

Año LXXXIV. urtea

286 - 2023

Mayo-agosto  
Maiatza-abuztua



# Príncipe de Viana

SEPARATA

---

## «El Cantar de Berterretxe»: un análisis cultural

Haritz Monreal Zarraonandia

---

# Sumario / Aurkibidea

## Príncipe de Viana

Año LXXXIV · n.º 286 · mayo-agosto de 2023  
LXXXIV. urtea · 286. zk. · 2023ko maiatza-abuztua

### HISTORIA DEL ARTE / ARTEAREN HISTORIA

Francisco de Olmos y Juan de las Heras, artistas de Asiáin.  
Su intervención en Aldaba  
Josetxo Músquiz Pérez de Zabalza 301

---

### HISTORIA

Un funcionario corrupto: Juan de Joinville, señor de Jully,  
senescal de Pamplona, 1307-1309  
M.ª Raquel García Arancón 335

---

La producción de hierro en Navarra a través de un estudio de caso:  
la ferrería de Sarasain  
Malen Lizarraga-Olano 361

---

Los Escalzo de Sesma. Una nueva trayectoria de la hora navarra  
Lydia Mangado González 387

---

Desde un segundo plano: la participación de las mujeres en la Gamazada  
Amaia Álvarez Berastegi 417

---

La Segunda República en Bera. Estructura sociopolítica, comportamiento  
electoral, redes políticas, espacios de sociabilidad política, clivajes  
de la política municipal y conflictividad social  
Fernando Mikelarena Peña 435

---

Las vicisitudes del autor y la crónica censurada de la Guerra Civil,  
redactada por el secretario del general Mola, José María Iribarren  
Juan Cruz Alli Aranguren 465

---

# Sumario / Aurkibidea

Consumaciones religiosas en la Guerra Fría: los itinerarios mundiales de las reliquias xaverianas en 1949 Santiago Martínez-Magdalena	493
--	-----

---

## LITERATURA

«El Cantar de Berterretxe»: un análisis cultural Haritz Monreal Zarraonandia	527
---	-----

---

Currículums	551
-------------	-----

---

Analytic Summary	553
------------------	-----

---

Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak / Rules for the submission of originals	557
--	-----

---

# «El Cantar de Berterretxe»: un análisis cultural

---

«Berterretxeren kantorea»: irakurketa kulturala

---

«The ballad of Berterretxe»: a cultural analysis

Haritz Monreal Zarraonandia  
Euskal Herriko Unibertsitatea, UPV/EHU  
[haritz.monreal@ehu.eus](mailto:haritz.monreal@ehu.eus)

DOI: <https://doi.org/10.35462/pv.286.9>

Me gustaría dedicar este artículo a Joxemiel Bidador, que trabajó de manera infatigable por la tierra que amaba profundamente.

Recepción del original: 20/11/2022. Aceptación provisional: 20/12/2022. Aceptación definitiva: 10/01/2023.

## RESUMEN

Este trabajo estudia desde una perspectiva cultural una de las baladas eusquéricas más relevantes, «El Cantar de Berterretxe». Desde el microanálisis antropológico y lingüístico de los versos iniciales, en los que se enlazan referencias al mundo natural y la trama del poema, pretendemos mejorar la comprensión de la balada y acercarnos a la complejidad de la sociedad pastoril en la que esta se crea y transmite. Una interpretación que se adecua al entorno permite una valoración más acertada de la literatura oral eusquérica. Demostraremos que la simpleza que en ciertas ocasiones se le atribuye queda en entredicho cuando se profundiza en los elementos particulares de una obra.

**Palabras clave:** balada eusquérica; Antropología; crítica literaria; sociedad pastoril.

## LABURPENA

Lan honek perspektiba kultural batetik ikertzen du euskal balada garrantzitsuenetako bat, «Berterretxeren kantorea». Naturako elementuak eta baladaren gaia biltzen dituen *incipitaren* mikroanalisiaren bitartez, kantorearen ulermena argitu eta berau sortu eta transmititzen duen gizartearen konplexutasunera gerturatzeko helburua dugu. Hurbileko testuinguruan oinarritzen den irakurketa linguistikoko eta antropológico batek posible egiten du euskal ahozko literaturaren balorazio egokia. Artikulu honetan frogatzen dugu batzuetan eman nahi izan zaion sinpletasun irudi hori azalekoa baizik ez dela.

**Gako hitzak:** euskal balada; Antropologia; literatur kritika; artzain gizartea.

## ABSTRACT

This work studies from a cultural perspective one of the most relevant Basque popular songs, «The Ballad o Berterretxe». The anthropological and linguistic microanalysis of the initial verses, in which elements of the natural world are connected to the plot of the poem, aims to improve the understanding of the ballad, and approach the pastoral society in which it is created and transmitted. A closer interpretation of the poem allows a more accurate assessment of its value. We question the apparent simplicity attributed to the Basque oral literature in general, by proving the complexity of this particular poem.

**Keywords:** Basque ballad; Anthropology; literary criticism; pastoral society.

1. INTRODUCCIÓN. 2. RECEPCIÓN DEL *INCIPIT* DE LA VERSIÓN DE SALLABERRY. 3. INTERPRETACIÓN DEL *INCIPIT*: RELACIÓN ENTRE LOS ELEMENTOS DE LA NATURALEZA Y LA TRAMA DEL CANTAR. 3.1. Relación entre ambos elementos en las composiciones poéticas en euskera. 3.2. Una lectura antropológico-lingüística. 4. CONCLUSIONES. 5. LISTA DE REFERENCIAS.

## 1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se ocupa de una de las baladas más estudiadas del cancionero popular eusquérico, el «Cantar de Berterretxe», que directa o indirectamente forma parte del acervo cultural navarro. Hace ya más de un siglo, un exhaustivo examen histórico del genealogista Jean de Jaurgain situó el argumento del «Cantar de Berterretxe» en el contexto de las guerras banderizas de mediados del siglo XV que enfrentaron a los bandos agramontés y beaumontés. El historiador suletino identificó al desdichado protagonista de la balada, Berterretxe, como un partidario del bando agramontés de la pequeña villa de Larrañe, en la vertiente septentrional de la cadena pirenaica, a la altura de los valles navarros peninsulares de Roncal y Salazar. Por otra parte, identificó a Louis de Beaumont, conde de Lerín por su matrimonio con Juana de Navarra, una hija natural de Carlos III el Noble, como el cruel antagonista de Berterretxe. Requerido este por una partida enviada por el conde, gobernador a la sazón del castillo de Mauleón, fue ejecutado con alevosía y nocturnidad en el trayecto hacia la capital suletina.

Este trabajo no busca profundizar en una lectura historicista del poema, sino complementarla aportando nuevos elementos interpretativos. Sorprende particularmente que el *incipit* de la versión recogida por el abogado y folklorista Sallaberry, con referencias al mundo natural y el lamento sobre la impostura de la nobleza, haya llegado a ser considerado accesorio, y no haya recibido una atención mayor. Consideramos que un análisis más detallado de este fragmento de la balada podría contribuir a una lectura más afinada del poema en su totalidad. Cabe enmarcar este trabajo en el campo de los estudios culturales, que fija su atención sobre la cultura como suma de lengua, conocimientos, creencias, moralidad, leyes, costumbres, arte, etc., y que fre-

cuentemente examina las propias instituciones que se ocupan de investigar los citados ámbitos. La filología y la antropología constituyen las principales disciplinas de referencia en el análisis. No interesa tanto establecer la antigüedad del cantar o la autoría de las variantes como ocuparse de la interpretación del texto. Abogamos por la tesis de que su inteligibilidad depende fundamentalmente de su inserción en un idioma y en una tradición cultural. Partiendo del microanálisis de los mentados versos iniciales, estudiaremos en primer lugar la recepción académica del poema. Observamos que en la valoración de un texto inciden parámetros como la originalidad o la complejidad, condicionadas por algunos elementos esenciales en la transmisión del mensaje. Hay que tener en cuenta, particularmente, la cosmovisión del creador y la del público receptor. En ese sentido conviene caracterizar los complejos rasgos del pensamiento campesino de las aldeas rurales pirenaicas y el imaginario pastoril en el que se sitúa el cantar.

El estudio de las baladas tradicionales plantea al investigador ciertas dificultades. A diferencia de los textos literarios escritos, de autor generalmente conocido, que permanecen fijados de manera inmutable tras su publicación, las composiciones transmitidas de manera oral son elementos vivos y como tales experimentan numerosas alteraciones a lo largo del tiempo. Esto es particularmente cierto en el caso del «Cantar de Bertretxe». Partiendo de los hechos que narra la balada, de ciertos elementos lingüísticos arcaicos o del aspecto medieval de la melodía, se ha considerado que su creación se remonta a las postrimerías de la Edad Media. A pesar de la oscuridad que se cierne sobre la autoría de este tipo de baladas tardomedievales, coincidimos con Orpustan en la impresión de que el anonimato no implica que nos encontremos necesariamente ante obras de creación popular, sino que pudieron ser compuestas por «trovadores» locales pertenecientes a la pequeña nobleza rural, que cantaban las historias de una aristocracia guerrera desde el punto de vista de las alianzas o bandos a los que pertenecían (cf. Orpustan, 1996, p. 12)<sup>1</sup>. Un autor como Juan Pérez de Lazarraga, rescatado para la posteridad de modo casi milagroso, nos podría ofrecer una idea aproximada de la personalidad del autor del cantar suletino. Algunos de los poemas en euskera del noble alavés Lazarraga, concebidos para ser cantados, fueron compuestos a partir de formas métricas populares, participan frecuentemente del universo temático, de los motivos y del imaginario campesino, y muestran un conocimiento inmediato de la vida agraria, así como una gran cercanía hacia las preocupaciones mundanas del pueblo llano. Estas características facilitan el paso a la tradición popular y, en el momento en que penetran

1 Esta opinión nos acerca a la visión inicial del escritor J. R. Jiménez, que en el debate acerca del carácter del romancero hispánico se decantaba, desde una postura que ha sido calificada de aristocrática, por la teoría que defiende que un arte que inicialmente fue culto pasa a ser transmitido de manera comunitaria, lo individual pasa a ser popular, lo erudito lleva a lo tradicional, lo minoritario a lo mayoritario, «No creo [...] en un arte popular exquisito –sencillo y espontáneo–. Lo exquisito que se llama popular, es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido» (apud Catalán et al., 1994, p. 69). Tampoco parece del todo descabellada la teoría de Francisque Michel, que imaginó a un Orfeo montañés que recogía en papel el producto de su inspiración, que luego distribuiría entre sus amigos. Estos memorizaban los cantos mientras cuidaban de los rebaños y los propagaban por las tabernas los días de fiesta, «Ainsi se propagent, sans aucuns frais, mais aussi sans profits pour l'auteur, les idylles des Théocrites basques, bluettes qui ne passeront d'une génération à la suivante qu'en raison du mérite connu de l'œuvre» (1857, p. 216).

en el caudal comunitario, quedan sujetos a una variabilidad que dificulta su análisis. El investigador debe moverse frecuentemente en un terreno marcado por la incertidumbre y la conjetura.

