haltzak ez dü bihotzik” haltzak beste zuhaitzeen moduan “bihotza” daukalako “Haltzak ez dakar ezkurrik”, da.

2.en bertsoan. Bere amari atorra eskatu ondoren du Ezpeldoiko bidea hartzen.

8.en bertsoan, Ligira irixtean boneta (txapela) lurrera erori zaio eta ezin zuen hartu eskuak loturik baitzeuzkan.

9.en bertsoan. Gehiago pairarazteko Margaritaren etxe alboraino eroan, zuhaitz bati lotu eta belauniko jarri —garai hartan zegiten moduan— hil baino lehen azken otoitza egin zezan.

Bertso hau —neretzat— azkena da eta ez “Ezpeldoiko бүkhata” ezen Beaumont-i ezezkoa eman zion Margarita, honen eskupeko gelditzen baitzen.

Hona Bereteretxe-z arkitu ahal izan dudan guztia Sallaberry jauna. Maiz elkar ikusteko itxaropen ta atsegin handiarekin.

Heguiaphal Marcellin, Sorhoeta

Txomin Peillen-en oharrak

(1) Lehen bertsoko zuzenketa horrekin Marzelin-ek arrazoin luke zeren egia da “Haltzak bihotza” baduela (gutxi daukana Saratsa da eta gutxienik Sabükia) euskaldunak ez dezake hutsik egin horretan, baina “ezkurrik” ez duela ematen egia da eta errimarentzat askoz hobea.

Gainera Inozentzio Munitak, duela 37. urte argiataratu *Gure mendi ta oianak* liburuan irakurrita, haltzaren bihotzarenak ez duela zentzurik argi dago zeren hauxe diogu zuhaitzale ospetsu hark:

Bere zurra ur lanetarako, mueble ta beste gauza askotarako pozik artzen dute arotzek.

Urruntseago dio Munitak:

Ikusten dira berreun bat urteko etxe-zurak oraintxe egiñak eta jarriak balira bezela. (*Op. cit.* 52.orrialdean)

Beraz Heguiaphal zuzenean dago, ez bakarrik errima hobea dakarrelako berak ikasitakoak, eta besteetik zuhaitz jakituriarekin bat datorrelako.

(2) “Gaü hartan ibar latza”, errealismu kutsuz dator hemen eta narratibatik hurbilago eziez “ala ibar lüzea”, garai beste abestietan zerabilaten klitxea baino, beregisakoago dena. Gainera, gaua edo argitzeko puntuan izan behar zuen Bereteretxe “ohean zen ezker”, eta aldaera batzutan “Bazko gauerdi” ondoa aipatzen baita.

(3) J.D.J. Sallaberry-k 1872an eman aldaeran bertso hau ez da agertzen eta *Kantu, Kanta Kantore* bilduman, Baiona, 1975 delakoan, beste gisa honetara

Heltü nintzan Ligira
boneta erori lürrera
boneta erori lürrera eta
eskürik ezin behera.

Aldaera honek, benekotasun gehiago du, eta abesti horretan hitzegiteko joera dutelako notinek, hau izango da jatorrizkotik hurbilago ezi ez Heguiaphalena.

(4) Bertso hau desorekatua dago, nonbait garai batean ulertzen ez ziren hitzen lekuan horiek sartu ziren eta Jon Miranderi aitak —Garindañekoa zenak— abestua zaharrago dirudi:

Ezpeldoian nintzanean
jana banüan han lana
haritx bati esteki eta han bizia galdü nüan

eziez eta *Kantu Kanta Kantore*-k ematen duen hirugarrena:

Heltü nintzan Ezpeldoira
han haritx bati esteki
han haritx bati esteki eta, bizi zeitan idoki

(5) “Ama haren lasterra”. Beste aldaeretan hemen amaren izena agertzen da Mari Santz, baina nonbait XIX. mendean izen zahar hori ezin zezaketen, herrian, askok ulertu eta urrunago (17) “ama haren lasterra” erabiltzen delarik, aurreko 14.enean ere sartzten da, “gaurkotzeko”.

Azkenik aldaera batetik bestera ez da leku ta jende-rena arteko desberdintasunik, non ez den gaineratzen Ligi-ren aipamena batzutan, baina bitxi dena da, denborazko aldaeretan noiz gertatu zen jakiteko, batek diola, oroitu behar dela “Pazko biharama naz”, besteak “Pazko gaberdi ondoa” eta hirugarrenak “Pazko oillaurrentea”.

II. Altzürükü Urrütiako leinuaren eresiak

Ez da lehen aldia aipatzen dudanak eta ez naiz lehen a lan hortan, Francisque Michel-ek 1857.ko bere liburuan *Le Pais Basque* delakoan ematen du bat, baina hogeit bat urte lehen bildua zuen Chaho-k argitara gabekoa den bere kantutegian, gero J.D.J. Salaberri mauletarrak bere kantu bilduman ez bazuen sartu ere, haren paperetatik ateratu ditugu Euskera-n argitaratu diren lehen aldikotz eman diren bost bertso. Artean Jean Haritschelhar-ek bere Euskaltzaindiko sarrera hitzaldian aipatzen du, lehenbiziko eresia, zuzenketa garrantzitsu bat eginez; zuberotar

aldaketa bitxi bati eta Benafarreraz ezagutzen den eresi bakarra komentatuz, J.M. Leizaolak egin argitaratzeari xehetasunak gaineratuz, alegia iturriarena: Agosti Xaho.

Neronek gaurko txostenaz kanpo badaukat ikerlantxoak eginik testu guztiak —bertsozkoak emanez— “Altzürükü Urrütiako leinuaren eresiak, XV. Mendeko” in *Euskera*, Bilbo, 1986, 31 pp., 69-85 eta Zuberoako idazkiez egindako liburuan ere *Zuberoako Itzalargiak*, Elkar, Baiona 1988.an albistetxo batzuk gaineratzen nituen, gaur ordea, sakondu nahi nuke apur bat mito aipamenei zulo beltza, baita hitz lauz bildutako ipuinak ekarri, leinu honen mitogintza uler dezagun.

Lekuak

Herri hori Petiarre-koa da; alegia Maule aldekoa, baina Ahuzkira doan Zuberoa beheko ibarraren muturrean (beste ibarra Ibaresküina, Basabürüan dago eta hain zuzen, Altzai du herri nagusia eta Lakarri bigarrena), beraz Altzai agertuko da gure ikerketan ta Baigorrikin dituen harremanak irakurtzean, ez zaigu ahaztu behar herri hau ez dela Ozkaxeko ta Behe-Nafar mugako lepotik hain urrun (ikus mapa).

