

Herri-ipuingintza euskal eta europar tradizio literarioetan.

Mari Xor-en kasua

Xabier Hernandez Llona
Irakaslea eta ikertzailea

Euskal Herriko zein Europako testuak oinarri hartuta, euskal herri-ipuingintza europar tradizioan kokatu nahi da, bietan dauden ipuinen aldaera desberdinak aztertzeko eta konparatzeko. Obra jakin bat hartu da ikergai, *Mari Xor* edo ezagunagoa den *Marierrauzkinena*, hain zuzen ere; alde batetik, dituen euskarazko beste aldaeren artean alderatzeko eta, bestetik, bereziki Europako beste bertsoiekin parez pare jartzeko. Nagusiki, lau ardatzetan jarri da arreta: ipuinaren ezaugarri orokorretan, gertaeretan, pertsonaien ezaugarrietan, eta sinbologian eta imajinarioan, hain justu ere. Azterketak erakusten du Euskal Herrian eta gure herri-literaturaren tradizioan kokatuta dagoen ipuina dela baina, aldi berean, unibertsala ere badela. Ahozkotasuna indartsua den kultura honetan, testuen aldakortasuna ia berezko ezaugarria da, baina hori izan da, hain zuzen ere, irauteko bermea. Elementu batzuk aldagaitzak diren bitartean, beste batzuk aldatuz joan dira, eta aldaketa bera izan da sorkuntzarako iturri.

GAKO-HITZAK: Euskal literatura · Herri-ipuingintza · *Mari Xor* · Azterketa konparatiboa.

Fairy tales in the Basque and European literature traditions. The case of *Mari Xor* (*Cinderella*)

Based on both Basque and European texts, the aim is to situate the Basque folk tale in the European tradition in order to analyse and compare the different variants of the tales existing in both. This work is based on the research on one specific folk tale: *Mari Xor* or commonly known as *Cinderella*. Taking this text as a basis, on one the hand, the Basque versions have been compared to each other, and on the other hand, with other different versions in other European languages. We have focused mainly on four aspects: the general characteristics of the text, the events of the story, the features and characterisation of the characters, as well as the symbolism and imagery. The study shows that this tale is rooted in the Basque Country as well as in the tradition of our popular literature, but which is also universal. In this culture where oral tradition is strong, the variability of the texts is practically a characteristic on its own, but this has been precisely a guarantee of its continuity. While there are elements that remain unchanged, there are others that have been changing, and change itself has been a source of creativity.

KEY WORDS: Basque literature · Folk tales · *Cinderella* · Comparative analysis.

<https://doi.org/10.26876/uztaro.119.2021.7>

Jasotze-data: 2020-12-22 **Onartze-data:** 2021-02-11

1. Sarrera

Herri-ipuin tradizionalak ahoz transmitituta iritsi izan zaizkigu. Asko dira ezagutzen ditugun eta kontatu izan dizkiguten tradiziozko ipuinak: *Txanogorritxo*, *Edurnezuri*, *Hansel eta Gretel* edota *Marierrauzkin* bera, besteren artean. Izan ere, garai bateko jendarte tradizioaletara (landa girokoak eta Industrializazioaren nahiz Frantziako Iraultzaren aurrekoak, alegia) jotzen badugu, ipuingintza tradizionalak aisialdian izan duen funtzioak oso garrantzitsua dirudi. Genaro Gómezek (2003) aipatzen du, adibidez, laborariek eta esku-langileek neguko *veillée* luzeetan kontatzen zituztela ipuinak jolas, solas eta entretenimendu hutsagatik, lanaren monotonía arintzeko; baita soldaduek, marinelek eta gainerako langileek ere, atsedeneko tartetean.

Sutondoan irudikatzen dugun klixe hura urrunago doa, beraz. Lehengo jendarte tradizionalean aisialdiak zuen zentzuari oso lotuta agertzen zaigu herri-ipuinen funtzio hau, aisiaz ulertzen zena ere diferentea zelako. Bizitzeko moduari eta denboraren kontzeptualizazio desberdinari, pausatuagoari ere atxikita azaltzen dela dirudi. Ildo beretik, azalpen ezin argigarriagoa ematen digu François Flahault-ek (2001: 24) herri-ipuingintza tradizionalaren eginkizun honen inguruan: «La fonction des contes dans la tradition orale européenne est de faire passer le temps, autant que possible avec plaisir».

Modu horretan, errealitatearen berri ematen du herri-ipuingintzak, narrazioen bidez jarraitu beharreko bidea zein den erakusteko asmoz. Horretan datza ikasbidea, beraz. Horixe izan daiteke ipuinen funtzio nagusia edo, gutxienez, begi-bistakoena. Eta ez herri-ipuinen soilik, ipuingintzak bere osotasunean eta orokorrean didaktismoari eta balio, moral eta ideien transmisioari heldu izan die. XVIII. mendean errotu zen helburu hori, eta, harrezkero, iraun du ondoko mendeetan ere.

Disney faktoriak tradiziozko ipuin batzuekin egin dituen aldaerek —beste batzuen artean, *Marierrauzkinena* berarena— adierazten dituzten balioak eta ideologia aipagarriak dira. Hala ere, pentsa daiteke honi lotuta XVIII. mendean egin ziren testuen egokitzapenak burgesiaren kontrolpean zeuden botereguneen eskakizunei eta helburu zehatzei erantzuteko burutu zirela. Hau da, esan daiteke ipuinak *habitus* jakin baten erreprodukzioa bermatzen laguntzeko ere erabili izan direla¹. Horrek erakusten du ez direla testuak soilik aldatu, baizik eta herri-ipuinen helburuak nahiz erabilera ere garaian garaiko gizartearen isla izan direla. Egia da aldakortasuna batez ere edukietan gertatu dela, baina baita funtzio, helburu edota bestelako ezaugarrietan ere.

Dena den, eta Janer Manilak dioenez (in Bettelheim, 2009), ipuinek haurra edo orokorrean hartzailea ispiluaz bestaldera salto egitera eraman dezakete; enpatia-eta identifikazio-prozesua positiboki gauzatzen bada, zalantzarik gabe proposatzen zaizkion ikasbideak lagungarri egingo zaizkio, nola edo hala, modu ludikoan bada ere, egoera horretan horiek bere egitera iritsiko delako: «El cuento es terapéutico porque el paciente encuentra sus propias soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos, en aquel momento de su vida» (*op. cit.*, 31).

1. Bourdieu-ren (1979) kontzeptua da *habitus*-a, nahiz eta ez duen modu esplizituan literaturara eramaten.

Ildo beretik, Juan Carlos Alonsok (2006) azpimarratzen du haurrak fikzioaren bidez hobeto ulertzen duela errealitatea eta, halaber, garapen psikoafektiboan modu positiboan eragiten dutela ipuinek. Dioenez, «ipuin klasikoak psikodramak dira, errepresentazio metaforikoak. Ipuinetan kontaktzen dena haurraren barruko sentimenduaren isla da, haren beldurren edo antsietateen errepresentazio bat» (Alonso, 2006: 21). Era berean, tradiziozko ipuinek bide ematen dutela barruan dauden elementu desberdinekiko —pertsonaiekiko emozioekiko eta abarrekiko— identifikazioa gaur egungo ipuinek —edo bertsio modernoagoek— baino modu askeagoan egiteko. Hau da, hartzailea libreagoa da nahi duena ulertzeko bere beharren arabera (*op. cit.*). Jatorrian zein gerora ere entzun eta imajinatzeko sortu ziren, eta gaur egun ez bezala, ez zuten inolako irudirik kontaketa ilustratzeko. Fantasia denez, haurra librea da nahi duena —eta ez gehiago— irudikatzeko (*op. cit.*).