Las mutaciones que sufren las baladas se originan en primer lugar por el factor temporal ya mencionado. La memorización repetitiva y pasiva que no siempre atiende al significado permite a veces que se mantengan formas lingüísticas antiguas y referencias e imágenes que pueden dejar de ser bien comprendidas; pero, en otras ocasiones, las baladas se recomponen siguiendo la lógica y los usos idiomáticos de cada época y del cantor partícipe en la transmisión del poema. Otro elemento distorsionador al que ha de hacer frente el investigador es el modo en que este accede a su objeto de estudio. La transmisión oral ha sufrido una ruptura evidente en las últimas décadas, lo que imposibilita un conocimiento inmediato del material, y hay que recurrir obligatoriamente a las diferentes versiones recogidas con anterioridad. En el caso del «Cantar de Berterretxe», el investigador se enfrenta a las dificultades que conlleva el propio dialecto suletino (por ejemplo, la falta de diferenciación entre la vibrante simple y la múltiple), los problemas que causa la transcripción a un idioma que ha carecido hasta hace poco de un sistema ortográfico homogéneo, erratas habituales, etc. En algunos casos los propios recopiladores reconstruyen los poemas, apartándose de la versión que han recogido directamente, siguiendo criterios de coherencia, secuenciación lógico-temporal, conocimiento de otras versiones, gusto literario, o incluso de su propia percepción de lo que es correcto o de calidad<sup>2</sup>. A esta tendencia hipercrítica hay que sumarle lo que se ha denominado como una «tradición apócrifa», bastante extendida, no únicamente en la literatura en euskera (cf. Cid, 1994). En algunas ocasiones la sombra de la sospecha recae sobre poemas recogidos por compiladores decimonónicos de corte romántico, que aprecian las formas de expresión populares, pero que en ciertas ocasiones no tienen reparos para fabricar manifestaciones artísticas donde no las encuentran.

El «Cantar de Berterretxe» goza de un consenso amplio en lo que respecta a su autenticidad. Además de los indicios mencionados anteriormente, hay que señalar que contamos con varias versiones recogidas principalmente en las cercanías de los lugares que se mencionan en el poema. El primer precedente de recolección del cantar corresponde al poeta romántico suletino Joseph Augustin Chaho; desgraciadamente, a pesar de que el poema se menciona en la colección de mediados del siglo XIX, parece haberse extraviado<sup>3</sup>. La primera versión publicada, que generalmente ha sido el punto de par-

2 Resulta realmente significativa la actitud depuradora de un estudioso decimonónico como Francisque Michel. A mediados del siglo XIX, en una carta dirigida a Dassance, canónigo de la catedral de Bayona, indica que, «Entre autres modifications, il faut que les textes soient remplacés par des morceaux d'un mérite supérieur» (apud Kalzakorta, 2017, p. 172).

3 El acceso a textos manuscritos no publicados no es siempre fácil, ya que los cuadernos con las transcripciones de los poemas nos llegan de manera caprichosa o se encuentran desparramados por una geografía generalmente cercana; por poner otro ejemplo, los documentos con los que trabajaba el Padre Donostia se encuentran descatalogados en los archivos de los padres capuchinos en la Rochapea. Afortunadamente, las principales baladas vascas han sido fotocopiadas y analizadas recientemente en la tesis doctoral de Jabier Kalzakorta (2017).

tida del análisis académico, es la versión comentada y traducida de Salaberry de 1870; cabe señalar que las dos variantes manuscritas que fundamentan la versión impresa no concuerdan completamente con esta (Kalzakorta, 2017, p. 191). En el siglo XX contamos con varias versiones, mayormente suletinas<sup>4</sup>.

En lo que respecta a la investigación del poema en particular y de las baladas en general, debemos mencionar primeramente a tres pioneros en el estudio del folclore vasco. El propio Sallaberry (1870) recoge, comenta y traduce su versión del poema, que podríamos calificar de canónica y base de posteriores análisis. El hispanista Francisque Michel (1857) le había precedido en el estudio comparado de otras baladas antiguas, que contextualizó dentro del entorno europeo, con un amplio espectro temporal e histórico. Su principal preocupación consistía en comprender la producción artística como forma de expresión de un pueblo montaños, partiendo de la interrelación del arte con la lengua, creencias, tradiciones, etc. Antes de comenzar el siglo XX, el historiador bajonavarro Jean de Jaurgain (1899) afirmó la existencia de un referente histórico en el cantar, identificó a los personajes como reales y situó cronológicamente los hechos que se mencionan sucintamente al inicio de este artículo, en los que no nos vamos a extender<sup>5</sup>.

En el siguiente siglo, el romanista Henri Gavel (1924) realizó un análisis monográfico del cantar, ocupándose exhaustivamente de aspectos históricos, lingüísticos y musicales. Es en esa década cuando Azkue publicó (1921, 1925) la obra que recoge el cancionero popular vasco, ordenado según un criterio temático, y que desembocó en la monumental obra folclórica *Euskalerrriaren Yakintza* (1947). Desde una perspectiva literaria se ha criticado tanto a Azkue como a otro gran estudioso de la literatura oral vasca, el Padre Donostia, por el peso que la música cobra respecto a otros elementos de análisis (cf. Biguri et al., 1994, p. 297). Encontramos en Lekuona (1935) el primer intento de sistematización de una teoría general sobre la literatura oral vasca, relacionando los tipos de artificio rítmico, el movimiento de las imágenes, la conexión lógica, el peso de la improvisación, etc.

Se suceden en las décadas finales del siglo XX las aportaciones más relevantes acerca de la literatura oral eusquérica. Encontraremos una visión panorámica en manuales de literatura vasca como los de Juaristi (1987), Orpustan (1996), Aldekoa (2002) o Salaberry Muñoa (2002), y un análisis más específico de las baladas por parte de quienes son

- 4 En primer lugar, contamos con un testimonio recogido en Santa Engracia, el cuaderno de Chambra. Actualmente se encuentra entre las nueve carpetas depositadas en el Museo Vasco de Bayona con los documentos de Dassance, y fue publicado en primer lugar por Zavalla (1998, p. 124-125). En segundo lugar, disponemos de la versión recogida en el cuaderno de la casa Pinaperro, de Larrañe (cf. Kalzakorta, 2017, p. 225). Dentro de la región suletina de Basabürua, finalmente, tenemos la variante del cuaderno de Prada, costurero de Altzai (p. 210). Contamos asimismo con dos versiones que podríamos ubicar en un pueblo cercano a la capital, Chérraute/Sohüta: la variante del maestro y escritor de pastorales Hegiaphal (p. 210) y una estrofa diferente en la versión del escritor Jon Mirande, cuyo padre emigrante en París procedía de ese mismo pueblo (1999, p. 394).
- 5 El análisis histórico del *Cantar de Berterretxe* no ha sido seriamente cuestionado, a diferencia de lo que ocurre con Jaurgain en otros poemas. Por ejemplo, Cid pone en entredicho la contextualización de la balada 'Atharrratze Jauregian' por considerar que la reconstrucción no es plausible. Se tergiversan los topónimos y nombres de los protagonistas para acomodarlos a una interpretación historicista muy forzada (2010b, pp. 34 y 165).

seguramente los mayores especialistas en este campo, Jesus Antonio Cid y Patri Urkizu, que han producido una literatura extensa a lo largo de las últimas cinco décadas, y Jaber Kalzakorta (2017), cuya edición crítica en su reciente tesis doctoral aclara en gran medida la lectura de las baladas eusquéricas. En lo que respecta propiamente al «Cantar de Berterretxe» destacan, por una parte, los estudios del Seminario «María Goyri» (1994), que reunía a investigadores de la talla de Cid, Juaristi o Kortazar. Se aplica en su examen del poema el modelo de análisis del Instituto Seminario Menéndez Pidal (ISMP), y será un referente importante en este artículo. Por otra parte, no deberíamos olvidar el detallado análisis literario de quien fue profesor y presidente de la Real Academia de la Lengua Vasca, Jean Haritschelhar (1985). En los trabajos que referenciamos a continuación hallamos, finalmente, algunos comentarios acerca de los primeros versos del cantar, principal elemento en el que fijaremos aquí la atención: Haritschelhar (1985), Juaristi (1989), Urkizu (2005), y Kalzakorta (2017).