Herrian bertan oraindik zutik dago Urrutiako leinuaren dorrea XIV-XV. mendean eraikia, eresiek aipatzen duten garaietan hain zuzen. Gaur dorre hori iritzapenez hobetua herriko etxea edo Udaletxea bilakatu. Herri horretan ere eliza nahiko zaharra dago XVII. mendean berritua kanpandorrea kalbarioduna daukalarik, hots hiru puntatako zuberotar tankeran “espadaña” bukatzen zaiolarik.

Altzürükü Urrütiako sendia, izan zen, hor Pettiarrean, Zuberoako lur aberatsenetan haundikiak izatera iritxi zirenak. Altzürükü oso Lakarri bestelako herria da legez, Lakarri txikiagoa da eta ez da Jaunik herrian, beraz hogeitazazpi etxe daude zerga ordaintzen dutenak eta aske direnak, Zuberoako Erdi Aroko zentsua irakurriz, Altzürükün berriz, Zuberoako herri haundietarik delarik, 69 etxe eta haietan Urrütiako jaunaren jabetasun eta beste jaun horren botoi-ek edo etxetiar lotuek dituztenak ez da harritzekoa, legegizona izateaz kanpo gaizki ikusia bazen ere. Hona haren jabetasuneko ziren etxeen zerrenda:

Jendeak

Eresiako notinak denak aitonen seme ta alaba dira, beraz gaiaren aldetik, ez eta askotan pentsamoldearen aldetik ez dira eresiak herrikoiak, beste inon ez baita “ohorea”ren sentimendua aipatzen nola eresi horietan. Halere esan dezagun —beharbada eresi horien bortizkeria gogoan— jendeak altzürükütarrei egoizten dietela xotiltasun ezaren fama eta diotela:

“Eskalanpu handiak Altzürüküko”

Esaera horrek gainera badu frantses kutsua, fintasan gabekoari esaten baita “il vient avec ses gros sabots”, bere eskalanproin handiekin dator. Nola nahi ere, askotan, gure Epixtola horietan herritarrei atxikitzen zaieten ospe txarrak, kondaira usaina dauka:

“Agarramontes ürgüllütsüak Haunzeko”

De Jaurgain jauna, zuberotar historilari begi luzeak, gure ustez eta geronek geroztik, Haritschelharren ondotik aurkitu argumentuak metatu ongi argitu zuen eresi horienako jendeak nor ziren:

“Menauton Urrütiakoa 1422. urtean eta nonbait hogeit hamar urteak zeuzkala, aitak, Domenja Ahetzeko alabarekin ezkonarazi zuela”, eta gaineratzen du aita Muskildiko ta Erbizeko jauna zen Arnauton izenez ezaguna Zuberoan, baina ahaztu zitzaion erraitea Jaurgain-i, Arnauton hori Etxauzeko jaun eta Baigorriko bizkondea zela; zeren erakutsi dugun bezala Ahetze, Erbize ta Muskildi, Baigorriko Etxauztarren lurrak baitziren jadanik, paperetan agertzen den moduan, XVII. mendekotan.

Egia esan eresietan beretan batean Andereak dio Etxauzeko dela Urrütian ezkondurik, bestean dio Ahetzeko anderea dela, ta Baigorri duela anaia. Beraz agertzen zaizkigun pertsonaiak hauek dira:

- Domenja Etxauz (Ahetzeko anderea), Urrütiako andere ezkontzez.
- X. Etxauz, haren anaia (Erbizeko ta Muskildiko jaun eta Baigorriko bizkondea).
- Menauton Urrütia (Urrütiako jauna).
- Aitonon alaba ez den “neskatila”, ezezaguna.
- Urrütiaren azkarreko “haurra”.
- Gorago aipatu neskatilaren “ama”.

Urrütiako aberastasunak

Urrütiako gaurko jauregia, dorre itxura daukanak, XIII. mendekoa da eta nonbait XIV. mendeko den Zuberoako zentsuan etxe horren berri ta bere ondasunen zerranda agertzen zaigu; bai, Pettiar horretan, Jaurgoaren sistema sartuxe zen eta Altzürükuko 66 etxeetatik 12 ziren aske, besteak jaune eskuko edo jaunarekin, “botoi” estatutuz lotuak.

Urrütiako etxeaz hau dio zentsuak gaskoinez:

“Lostau d’Urruthie d’Aussuruc ez gentiu nihil debet regy”.
 “Urrutiakoetxea Altzürükükoa aitonon etxe da, ez du erregeari zorrik”.

Gero herri horretan Urrütiako etxea bost etxeren jabea da zeinak diren:

Arssue, Ehecaphare, Esporonde edo Esporonce, Livarren, Sagaspea. Izen batzu euskal itxurapean daude, bat gaskoindua Iribarren: Libarren. Etxe horiek kanpo 13, botoi-etxeak dira Jaunari botu eginak, etxea ondoko bati eman lezaketena, baina saltzekotan Jauna ordaindu behar halaxe dira:

Aguerreberria, Aramburue (sic), Arhetchea, Barnechea, Echurac (?), Elizabe, Elizagaray, Elissiri, Escaray, Garatea, Haritzmendi, Irigoyhen, Jaureguiberria, Jaurigoihen.

(Bestalde 18 etxe Jaunteinekoak, eta Gotainekoak dira Jaun jabetzaz). Beraz ez da harrigarri Zuberoan, botoi ta etxetiar gehienik zuen herria gatik besteek esatea “eskalanproi haundiak” zirela.

Ahetzeko ontasunak

Ahetze bera, Etxauzeko baigorriar jaurgoaren jabetasuna zen eta zentsuak dio:

“Lostau d’Ahetze ez gentiu, nihil debet regy”.

“Ahetzea aitonen etxe da, ez du erregeari zorrik”.

Etxe horrek etxe hauek zituen Ahetzen: Aguerre, Adortea (?), Aizkoaitzin Curutseta; Muskildin, etxe hauk: Carricartea, Etchartea, Etche-goihenea, Iriart, Landartea; gero Erbize-n: Unartea, Unagaraia; Botoi: Arazabal Bellagarri, Etxeberri Laurussekoa, Etxeberri Inçagurspe, Iriart, Mendiburu.