Aipatutakoak izan dira ahoz aho eta belaunaldiz belaunaldi transmititutako kultur adierazpide honen ezaugarriak eta funtzio nagusietako batzuk, eta hain zuzen ere, ahozkotasanaren berezko testuinguruak eragin du herri-ipuuingintzaren ezaugarri eta funtzio horiek aldatuz eta egokituz joatea, eta ez testuen edukiak soilik. Aldakortasun horri justuki heldu nahi zaio artikulu honetan, azterketa konparatibo baterako ardatz gisa, *Mari Xor* herri-ipuina eta beste bertsio batzuk erkatzeko. Hala ere, orokorretik zehatzerako bidea norabide bikoia izango da, antzekotasunak eta desberdintasunak ez ditugulako testu horietan soilik zehaztuko, herri-ipuuingintzaren aspektu desberdinei heltzeko asmoa baitago alderatze honetan.

2. Ahozko tradizioa eta ipuinen aldakortasuna

Euskal literaturaren kasuan jakina da bere historian ahozkotasanak, hainbat arrazoiengatik, izan duen eta oraindik duen garrantzia bere transmisio eta iraunkortasunean. Izan ere, herri-ipuin tradiziozko edo folklorikoek ahozko transmisioan aurkitu dute iraunkortasunaren bermea. Nolabaiteko gotorleku izan da ahozko transmisioa, horri esker denboran eta memoria kolektiboan irautea lortu baitute. Herri-jakintza edo folkloreaken parte dira, beraz, eta Walter J. Ong-ek (1993: 40) dioen moduan, «uno sabe lo que puede recordar». Hain zuzen ere, komunitateak memorian gorde eta belaunaldiz belaunaldi transmititzen duen hori bihurtuko da tradiziozko literatura. Jon Kortazarrek (1997: 15) zehazten duenez, «tradizioa komunitatean irauten duen mintzaira produkzioaren formalizazioa da».

Bestalde, literatura hori aldatuz joan da denboran zehar. Hain zuzen ere, aldakortasunerako gaitasuna eta testuek izan ohi dituzten aldaerak ahozko transmisioari egotzen dizkio Maria Jesús Zamorak (Zamora, 2005 in Zaïka, 2011). Bestelako ahozko testuekin gertatzen den antzera, garaian garaiko eta tokian tokiko kontalariak bere egin izan dituzte istorioak eta beharrezkoak ikusi dituzten aldaketa edota egokitzapenak sartu dituzte. Istorioak aldatuz joateaz gainera, ahozko transmisio-prozesuan narrazio-elaborazio zabala jasan izan dute (Bettelheim, 2009). Ahozkotasuna, beraz, ez da soilik ipuin, mito eta elezaharren inguru naturala. Autorearen iritziz, maila literarioan kondentsazio eta elaboraziorako berezko habitata ere bada, eta hauek mailarik gorenean garatzen diren testuinguruak.

Testuinguru horretan, bi motatako aldaerak gertatzen dira. Alde batetik, hizkuntza batetik besterako itzulpenak emandakoa (A vs B) eta, bestetik, ahoz ahoko transmisioan, bai hizkuntza bakarrean, bai desberdinen artekoan, gertatzen diren aldaketek sortutakoa (A/B vs C). Biak kontuan hartu beharreko faktoreak dira ipuinen aldakortasunean, baina ahozkotasunean aldaera gehien eta desberdinenak sortzen dituen bigarren hori dugu².

Ildo horretatik, honako hau dio Ramón Menéndez Pidalek (in Urquizu 2000: 59): «El cuento de tradición popular nace y vive como un género esencialmente oral, y es la producción artística que surge antes que ninguna otra producción literaria». Hori dela eta, akaso, ahozko literaturako bestelako adierazpenez nahasita agertzen zaigu ipuin zenbait, izan kantu, bertso edota alegia.

Edonola ere, ahozko testuek idatzizko forma hartzen dutenean uzten diote, hein handi batean, aldakor izateari (Bettelheim, 2009: 31-32): «Los mitos y los cuentos de hadas alcanzan del mismo modo su forma definitiva en el momento en que se ponen por escrito y dejan de estar sujetos a continuos cambios». Berezko testuinguru literarioa izan den ahozkotasuna modu partzial batean utzi eta beste batera egokitu izanak aldaketa sakonak dakartza.

Zalantzarik gabe ahozko herri-ipuinen ezaugarria bada ere, aldakortasun horrek, nolabait, bere mugak dituela dirudi. Aldaketak aldagaitz mantentzen den konstante baten inguruan gertatzen dira. Esan dezakegu oinarrizko egitura bat mantentzen dela eta gainerako osagaiak aldatuz eta egokituz doazela. Zaïkak (2011) *variants* eta *invariants* izendatzen ditu horiek.

3. Mitoa eta ipuina: sorburutik aldaeretara

Ahozko literaturaren aldakortasunak ez ditu istorio, pertsonaia edota sinboloen aldaera desberdinak ekarri; elementu diferente horiek ulertzeko, ezaugarritzeko, sailkatzeko eta izendatzeko hainbat modu ere utzi du. Ondorioz, ipuinez gain, mitoak eta leiendak edo elezaharrak ditugu ahozko herri-literaturan, eta,aldi berean, horien barnean aurki ditzakegun azpigeneroak. Garrantzirik gabeko eztabaida terminologikoa dirudien arren, atzean gaiaren kontzeptualizazio eta teorizazio konplexua dago, garatuz joan dena denboraren joanean.

Hartara, egunerokoaren supraerrealitate fantastikoan (eta errealean ere bai) pertsonaia, irudi, sinbolo, pasadizo, kantu, bertso eta narrazioak gurutzatu izan ohi dira. Mito ugari ipuin bihurtuz joan dira eguneroko kontaketan, edota ipuin bezala kontsidera daitezkeenetan elementu mitikoak txertatu dira. Horrezaz gainera,

2. Dena den, folklolean orokorrean zein herri-ipuingintzan tipologikoki bi horiek baino kasu gehiago daudela dio Natalia Zaïkak (2011). Veronika Görög-Karady folkloristak emandako kasuistika aipatzen du Zaïkak:

1. Jendarte bakar bateko testu beraren bertsoiak.
2. Kontalari berberak kontatutako bi testu (gizonezko eta emakumezko protagonista bana dituztenak).
3. Jendarte beretik sortutako eta gai bera duten testu desberdinak.
4. Antzeko egitura duten testu bakarraren aldaerak.
5. Era zorrotz batean antzekoak ez diren jendarteetatik sortutako bertsoiak.

errealitatea eta errealitatea bera ikusteko eta azaltzeko modu berrietara egokitzeko gaitasuna erakutsi behar izan du mitoak denboran iraun zezan. Garapenera eramán du egokitzapenerako beharrak, edota Gilbert Durandek (1992: 431) dioenez, sinkronismoari aurre egiteko beharrak: «Le mythe alors apparaît comme un effort pour adapter le diachronisme du discours au synchronisme des emboîtements symboliques ou des oppositions diaïrétiques».

Mitoen eta ipuinen arteko mugei dagokienez, ipuin ugari jainko-izaera duten heroien mito degradatuak baino ez direla frogatu du Mircea Eliadek (in Urquizu, 2000). *Mythes, rêves et mystères* lanean Eliadek (1957) berak aitortzen duenez, gizarte arkaikoentzat bizi sozialaren funtsa da mitoak. Mitoak eredu gisa funtzionatzen du, eta kolektiboaren pentsatzeko modutzat jotzen du: «Étant réel et sacré, le mythe devient *exemplaire* et par conséquent répétable, car il sert de modèle, et conjointement de justification, à tous les actes humains» (*op. cit.*, 21).