En este artículo planteamos un retorno a modos de lectura e interpretación de los textos desde una perspectiva cultural, que tiene muy en cuenta campos que en la investigación literaria se han dejado un tanto de lado desde la segunda mitad del siglo precedente. Por una parte, nos parece que hay cuestiones lingüísticas relevantes que han podido ser soslayadas. Por otra, creemos que algunas aportaciones de la etnografía pueden ser sumamente clarificadoras, ayudando a complementar la comprensión de una de las baladas más importantes del patrimonio literario oral eusquérico. Evidentemente, no pretendemos continuar los modos de los pioneros folcloristas. Dos siglos no han pasado en vano en lo que respecta al conocimiento que tenemos del entorno en que se desarrolla el poema. Por otra parte, observamos nuestro objeto de estudio desde el prisma del siglo XXI, que tiene un precedente importante en el movimiento de los estudios culturales, muy consciente del papel de intermediación de la propia crítica, y de la inconsistencia que en el ámbito de las humanidades tienen en muchas ocasiones ciertos criterios que han sido considerados como científicos<sup>6</sup>.

6 Somos conscientes de que el campo de los estudios culturales constituye más bien un movimiento que una disciplina, y de que carece de una metodología y unos fundamentos teóricos propios. Se origina de los departamentos estadounidenses de Literatura Inglesa, de las secciones dedicadas a la crítica literaria, lo cual ha provocado que frecuentemente los investigadores dedicados específicamente a la Antropología se hayan sentido injustamente excluidos y criticados. En algunas ocasiones se les ha tachado de parcialidad machista, desde una perspectiva feminista, o de ser lacayos del imperialismo o de constituir una herramienta del *establishment* occidental, desde una perspectiva poscolonial. Hay quien se ha sentido calumniado al ser acusado de seguir postulados esencialistas, e incluso relegado de su propia disciplina, al considerar que su objeto de estudio, su concepto central, la cultura, ha sido «pirateada» por dicho movimiento (cf. Douglass 2003, p. 236). En este artículo no pretendemos practicar el intrusismo o contar con una patente de corso para apropiarnos de un campo ajeno. Consideramos que las manifestaciones literarias, tanto orales como escritas, pueden ser analizadas desde múltiples perspectivas y desde la interdisciplinariedad. Por otra parte, no habría que olvidar que en la propia Antropología han primado enfoques realmente diferentes a lo largo del pasado siglo, comenzando con el método historiográfico antiguo, que era un tanto flexible y metodológicamente laxo, continuando con el método estructural-funcional, mucho más rígido, y finalizando con un análisis posmoderno, que carece de trabas metodológicas, y provoca el «varamiento por narcisismo», es decir, «un estado cercano a la autoindulgencia total en el cual la preocupación por sí mismos y por sus textos eclipsa al objeto de estudio mismo» (Douglas, 2003, p. 192). Además del enfoque interdisciplinar, interesa en este artículo fijar la atención no solo sobre el objeto de estudio, sino también sobre el observador, en nuestro caso la investigación académica.

Partiendo del microanálisis del *incipit* del «Cantar de Berterretxe» nos hemos marcado los siguientes objetivos. En primer lugar, es preocupante la imagen que se ha transmitido en algunas ocasiones acerca del valor de la literatura en euskera, particularmente el de la literatura oral. La crítica ha conferido una importancia capital a dos elementos: la originalidad y la complejidad de la obra. En este artículo se mostrará cómo un cantar se comprende en un contexto concreto y cercano, sin olvidar que lo local es universal. La simpleza aparente de la literatura oral queda en entredicho cuando fijamos una atención pormenorizada a los elementos que conforman una balada tradicional. En segundo lugar, un enfoque diferente debería de enriquecer la comprensión de nuestra literatura y, por ende, de nuestra cultura.

## 2. RECEPCIÓN DEL *INCIPIT* DE LA VERSIÓN DE SALLABERRY

Al lector de la literatura japonesa traducida al castellano puede llamarle la atención la inocencia de la trama o la sencillez de la sintaxis de algunas obras. Es posible que llegue a tener la sensación de que algo se le escapa a la hora de captar las referencias culturales o de aprehender las imágenes y símbolos del país del sol naciente. A modo de ejemplo, recordamos una imagen por su aparente falta de idealidad o elevación: la constante representación de los pechos femeninos a modo de flanes en una obra muy conocida de un candidato al Premio Nobel. Una imagen tan prosaica en contextos no necesariamente eróticos nos podría llevar a la conclusión de que algo se ha obviado en la traducción, pero raramente aduciríamos la torpeza del autor, ni calificaríamos de simple o grosera una literatura de tan larga tradición y de un país prestigioso por su refinada cultura.

Cuando se trata de emitir un juicio de calidad de esta naturaleza, podríamos decir que la literatura en euskera no corre una suerte pareja. La propia lengua recibe frecuentemente una indebida imagen de pobreza, correlación que se establece con la tosquedad del propio pueblo que la emplea, secularmente vinculado a la violencia. Es evidente que algunos cantares medievales ayudan a propagar esa idea; sin embargo, nos parece injusta la conceptualización de rezagamiento que se extiende generalmente a la literatura vasca en su totalidad. Observamos que en algunas ocasiones son los propios investigadores académicos quienes actúan como agentes diseminadores de esta percepción de falta de refinamiento, cultivo, originalidad, y proyectan en las obras una imagen de atraso, imitación tardía y deficiente. A este respecto, llama la atención una advertencia del profesor Juaristi a los lectores de su recopilación de baladas vascas, traducidas por él mismo al castellano. Afirmaba el crítico y literato bilbaíno que la balada vasca no destaca ni por su originalidad ni por su belleza, que solo una obnubilación chauvinista llevaría a no percatarse de que la realidad es más bien decepcionante. Su juicio se apoyaba en la opinión de un conocido escritor parisino allegado a la emperatriz Eugenia de Montijo, que había calificado a los poetas vascos de compositores planos cuya tónica dominante era el maltrato de «hidalgüelos despóticos» a sus esposas. Tras esta admonición, Juaristi advertía que él no era partidario de llevar su traducción al extremo de embellecer el producto original, falseándolo, algo propio de autores animados de un entusiasmo nacionalista que él no compartía (1989, pp. 10-13).

Este fue el resultado de su práctica traslativa en los versos iniciales del «Cantar de Berterretxe»:

El aliso no tiene corazón  
Ni hueso la cuajada  
Ni yo creía que los hidalgos pudieran mentir (ibid., p. 43).

Sorprende una traducción tan literal y poco elaborada en una recopilación denominada *Flor de baladas vascas*, publicada por una editorial especializada en poesía. La versión en castellano desvirtúa claramente el original. La traducción carece, por ejemplo, de algo tan básico como la rima, que cualquier persona que desconozca el idioma puede percibir en la versión de Sallaberry<sup>7</sup>:

Haltzak eztü bihotzik,  
Ez gaztamberak ezürrik  
Enian uste erraiten ziela Aitunen semek gezürrik (apud Kalzakorta, 2017, p. 192).

Sorprende también que un admirable estilista de la lengua castellana como Juaristi no haya plasmado otros elementos prosódicos importantes, como la sonoridad y musicalidad de las palabras. Se percibe asimismo cierta carencia a la hora de buscar sinónimos en la lengua meta; extraña el empleo de términos desgastados, de gran amplitud semántica. Sin embargo, lo más desconcertante es encontrarnos con una sintaxis tan escasamente poética, que se acerca a la de aquel personaje caricaturesco del Quijote que hablaba «mala lengua castellana y peor vizcaína». Un elemento particularmente característico de la poesía en euskera es la elipsis, que ha dado lugar a teorías filosófico-estéticas relacionadas con las más diversas manifestaciones artísticas, y particularmente con el mundo del cancionero<sup>8</sup>. Resulta chocante que Juaristi haya enlazado en su versión castellana dos elementos que en el original iban separados: las referencias al mundo natural, por un lado, y el sentimiento de consternación ante la impostura de la nobleza, por el otro. Mediante la explicitación de la conexión sintáctica se constriñe la libertad interpretativa, y se le sustrae al público la iniciativa en la creación de significado, ce-

7 En una traducción muy similar publicada en otro lugar se advierte en una nota a pie de página la literalidad de la traducción (cf. Seminario «María Goyri», 1994, p. 306), y que se pierde el evidente paralelismo en las construcciones que se aprecian en la lengua original (p. 311). No todas las versiones recogidas del cantar coinciden en los versos iniciales. Algunas no comienzan con dichos versos o les faltan las referencias al aliso y al requesón. En el cuaderno de Cámara de Santa Engracia el aliso carece de corazón y osamenta: *Halçaq eztu biboxic ezeta ere Ezurriq/Enian ouste eraiten çuela aytoren semeq gesuriq* (apud Kalzakorta, 2017, p. 174). La versión de Pinaperro de Larrañe es muy similar a la de Sallaberry, únicamente se distancia de aquella en la sintaxis y la ortografía: *Haltsac estu bihotsic es gastenberac esuric/Enien es ouste eraiten siela aitounen seme gesuric* (p. 225). Y en la versión de Altzai, no carece de osamenta el requesón, sino el queso sin curar: *Halitsak estu bihotsic/Es gasna beriak esuric/Enian ouste aitounen semec eraiten sutela gesuric* (p. 234).

8 Evidentemente estas teorías se hacen eco de lo que se ha propuesto en otros lugares. Tampoco sugerimos que la superposición de imágenes mediante frases carentes de unnexo gramatical sea una muestra del 'genio' individual de la literatura vasca; podríamos poner el ejemplo de una canción muy popular en la década en la que Juaristi traducía los cantares tradicionales: *Misty morning/ Don't see no sun/ I know you're out there somewhere, having fun*. La relación entre el fenómeno meteorológico, la falta de luz solar y la distancia respecto a la amada la debe establecer quien escucha la canción.

rrando la posibilidad de que sea el propio oyente/lector quien aclare el misterio que se le plantea. Volveremos a esta cuestión central del artículo en el siguiente subapartado.