Denetara berdin ze ezkondu zirenean Urrütiako Jaunak hamazortzi etxe ekarri zituen eta Ahetzeko anderea beste hamazortzi, berdinen arteko ezkontza eginaz. Halere bere ontasun ta guzti senarrak emaztea bilotik narrasta erabili zuen.

Jendeek harremanak Urrütiako olerkietan

Gure kontapoesiek diotena, badirudi berdin dela ez zaiela fidatu behar Aitonen semeei ez baitute goratik aipatzen duten Ohorea errespetatzen, hala nola “Ahetzeko anderea” lehen eresian, Jauna bere anderea esklabo balitz bezala iletik narrasta baiterabila.

Bigarren eresian berdin “Urrütiako anderea”, ezkontzez hala baita Ahetzeko anderea zena, andere horrek bere anaia deitzen du, senarrak zikindu ohorea —beste neska betekin ibiliz zikindu diona— garbi dezan, anaia Baigorriko bizkondea delarik ea bildurtia ta lotsagalduta denez galdetzen dio, lehenbizikoz XVII. mendean bere atsotizetan Oihenartek aipatu moduxean.

Eta eresiak berriz, Urrütiako anderearen ahotik

Etxauzeko bizkondea
beldürra düzü ahalkea;
üzten düzü phenaz hiltzera
zure arreba maitea.

Lehen bi eresietatik ateratzen den irudia da, sendi noble horietan zeinen gaizki erabiliak zitezkeen andereak zenbat nahi haundi izanki beren jatorria. Andereak bigarren eresi horretan erakusten ez bakarrik errugabea, ogengabea dela baina senarra dela beste batekin “amuriaren kapitetan” alegia aitonen alaba ez den neska batekin oheratzen.

Hirurgarren eresia, “Urrütiako jauna” faktizioki bildu dugu, alegia “Amak dio alabari” delako doinuuan abesten diren, hirur kantu zatiak bat egiten dutela erakutsiz *Euskera* aldizkarirako egin nuen saiakeratxoan. Hor ere jendeen arteko harremanak bortitzak dira, erakusten digute Urrütiako jaun bildurti eta ezkontanaiak tirokatzen duelarik Espainiara ihes doana, bere ohaidea, bere amurea “fruitua”, bien haurra, haztzen utziz, bere amorantearen amak, esaera zahar antzean diolarik:

“ibiltekoz ibil hadi, hihaur üdüri zonbaiteki”.

Alegia populuko, herrixeheko norbaitek ez duela aitonen seme batekin ibili behar, ez baldin bada utzia ta gaitzetsia izan nahi; baina ez dela lehenbizikoa dio alabak amari erantzunaz, (argitara gabekoa)

Ama zaude ixilik
ez erran othoi gaizkirik
gatzetarzüna inozent dela ez dakizüa engoitik
zure denboraz orhit eta ez othoi egin nigarririk.

Egia da, XIV., XV. mendeetan ta Beamontes, Agarramontes gataskez baliatuz, Jaun batzu saiatu zirela, feudokeria jartzen Zuberotan, eta garai hartako gorroto batzuen oihartzuna agertzen zaigula hor: bai Baigorri/Urrütiaren artekoa, bai aitonen seme/herrixehe, artekoak. Baina ez dira hor bukatuko aitonen seme ta herrixehearen arteko ezin ikusiak, zeren etxeak zirenez geroz nobleak, bernes merkatari batek Iruriko jauregia erosiko baitu, gero lurra, ezker-eskuin eta azkenean Zuberotarrak izugarriko hauzietan sartuko eta Matalasek bekakiko ez duen goropiloa egingo; horregatik uste dut, herriak hobeki gorde dituela begi gaiztoz eta susmoz ikusten zituen etxe haunditako jendeak.

Duela hirur urte lehen aldiko eman nituen, *Urrütiako jauna* abestiaz ezagutzen ez ziren sei bertso, eta harrigarri dena joan den mendean bilduak; bai J.D.J. Sallaberry mauletarrak bere abesti bilduma egin zue-nean, loretegia egin zuen, aukerak egin eta eskandalu egin zezaketen kantu gehienak baztertu hala nola Etxahun-en pila bat eta Urrütiako

horiek hain zuzen jende haien ondokoak bizirik zeudelako ta garai hartan eta bere ofizioan —lege gizona zen— ospe ona gorde behar baitzen; gainera, argitaratu zituen abesti zintzoak, gehiegi iruditu zitzaizkion garai batean, eta 1872.an eman liburua frantsesez “péché de jeunesse” edo “gazte bekatu” bezala irizten du, horrekin erakutsiz handik aurrera ez dela kantu bilketan ibiliko, bere ofizioari komeni ez zaiolako. Bere bilketa osoak 200 bat kantu izango ditu, edo berrehunen hitzak behintzat, 45 argitaratu ziren eta Etxahunek Barkoixeko apaizari egindako bat, norbaiti bidaltzekotan egon zen eta ez egin, eskuzko kopiaren azpian, jarria zuen: ne parlez à personne, il ne faudrait que l'on sache que je m'occupe de telles choses”.

“Ez aipa iñori, ez liteke jakin behar holako gauzetaz arduratzen naizela”.

Geuk ez diogu harria botatuko zeren duela hogeitahamar bat urte *Igela*-n, eman genituelarik “Mendikota Hastoy-ko” kantoreak, —oraindik ondokoak bizi zirelako— izena aldatu baigenuen, “Larragoiti Gardejan” ipiniz. Badirudi XV. mendean, ez zutela gure gisako ilerik mingainen gauzen esateko ta jendeen arteko harremanak, jorrazteko. Zuberoan behintzat, kontapoesiak Aitonon semeen irudi txarra gorde du, Urrütia-*ren gisa, Bereteretxe traidorea baita.*

Hirugarren ta laugarren eresietako gertaerak hitz lauz, herrian bilduak

Berdin, frantsesezko ohar batean F. Cerquand kontatzen digu hirugarren ta laugarren eresietako gertaerak honela Anuntxi Aranek euskaratua:

“Urrütiako jaunak herriko neskatila apal bat hartu zuen maitaletzat. Andereak jakin zuenean neskaren etxera egin zuen eta han ikusi haren mihiseak (maindireak) istupazkoak (kamaluzkoak) zirela. Jauregira itzuli eta lihozko mihiseak igor arazi zizkion, erranez ez zela ongi jaun bat halako mihise arrunteetan etzan zedin. Arrats hartan berean Urrütiako jaunak neska-ri galdegin zion nondik zeuzkan halako mihise ederrak.