Horrelaxe ulertzen du Joxe Migel Barandiaranek ere mitoak (2008: 119): «Los mitos y sus personajes responden a las exigencias de la lógica del hombre que trata de explicar el mundo y sus fenómenos». Dioenez, mito gehienek naturaren parte diren objektu edo gertaerak irudikatzen dituzte —Eguzki-amandre, Odei, Sugaar—, baina baita mitologia kulturalaren barnean koka daitezkeen giza ekintzak ere. Azalpen horretan gizakiaren pertzepziora ere jotzen du, gizakiak horietaz guztietaz egiten duen irudiarekiko korrelaziora hain justu: «[Todo mito] Implica, desde luego, una representación o equivalente mental de fenómenos y cosas en el mismo sentido —ya que no en el mismo grado— en lo que son las nociones y las definiciones de la ciencia actual» (*op. cit.*, 19). Eta, Barandiaranen ildo beretik irudikatzen du mitoak Claude Lévi-Strauss antropologoak, baina kontzeptualizazio orokorrako eta abstraktuago batera doa bere definizioan eta «gure adimenaren kategoria» gisa azaltzen du (Lévi-Strauss, 1974: 18).

Antzekotasunak antzekotasun, mito eta ipuinen arteko diferentziak ikusten ditu Bruno Bettelheim psikoanalista (2009) eginkizun edo funtzioari dagokionez. Dioenaren arabera, mitoetan zein ipuinetan ere «barne-gatazka» aurkezten da, «gatazka existentzial» bat, eta bertan hura nola konpon litekeen iradokitzen da; hau ipuinetan hala izanik ere, ez da mitoen helburu behinena (*op. cit.*, 32). Hala ere, mitoetan agertzen den heroia jarraitu edo imitatu beharreko irudi gisa bai aurkezten da. Bestalde, beste desberdintasun nabarmen bat egiten du Bettelheimek bi azpigenero hauen artean. Testuen bukaerara jotzen du, eta mitoen amaiera tragikoa dela baieztatzen du; maitagarrien ipuinetan, berriz, zorionsua da amaiera. Eta horrexegatik, mitoak elementu literario ezkor gisa hartzen du; ipuina, osterak, baikor moduan.

Idatziz jaso aurretik eta ahoz aho transmitu izan diren bitartean, istorioak aldatu, egokitu edota, batzuetan, zenbait elementu fusionatu egin dira. Alde batetik, esan dezakegu, hortaz, herri-ipuinen nahiz mitoen aldakortasuna haien ahozko berezko izaerari lotuta dagoela eta, bestetik, horren ondorioz definitu eta mugatzeko zailtasunak egon badaudela, agian, sailkapen, muga edo etiketa askorik onartzen ez duen adierazpide literario honetan. Hala eta guztiz ere, argi izan behar dugu ipuinen bertsio desberdinen kopuru ia kontaezina dugun moduan, oinarri-oinarrian

hauek harremanetan jartzen eta multzokatzen uzten diguten elementu konbergente ugari dituztela. Nahiz eta ikuspegi genetiko batetik ez dion heltzen, Vladimir Proppen analisi morfologiko-estrukturalistak argi uzten ditu ipuinen egiturazko elementu amankomun horiek. Unibertsalak eta konstante diren elementuez ari gara (pertsonaien soslaiak eta ezaugarriak; zenbait gertaera, leku, gai edota emozio, eta abar) eta horiek eskaintzen diete ipuinei sustrai partekatu bat³. Hain zuzen ere, *variants* eta *invariants* horiek ahalbidetuko dute azterketa literario konparatiboa egitea.

4. *Mari Xor* herri-ipuina eta haren bertsioren azterketa

Artikuluaren hasieran genioenari jarraikiz, atal honetan *Mari Xor* eta hautatutako haren aldaeretako batzuk aztertuko ditugu, testuen arteko aldakortasuna oinarri hartuta eta azterketa konparatibo baten bidez, haien artean dauden ezaugarri amankomunak eta desberdintasunak zehazteko. Ondoren agertzen den taulan zehazten dira aukeratu ditugun sei ipuinen izenburuak eta testuen biltzaileak, guztiak ere *Mari Xor* edo *Marierrauzkin* moduan ezagutzen dugun testuaren bertsiok. Dena den, detaile garrantzitsu pare bat argitu behar da. Lehenik eta behin, *Mari Xor* aukeratu dugula oinarri gisa, batetik, euskarazko bertsiok delako eta, bestetik, dagoeneko ezagunena bihurtu den Wilhem eta Jakob Grimm anaien aldaera horretatik ezberdinena delako, eta, beraz, azterketa konparatibo aberatsago baterako oinarri eta abiapuntu ezin hobea delakoan gaude. Eta, bigarrenik, bera erreferentzia gisa hartzeak ez du esan nahi beste bostak beraren bertsiok direnik; hori bai, funtsean denak ipuin berbera direla esan daiteke.

Gainerako bost testuei dagokienez, hainbat izan dira hautaketarako arrazoiak. Lehenik eta behin, hizkuntza desberdinetakoak egon zitezten bermatu nahi izan da ikerketaren xedeari erantzun ahal izateko; horregatik, testuen erdiak euskarazkoak dira, eta beste erdiak, ostera, euskararen inguruko eta Europako tradizio literarioan erabilienetakoak diren erdaretakoak. Modu horretan, hizkuntzaren barruko konparazioa zein hizkuntza artekoa egitea ahalbidatzen du hautu honek. Bestetik, herri-ipuuingintzan biltzaile esanguratsuengana jotzea pisuzko arrazoiak izan da hautaketan, bakoitza bere tradizio literarioaren barruan, jakina. Eta, azkenik, bertsiok ezagunak izatea eta nolabaiteko garrantzia edukitzea bakoitzak bere literatur tradizioaren baitan.

Aldaera bakoitzari hizki bana atxiki diogu kode legez ondoko azterketan modu errazagoan identifikatu eta izendatzeko.

3. Ipuinen sustrai komunaz edo partekatzen dituzten elementuez ari garenean, bi planori egiten diegu erreferentzia: batetik, ipuin beraren aldaera desberdinetan errepikatzen diren elementuei, baina, bestetik, ipuinek, oro har, konpartitzen dituzten elementu komun horiei ere.

1. taula. Ipuinen bertsioren eta biltzaileen kodetzea.

KODEA	IZENBURUA	BILTZAILEA
A	<i>Mari Xor</i>	Joxe Arratibel (1995)
B	<i>Gazta [Gatza] ala erregea*</i>	Joxe Migel Barandiaran (1973)
C	<i>Errege</i>	Westworth Webster (2005) / Xipri Arbelbide (1993)
D	<i>Cendrillon (ou la Petite Pantoufle de verre)</i>	Charles Perrault (1983)
E	<i>Aschenpüttel / Cendrillon</i>	Jakob Grimm eta Wilhem Grimm / eta Marthe Robertek frantsesera itzulitakoa (1990)
F	<i>Cenicienta / Blanquita</i>	Julio Camarena eta Maxime Chevalier (1995)

Iturria: Norberak egindakoa.