Podríamos contrastar esta percepción pesimista de la calidad literaria de la balada eusquérica con la de un compañero de su grupo de investigación en la década de 1980, al que Juaristi ya en aquella época calificaba de máximo especialista en este ámbito, Jesús Antonio Cid. Por una parte, opinamos que el talante conciliador y magnánimo de este reconocido hispanista le permite emitir un juicio algo menos apasionado, manteniendo siempre una distancia que se nos antoja más conveniente. Cid no duda a la hora de denunciar las falsificaciones e imitaciones de la «juglaría» moderna, pero las disculpa concediendo por ejemplo que la traducción-imitación no adolece de valor artístico. Tampoco repara en palabras amables a la hora de valorar positivamente la calidad estética de algunos romances (cf. respecto al «Cantar de Berterretxe», Cid, 2000, p. 91), o de apreciar características individuales y originales en los poemas. Por otra parte, creemos que su «paladar» literario se curte a partir de una dilatada trayectoria como especialista en el ámbito del romancero hispánico, que le permite enjuiciar cabalmente la producción literaria tradicional eusquérica dentro de un marco comparativo amplio. No podemos pasar por alto que ya en 1973 encontramos a Cid compilando serranillas en la comarca cacereña de la Vera, acompañando en el trabajo de campo a otro investigador que siempre guardó celosamente su independencia crítica, Julio Caro Baroja. En los trabajos de ambos se aprecia una sintonía con el modo de vida del pueblo llano, un interés genuino por su folclore y arte tradicional.

### 3. INTERPRETACIÓN DEL *INCIPIT*: RELACIÓN ENTRE LOS ELEMENTOS DE LA NATURALEZA Y LA TRAMA DEL CANTAR

#### 3.1. Relación entre ambos elementos en las composiciones poéticas en euskera

Hemos referido nuestra extrañeza al constatar que los tres versos iniciales del «Cantar de Berterretxe» en la versión castellana de Juaristi quedan enlazados explícitamente mediante nexos de coordinación copulativa. La relación entre los versos que afirman características esenciales de los elementos de la naturaleza, por una parte, y el verso en que el cantor se lamenta por no encontrar lo que cabría de esperar en el comportamiento de un hidalgo, por otra, no viene fijada gramaticalmente en la versión original. La concatenación de referencias o metáforas del mundo natural y una máxima que sintetiza el contenido del poema es característica en la tradición oral eusquérica. Los investigadores no se han puesto de acuerdo en la naturaleza del vínculo entre ambos elementos.

En algunos casos la investigación se conforma con advertir la existencia de una fórmula literaria tradicional. En la reciente edición crítica de los manuscritos de Lazarraga, a cargo del grupo de investigación Monumenta Linguae Vasconum, este motivo presente en varios poemas se explica de una manera que recuerda en cierto modo a la terminología de la lingüística cuando describe los engranajes gramaticales de la lengua. Nos encontraríamos en primer lugar con una imagen, que traduciremos como sustitutoria, a

la que sigue una imagen focal que recoge el núcleo de la trama (cf. Bilbao et al., 2020, vol. II, p. 589)<sup>9</sup>. Se ha definido asimismo como un exordio habitual de nuestra literatura tradicional, enfatizando en el carácter casi normativo del empleo de dos imágenes (Kalzakorta, 2017, p. 181).

En otros casos se ha cuestionado la coherencia en la yuxtaposición de los elementos. Aldekoa señala que a los dos primeros versos de carácter simbólico, con referentes en la naturaleza, le siguen los que entran en el asunto del cantar. La lógica empleada distingue al creador de una copla tradicional del improvisador:

El sentido íntimo que se establece entre ambas partes va más allá de cualquier relación causal o racional. Esta trabazón sensible entre una imagen simbólica y el asunto concreto sobre el que, sin mayor grado de vinculación aparente, descansa el canto, diferencia claramente al coplista del *bertsolari*, mucho más coherente y racional en el desarrollo de su estrofa (Aldekoa, 2002, p. 16).

Kortazar, por otra parte, consideraba que en el exordio prenarrativo del «Cantar de Berterretxe» la relación entre el propio exordio y la fábula narrativa es inexistente (1997, p. 36).

Para esta llamativa aparente falta de relación entre los versos con referentes naturales y el meollo de los poemas se encontraron diversas explicaciones en una época en la que el arte popular se consideraba una manifestación más del folklore, que permitía llegar al espíritu, alma o psicología de un pueblo. El historiador y filólogo Odón Apraiz estudió los versos iniciales de los cantos de temática amorosa recogidos en los trabajos de Azkue y del Padre Donostia, y llegó a la conclusión de que a diferencia de los trovadores provenzales, cuyos poemas comenzaban también con referencias a la naturaleza, originados de las fiestas que celebraban la primavera, en nuestro caso el esquema respondía a la psicología particular del campesino. La timidez que él atribuía a los campesinos vascos, la dificultad para expresar sus sentimientos, les impediría entrar en el tema amoroso directamente. Como en otras cuestiones de la vida, en primer lugar debían abordarse los temas difíciles de manera indirecta, mediante alusiones a la naturaleza. A continuación, vendrían los versos que acometerían la cuestión importante, sin mezcla con los primeros (Apraiz, 1928, p. 609).

Manuel Lekuona afirmaba en la década de 1930 que la falta de elementos de enlace resultaba francamente brusca para un oído clasicista, y el descuidado orden lógico-cronológico, faltando un desarrollo normal del asunto de la trama, podría llevarle a pensar que no existe un verdadero exordio. Sin embargo, este atropellamiento de conceptos, esta aparente falta de cohesión, el trastrueque lógico, propio de estados pasionales o de exaltación de la fantasía, respondería a un modo de pensamiento primitivo, a una men-

<sup>9</sup> No debemos olvidar que dos integrantes de este grupo, Lakarra y Urgell, publicaron cuando aún eran estudiantes y formaban parte del Seminario 'María Goyri' un remarcable trabajo de recogida, edición y análisis de las baladas vascas. En los modos de análisis literarios de aquel grupo se percibe el peso de la semiótica, y es sabido que la corriente lingüística estructuralista está en el origen de este campo disciplinar.

talidad mágica en la que se establecen semejanzas entre los objetos. No se establecen relaciones de causa-efecto, del todo a la parte, de idea a idea, sino asociaciones de imagen a imagen. Existe un orden diferente, prelógico o prerracional, y la incoherencia es solo aparente; sin embargo, el pueblo percibe la relación, esta «técnica de incoherencia racional y falta de elementos de enlace no ofende lo más mínimo a los oídos acostumbrados a su canto» (1935, p. 103).

Haritschellar incide en la visión de Lekuona, opina como aquel que un preludio irracional de simbolismo evocador logra sugerir de forma ilógica el hilo trágico, y recalca que, si el público no comprendiera las imágenes, rechazaría los poemas (1985, pp. 1065-1066). Por otra parte, Salaberri opina que la aparente irracionalidad, falta de lógica de la simbología tardomedieval en los exordios, simbología que al lector moderno puede parecerle oscura, debe entenderse en el contexto de la cosmovisión de la época (2002, p. 35).

Nos parece sumamente interesante la perspectiva de Cid en dos artículos magistrales que estudian en profundidad la balada «Atharratze Jauregian», en los que apreciamos varios paralelismos respecto al poema que estudiamos aquí. Sintetiza Cid de este modo el exordio:

El incipit más generalizado presenta, con una muy afortunada metáfora del mundo vegetal, dos limones florecidos («loratu», normalmente cambiado en «doratu») en el castillo de Atharratz, de los que el «Rey de Hungría» solicita uno de ellos. Se le responde que lo obtendrá cuando haya madurado. Es claro que quien responde es el padre de las doncellas, cuya autoridad será después cuestionada (2010b, p. 166).

Por lo tanto, encontramos en aquellos versos iniciales elementos del ámbito vegetal, cuyos referentes reales son dos doncellas, protagonistas de la balada; es decir, se establece un vínculo entre el mundo vegetal y el humano, al igual que en nuestra balada. Un segundo componente al que encontramos una equivalencia sería el cuestionamiento de la autoridad, sea paternal o real. Como Cid indica, la canción puede llegar a ser un arma temible que repara injusticias (2010a, p. 40). El investigador, basándose en otros poemas de la tradición hispana, propone que el «Rey de Hungría» tendría como referente verdadero a algún rey de la dinastía de los Habsburgo. No vamos a profundizar en los acontecimientos históricos y en cuestiones de geopolítica que parecen repetirse en las dos baladas. En tercer lugar, podríamos establecer otra correspondencia en el modo en que el devenir humano está estrechamente interrelacionado con diversos elementos del entorno natural circundante, ligazón rechazable desde un pensamiento racionalista moderno, pero ciertamente relevante en el pensamiento rural tradicional. En este caso, la suerte de la doncella vendrá marcada o vaticinada por la dirección del viento, que Cid relaciona con la procedencia geográfica de la autoridad demandante de la doncella, y asocia con el enfrentamiento entre un ordenamiento endogámico/exogámico de la comunidad. La dirección del viento indicaría el triunfo de un modelo social. Sin llegar al nivel de sofisticación de la geomancia tradicional china, cuyo fundamento es la armonía cósmica y se establecen relaciones entre los puntos cardinales, los principios que constituyen el universo (agua, fuego, tierra, etc.) y el aliento vital que emana de todos

los elementos, quien haya vivido algo en el campo habrá apreciado que también entre los campesinos europeos ha existido una tendencia a establecer una compleja cadena de asociaciones entre los elementos de la naturaleza y las cuestiones específicamente humanas, y la propia religión católica forma parte de este entramado. Toca a la Antropología estudiar estas formas de razonamiento, de lógica quizás extraña, pero no inexistente.

Desgraciadamente, no es muy habitual que la investigación en el campo de la literatura oral recurra a una aproximación antropológica similar a la que Cid esboza. A lo mejor se evita este tipo de enfoque, considerado erróneamente trasnochado por algunos críticos, por temor a incurrir en explicaciones que puedan parecer disparatadas o incluso esotéricas. A pesar de ello, este artículo tiene por objetivo compensar la desatención a la cosmología rural tradicional, a sabiendas de que nos adentramos en un terreno escurridizo.