—Andereak igorri dizkit —erantzun zuen.

Urrütiako jauna joan zen eta ez berriz etxe hartara itzuli”.

Ipuin honek gertaeren morala bat ematen digu eresietan agertzen ez dena:

- 1.nik. Eresian ez da agertzen Urrütiako Andere nobleak lihozko mihiseak eman zizkiola amoranteari, senarrari adierazteko bere heineko, bere kastako norbaitekin ibiltzea ta kalamuan lo egitea ez zitzaiola komeni.

- 2.nik. Eresietan agertzen ez dena da Urrütiako jauna bere amorante ixilaren eta ixilpekoaren gana joaita hola utzi zuela, baina haur bat eginik neskatilari, Baigorriko jaun zeukan ezkontainari Espainiara ihes egin ziola, hark tirokatzen zuelarik.

Hor agertzen etnografia bilketa maiz ikusten duguna, alegia, ipuin zahar bati, zerbait kendu edota zerbait gainera daitekela, aldaerak sortuz.

Lehen eresiko mito aipamena

Santa Klara-ri egoitzen zaion miraria egiten du Urrütiako andereak baina hemen Fr. Cerquand-ek bildu ipuinak bertsoak dioen gisara kontatzen digu; frantsesez dagoen ezkerro Cerquand-ena Anuntxi Aranek euskara batuan eman du ohar luze hau:

“Behin Urrütiako anderea jauregitik jalgi zen, bere mandala ogiz betea zeramala, herriko behartsuei emateko asmoz. Senarrak ikusi eta galdegin zion:

– Zer dun hori eta nora hoa?

– Ehulearen gana noatzu, harilko hauek eramaitera.

Senarrak mandala zabalarazi zion eta ogien lekuan bi harilgo baizik ez zuen atxeman”.

Hona bertsoek zer dioten:

Nun zabilta haiñ goizik,
jauregia hüstürik?
galthatzen deio Urrüti-k
begiak oldartürik.

Jauna, ikhusiren düzü
nahi baldin badüzü
norat orai nabilan
zareta hau, bürüan.

Jente eskeleari
emateko zokhorri
Andere Urrütiak
hartü zütian bideak.

Opilez zarea beitzen
betherik jente prauben,
Urrütiak zarean
esküa ezari züan.

Ophilak, ordü hartan,
jin ziren haillikotan
Urrütiak berhala
uste trunpatü zela.

Ehülearen etxera
zoaza bilberaztera?
—Jauna ikhusten düzü
orai zük badakizü.

—Pharka izadazüt arren,
bekhaitz e'nüzü izanen
emazte huna zirela
orai badit nik proba.

(J. de Jurgain *Légendes poétiques du Pays de Soule*
Fr. Michel, Pays Basque.)

Hamaseigarren mendeko eresi batera argi bila

Atharratze jauregian izenpean ezaguna den kantorea eta bazter utzi-
ta bere historikotasunari buruzko eztaibadak, XV. mendean ematen diren
Santa Klara-ren aipamena berdina aurkitzen ditugu, baita olerki honetan
ere, Erdi Arotik heldu zaizkigun eske pertsuen bertso baten aipamena

a. Santa Klara berriz ere.

Bertso hau denek ez dute abesten eta aldaera guztietan ez da azal-
tzen, dio:

Atharratzeko zeñüak
berak arrapikatzen
hanko jente gazteriak
beltzez beztitzen:
andere Santa Klara
hantik phartitzen,
.....

Santa Klara- ren aipamena, hemen Urrütiako eresietan baino argiago
da eta neretzat eguzkiaren sinboloa da, eguzkia bere berotasun ta argita-
sunarekin, eta beltzez beztitze hori ez da bakarrik doluaren gatik zeren
Atharratzeko andereñoa zuriz baita janzten; zerbait ikusteko du argiaren
aipamen zahar batekin eta erritu batekin; hain zuzen, Tolosan eta beste
herri askotan Euskal Herrian —beriziki Santa Klaratarren komentuari
eman zaizkio arraultzak— “eguzkiaren itzultzea eskatzen delarik, eurite,
lañote luzearen ondotik”; oraindik ohitura hori badago Baionan gure
etxetik berrehun metrotan dagoen komentuari arraultzak ematen bai-
tzaizkio xede berarekin.

Bai narratiba, ez da bakarrik gertaerak edestea baina mitoak kontatzea ere. Eta Santa Klara-ren ohitura hori pahan erritu zaharrago baten ondokoa da. Erritu hori oxtion aipatu Etxebarren egiten zen eta geronek parre ipuin bilduma batean bildu nuen hona nola: kontatzailea Ligiari askazia neukan, eta naski herrietan ohi den bezala auzo herrietaz trufatzen da eta galdera egin nionean zergatik esaten zen Etxebarretarrak eroak zirela ez zidan Berterretxen kantorea aipatu, baina Santa Klararekin zerbait ikusteko duena, alegia Etxebartarrek behin Ligiko bide ertzean zegoen arkaitz baten hautsi egiteko herriko arraultza guztiak bildu zituztela eta harriaren kontra zartarazi, harria naski ez zen hautsi baina geroztik, zafla horia badago arkaitzean.

Ligiarrek ulertzen ez zutena zen Etxebartarrek hori egiten zutela, eguzkia itzul zedin. Halaxe parre ipuin sineste galdu batzu arki genitzake. Eta Etxebarrekoez kontatzen dena, Tolosa ondoko eta Bizkaiko herri baten gatik.

Gero ez da harrigarri kristaututako erritua egiten duten hiritarrek pagan ekintzaz trufatzea, baina zergatik dator honera Atarratzeko leinuaren kasuan Urrütiako leinuan bezala, anderea Santa Klararekin hurbiltzea? Nere ustez, eresi horiek bildu diren garaian eta hori dio J.D.J. Salaberry mauletarrak, eskean zebiltzanek abesten zituzten eta halaxe ulertzen dugu, kantoreetan agertzea, erlijio aipamena. Hain zuzen holako eskelei zor diegu Urrütiako kantorearen aldaera batetan eske bertsoa agertzea:

Izotzetan elhürretan
Abentüko gaü luzeetan

Atarratzekoan berdin eske bertso baten oihartzuna badago, halexe züberotar bertsoak dio —eta Euskal Herri guztian ezaguna den hitzetan— etxeko jaunari zuzenduak:

“Zaldiz elizalako
han ürrhez” oberendatüko;
hantik etxera jin deneko
“zilhar kaideran jarriko”.