Zehaztu dugun moduan, lan honetan testuaren aspekturik esanguratsuenak aztertu nahi izan ditugu. Lau dira funtsean eta azpiatal bana eskaini diogu bakoitzari. Lehenik eta behin, bertsiio bakoitzak dituen ezaugarri orokorre helduko zaie, horiek oinarrituko dituztelako azterketaren ondoko atalak. Bigarrenik, testuen hari narratiboari helduko diogu eta gertaeren artean dauden antzekotasunak eta diferentziak aztertuko ditugu. Ondoren, protagonistarengan jarriko dugu arreta: Cendrillon edo Mari Xorren pertsonaiarengan, edo «heroi biktimarengan», Proppen (2011: 47) terminologia erabilita. Eta, azkenik, irudi edo sinbolorik nabarmenenak edo era horretan uler daitezkeen elementuak aztertzerako joko dugu. Eduki sinbolikoa duten, adierazgarriak edo bereziak gertatzen diren elementuak baino ez ditugu kontuan hartuko, beraz: Mari Xorri laguntzen dion amandrea edo Ama Birjinia, eta objektu edo elementu magikoak. Dena den, azpigenero honi nahiz herri-literaturari, oro har, egindako oharren joan-etorria presente egongo da atal gehientsuenetan.

4.1. Bertsioren arteko ezaugarri orokorren alderaketa

Mari Xor edo *Cendrillonek*, edo ezagunagoa den *Marierrauzkin* ipuinak, aldaera ugari ditu Europako herri-ipuuingintzan, bai ahozko tradizioan, bai idatzizkoan. Izan ere, gaur egun ezagunen egin dena idatzira igaro ondoko aldaera da, Perraultek (1983) jasotako hura, hain justu. Eta horretatik ere hainbat bertsiio sortu izan dira, antzerki, opera nahiz zinemagintzarako egokitu diren testuen bertsiioetara iritsiz, ez soilik Disney faktoriako marrazki bizidunetakoetara.

*. *Gazta ala erregea (=La sal o el rey)* da Barandiaranek ematen duen izenburu osoa, baina, berak egiten duen izenburuaren itzulpena, ipuina bera eta gainerako bertsiioak ikusita, akats tipografikoa dela pentsa genezake.

Mundu osoan zehar ezaguna den ipuina dugu hau, besteak beste, *Txanogorritxo*, *Loti ederra* edota *Edurnezuri* diren bezala. Aurretik ikusi den moduan, ipuin-biltzaile ezagun ugari egon dira, baina baita ipuinak ezaugarritzen eta sailkatzen aritu izan direnak ere. Ipuinak sailkatzeko ahalegin desberdinak egin izan dira, batez ere hauek jaso eta katalogatu nahi izan direnean. Euskal Herrian ipuinei buruzko sailkapenak Resurrección María Azkuek, Julio Caro Barojak, Piarres Laffittek edota, hein batean, Anuntxi Aranek egin dituzte, baina literaturan aurkitzen diren sailkapen zabaldu eta onartuenak bi dira: batetik, Proppen ipuinaren analisi morfologiko-estrukturalistatik eratorritakoa, eta, bestetik, Antti Aarne-k, Stith Thompson-ek eta Hans-Jörg Uther-ek egindakoa eta ATU katalogo gisa ezagutzen dena⁴. Guk azken horri heldu diogu tradizio handiena duen eta osatuena izan den sailkapena baita, baina, batez ere eta lehen esan dugun moduan, Utherrena delako «gaur egun mundu mailan sailkapenik erabiliena» (Cantero, 2019: 340). Sailkapen horri jarraikiz (Uther, 2004), beraz, II. multzoan, ohiko ipuin folklorikoen barruan eta A azpitaldean edo ipuin miresgarri gisa sailkatuko genuke *Mari Xor*⁵.

Adituek Asian kokatzen dute ikergai dugun ipuin honen jatorria. Bettelheimek (2009), esaterako, zehazten du K.o. IX. mendean idatzi zela lehenengoz Txinan, baina ordurako historia luzea omen zuen testuak. Gómezek (2003) azaltzen duenez, Grimm anaiek 1810ean jaso zioten *Aschenputtel* testua Alemaniako Marburg herriko emakume zahar bati eta *Kinder-und Hausmärchen* liburuan argitaratu zuten. Horretatik beste bi bertsio sortu ziren 1812an eta 1837an. Hasierako hura herri desberdinetan bildutako ipuinaren beste hiru bertsioekin osatuz joan zen. Transposizio horiek guztiak Grimmdarrek 1819an «mamitu» zituzten bertsio diferentek lotzerakoan (Gómez, 2003). Perraulten bertsioa ezagutu eta bertatik ere edan zuten, hortik hainbat motibo kendu eta ahizpaordeen zigorraren sekuentzia gehituz.

Bestalde, Grimmen bertsioan oinarritutako euskarazko itzulpenen berri ere ematen du Gómezek, nahiz eta hipotestu desberdinak abiapuntu hartuta itzulita daudela argitu. Besteak beste, 1929ko Altunarena, 1990eko Sarasolarena edota 1999ko Gómezena ditugu horien artean. Ibilbide historiko honen azterketan Gómezek (*op. cit.*) azpimarratzen du itzulpen eta transposizioak kontuan hartuta bi motibok iraun dutela bertsio guztietan, hipotestua zeinahi delarik. Perraultenak dira biak: gauerdiko hamabiak baino lehen etxeratu beharra eta karroza.

Norabide beretik, euskarazko aldaeren artean, *Mari Xor* (A), *Gatza ala erregea* (B) eta *Errege* (C) hirurak ipuin beraren bertsioak dira narrazioa aztertuz gero. Baina ipuin horien oihartzunak dituen beste bat ere topatzen dugu Xipri Arbelbideren (1993) lanean: *Errege eta hiru alabak*. (G) gisa izendatu dugu testu hori, baina ez dugu aurreko sailkapenean eta taulan sartu, gainerako ipuinekin —euskarazkoekin nahiz erdaretakoekin— hainbat elementu narratibo partekatzen dituen arren,

4. Lehen sailkapena Aarne folklorista finlandiarrek egin zuen 1910ean eta Thompson estatubatuarrek osatu zuen 1928an. 1961eko edizioan AaTh sailkapen gisa izendatu zen. 2004an Utherrek egindako osatze-lanaren ondorioz, ATU izatera igaro zen.

5. Camarenak eta Chevalierrek ere modu horretan sailkatzen dute *Cenicienta / Blanquita* ipuina, «cuento maravilloso» gisa, hain zuzen ere (Camarena eta Chevalier, 1995) mota horretako ipuinei eskainitako liburuan.

istorioa —garapena, batez ere— besteetatik dezente urruntzen delako. Gainera, adituek ez dute ofizialki bertsiotzat hartzen edo ez dute horrela jaso, behinik behin —ez Camarenak eta Chevalierrek (1997), ez Etxanizek (1997)—, baina baliteke nolabaiteko aldaera laburtu bat izatea edota testu zati desberdinez ahoz ahoko transmisioan berreraikitzen joan den testua. Hortaz, ez dugu azterketa konparatibo honetarako *Mari Xor* edo beste ipuinen aldaera moduan hartuko. Hala ere, izendapena edo kodea kontraste-lana egin ahal izateko erabiliko dugu, uste baitugu herri-literaturaren aldakortasunaren eztabaidari ekarpen interesgarria egiten diola.

Arestian esandakoari tiraka, G-k hasiera eta bukaera berdintsuak ditu besteekin alderatzen badugu, baina istorioaren garapena falta zaio. Bitxia bada ere, hasiera B-rekin partekatzen du batez ere, eta ez C-rekin espero zitekeen legez. Eta hau diogu G eta C Lapurdin jasotako bertsiok direlako, eta B, ostera, Ataunen.