## 3.2. Una lectura antropológico-lingüística

### 3.2.1. *Primera lectura*

Como hemos señalado anteriormente, a mediados del siglo XIX Francisque Michel relacionó la presencia de los habituales elementos naturales en los versos iniciales de la literatura oral eusquérica con fenómenos que observaba en el folclore de otros lugares de Europa. El montañés suletino, así como el bajonavarro, mantenía según él una serie de creencias, reprobadas por el sentido común, pero que estaban fuertemente arraigadas en su espíritu. Entre ellas, «nos ancêtres croyaient à un puissance mystérieuse à laquelle il fallait rendre un culte, et depuis les premiers temps du moyen âge jusqu'à présent, ce culte n'a point cessé, soit dans les contrées pyrénéennes, soit en Auvergne, autre pays de montagne» (1857, p. 159). La fuerza misteriosa en la que creían los campesinos se encuentra en las aguas, en las piedras o en las plantas, y este culto pagano estaría integrado en la religión católica. Cada elemento del mundo natural tendría una fuerza vital y personalidad propia. La literatura oral debería entenderse dentro de ese mundo de creencias.

Señalaba Michel que las composiciones orales eusquéricas comienzan habitualmente con una especie de refrán en el que se presentan leyes que regulan el mundo natural. El hispanista encontraba un paralelo en una vieja canción bretona, que comienza remarcando cómo el agua que brota de la fuente desciende al valle, y el fuego, por el contrario, asciende al cielo. Ese es el orden natural.

Varios autores han señalado que los versos iniciales del «Cantar de Berterretxe» son muy similares a la segunda estrofa de la balada «Apez beltza» y que se encuentran refranes o dichos semejantes en la tradición popular (cf. Kalzakorta, 2017, p. 181). Una de las funciones que se le confiere a este tipo de exordios es la de remarcar la veracidad del enunciado que resume el asunto del poema. Por ejemplo, en uno de los poemas que encontramos en el manuscrito de Lazarraga, los investigadores han señalado el modo en que la veracidad de las dos imágenes de la naturaleza que se presentan en los pri-

meros dos versos –en este caso, la nieve en las alturas, el sol en el llano– se extiende a la imagen focal, en la que se expresa el dolor por la pérdida del amor de una dama<sup>10</sup> (Bilbao et al., 2020, vol. II, p. 589).

La crítica ha subrayado que en el «Cantar de Berterretxe» la certeza de las evidencias que presenta la naturaleza se extiende a la constatación de que los nobles mienten. Haritschellar considera que el cantar constituye una composición clara del tipo silvo-pastoril, que responde al modo de vida que se desarrollaría en la zona en el siglo XV, y esto se traslada a las imágenes del exordio:

Que l'aulne soit un arbre dépourvue de duramen ou de cœur est chose connue, de même que *gaztanbera*, sorte de lait caillé ou le fromage mou est dépourvu d'os. Ce sont là constatations, donc réalités ou vérités. La liaison entre ces deux vérités renfermées dans les vers courts et la réalité du vers long (les nobles mentent) est basée sur le parallélisme renforcé par la structure négative des trois phrases (Haritschellar, 1985, p. 1067).

En la misma época en que Haritschellar expresaba esta opinión, los integrantes del Seminario «María Goyri» proponían algo similar. Este grupo de investigación abogaba en aquel momento por la validez del modelo ISMP para el análisis de textos romancísticos<sup>11</sup>. Partiendo de ese modelo, el análisis proponía que en los versos iniciales del poema se establece el tópico de la *Concordia oppositorum*, que sería un indicio del desorden cósmico provocado por la traición del conde (Seminario «María Goyri», 1994, p. 311). La venganza restituiría posteriormente ese orden. Se echa en falta un desarrollo más completo de la función que cumple el tópico clásico referente a la concordia de los opuestos dentro del conjunto del poema. Encontramos a continuación la

10 El poema comienza de este modo: *Mendi altuan erurra daydi, / aran baxuan eguzqui; / mendi aran[a]c gustiac bainolene coitaoc naguci*. Por lo tanto, se podría entender que del mismo modo que es cierto que la nieve cubre la cima de la montaña y el sol se extiende sobre la llanura, el dolor del poeta es mayor que montes y valles (se sobrentendería que la diferencia de elevación es proporcional a la dimensión del dolor).

11 Este análisis fue presentado en Madrid en 1982, en el congreso *III Coloquio Internacional sobre el Romancero y otras formas poéticas tradicionales*. En 1983 se anuncia la próxima publicación de la presentación en las actas del congreso (cf. Lakarra et al., 1983, p. 83), pero esta se demoraría once años. A pesar del tiempo transcurrido, parece que el texto publicado recoge únicamente la ponencia esquemática presentada en el congreso. Se anuncia al final del texto el desarrollo de las hipótesis de trabajo, pero en el tiempo transcurrido no parece que se hubiera llevado a cabo ese cometido. Por otra parte, no hallamos a lo largo del texto referencias que nos permitan conocer mejor el método de estudio del Instituto Seminario Menéndez Pidal. Encontramos algunas explicaciones en otro trabajo de uno de los integrantes del grupo. Allí se explica que el método que aplicaba el grupo era el propuesto por el colectivo que se reunía en torno al filólogo Diego Catalán. Desgraciadamente, tampoco en dicho trabajo se ofrece referencia bibliográfica alguna, salvo la referencia al año de algunas publicaciones. Se esbozan los principales rasgos del método de análisis: la «morfosintaxis narrativa», la diferenciación entre macroestructura narrativa y microestructura estilística, análisis en diferentes niveles –intriga, mito, historia, etc.– (Kortazar, 1997, p. 30). Podemos deducir observando el análisis de la balada que el método de estudio se acerca a la metodología semiótica en boga en aquella época, que carecía de un método generalizado y ortodoxo. Es conocida la influencia del antropólogo y lingüista ruso Vladimir Propp, y su análisis de los elementos narrativos en los cuentos tradicionales. Percibimos en el análisis del grupo la preocupación por desentrañar las secuencias narrativas básicas, los arquetipos y motivos presentes en el poema y las funciones que estos cumplen dentro de una estructura superior; la mención del célebre semiólogo bayonés Roland Barthes, apunta en esa dirección.

siguiente explicación acerca del exordio prenarrativo, que «introduce una valoración ética y una glosa emotiva del relato, sin adelantar los acontecimientos del mismo. El narrador ficticio enjuicia la mentira del hidalgo como algo opuesto al orden natural del mundo: aliso/corazón = cuajada/hueso = hidalgo/mentira» (Seminario «María Goyri», 1994, p. 313). Por lo tanto, entendemos que este análisis sugiere el establecimiento de un paralelismo entre las dos primeras imágenes, que muestran realidades de la naturaleza, la carencia de corazón en el aliso y de hueso en la cuajada, y una tercera proposición, contraria al orden natural, la falta de veracidad en los hidalgos.

Parece apoyar esta línea de interpretación el que tradicionalmente se haya valorado poco el aliso como árbol –y, por extensión, quizás se podría entender que de ahí surge su falta de corazón o núcleo–. Si consultamos el *Diccionario General Vasco* hallamos en la entrada referente al aliso la siguiente definición: «una fusta pequeña, casi podrida, llamada en vascuence alça». Asimismo observamos varios ejemplos que indican que tradicionalmente se ha conferido poco valor a la madera del aliso: en el lexicón eibarrés recogido por Toribio Etxebarria es considerada de escaso valor; entre los refranes de Bela encontramos uno que afirma que con la madera del aliso no se pueden fabricar buenas flechas; o, en la célebre obra de Duvousin dedicada a la agricultura, se explica que ofrece madera de baja calidad. Algunos refranes ejemplifican su belleza aparente, que contrasta con su escaso valor real y con la carencia de fruto. En lo que respecta a la entrada «gaztanbera» en el mismo diccionario, este término en principio puede designar varias cosas que, al menos desde una perspectiva culinaria, consideramos bastante diferentes: cuajada, requesón, queso blando, o incluso el queso especial que se obtiene de las sobras de otros quesos. De los ejemplos del diccionario no podemos deducir cuál es el sentido más extendido; al igual que en castellano, podríamos afirmar que en cierta medida equivale a la acepción más amplia que recoge el diccionario de la RAE para el término «cuajada», que engloba los diferentes productos lácteos. Parece que la blandura se asocia a estos, pero no encontramos indicios claros de que haya una tradición al respecto. En algunos casos llega a emplearse como término despectivo.

Volviendo al análisis de los investigadores citados anteriormente, podríamos concluir que la función más importante que cumplen los versos iniciales prenarrativos consistiría principalmente en afirmar la veracidad de las pautas que se hallan en los elementos de la naturaleza, y ese orden, recogido mediante imágenes del entorno rural, influye de diversas maneras sobre los versos que vienen a continuación. Desde una discrepancia amistosa, opinamos que esta lectura del inicio del poema se detiene en un nivel superficial, en una primera capa del significado. Creemos que no se ha reparado suficientemente en la ironía que conlleva lo paradójico de la propuesta: la certeza de las leyes naturales es la que acentúa la falsedad de los nobles. Y, sin embargo, opinamos que, cuanto más nos adentramos en cada uno de los elementos que componen el exordio, el grado de la certidumbre va decreciendo. Un problema importante para la interpretación propuesta por nuestros investigadores viene de la desconfianza que las imágenes que parecen darse por ciertas generan sobre algunos lectores.