Eta hona Atarratze jauregia kantorean Quatrefages-ek 1753.an argitaratu aldakian, frantsesez:

Santa Clara part demain
on dore la selle de son cheval
et sa valise d'argent.

Andere Santa Klara
bihar da phartitzen
haren peko zamaria
“ürrhez da zelatzen”

honaino, euskarazko aldakietan agertzen da, baina frantses itzulpenean bakarrik, et sa valise d'argent /“eta bere zakua zilarrez”. Norbait ez balitz konbentzitua bilduak izan diren kantapoesietan, abesleek kantu nahaske-ta bat ematen zutela, aski da entzutea Iparraldean “Boga Boga” kantua bukatzean nola nik ez dakidan ohitura berriz jarraitzen duten “oh Marguerite ma tendre amie, reviens vers moi ne me fais plus souffrir”.

Beraz neretzat Santa Klararen aipamenak ez du historikotasunik kentzen Urrütiako eresiarri, bakarrik ematen digu aditzera herriak zer jarrera duen kantuari buruz? Geroztik etnografoek bildutako Urrütiako ipuinek erakusten digute herriaren gogoan, pertsonaia handi batek sort dezakeen mito transferentzia.

Santa Klara-ren aipamenik ez da eskaz izango —Donostiako uharteaz kanpo— euskal abestietan, eta hona nola irakurri dudana R.M. Azkue-k Krisostoma Bengoetxea, Lekeitiokoari bildutako erromantzean santa horren aipamena. Abesti horren izenburua ta lehen pikoa *Uso zuri eder bat* da eta zeruaz mintzo hona zer dioen:

Jesusen jardineko
lorearen argia!
Bera (Birjina) ta Santa Klara
dontzella garbia.

Beraz hemen Santa Klara zintzotasun ta garbitasun ikurra da, senarrari hitzekoarena, Urrütiako eresian bezala ta lehen maitasunari ta bigarren hitzemarari jarraitzen denaren eredu *Atarrantze Jauregian* delako ipuin olerkian bezala. Bai Petirisantz gosearen sinboloa den gisa ta Sanpantartzart asearena, zintzotasunarena anderentzat Santa Klara izango da, bere bizitzako gertaera ospetsu haren gatik, alegia nola senarrari erakutsi zuen ez zela beste gizon baten atzetik ibiltzen.

Halere ez da dudarik jendearentzat Klara izenak baduela bere esan nahia, hain zuzen *argiaz mintzo baita Klara* aipatzen Lekeitioko abestian eta euskaldun jendeak, klaro, hitz hori ulertzen duela.

Nola nahi ere ez dugu uste Klarari buruz argitasun guztiak aurkitu ditugula eta ezin erabaki, ziurki, azpian dagoena, argia ala berotasuna den, eguzkiaren bi ezaugarri, baina halaz ere gure eresietan “argiaren” ikurra dela dirudi.

Urrütiako leinuaz beste mito batzu

Frantsesak dio ez zaiola aberatsari baizik emaiten, eta hain zuzen Euskal Herrian pertsonaia ospetsua agertzen denean, gure mitologiako

kondaira lotu egiten zaio berealaxe: hala Nafarroan Erdi Arotik goiti Atarabiaz kontatzen dena, Lapurdin Axular-ez egiten da ta Zuberoan Santa Graziko Etxeberri erretoraz. Halere kontatzen diren beste ipuinak ez dira ez Urrütiako jaun eta andereenak baina etxe hartako alabetzaz. Horrek ez du erran nahi inolaz ere —batzutan idatzi duten moduan— sineste ta legenda baten agertzeak kantu batean bere historikotasuna kentzen diola denok baitakigu Atarrabia, Axular ta Etxeberri apaizak ez direla mitikoak. Ikus dezagun beraz Liginagan 1949. urtean J.M. Barandiaranek egin galdeketan zer bildu zuen eta *Eusko-Jakintza* aldizkarian, 1950. IV, alean argitaratu:

Lehen aldaera:

“Altzürükü Urrütiako etxean bazüzün bi alhaba, eta amari ez nahi obeditü.

Egün batez amak maledizioea egin ziezün “Debrüek eraman zitzela, Beli-ko kharbealat eta han inkanta zitela”.

Eta gero jenteek erraiten zizüen han, bi andere inkantatürik bazirela. Egün batez Altzai-ko mothiko bat juan züzün, harri hartürik, harek zotükeraziko zütiala.

Eta andere bat jarririk ikhusi zizün leze-borthan, ürrhe orraze batez iresten ari. Eta eman ziozün andereak bi sagar eta mothikoak aitzinaxeago juan eta so egin zizün zer sagar züen eta hi hogeï liberako ürrhe zitizün. Eta e'tzütian zotükerazi andereak lotsatü”.

(Testu honi zuzenketa batzuk egin dizkiot, zeren Barandiaran-ek, orduan, baldintza txarretan, magnetofoirik gabe bildu baitzuen eskuz idatziz hala ez du bereizten “zizün” (zuen zuka) eta “züzün” (zen zuka) ez eta beste lekutan “zeizün” (zuen, zuri). Bestelan zuberotar ez direnetan biltzaile hoberena dugu.

Bigarren aldaera:

“Amak maledizioea eginik, Altzürükü Urrütiako hirur andere Lezenobi-ko kharbean inkantatürik zütüzün, behar zütiala hantik elkhi, bat sarthü züzün eta bazoazün kharbetik elkhirik neskatiä bat bizkarrean.

Ordüan süge handi batek gerrikotik üngüratü zizün. Eta ezpeitzen aitzina joaiten ahal ützi zizün neskatiä eta sügeak ützi zizün mothikoa. Eta mothikoak lotsatürik juan zütüzün andereak han ützirik”.

Hemen ere, pertsonaia handien eta leinu ospetsuen inguruan ez da mitogintza berririk sortzen, bakarrik historikotasuna daukaten notinak, mito zaharretako ekile bezala ematen dira beste gabe.

Halaxe esan genezake, denborarekin, gutxienik aldatzen diren parametroak lekuak eta jendeak direla, gertaerek ere beren benekotasun zerbait gordetzen dute, gero bilketaren gorabehera horiek bazter utzita, ez ote zuten abesti egileek, antziña, mitoa sartzen giro ta ingurumen harrigarrikoa edertzeko?