Era berean, hiru alaba dituzten errege eta erreginez ari dira G, B eta C; ez, ordea, A. Errege-erreginek hiru alaba dituzte A, B eta G-n, eta C-n, aldiz, bakarra. Baina denetan gazteena den horrek Cendrillonon rola beteko du, nahiz eta G-n ez gertatu horrela erabat. Halaber, gatzaren inguruko eztabaidak —hau da, bera ala gatza zein ote zen beharrezkoagoa galdetzen dionean aitak Mari Xorri— bultzatzen du alaba gazteena etxetik ateratzera A, B eta G-n; ez, ordea, G-n. Gatzaren inguruko amaierako pasadizoa ere —janariari gatza falta zaiola aitak Mari Xorri esaten dionean, alegia— A, B eta G-k badute, eta espero zitekeen bezala, C-n ez da gatzik aipatzen. Ikusten denez, elementuak gurutzatu egiten dira A-n, B-n zein C-n, baita G-n ere. Hala eta guztiz ere, adituekin bat etorrira, ez dugu zantzu nahikorik aurkitu G aztergai ditugun ipuinen bertsiok denik adierazteko.

Aipatzen direnak Barandiaranek bildutakoak dira, Camarenak eta Chevalierrek erreferentzia egiten baitiete euskararen eremuko ipuinen bertsiok gisa (*op. cit.*). Izan ere, Barandiaranek (1973) lau bertsiok desberdin eskaintzen ditu:

1. *Gatza ala erregea (La sal o el rey)*, 1902an Ataunen bilduta eta guk oinarri gisa aukeratu duguna (B).
2. Horren Oñatiko bertsiok, (B1) bezala izendatuko duguna. Bi horiek XXXV. ipuin moduan multzokatzen ditu. Aldaera dela, autoreak berak dio: «Variante de Oñate» (*op. cit.*, 297)
3. *La Cenicienta* edo (B2). Hau ere Oñatin jasotakoa, baina urte batzuk geroago, 1920an, hain justu ere.
4. Oñatiko ipuin bereko aldaera (B3). Bi horiek XXXVI. ipuin moduan taldekatzen ditu Barandiaranek, eta urte berean eta lekuko berari —Leandro de Igartuari, hain justu ere— jasota daudela zehazten du (*op. cit.*, 297-299).

Camarenak eta Chevalierrek (*op. cit.*) azken biak (B2 eta B3) baino ez dituzte aipatzen *Blanquitaren* (F) euskarazko bertsiok gisa. Etxanizek (*op. cit.*), ordea, Websterren *Errege* (C) eta Arratibelen *Mari Xor* (A) hartzen ditu elkarren aldaeratzat eta, kurioski, A-k zein C-k B-rekin bertsiok-harreman estua lukete.

Izenburu bera, *Cenicienta* alegia, ematen die Barandiaranek (1973) gaztelaniazko zein euskarazko testuei (B2 eta B3). Testuak aztertuta, B2-k *Aschenputtelekin* (E) eta *Cendrillonekin* (D) antz handia du, baina diferentziak egon badaude. Istorioa askoz laburragoa izanik, elementu asko galtzen dira: aita/erregearen irudiaren aipamenik ez da egiten, printzearekin hiru aldiz topo egin beharrean bitan baino ez da topatzen, bi ahizpa dira eta ez hiru, etab. B3-k, osoagoa bada ere, antz gutxiago du beste biekkin erkatuta, nahiz eta lekuko berari eta garai/leku berean bildua izan. Ez hori bakarrik, A, B, C eta G-tik ere nahikoa urruntzen da. Hala ere, elementu komunak ditu; esate baterako, bi ahizpa baino ez dira, heroia da politena, amandrea (Ama Birjina kasu honetan) ere azaltzen da, tratu txarra edo pertsekuzioa ere gertatzen da, etab.

4.2. Gertaeren arteko berdintasunak eta aldeak

Lehenik eta behin, koka ditzagun aztergai dugun testu honen gertakariak. Horretarako, Yolanda Arrietak (2005) egiten duen ipuinaren aurkezpena oso egokia izan daitekeela uste dugu:

Mari-xor heroia, gatza aitaren gainetik jartzeagatik, esandakoa martxan jarri eta argudiatu beharrean aurkitzen da. Oztopoak (burlak eta barreak), ez-lagunak (ahizpak, maiorazkoaren arrebak, neskame bat) eta frogak gainditu beharko ditu bidean (dantzalditik inori ezer esan gabe bueltatu, maiorazkoa egunero ikusi arren, isilpean gorde behar bere izena). Lagunak (emakume zaharra) indarrak emango dizkio, esandakoa betetzearen truke. Azkenean bi sari lortuko ditu: maitasuna (maiorazkoarekin ezkontzea) eta burujabetasuna (aitaren aitormena). «Gatza» eta denbora bide, Mari-xor ethez —eta izatez— aldatu egin da (*op. cit.*, 38-39).

Euskarazko bertsioen artean, esan daiteke A eta B direla antzekoenak, batik bat hasierari eta amaierari dagokienez. Lehen esaten genuen gatzaren eta aitaren artean hautatzearen inguruko eztabaidak daramala Mari Xor, batean, eta erregearen alaba, bestean, etxetik kanpo. Hala ere, B-n alaba hiltzeko eta begiak eta bihotza ateratzeko agintzen die erregeak morroiei —gero ekintza gauzatzen ez duten arren—, eta A-n, berriz, etxetik kanporatu besterik ez du egiten aitak Mari Xor.

Bukaera ere berdintsua da; biak amaitzen dira ezkontzako bazkarian gatzaren inguruko pasadizoarekin, eta alaba nor den agerian utzita. Hori bai, B-n bukaera tragikoagoa da, erregea hil egiten baita egia jakitean.

Bertsio batean zein bestean, aitak hiru alaba ditu, eta gazteena da aita desafiatzera ausartzen dena. A-n aita jaun aberats bat da eta B-n, aldiz, erregea. Dena den, aitaren irudia ipuin guztietan antzerakoa da: erregea edo jauna, betiere gizon aberats eta, nolabait, boteretsua, aitaren irudiaren profil arketipikoari erantzunez. Baina, kasu honetan, alargundutakoa, eta egoera horretan, Elektraren konplexua ikusten du Juan Kruz Igerabidek (2002). Profil horrek lagundu egiten du alabak ondoren bizi dituen zailtasunak eta egoera pertsonala nabarmentzen, alaba bizimodu erosoan bizi izan baita ordura arte —bizi-mailari dagokionez, bederen—. Hortik aurrera, eta ordu arteko bizimoduaren ifrentzuan, zailtasunei aurre egitera, bizimodu gogorrean bizitzera, zikin egotera, irain eta barreen artean bizitzera behartuta egongo den pertsonaia baten irudia indartzen zaigu. Jazarrita egotera behartuta dagoena, alegia.

C-ren kasuan, aitaren profila desberdina dela ikusten dugu; erregeak bere alabarekin ezkondu nahi du, eta hori da, hain justu, neskaren ihesaldia eragiten duen arrazoia. Hori bertsio honetan soilik gertatzen da. Bertsio hau da, hain zuzen ere, hautatu ditugunetan gehien aldentzen dena; aipatu berri dugun ihesaldiaren arrazoiak gain, bestelako alde batzuk ere badaude; besteak beste, printzea eta neskatoa bukaeran elkartzearen arrazoia printzearen gaixoaldia izatea.