En el comentario que Kalzakorta realiza de los dos versos iniciales del «Cantar de Berterretxe» en la versión de Chandra, que carece de la alusión al requesón, se recuer-

dan dos testimonios que nos parecen significativos. En primer lugar, en el siguiente poema atribuido al capitán Duvoisin, encontramos la imagen del requesón en un contexto curioso: «Itsasoak, bixtan da, ez du, ez, adarrik/Ez eta gaztanberak erdiko hexurrik/Nehoz ez da ikusi su gabeko kerik/Bainan ez daite juja deus itxuretatik». Podríamos traducirlo de manera literal de este modo: «Salta a la vista que el mar carece de cuernos/Tampoco el requesón tiene hueso en el medio/No se ha visto humo sin fuego/Pero no se puede juzgar por las apariencias». En euskera el significado principal de *adar* es ‘cuerno’, e *itsasadar* –literalmente ‘cuerno de mar’– es un brazo de mar; por lo tanto, resulta ciertamente irónico que aquello que salta a la vista provoque desconfianza desde el inicio del poema. A alguien que oyera o leyera que no existen los brazos de mar ni los pies de monte le produciría una sensación similar. La sospecha de que lo aparente puede no ser real se confirma en el cuarto verso.

En segundo lugar, Kalzakorta recuerda que el corazón de un árbol es su parte central, y un árbol sin corazón debería estar hueco; esto caracteriza, por ejemplo, a una caña. En una versión del poema recogida por Gavel en Santa Engracia corresponde precisamente a la caña (*kanabera*) protagonizar la carencia de corazón en la imagen inicial. El aliso, por el contrario, debería tener corazón. Kalzakorta sigue el razonamiento de Peillen (1991) en la revista *Euskera* de la Real Academia de la Lengua Vasca al afirmar que la falta de corazón en el aliso no es acorde con la percepción del campesino. Peillen sigue un comentario de Hegiaphal a su versión del poema. El autor de pastorales recompone el poema según su lógica, ya que «L'aulne ne porte pas de faïne et a le coeur comme les autres arbres» (apud Kalzakorta, 2017, p. 215), y sustituye *bihotzik* (partitivo de corazón) por *ezkurrik* (‘bellota’). Hay que tener en cuenta que Peillen, además de formar parte de la Academia y de ser un investigador habitual en el campo de la Etnografía, también fue profesor de Biología. En la interpretación del término prima la acepción puramente científica. Desde un punto de vista moderno, creemos que no se sostiene ni desde el significado meramente botánico, ni desde un sentido figurado –por «corazón» habitualmente entenderíamos alma o espíritu, cualidades propiamente humanas–, que el público de los lugares donde se desarrollan los acontecimientos del poema tomara generalmente como algo cierto que el aliso carezca de corazón. La imagen del requesón, aunque su blandura es obvia a los sentidos, tampoco parece basarse en la tradición popular. Creemos que precisamente la sensación de que algo no encaja que suscitan hoy estas imágenes podría constituir un indicio de su antigüedad. En el siguiente apartado trataremos de darles una explicación.

### 3.2.2. Una lectura más profunda

Para comprender las imágenes del exordio de la balada, en primer lugar, deberíamos tratar de situarnos en un ambiente donde aquello que se presenta a los sentidos no es siempre lo que parece; un entorno de númenes, donde lo que tiene nombre existe, donde los elementos poseen una fuerza interior invisible y transferible, donde las aves y el viento hablan con su movimiento. A pesar de que esta concepción del mundo recibió un ataque frontal en los procesos judiciales e inquisitoriales de los siglos XVI y XVII, ha habido creencias muy enraizadas que lejos de ser desterradas han perdurado casi hasta nuestros días. Parece acertada la visión de Salaberri, que opina que baladas como

el «Cantar de Berterretxe» evidencian el conflicto entre dos concepciones del mundo enfrentadas, y las referencias a la naturaleza iniciales no constituyen una muestra de irracionalidad o falta de lógica, ni son meros ornamentos literarios, sino el testimonio del pensamiento de una época. El exordio serviría para contrastar la permanencia del mundo natural con la volubilidad y superficialidad de los hombres con ambiciones de cambio, e intensificar el dramatismo de los acontecimientos. El *incipit*, por lo tanto, anuncia la alteración en el orden natural y tradicional, y presenciamos el trastrueque de la naturaleza mediante tópicos de *impossibilia* (2002, p. 35-36).

Uno de los motivos por los que la crítica no ha seguido generalmente esta línea de interpretación puede ser el carácter trágico de los eventos narrados en la balada, que puede llevar a estimar que la ironía no cabe en poemas de este género. Sin embargo, es un recurso habitual en las composiciones de crítica social; en nuestro poema, a pesar de o precisamente por la crudeza y seriedad de los acontecimientos. Es significativo que, incluso en los topos de *impossibilia* de las composiciones de la tradición oral infantil, de carácter principalmente lúdico, se puede percibir en ocasiones una crítica soslayada. Este puede ser el caso de los conocidos poemas de «contar mentiras» de la tradición hispana, donde junto a versos del tipo, «me encontré con un ciruelo/cargadito de manzanas./Comencé a tirarle piedras/y caían avellanas», de carácter aparentemente trivial, encontraremos otros donde podríamos percibir, por ejemplo, una reprobación velada del clero, «Las cabras se van a misa/las mozas al carrascal/los lobos son los curas/las zorras el sacristán» (apud Pelegrín, 1994, p. 156). No parece que los animales se hayan escogido de manera aleatoria a la hora de crear las situaciones disparatadas. Evidentemente, cabría esperar un grado de sutileza y complejidad mayor en una balada dirigida a un público adulto, con una temática mucho más seria y difícil.

Hemos mencionado anteriormente que Michel estudió la similitud del inicio de las baladas eusquéricas antiguas respecto a las canciones bretonas, donde se enlazan, por una parte, un refrán que afirma una verdad generalizada y, por otra, el asunto del canto. Sin embargo, el hispanista rechazaba la extendida idea de que entre estos no haya relación alguna. Fundamentaba su rechazo en la explicación que un poeta romántico coetáneo, Vasile Alecsandri, ofrecía para la poesía popular moldava, que comenzaba con la referencia a una flor o un árbol:

La fleur ou l'arbre, dont le poète populaire arrache une feuille pour la mettre au front de son petit poème, doit avoir quelque analogie symbolique avec le sujet même du chant ; en sorte que, sous une forme allégorique, la feuille de telle ou telle fleur, de tel ou tel arbre, joue le même rôle que l'invocation des poèmes antiques, invocation qui sert d'explication du sujet. Ainsi, le poète veut-il chanter un brave brigand ? il choisira, parmi les arbres de la forêt, celui qui donnera le mieux l'idée de la force, et il commencera nécessairement par la feuille verte du *chêne* ; plus loin, dans le cours même de la légende, le brigand arrive-t-il au terme de sa vie ? le poète fera figurer la feuille verte du *sapin*, l'arbre de la mort. S'agira-t-il, au contraire, d'une jeune fille ? le chant commencera par la *feuille verte de la rose*, ou par la *feuille du muguet*, ou par la *feuille de la violette*, etc. (apud Michel, 1857, p. 241).

Ese sería el sentido primigenio de la alegoría poética. El alcance de las analogías de comienzo del poema trasciende más allá del sentido inmediato, y el simbolismo de cada elemento se engarza en el conjunto de la composición. Cabría preguntarse si en nuestro caso sucede algo similar, ya que la investigación no ha tratado de desentrañar el motivo por el que se escogen en el cantar precisamente el requesón y el aliso –no parece que la musicalidad de las palabras o el número de sílabas hayan jugado un papel importante en la elección–, ni si estos elementos tienen algún significado especial, más allá de su ductilidad, en un caso, y el escaso valor como árbol y falta de fruto, en el otro.

En lo que respecta al requesón, podría parecer lógico que en una sociedad pastoril se recurra a este elemento para ilustrar la blandura y, por extensión metafórica, la privación de osamenta, pero esta sencilla explicación seguramente no responde a la realidad. Para alcanzar el significado último del término, en primer lugar, tendríamos que conocer el referente preciso de *gaztanbera* en la balada. Juaristi traduce el término como ‘cuajada’; es difícil discernir si hay que tomarlo en su acepción más amplia o en el sentido moderno más habitual, el que recibe el postre. Anteriormente, en el extremo contrario del espectro de la sofisticación culinaria, Gavel había entendido que el término designaba «une composition faite avec du fromage pilé, assaisonné de vinagre, ou quelquefois de cognac» (1924, p. 21). En la versión de Altzai en lugar de «gaztanbera» encontramos ‘*gasna berria*’, que podríamos traducir como ‘queso fresco’. Orpustan traduce como ‘fromage blanc’ (1996, p. 15), y Hegiaphal advierte, «Gaztanbera n’est pas le fromage mais le lait caillé qui est en preparation du fromage» (apud Kalzakorta 2017, p. 215). La advertencia de Hegiaphal es sumamente pertinente; no parece que ‘gaztanbera’ designe un producto finalizado, sino más bien un alimento que está en transición de adquirir sus cualidades. A medida que el queso se vaya curando, irá transformándose y adquirirá la consistencia y dureza del hueso.

Podemos hallar un elemento clave para aclarar la combinación de aliso y requesón en el modo en que Guerra traduce el exordio: «El aliso no tiene médula/Ni el requesón hueso/Yo no me figuraba que los hidalgos dijese mentira» (1924, p. 30). Guerra renuncia a la acepción de «corazón» como órgano sentimental o impulsor de la sangre, para enlazar dos elementos que tienen una contigüidad física, el hueso y la médula, dos elementos de los que carecen los elementos de otros órdenes de la naturaleza. Sin embargo, cabe preguntarse si esta idea responde a la concepción tradicional en el ámbito pastoril pirenaico.

La antropóloga Sandra Ott defendió en 1978 en la Universidad de Oxford una tesis doctoral que describía la sociedad pastoril de Santa Engracia. Bajo la dirección de Rodney Needham, principal introductor de la antropología estructuralista en el ámbito anglosajón, Ott fue presentada por Peillen a una familia local con la que realizó su trabajo de campo durante los años 1976-77, cuando –según su estimación– el 66 % de los hombres aún trabajaba en el pastoreo y la fabricación de quesos. Al final de la década todavía se mantenían en gran medida los modos de vida y creencias tradicionales. La manera de pensar de los habitantes de esta villa, que había tenido un contacto más estrecho con Isaba que con cualquier otro lugar hasta la creación de la carretera a

Mauleón en 1913, ofrecen una perspectiva muy válida para comprender la significación de las imágenes iniciales del cantar y el encaje que estas tienen en el poema.