Beste leku batean erakutsi dugulako egileak nortzuk diren ez dugu jakingo baina alokutiboan azterketaz uste dugu probatua dagoela, batzutan aitonen alaba horien aiakoak, leinukoak eginik direla, beste batzutan herriak hala nola Beaumontarren aurka zirenak Berterretxe-ren kasuan eta zuberotar gehienak Urrütiaren kasuan, ezen badakigu Urrütiako aia hori —beharbada feudo kutsua zeukana eta hamar bat etxeren jabeak izanki— herriaz oso gaizki ikusiak baitziren; hain zuzen, Urrütiako jaun hori Jaurgain-ek dionez lege gizona baitzen.

BIBLIOGRAFIA LABURRA

- BORDAZARRE Pierre, "Etxahun Iruri", *Berterretxe* pastoralala, Baiona, 1958.
- ETXAIDE Jon, Gure eresi zaharrak, in *Egan*, Donostia, 1978.
- GOYHENECHÉ Eugène, *Le Pays Basque*, Pau, 1979.
- HARITSCHELHAR Jean, "Baigorriko zonbeit kantu" in *Gure Herria*, Baiona, 1963.
- JAURGAIN de Jean, *Quelques légènedes poétiques du Pays de Soule*, Paris, 1909.
- LAKARRA, J., BIGURI, K., URGELL, B., *Euskal baladak*. Hordago, Donostia, 1983.
- MICHEL Francisque, *Le Pays Basque*, Paris, 1857.
- MIRANDE Jon, "Berteretxeren khantoreaz ahapaldi berriak" in *Egan*, 1960.
- PEILLEN Txomin, "Urrütiako leiñuaren eresiak XV. Mendean" in *Euskera*, Bilbao, 1986.
- PEILLEN Txomin, "Amodiozko baratzetan" in *Gure Herria*, 1963.
- PEILLEN Txomin, *Züberoako itzal-argiak (XV.XVI.XVII.mende zaharrak)*. Ed. Elkar, Donostia, 1988.
- QUATREPAGES, *Poésies populaires de France*, Paris, 1753.
- SALLABERRY Jean Dominique Julien, *Chansons populaires du Pays Basque*, Paris, 1872.
- VILLASANTE Luis, *Historia de la literatura vasca*. Ed. Sendo, Bilbao, 1961.

LA CHANSON NARRATIVE AU BÉARN

Billabona, 27-V-1989

Roger Larrouy

LA LITTÉRATURE EN BÉARN DU MOYEN AGE À NOS JOURS Place de la chanson narrative. Eléments de Compréhension

Le Moyen Age

Le Béarn n'a pas recueilli grand chose dans l'épanouissement littéraire qui se manifeste au 12.^o siècle sous la lyre des troubadours...

Contrairement à ce qui s'est passé ailleurs, il n'est pas question en Béarn ni des cours d'amour, ni d'académies de "gai savoir", ni de toutes les institutions de poésie qui ont illustré nos voisins du Languedoc. On ne trouve pratiquement aucun nom de poète béarnais dont on peut lire les écrits au Moyen Age. Il semble que la littérature béarnaise n'ait guère existé jusqu'au poète DESPOURRIN au 18.^o siècle...

AU 14^e siècle, Gaston XI, dit Gaston-FEBUS, avait hérité du goût des Lettres de son père Gaston X, mais ses oeuvres son écrites en français. Il ne reste de lui qu'une chanson qu'on lui attribue et qui est populaire dans toutes les provinces: "AQUERES MOUNTINES...".

AU 16^e siècle le Béarn se française et à la cour de Marguerite de Navarre les chanteurs du midi se font entendre, mais ils sont proches de la langue "d'oil"...

On peut noter cependant une traduction des Psaumes par le pasteur protestant Arnault de Salette pour Jeanne d'Albret dont il était aumônier...

AU 17^e siècle Louis XIII fonda le Parlement de Pau (20 Octobre 1620) et bannit le langage béarnais.

AU 18^e siècle apparaît Cyprien DESPOURRIN originaire d'Accous, en vallée d'Aspe. Il compose des chansons mais sans faire allusion aux moeurs, aux coutumes et à la vie de l'époque. C'étaient des chansons d'amour sentimentales qui restent toujours populaires partout, mais sans gran intérêt pour l'histoire de l'époque...

C'est à ce moment qu'apparaissent les "pastorales" ou tragédies, qui mettaient en vers les mésaventures d'un mari, les travers et les défauts d'une personne ou des événements locaux.

Mais le Parlement de Navarre intervint pour interdire, sous des peines sévères, les représentations des fêtes qui reflétaient la vie réelle en injuriant les personnes...

Période de 1820 à 1890

C'est surtout pendant cette période que se vit le grand réveil de notre littérature... Les événements qui bouleversent la vie politique de cette époque ne passent pas inaperçus et vont inspirer de nombreuses chansons au poète d'Oloron Xavier NAVARROT († 1862). Nous possédons de lui une poésie narrative (avec un refrain chanté à la fin de chaque strophe) qui nous raconte le Coup d'Etat de 1851... Il y fait allusion à ses amis qui avaient été envoyés en prison... La poésie s'intitule "Maudit soit l'oiseleur" et parle des petits de l'hirondelle qui ne respirent plus la liberté parce qu'ils se retrouvent en cage... Après la dernière strophe un "envoi" nous précise ou plutôt laisse deviner qu'il s'agit d'une "poésie engagée"... D'autres poètes de cette période deviendront les ancêtres de la poésie engagée...

Tout ce qui existe finalement comme chansons narratives a été composé au 19.^e siècle et actuellement le mouvement se poursuit...

Malheureusement beaucoup de documents ont disparu...

Cependant je vais tenter de regrouper ces Chansons narratives par thèmes: elles concernent certains faits individuels mais surtout retracent la vie collective de la société en Béarn.

N.B. Opinion personnelle

Les Béarnais ont du chanter anciennement comme on aime encore chanter. La poésie des troubadours, délicate et maniérée, célébrant des sentiments chevaleresques, ne devait pas toujours convenir au tempérament des Béarnais... Nos campagnards employaient une langue mâle et énergique pour raconter la vie de tous les jours... et les exploits de toutes sortes.

La chanson en Béarn...

Depuis toujours le peuple Béarnais a aimé chanter...