Hala ere, C-k euskarazko beste bertsioekin partekatzen duen ezaugarri esanguratsu bat badu: amaordea ez da ipuinean azaltzen, erdaretako bertsioetan gertatzen ez den bezala. Hala eta guztiz ere, errege/aitaren irudia agertzeaz aparte, ama/erreginarenak ere badu protagonismoa. Euskarazkoetan ez da agertzen —Mari Xor-en aita alarguna dela esaten da, ez besterik—, aita bakarrik baita alabaren egoeraren katalizatzaile. Bai, ordea, erdaretakoetan; C-n bezalaxe, erdarazko bertsioetan ere ama/erreginarenen heriotzak eragiten du neska gazteak bere burua egoera horretan ikustea, eta ez aitarekiko eztabaidak.

Bestalde, A eta B hasierako pasarte bati erreferentzia eginez bukatzen direla esan dugu oraintxe; C-k, ostera, ez du ezaugarri hori partekatzen. Igerabidek (*op. cit.*) zehazten duenarekin bat etorritik, narrazio-hari zirkularraren aurrean gaudela baieztatu genezake, beraz, gertakizunak hasierako puntutik abiatuta puntu berean bukatzen baitira zikloa itxiz. Mircea Eliadek, literatur denboraz ari delarik, denboraren irudi desberdin bi aurrez aurre jartzen ditu, antzinakoa, alde batetik, eta, modernoa, bestetik: «(...) l'une traditionnelle, présente (...) dans toutes les cultures "primitives", celle du temps-cyclique, se régénérant périodiquement *ad infinitum* – l'autre, "moderne", du temps fini, fragment (quoique cycle lui aussi) entre deux infinis atemporels» (Eliade, 1949: 167).

Ipuinotan aztertu dugunaren arabera eta horien jatorria jakinda, egitura zikliko primitibo horri erantzuten diola iruditzen zaigu, gauzak *ad infinitum* errepikatzen baitira. Horrek ere, herri-ipuuingintzaren berezko izaerarekin zerikusi handia eta zuzena du gure ustez, memoria kolektiboak zein ahozkotasanak, oro har, errepikapenaren beharra baitute denboran testu, egitura, doinu, kantu, bertso eta abarren iraupena bermatzeko. Era berean, jendarte tradizional baten eta horren identitate eta ideologia ohiturazalearen ezaugarria ere izan liteke.

Eta testuinguru bertsuan jarriko genuke, desberdintasunak dauden arren, dantzaldien pasadizoena; hau da, Mari Xor edota Cendrillon printzeak antolatzen duen dantzaldi horretara joaten denekoa. Horretan ere desberdintasunik zehaztu behar dugu testuen artean, A eta B-n ez duelako ospakizuna printzeak antolatzen; herriko jaiek eraikitzen dute testuingurua. C, berriz, erdaretako bertsioekin lerrotatzen da horretan ere, nahiz eta orokorrean bertsiorik apartekoena dela diogun.

Hala ere, modu batean zein bestean, dantzaldiarena aukeratutako ipuin guztietan jazotzen den gertakizuna da, eta testuan zentralitatea hartzen du. Errepikakorra da testu barruan ere, bertsioen arabera bi/hiru aldiz gertatzen delako (A, B, C, E, F bertsioetan hirutan, eta D-n, bitxia bada ere, bitan besterik ez). Gure ustez, gertaeren errepikapen horrek bi funtzio nagusi ditu testuetan: alde batetik, testuari egitura narratibo bat ematea, batez ere istorioaren erdiko zati horri, baina bestetik

eta nagusiki, erritual baten berri ematea. Gorteiatze-erritual gisa ulertuko genuke guk, gehienetan hiru partetan garatzen dena, eta ondoren aipatuko diren erritu inizatikoekin zerikusia lukeena.

B-n —bertsio honetan soilik gertatzen da hau— Ama Birjinak neskatoari gauetan etxeraterakoan berak emandako gatz zakutxotik gatz ale bat sutara botatzeko eskatzen dio. Pasarte horrek gorteiatze-erritualarekin zerikusia izan lezake, Ama Birjinak printze/maiorazkoarenganako hurbiltzea errazteko, ahalbidetzeko eskatzen diola uler daitekeelako. Ildo horretatik, ez da ahaztu behar ikuspegi etnologikotik suak, keak bezalaxe antzinako jendarteetan duen zentzu «profilaktikoa», garbitzailea eta purifikatzailea, inauterietan, udako solstizioan eta abarretan (Urbeltz, 2000: 388). Horrek, halaber, ziklikotasunarekin badu loturarik: zaharra erretzen da etorkizuna edo berria den hori purifikatzen eta hazten laguntzeko.

Horrez gain, hirukotasunaren ideia erantsi behar zaio honi. Hiru zenbakia, zazpia legez, zenbaki magikotzat jotzen da semiotikan. Sinbologia handiko zenbakiak dira eta, Armindo Mesquita-k (2012) azaltzen duen moduan, Mendebaldeko pentsaeran eragin sakona izan dute eta, ondorioz, herriaren adierazpen artistiko desberdinetan isla naturala izan dutela dio. Literaturan zein folkloean, oro har, hirua errepikatzen den elementua da. Esate baterako, tradizio greko-latinoan Zeusek, Hadesek eta Poseidonek menderatzen zituzten lurra-zerua, infernua eta itsasoa; Zeusek Apolori mitra, lira eta gurdi bana oparitu zizkion jaiotzean; Biblian Aita, Semea eta Espiritu Santuaz (Hirutasun Santua) hitz egiten zaigu, edo hiru Errege Magoez; Kristauen jainkoa hirukiaz irudikatzen da; Urkiolako santutegiari hiru itzuli egin behar zaizkio bikotea aurkitzeko, eta Gaztelugatxeko baselizako kanpaia hiru aldiz jotzean deabrua uxatzen da; Macbethen tragedia iragarri zuten sorginak hiru ziren; *Hiru txerrikumeak* ipuin ezagunenetako bat da *Urre Kizkur eta hiru hartzak*-ekin batera. Hainbat eta hainbat dira hiru zenbakiaren magikotasunaren baitan interpretatu daitezkeen elementu kulturalak. Hori kontuan hartuta, argiago uler daiteke dantzaldiarena hirutan gertatzea (gogora dezagun guztietan gertatzen dela hala, D-ren kasuan izan ezik). Era berean, ahozko literaturan hiru ataletako testuak ugariak dira (sarrera, korapiloa eta amaiera). Izan ere, ipuinak orokorrean hiru ataletan egituratu ohi direla dio Carmélie Jacob-ek:

[...] l'héroïne se trouve dans une situation initiale où elle est la cible de sentiments de jalousie ou d'hostilité; après une série d'obstacles, elle parvient à rencontrer et à épouser l'homme qui lui est destiné; enfin, elle subit dans sa deuxième maison une nouvelle série de persécutions qu'elle devra contrecarrer (Jacob, 2018: 59).

Esanahi sinbolikoaz gain, horrek badu azalpen kognitiboa; hau da, adituen araber, gizakiaren epe laburreko memorian —edo STM ingelesez— errazagoa da 3-5 osagaiez osatutako elementuak gogoratzea (Cowan, 2001)⁶. Nelson Cowanek zehazten du bitarte hori populazioaren gehiengorako eta, beraz, horrek ere azaltzen lagun dezake, sinbologia alde batera utzita, herri-ipuuingintzak berezko duen joera eta ezaugarria. Zentzu horretan, hainbat dira herri-testu desberdinek (ipuinak,

6. 4 zenbakiari ematen dio Cowanek magikotasuna («The magical number 4»), baina kopuru horietara mugatzen du epe laburreko memoria: «there is a relatively constant limit in the number of items that can be stored in a wide variety of tasks; but that limit is only three to five items as the population average» (*op. cit.*, 88).

bertsoek, baladek, kantuek, atsotitzek, etab.) memorizazioa errazteko erabiltzen dituzten baliabide mnemoteknikoak: errepikapenak edo antitesiak, hoskidetasuna, esamoldeak, erritmoa duen sintaxia, edota aipatu dugun hirukotasunarena (Ong, 1993).