Una de las nociones más importantes dentro de la cosmovisión tradicional de esta villa pirenaica es el concepto de ‘indarra’, al que Ott no encuentra un correlato exacto en inglés, pero que relaciona con el maná, que permite al lector formarse una idea aproximada<sup>12</sup> Este poder misterioso puede entenderse de diversos modos, como fuerza vital, procreativa, física o como autoridad de la cabeza familiar, y puede hallarse en objetos inanimados como el vino, el viento, la lluvia o el rayo. Algunas sustancias la adquieren mediante la intervención de un sacerdote, cuando este bendice las velas, el pan o el laurel. No debemos olvidar que, mediante la transustanciación, la hostia adquiere la fuerza mística divina (1981, p. 87). La comunidad suletina estrechaba sus lazos mediante un ritual particular: la mujer que encabezaba cada unidad familiar compartía el pan bendecido por el sacerdote cada domingo con sus vecinos más inmediatos, siguiendo un sistema rotatorio de turnos a lo largo del ciclo anual. La mujer que distribuía el pan acostumbraba a decir que entregaba su semilla, la simiente vital de la comunidad.

Ott relaciona este ritual propiamente femenino con la fabricación de quesos, que corresponde al hombre, y que constituye según el análisis de la investigadora un intento masculino de apropiación del papel procreador de la mujer, recreando simbólicamente la gestación infantil en un contexto del que la mujer está excluida (1981, p. 212). Ott estudió *in situ* la fabricación de quesos en la montaña, que se diferencia del que se realiza en la propia villa, entre otras cosas, por tratarse de una actividad exclusivamente masculina y por el mayor tiempo de maduración del queso, que requiere de los cuidados propios de un niño durante cinco meses.

Las analogías que se forman entre la concepción humana y la fabricación de quesos van más allá de ese parecido. En primer lugar, el hombre está en posesión de agentes creadores: el semen, que tendría una función solidificadora en la concepción de los niños, y el cuajo –procedente del abomaso de un cordero lechal masculino–, en la fabricación del queso. En ambos casos, bien cuando la mujer queda embarazada como cuando el queso cuaja, el verbo que se emplea es ‘gatzitu’, que significa ‘cuajar’. Ott recuerda que esto no es algo exclusivo al valle, sino que, como advierte Mitxelena, tiene presencia en textos religiosos eusquéricos desde el siglo XVII. Lhande propone en su diccionario que ‘gatz’, que designa a la sal en euskera, estaría relacionado con el ‘cas’ latino, del que procede ‘caseus’ y consiguientemente ‘queso’ (Ott, 1981, p. 184). La necesidad de una temperatura adecuada para que tenga efecto el agente coagulador, cercana a la del hombre en el caso del queso, o la del horno, para la levadura, agente que provoca el aumento del tamaño del pan, que se asocia con el agrandamiento del vientre de las embarazadas, es otro factor que conduce a establecer analogías. En el momento en que cuaja la leche, el producto adquiere en Santa Engracia el nombre de ‘zümbera’, carente

12 La primera acepción que la RAE ofrece para el término «maná» resulta clarificadora en varios aspectos: «Manjar milagroso, que según la Sagrada Escritura, fue enviado por Dios a modo de escarcha, para alimentar al pueblo de Israel en el desierto».

de una entrada en el *Diccionario General Vasco*. A partir de las explicaciones que ofrece Ott, podríamos deducir que se trata de un correlato de 'gaztanbera'. Los informantes de la investigadora advierten que ellos no lo emplean como alimento, pero que es muy apreciado como tal en Isaba.

El queso requiere una serie de cuidados para su maduración adecuada. Al comienzo, el queso es tan frágil como un recién nacido. En las primeras 48 horas se frota con sal. Asimismo, en la ceremonia del bautizo se introduce en la boca del infante un poco de sal, que cumple la función diríamos que mágica de fijar el espíritu al cuerpo. Posteriormente, el queso debe ser cambiado de posición con regularidad; la antigua costumbre de abrazar al infante cerca del fuego con objeto de que los huesos se formasen adecuadamente se relaciona con esta acción. Cuando el queso está debidamente curado adquirirá características propias de las personas; entre ellas, cuando llegue a la solidez óptima, se dirá que tiene hueso. Nos parece que este modo de pensamiento popular explica la elección del motivo en el «Cantar de Berterretxe». El requesón carece aparentemente de hueso, pero es esta una primera impresión, ya que metafóricamente posee una osamenta en ciernes de solidificación.

El ritual de fabricación del queso estaba lleno de una serie de pormenores que no vamos a detallar, pero nos parece significativo que hubiera entre los pastores alguno que guardaba el cuajo junto al laurel que se bendecía el Domingo de Ramos, y este ritual nos lleva al segundo de los elementos que componen las imágenes: el aliso.

La tolerancia respecto a la leche incluso en edades avanzadas que los habitantes de este rincón de Europa generalmente mostramos es un indicador de los hábitos alimenticios de pueblos pastoriles durante algunos milenios, y parece claro que el sincretismo de ciertas creencias populares precristianas con la religión católica es antigua. No parece tampoco reciente la veneración por los árboles y la simbología especial que algunos de ellos adquieren en el contexto pirenaico. El antropólogo Julio Caro Baroja (1989), en un artículo dedicado al culto a los árboles y mitos y divinidades arbóreas, resumía algunos datos señalables que muestran la importancia de los árboles. En primer lugar son abundantes las referencias folclóricas, sustancial la abundancia de fitónimos y la presencia en blasones, emblemas heráldicos, o en expresiones de arte. Son asimismo reseñables los númenes de los árboles, y la idea de que tienen espíritu no solo algunos árboles concretos sino también el propio bosque. Caro Baroja recordaba la historia relatada a Azkue en la que un bosque se encolerizaba por haber sido vendido, lo que causa que algún hombre acabe aplastado (Caro Baroja, 1989, p. 344). Finalmente, hay una serie de árboles de significación y simbolismo especial, como el árbol malato, o el propio roble de Guernica, que motiva que la ermita y la Casa de Juntas se construyan a su lado. Si nos remontamos a la epigrafía latina, encontramos nombres de divinidades vegetales. Sitúa Caro Baroja este culto precristiano en el ámbito de la Europa atlántica, y encuentra paralelismos significativos con la dendrolatría indoeuropea, particularmente con la céltica.

El escritor suletino Jon Mirande, que había escuchado de su padre el «Cantar de Berterretxe», ofreció una variante del fragmento en el que el protagonista del cantar es

ajusticiado, y relacionó su forma de morir, que le parecía que respondía a algún ritual religioso, con un posible poso céltico. En la variante del poema que le llegó al escritor suletino, cuando Berterretxe llega a Ezpeldoi (curiosamente, el fitónimo significa ‘bojedal’), es atado a un roble y muere desangrado atado a él. Mirande (1985, pp. 394) sugería que antiguamente las personas de la nobleza no podían ser ahorcadas, ya que se consideraba que era una manera innoble de morir, y relacionó la cruel muerte del protagonista con los sacrificios humanos de los dioses guerreros indoeuropeos. Propuso esta teoría, no sin cierta prevención, probablemente porque era consciente de que la metafísica céltica resultaba un tanto compleja, y no se pudo deducir la profundidad del culto céltico a partir de la imagen incompleta que nos ha llegado de la mitología pirenaica. Resulta sin embargo realmente tentador tomar como referencia las antiguas creencias célticas para explicar la simbología del aliso.

El escritor de origen galés Robert Graves, referencia habitual en investigadores como Juaristi por sus estudios de las baladas británicas, propuso un alfabeto druídico de los árboles a partir de los poemas célticos antiguos. Dentro de ese alfabeto, el aliso ocupa el cuarto lugar, relacionado con la deidad céltica Bran. Graves interpretó la siguiente plegaria de los muchachos de la Cerdanya pirenaica como una invocación a esa deidad: «Bergng, Bergng sal de tu piel/y haré contigo un silbato melódico». La función mágica de golpear ligeramente la corteza del aliso para desprenderla de la madera con objeto de fabricar silbatos indicaría que las mismísimas brujas catalanas llegaron a utilizar dichos instrumentos para suscitar vientos destructores, especialmente del norte. Por otra parte, el aliso era empleado en la antigua Irlanda para fabricar colodras y otras vasijas de leche. Graves, formado en Oxford y profesor de dicha universidad, relacionó cada árbol con un período del calendario, y al aliso le correspondería el cuarto mes, de marzo a abril, porque sus flores blancas brotan en esa época. Una de las razones para la santidad de ese árbol en el culto céltico provendría del hecho que, cuando se derriba, su madera, que al principio es blanca, se vuelve roja y parece sangrar como si fuera un hombre. En la tradición grecolatina su función oracular fue sustituida por el laurel, pero seguiría siendo uno de los tres árboles relacionados con la resurrección (Graves, 1996, pp. 220-225).

Investigadores como Juaristi o Kortazar han apreciado en el personaje de Berterretxe un paralelismo con la figura de Cristo. El hecho de ser reclamado y apresado el Domingo de Pascua, la traición a la que se ve sometido, su particular vía crucis a medida que va descendiendo hacia Tardets y algunos versos que sugieren una especie de resurrección han sido interpretados en esa dirección.