— *La chanson meublait la solitude* des bergers dans nos montagnes lorsqu'ils y passaient plusieurs mois de l'année: pas de postes à transis-

tors à cette époque... Les randonneurs devaient être rares et ces bergers vivaient isolés et coupés du monde... La chanson sentimentale et surtout la chanson narrative leur permettait *de rester en lien* avec la vie réelle dont ils étaient coupés...

L'écho des montagnes répercutait leur voix: c'était pour eux un magnétophone naturel... Ils chantaient et s'écoutaient chanter, ce qui peut expliquer leur timbre de voix particulièrement typé...

— *La chanson était aussi le moyen d'expression du groupe*, chaque fois qu'on se rassemblait dans les villages pour les travaux des champs ou l'entraide était indispensable à défaut de machines: vigne, moisson, dépiquage, fougère, maïs à ramasser et dépouiller... Tout se terminait par des chansons à l'occasion des travaux de la ferme ou pour lez fêtes de famille...

Les gens de la terre restaient particulièrement attachés à la famille, à leur village, et c'était avec un certain déchirement de coeur que l'on quittait la maison à la recherche du travail, pour la transhumance, pour le commerce, pour la guerre ou lorsqu'on se mariait... Ces séparations res-sembraient à une sorte d'exil provisoire ou définitif...

Ce comportement explique que *beaucoup de chansons racontaient ces événements de la vie...*

— *Ces chansons se transmettaient de façon orale*; on mettait un point d'honneur à apprendre une chanson complète pour mettre de l'ambiance dans un repas de noce ou de baptême, mais on ne voulait pas la transmettre de bon coeur parce que l'intéressé se l'appropriait en quelque sorte; on disait "cette chanson c'est celle du défunt Baptiste de tel endroit... Souvent c'étaient des chansons de style narratif avec des couples à n'en plus finir, et celui qui était doué d'une bonne mémoire faisait l'admiration de tous, surtout si par surcroît il était doué d'un organe puissant et bien timbré...

Beaucoup de chansons se sont perdues par l'affaiblissement de la tradition orale, le français ayant supplanté parfois la langue normale de la communication, et surtout en raison de l'absence quasi-totale de transcription écrite...

On en a souvent retrouvé dans des cahiers des soldats de la guerre de 70 ou 14-18, dans la mesure où ils savaient lire et écrire... Mais souvent des mots ont été substitués à d'autres par manque de compréhension ou en raison d'une mauvaise prononciation.

Mais ces chansons meublaient les longues soirées à la caserne en retraçant le récit de la vie normale qu'on espérait retrouver...

– *Ces chansons ont été popularisées par des groupes vocaux spontanés, n'ayant d'autre culture musicale que la tradition orale et l'imitation des airs transmis...*

Grâce à des chercheurs passionnés et opiniâtres, une partie de ces chansons a pu être recueillie et ainsi la chanson populaire, surtout narrative connaît un souffle nouveau...

Le Festival de Siros (petit village à 10 Km de Pau) regroupe chaque année plus de 80 groupes venus des vallées mais aussi de la plaine?...

Ce festival a été inauguré en 1967: beaucoup de chansons ont été remises à jour et enregistrées sur disques ou bandes magnétiques... La mine des chansons anciennes ayant été presque épuisée, chaque année voit naître des compositions nouvelles, parfois sur des rythmes modernes et avec accompagnement d'instruments de toutes sortes. Je vous propose un certain nombre de ces chansons de style narratif sur un certain nombre de thèmes que j'ai sélectionnés...

QUELQUES THEMES PROPOSES AVEC DOCUMENTS SONORES

A-L'EXODE: un jeune est partie à Bordeaux après avoir quitté la ferme, en amenant avec lui pour tout bagage les sonnailles de ses brebis...
Musique typique d'une époque.

B-LA TRANSHUMANCE:

- Le départ en Gironde en raison de l'herbe des vignes après la vendange...
- Les relations et découvertes: LES FILLES DE LIBOURNE.
- La descente de la vallée: PLAISIRS DES BERGERS.

C-LA GUERRE:

- François I.^o prisonnier à Pavie en 1525:
QUAND LE ROI QUITTA LA FRANCE.
- Bataille de bergers entre vallées d'Aspe et d'Ossau (Musique typique).

D-LA LIBERTE:

- "Le chene de Guernica".
- "La Bataille du Pont Long" (1853).

E-LE COMMERCE:

- "Les navigateurs en bas adour".

F-LES METIERS:

- "La chanson des fileuses" (Laine ou Lin).

G-LES COUTUMES:

- "La chanson de la mariee".

H-LE TOURISME:

- "La chanson du moniteur" (Ski).

I-CIVILISATION: • “Les bohemiens”.

Etc...

N.B. Je remettrai des cartes, ou plus exactement des cartes photocopées pour chacun pour situer la région.

**Literatura Biarnoan, Erdi Arotik gaurdaino:
kantu-kontuaren lekua**

Erdi Aroa. Ez da Biarnoraino heldu XII. mendeko trobadoreen olde literarioa. Ez da hemen aipatu ez “maitasun gorterik” ez “jakitate alaiaren akademiarik” ez auzoko Languedoc herrietan aurki zitekeen poesia erakunderik. Izaitez Erdiaroko idazkietan ez da hautemaiten Biarnoko poeta bakar baten izenik; iduri-ta literaturarik ez dela egin Biarnoan, Despourrin poeta XVIII. mendean agertu arte.

XIV. mendea. Bere aita Gaston X. bezala, Gaston XI., Gaston Febus zeritzana, literatura zalea zen, baina bere obrak frantsesez idatzi zituen eta ez dugu biarnesez harenik bazterretan hain ezaguna den eta haren gain emaiten den “Aqueres mountines” baizik.

XVI. mendean frantsesten da Biarnoa eta Nafarroako Margaritaren gortean inguruko kantariak ozen badira ere, “oil”-eko hizkuntzen doinua dukete. Ohargarri da halere Albreteko Joanaren limosnari zen Arnault de Salette artzain protestanteak egin zuela Salmoen itzulpena biarnesez.

XVII. mendean. Luis XIII.ak finkatu zuen Pabeko Legebiltzarra (1620-X-20) eta Biarnoko hizkuntza baztertu.

XVIII. mendean agertzen da Cyprien Despourrin Aspe ibarreko Accous herrian sortua. Kantu berriak ontzen ditu, baina orduko ohiturak, jokaerak, hots bizimoldea aipatu gabe. Amodiozko kantu sentimentalak dira, orotan onartuak, baina historia ezagutzeko ez hain interesgarriak.