Hirukotasunarekin jarraituz, gehienetan hiru dira erregeak/aitak dituen alabak, C-n eta F-n izan ezik, hauetan protagonista baino ez baita azaltzen. Euskarazko A-n nahiz B-n hiru alaba dira, horietako gazteena protagonista, eta erdarazko D-n eta E-n aita alaba bakarra du eta, bigarren ezkondukoan, beste bi ahizpaordeak gehitzen zaizkio.

D-n eta E-n kasu horietan protagonistak bere ahizpekin duen harremanaz azalpen psikoanalitikoak egiten du Bettelheimek (2009). Argitzen duenaren arabera, maitagarrien ipuinek anaia-arreben arteko harremanak ordezkatzeko dituzte anaiorde/ahizpaordeengatik, egiazko anaia-arreben artean inork nahiko ez lituzkeen liskarrak azaldu eta onartzeko mekanismo gisa. Honela dio autoreak: «Evidentemente, “Cenicienta” trata la rivalidad fraterna en su forma más exagerada: los celos y la hostilidad de las hermanastras y los sufrimientos de la muchacha a causa de ello» (Bettelheim, 2009: 252).

Urrunago doa autorea: ahizpen arteko harremanaren eta hiru zenbakiaren artean lotura ezartzen du eta, ahizpa edo anaia-arreben kopurua zehazteaz gain, haien arteko harremanaren hierarkia ere finkatzen du: «Son dos hermanastras las que maltratan a Cenicienta, haciéndole adoptar, no sólo la posición más despreciable, sino también el número tres en la jerarquía [...]» (*op. cit.*, 114). Ildo beretik eta Bettelheimek (*op. cit.*) dionez, bi ahizpa edo anaia-arreba horiek oso berdinak izan ohi dira izaera edota ezaugarriek dagokienez eta, halaber, hirugarrenarengandik oso desberdinak, eta horrek, beraz, hierarkia eta tratatu hori gehiago markatzen du.

Bestalde, aurreko ataletan esan dugu testu desberdinen edota generoen/azpigeren arteko gurutzaketak ohikoak direla ahozko literaturan eta, hartara, ez da harrigarri egiten ipuinetan bertsoak edo kantuak aurkitzea. Euskal bertsoietan ez da batere azaltzen halakorik, baina alemanez/frantsesez emandako E-n eta gaztelaniazko F-n bai, bietan errimadun bertsoak agertzen baitira, gainera, egoera beretan. Lehena, Aschenputtel/Blanquitak amaren hilobian landatuta dagoen arbola magikoan dauden txoriei laguntzeko eskatzen dienean:

Die guten ins Töpfchen,
die schlechten ins Kröpfchen.
les bonnes graines dans le petit pot,
les mauvaises dans votre jabot. (E)

Laguntza eskatzeko inbokazio edo dei baten itxura du horrek; erritual magikoaren parte dela esan daiteke. Txoriek printzea engainatu dutela esaten diotenean, antzeko bertso simple bat erabiltzen da:

No sigas, príncipe, adelante,
para siquiera un instante,
que el zapato que ésa tiene,
para su pie no conviene. (F)

Elementu magiko edo fantastikoa da hau, txoriak direlako mintzatzen direnak. Horrelako bertsoen agerpenak bizirik dagoen ahozko literaturarekin du zerikusia, kontaktuan dauden ahozkotasuneko azpigenero desberdinekin. Horrezaz gain eta arestian adierazitakoarekin lotuta, helburu kognitiboa du horrek ere, memoriari laguntzeko baliabide memoristiko gisa uler daitekeelako. Azpimarragarria da, era berean, bertso hauetako bakoitza hiru aldiz errepikatzen dela. Pasarte hauek E-n eta F-n soilik aurkitzen ditugu.

Baina guztietan azaltzen den gertaera bukaerako ezkontzarena da. Protagonista printze/maiorazkoarekin ezkontzen da eta guztietan, aita hiltzen den C-n barne, oso pozik bizi dira gaztelaniazko bertsioko bertso honek ondo laburbiltzen duen bezala:

Y fueron felices,
comieron perdices,
me dieron las patatas
y yo no las quise.

4.3. Pertsonaien arteko azterketa konparatiboa: Mari Xor, jazarritako heroia

Azter dezagun Mari Xorren pertsonaia bera. Batetik, ezizenetik bertatik hasita, esan behar da desberdintasunak daudela. Erdaretako bertsiotan Bettelheimen zehazten duen errautsaren kontzeptuarekin (Aschenputtel, Cenicienta, Cendrillon) lotura azaltzen du; euskarazkoetan ez dugu errautsaren arrastorik, gaur egun Cendrillon itzulpena den Marierrauzkinena alde batera utzita. Bestalde, trufatzeko ezizenak dira denak: Mari Xor, erdi gor zegoela uste zutelako, zorritsua (B-n), edo deigarri samar geratzen den Marmitonena. Gaztelaniazkoan, aldiz, Blanquita dugu, baina errautsaren kolore zuri-grisarekin harremana lukeela dirudi.

Mari Xor edo Cendrillon pertsonaiak ezaugarri nahiko homogeenak ditu ipuin guztietan. Aldatzen dena ez da asko eta, gainera, ez oso nabarmentzekoa. Arestian esan den moduan, Proppen heroi biktimaren izendapenean sartzen da (2011). Horri lotuta, Aarne eta Thompson folklore-ikertzaileen sailkapena aintzat hartzen badugu, «l'héroïne persécutée» (Jacob, 2018: 58) edo jazarritako heroiaren azpikategoriaren baitan kokatzen du Jacob adituak pertsonaia hau Loti Ederra eta Edurnezurirekin batera, heroiek beren ahizpen zein amatasunaren irudiaren jazarpena sufritzen dutelako (*op. cit.*)⁷. Hori da, hain zuzen, aldaera guztietan agertzen zaigun pertsonaia mota. Horrez gain, istorioaren garapenean, sakrifizioak eta erronkak onartzeko prest dagoen neska da. Bere erabaki eta ideiekin oso koherente eta horiek lortzeko edozer egiteko prest dagoen pertsonaia irudikatzen du.

Narrazioaren hariak ere, espero litekeen moduan, lotura zuzena du pertsonaia-rekin; izan ere, ia hasieratik jazarpena agertzen da neskatxa aitarekin duen istiluak ekartzen dion egoeraren ondorioz, edo amaren heriotzaren ondorioz. Egoera-aldaketa hau ziklikoa dela esan daiteke, egoera positibo batetik hasi, txarrenera igaro eta berriz modu onean amaitzen baita istorioa.

7. «Sous-genre» edo *azpigenero* terminoa erabiltzen du Jacobek azpikategoria moduan har daitekeen horrentzat, Aarne-Thompsonen sailkapenean aparteko kategoria bereizi bat ez dela argi utzita. «Les persécutées» edo jazarriak izendatzen ditu hiru pertsonaia horiek autoreak (Jacob, 2018: 58).