Parece significativo que, al igual que el árbol de Guernica, también el emplazamiento de la antigua colegiata de Santa Engracia se inicia con un acontecimiento mítico similar. Las reliquias de la santa, que se escondieron en un roble, volvían milagrosamente a este, por lo que el centro religioso hubo de ser construido junto al árbol, emanando de una fuente cercana aguas de poder curativo (Ott, 1991, p. 3). El historiador Jacques Gélis (1984), en un estudio dedicado al papel que juegan el árbol y sus frutos en la mentalidad europea y particularmente en Francia observa que el pensamiento popular durante la edad moderna se ha basado en un sistema de referencias fundamentado en la analogía,

y dentro de ese pensamiento analógico, dentro de la imagen zoo-antropomórfica de una naturaleza que le habla, el árbol se emparenta con el hombre en el ciclo vital de ambos. Es un símbolo de continuidad, de vigor y de serenidad, que en la religión católica está muy presente. El color, la forma y estructura de sus frutos confiere a algunos árboles una simbología especial, como es el caso de la higuera. Conforman metafóricamente el árbol genealógico, y el árbol con cabezas aparece ya en la iconografía y literatura cultas del siglo XIII (p. 95). No podemos pasar por alto el árbol de la cruz, y el *lignum crucis*. Quizás el aliso tuviera connotaciones simbólicas que se han perdido o alterado con el transcurso del tiempo.

La escasa información que nos ha llegado de las creencias pirenaicas puede conducir a elaborar teorías que pueden parecer aventuradas o incluso desatinadas, a pesar de ser propuestas por profesores formados en una de las universidades más prestigiosas del mundo. Sin embargo, refuerza esta línea de lectura más profunda una explicación que se le ofreció a la antropóloga Ott cuando le expusieron los matrimonios en los que no había consanguinidad. Un matrimonio de ese tipo sería parecido al formado por «haltza eta ürrütxa», es decir, por el aliso y el avellano. Según su informante, se asemejaría al matrimonio formado por una monja francesa y un macho cabrío español: el aliso no tiene corazón ni fruto, a diferencia del avellano (1991, p. 60). Resulta cuando menos curioso que se relacione la figura de la religiosa, que se sacrifica a sí misma y a su descendencia, con el aliso, y muy chocante la vinculación de ésta a la falta de corazón.

#### 4. CONCLUSIONES

En este artículo se ha mostrado a partir del microanálisis de los versos iniciales del «Cantar de Berterretxe» la importancia del contexto cultural en el que se desarrolla una balada para su comprensión y para una valoración acertada. Se ha apreciado que la simpleza que se ha atribuido a las producciones orales tradicionales eusquéricas queda en entredicho en el momento en que se profundiza en los elementos particulares de una obra; especialmente, si se repara en el proceso de transmisión oral, en la variabilidad de las versiones recogidas, en la transcendencia de cuestiones lingüísticas que pueden parecer insignificantes, en la complejidad de las imágenes que se presentan dentro de un mundo de creencias religiosas que únicamente permite un acercamiento parcial, siempre incompleto, en el contexto geográfico e histórico del momento en que se creó la balada, o en las posibles expectativas del público cercano a los hechos que se narran en el poema, que conoce las particularidades del género y la tradición en la que se enmarca una obra.

Se ha visto asimismo la importancia del prisma desde el que se valora e interpreta una producción artística popular. Se aprecian en la mediación de la crítica académica dos líneas diferenciadas. Por una parte, una tendencia que subraya que la propia transmisión de la obra demuestra la existencia de un público que comprende las producciones artísticas y aprecia su valor. Por otra, una corriente que considera que la balada popular eusquérica adolece de falta de originalidad y no alcanza otras tradiciones de mayor cultivo y refinamiento. Se ha llegado a dudar de la coherencia de un elemento

característico de las baladas eusquéricas: la unión entre las imágenes de la naturaleza y el siguiente verso que sintetiza el asunto del poema. En este artículo hemos esbozado el modo en que dichas imágenes se integran en el conjunto del poema en el caso del «Cantar de Berterretxe».

## 5. LISTA DE REFERENCIAS

- Alexandri, V. (1855). *Ballades et chants populaires de la Roumanie*. E. Dentu.
- Aldekoa, I. (2002). *Historia de la literatura vasca*. Erein.
- Apraiz, O. (1928). Euskel Olertiyaren berezikai bat: Izadiaren deya maitasunezko olerki-asikeran. En *Homenaje a D. Carmelo Echegaray (Miscelánea de estudios referentes al País Vasco)* (pp. 601-610). Diputación de Guipúzcoa.
- Azkue, R. M. de (1921, 1925). *Cancionero popular vasco*. Espasa-Calpe.
- Biguri, K., Fraile, G., Lakarra, J. A. & Urgell, B. (1994). La balada vasca: historia de su recolección y estado actual de las investigaciones. En D. Catalán, J. A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, & Valenciano, A. (eds.), *De balada y lírica. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero* (pp. 295-303). Fundación Ramón Menéndez Pidal & Universidad Complutense de Madrid.
- Bilbao, G., Gómez, R., Lakarra, J. A., Manterola, J., Mounoule, C. & Urgell, B. (2020). *Lazarraga Eskuizkribuaren edizioa eta azterketa*. (Dos volúmenes). UPV/EHU.
- Caro Baroja, J. (1989). *Ritos y mitos equívocos*. Istmo.
- Catalán, D., Cid, J.A., Mariscal, B., Salazar, F. & Valenciano, A. (eds.). (1994). *De balada y lírica. Tercer Coloquio internacional sobre el Romancero*. Fundación Ramón Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid.
- Cid, J. A. (1994). Tradición apócrifa y tradición hipercrítica en la balada tradicional vasca. Las falsificaciones de cantos populares en Europa; ensayo de tipología. En *Anuario Seminario de Filología Vasca Julio Urquijo*, XXVIII-2 (pp. 505-524).
- Cid, J. A. (2000). Romancero hispano y balada vasca. En *Antonio Zavalaren ohoretan, herri literaturaz gogoeta* (pp. 69-100). Universidad de Deusto.
- Cid, J. A. (2010a). Reconstruyendo la balada «Atharratze Jauregian», de Quatrefages a Dickens; y del valor de los testimonios «indirectos». *Littera vasconicae: euskeraren iker atalak*, 11, 36-62.
- Cid, J. A. (2010b). Re-deconstruyendo la balada «Atharratze Jauregian». *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo: International Journal of Basque Linguistics and Philology*, 44(2), 155-220.
- Douglass, W.A. (2003). *La Vasconia global. Ensayos sobre las diásporas vascas*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Gavel, H. (1924). Le chant historique du Pays Basque: Bereterretsen Khantoria (la Chanson de Berterech)/ texte, traduction et notation musicale avec une introduction par H. Gavel. *Bulletin de Société des Sciences, Lettres, Arts et d'Etudes Régionales de Bayonne*. A. Foltzen.
- Gélis, J. (1984). *L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne XVIe-XIXe siècle*. Fayard.

- Graves, R. (1996). *La diosa blanca. Gramática histórica del mito poético* (6.<sup>a</sup> edición). Alianza editorial.
- Guerra, J. C. (1924). *Los Cantares antiguos del Euskera*. Martín y Mena.
- Haritschellar, J. (1985). «Berterretxeren khantoria». *Commentaire littéraire*. En *Symbologiae Ludovico Mitxelena setuagenario oblatae* (pp. 1063-1074). Instituto de Ciencias de la Antigüedad.
- Jaurgain, J. de. (1899/1992). *Quelques légendes poétiques du Pays de Soule*. Lacour.
- Juaristi, J. (ed.). (1987). *Literatura vasca*. Taurus.
- Juaristi, J. (ed.). (1989). *Flor de baladas vascas* (Visor de Poesía). Visor.
- Kalzakorta, X. (2017). *Euskal baladak: azterketa eta edizio kritikoa I*. Labayru & Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa.
- Kortazar, J. (1997). *Euskal literaturaren historia txikia: ahozkoa eta klasikoa (XVI-XIX)*. Erein.
- Lakarra, J. A., Biguri, K. & Urgell, B. (1983). *Euskal baladak: antologia eta azterketa*. Dos volúmenes. Hordago.
- Lekuona, M. (1935). *Literatura oral euskérica*. Itxaropena.
- Lekuona, M. (1985). *Idaz-lan guztiak*. Vol. 9. Librería Técnica de Difusión.
- Michel, F. (1857). *Le Pays Basque: sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique*. Firmin Didot; Williams & Norgate.
- Mirande, J. (1985). Berterretxen kantuz oharpen bat. *Egan* 3-5, 1961. En Larrea, J. M. (ed.) *Miranderen lan kritikoak* (pp. 394-396). Pamiela.
- Orpustan, J. B. (1996). *Précis d'histoire littéraire basque, 1545-1950: cinq siècles de littérature en euskara*. Izpegi.
- Ott, S. (1981). *The Circle of Mountains: a Basque Shepherding Community*. Clarendon Press.
- Peillen, T. (1991). Leku eta jendeak XV. mendeko zuberotar eresietan. *Euskera*, 36(3), 879-901.
- Pelegrín, A. (1994). Lírica infantil: vamos a contar mentiras. En *De balada y lírica. Tercer Coloquio internacional sobre el Romancero* (pp. 155-166). Fundación Ramón Menéndez Pidal & Universidad Complutense de Madrid.
- Salaberri Muñoa, P. (2002). *Iraupena eta lekukotasuna: euskal literatura idatzia 1900 arte*. Elkar.
- Salaberry, J. D. J. (1870). *Chants populaires du pays basque : paroles et musique originales recueillies et publiées avec traduction française*. Lamaignière.
- Seminario «María Goyri». (1994). Aplicación del «modelo romancero» de análisis a la balada vasca: «Berterretxeren khantoria». En D. Catalán, J. A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar & A. Valenciano (eds.). *De balada y lírica. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero* (pp. 305-316). Fundación Ramón Menéndez Pidal & Universidad Complutense de Madrid.
- Urkizu, P. (2005a). *Balada zaharrez*. Erein.
- Urkizu, P. (2005b). Viejas baladas del cancionero de Chaho. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 11, 29-109.
- Zavalla, A. (1998). *Euskal erromantzeak. Romancero vasco*. Auspoa.