Orduan dira ere agertzen “pastoralak” edo “tragediak”, bertsoan kontatzen dituztenak edo senar baten nahigabeak edo norbaiten itzal eta hutsak edo lekuko gertakariak. Nafarroako Legebiltzarrak ordea, gaztigu zorrotzenen mehatxupearan debekatzen ditu horrelako emankizunak: herri-tar batzuen gustuz, isladatzen baitzuketena sobera egiazko bizia.

1820tik 1890era. Orduan da egiazki pizten gure literatura. Politika inarosten duten gertakariak badute beren oihartzuna Xavier NAVARRROT († 1862) Olorueko poetaren kantuetan: 1851ko estatu kolpea kontatzen duen kantu bat ontu zuen (bertso bakoitzaren ondotik errepika bera emanez). Preso ereman zizkioten adiskideak aipatzen ditu. “Madarikatua xori ihiztaria!” du izena kantu horrek eta kaiolan sartuz geroz

libertatea galdu duten ainhararen xori umeez da mintzo. Azkenean “igor-tze” batek adiarazten digu “poema engaiatua” dela eta beste horrelako poeta batzuek ere bideak idekiko dizkiete gaurko gure “poeta engaiatuei”.

Erran dezakegu beraz Biarnoko kantu kontu gehienak XIX. mendean egin direla eta gaurdaino bide beretik doazela. Zorigaitzez paper zahar asko galdu da.

Kantu-kontu horien sailkatzen, gai arau, saiatuko naiz: Biarnoko gertakari berezi batzuen eta oroz gaintik gizarte ohituren inguruan badihardute.

Eritzi propioa: Lehen ere gaur bezala kantatu ohi dute Biarnesek: Trobadoreen era kriket eta fazointsua ez zuketen hain gogoko. Gure baserritarren solasa indartsuago eta gogorrago zen, eguneroko bizi-erata edo zerbait balentriaz ari zelarik.

Kantuak Biarnoan

Egundainotik kantua maite izan da Biarnoan.

— Artzainek mendietan maite zuten kantatzea, hilabete luzeak iragaiten baitzituzten bakartasunean; ez zen orduan “transistor”-ik! Ibiltariak bekan ziren gain haietan eta mundutik urrun zeuden artzainak. Amodiozko kantuek eta kondairazkoek gizartearekilako lokarri bat eskaintzen zioten. Mendietako oihartzunen artean beren botzaren hotsa entzuten zuten eta magnetofonik ez izana gatik, berezitasun bat bazeukan hots horrek.

— Kantua ere zen taldearen adierazlea, mekanikarik ez izanez auzolenerako elkarretaratzen baitziren herritarrak: mahasti aitzurren, ogi-joitzen, iratzetan, arto-xuritzetan. Lur lanetan ala etxeko festetan, kantuak ozen ziren denetan.

Jendeak atxikiak ziren etxeari eta herriari: zer bihozmina ez zen etxetik eta herritik urruntzea lan eske joaiteko edo alhetarako edo sale-rosketetarako edo gerlarako edo... ezkontzeko. Behin behineko edo sekulako desherriratzeko bat bezala zen beti. Horra zergatik biziaren gora-beherak aipu ziren maiz kantu ainitzetan.

— Gogoz ikasten ziren kantu horiek eta familiako eztei edo bataioak bezititzen zituzten. Ikasi zituenak beretzat zeuzkan eta ez zituen gogotik erakasten. “Holako kantua Battitta zenarena da!...” entzuten ohi zen eta egia erran, harrigarri ere bazen ikustea zer ixtorio ederra, zer pertsu sail luzea, zer botz aberatsarekin kantazen zuen delako Battitta zenak.

— Katea eten da ordea askotan, frantsesa sartu, izkirioz deus guti hartu eta kantu xahar ainitz galdu. 70eko edo 14-18ko gerlarien papere-tan aurkitu dira batzutan zenbait, soldadoek irakurtzen eta idazten zeki-ten neurrian. Bainan gertatzen da maiz hitz frango aldatu direla edo ezin ulerturik edo gaizki ahoskatuak. Dena dela kantu horiek desherrian lagungarri zitezkeen ordu luzeak iragaiteko etxeko oroitzapen goxoe-kin.

— Beren baitarik, eta eskola handirik gabe, talde batzuk berpiztu dituzte antzineko kantu xahar zenbait, xaharren ganik ikasirik. Eta bestal-de ikerle kartsu eta tematsu batzuei esker ere beste zenbait bildu ahal izan dira. Herri kantuak loraldi berri bat bizi du gutartean horrela.

— *Siros-eko Festival-a*. Pabe-tik 10 kilometrotan dagoen herri tipi horretan biltzen dira, urtero, ibar ala haranetarik 80 bat talde.

1967 an estreinatu zen kantaldi famatu hori: ainitz kantu xahar diskoetan edo xingoletan finkatu ziren eta gero, harrobi xaharra hustu ondoan, kantu berriak sortu dira urtero, aire, piko eta lagungarri berriekin.

Hautatu ditudan kantu-kontari zenbait eskainiko dizkizuet orain, gai desberdinetaz.

Gai batzuen soinu adierazgarriak

A - *Exodoa*: Baserria utzirik, “Bordalera” badoa gazte bat, berekin daramazkiela bakarrik ardi-joareak. Garai bateko musika berezia.

B - *Alhagietara*

— “Bordale aldera”; mahats-biltze ondoko bazken gatik.

— Ustegabeko harremanak: “Libourne-ko neskak”.

— Ibarri behera; “Artzainen plazerak”.

C - *Gerla*

— 1525ean Frantses I. errege Pavia-n preso eginik: “Erregek Frantzia utzi zuenean”.

— “Aspe eta Ossau” ibarretako artzainak gatazkan (musika berezia).

D - *Libertatea*

— “Gernikako haritza”.

— “Pont-Long”-eko guduka (1853).

E - *Sal-erospenak*: “Aturri-Behereko mariñelak”.

F - *Ofizioak*: “*Iruleen kantua*” (Artilea ala lihoa).

G - *Ohiturak*: “Andere esposaren kantua”.

H - *Turismoa*: “Monitorearen kantua” (Ezkiazalea).

I - *Bizimoldea*: “Buhamiak”.

Etabar...

(Itzultzailea: P. Xarritton)