Aurreko atalean heldu diogu aitaren rolari eta aldaera guztietan errege edo jaun aberats baten alaba da Mari Xor, eta horrek esan nahi du profil jakina duela pertsonaiak. Aberatsa edo printzesa hura ere, ahizpetan ederrena, bizimodu erosoa daramana, hezia eta formatua bere maila dela-eta, eta aldaera batzuetan, B-n adibidez, fededuna dela pentsatzeko zantzuak badaude: «Ardik larren zeiltzen bittarten, bea lora biltzen ibiltze'ementzan. Ta lora orrikiñ ango ermintta 'ateko Amaberjiñea apaintze'ementzon».

Ez da pertsonaia batere laua, istorioak aurrera egin ahala, garatuz doala ikusten baitugu. Helduarori, eta, beraz, bere patuaren jabe izateari aurre egin behar dio Mari Xorrek edo Cendrillon. Eta hala egiten du. Hasieran ezagutzen ez duen arazoz betetako bizimodu gogorraren aurrean topatzen du bere burua, eta beldurti eta ahul agertzen zaigu: «Iluntze arte ez zen inon gelditu, baina azkenean indarrrik gabe, eta goseak ahulduta, arbola baten azpian eseri zen, negar egiteari utzi gabe» (A). Baina, egoera berriak sortutako oztopoak gainditu ahala, egoera animikoan, pertsonalean eta izaeran gora doan pertsonaia antzeman daiteke. Horren adibide garbiak dira ezkontza eta aita/gatzaren inguruko pasartea A-n eta B-n.

Jazarria izan arren, bertutez eta ezaugarri on eta positiboz azaltzen zaigu Mari Xor edo Cendrillon. Bestalde, erlijioaren ikuspegitik, ez dirudi kasualitatea A-n —besteetan ezizenaz gain, ez da izenaren arrastorik ematen— bere izena Maria izateak. Zailtasun eta sufrimenduaren aurrean, bertute eta sakrifizioarako gaitasun handia duen neska dugu. Bettelheim (2009: 245) honela deskribatzen du pertsonaia:

Como ya es sabido, «Cenicienta» es un relato sobre las esperanzas y las angustias presentes en la rivalidad fraterna, y sobre el triunfo de la heroína rebajada por las hermanastras que abusan de ella. Mucho antes de que Perrault diera a «Cenicienta» la forma bajo la que actualmente se ha hecho famosa, «el tener que vivir entre cenizas» significaba la inferioridad respecto a los propios hermanos, sea cual fuere su sexo.

Erritu inizatikoa gainditu behar duen nerabe edo gazte baten rola dugu, beraz, bere beldurrak, bizitzako zailtasunak eta inguruko oztopoak gainditu behar ditu, baldin eta helduarora iritsi nahi badu. Igerabidek (*op. cit.*, 61) irudikatzen duen legez, heroiak «paradisu – infernu – paradisu» eskemako bidaia sinbolikoa egin behar du; aurretik zehaztu den moduan, egitura zirkularrekoa, baina ez, horregatik, bide laua. Ipuin gehientsuenetan —guk alderatutakoetan denetan— erritu inizatikoa ezkontzarekin amaitzen da eta, momentu horretan, protagonista helduarora iritsi dela uler daiteke, ziklo horri nolabait amaiera emanez, beraz. *Tam eta Can* Vietnamgo bertsioan, aldiz, amaordeak Cendrillon jazartzen segitzen du ezkondu ostean ere, eta Buda da hor heroiari laguntzen diona (Van Tuan, Guillon eta Hoffet-Gachelin, 2013). Ikusi dugunez, ugariak dira bertsio guztietan lekuan lekuko erlijioek utzitako aztarnak, erlijio kristauarenak nagusiki, baina kasu honetan, budismoarena oso modu esplizituan.

Dena den, bertsio guztietan oztopoak, mespretxua eta irainak ez datoz ahizpaorde eta amaordearengandik. Euskarazkoetan (A, B, C) pertsonaia horiek ez dira agertzen eta lan egitera doazen etxeko morroiek eragiten dituzte oztopo,

mespretxu eta irain horiek eta, nolabait, lehen genioenez, aidak ere bai. Euskarazko bertsioetan aidak etxetik bota —edo berarengandik ihesi joan— eta babes bila doa protagonista. Etxe edo jauregi batean hasten da neskame, ardiak zaintzen B-n eta antzarak A-n eta C-n. Hor tinkotzen dira bere *alter ego*aren bizipenak, Mari Xor edo Marmiton bezala. Erdarazkoetan, aldiz, aitaren etxean bertan hasten da oinazea amaorde eta ahizpaordeen etorrerarekin.

Deigarria da, bestalde, zailtasun guztiak gainditzeko, bere barruan gertatzen den garapenez gainera, printzearekin ezkondu behar duela Mari Xorrek, hori delako hastapeneko egoerara itzultzeko gurutzatu behar duen atea. Gizonaren irudiari hertsiki lotuta eta, nola edo hala, horren menpe agertzen da protagonista: aitarekiko lotura utzi printzearekiko loturarekin amaitzeko. Ez harreman-eredu matxista soilik; klase sozialen arteko bereizketa agerikoa den horretan, berezkoa zuen estatus soziala berreskuratzeko bidea ere bada. Bourdieuk (in Fernandez, 2005) aipatzen duen biolentzia sinbolikoaren biktima ere bada heroia, jendartean mailaketa sozioekonomikoen bereizketa erreproduzitzeko eta betikotzeko joeraren barruan, protagonistak zuen pribilegiozko estatusa berreskuratzeko ahalegina ere kontatzen baitu istorioak lerro artean. Horrela, mendekotasunezko harremana ezartzen da protagonistaren eta maiorazkoaren artean; Arrietak (*op. cit.*: 111) azaltzen duen legez, biek dutelako bata bestearen premia: «Gizonak emakumea behar du bere etxeak zutik iraungo badu. Emakumea da oinordetza ziurtatzeko bitartekaria. Emakumeak, berriz, gizon bati lotuta lortuko du bere “gatza”».

Azkenik, irudi bat azpimarratu nahiko genuke bertsiorik bereziena den horretan. C-n printzeak neskatoa Marmiton dela deskubritzen duenean, oso deskribapen mitologikoa egiten zaio neskari ardi-larrua gainetik kentzean, laminarena, alegia: «Kentzen du bere ardi larruba eta bazuen arroba [zaia] xuri eder bat haren azpian. Ematen da orraztatzen orraze urre eder batez». Hor euskal mitologiaren elementu baten txertaketa edo gurutzaketa antzeman daiteke. Edonola ere, protagonistaren deskubritzea ez da izaera aldetik soilik, aldaketa fisikoa gertatzen da aldaera guztietan: printzesa → neskame → printzesa. Agerian geratzen denez, arestian aipatutako estatusa —eta, nolabait, identitatea ere— berreskuratzeko ahaleginaren ideiarekin ere lotura du horrek.

4.4. Sinbologiaren azterketa: laguntzailea eta elementu magikoak

Sinboloak «haurraren egia» moduan definitzen ditu Igerabidek (*op. cit.*, 53) gaiari eskainitako artikuluan. Dioenez, herri-ipuinen gorpuztura sinbolikoak sakoneko aldaketa gutxi izaten ditu eta oso egitura egonkorra du, eta adituaren ustetan, horrek «haurrari sendotasuna eta ziurtasun handia» ematen dio, batetik, eta bestetik, «haurrari bere izaeraren erdigune sendo bat osatzen lagun diezaioke» (*op. cit.*). Haatik, nolabaiteko malgutasuna aitortzen dio sinbologiari, eta elementu konstanteen eta aldakorragoen arteko tentsio hori antzematen da aztertutako sinboloetan.

Elementu sinboliko desberdinen irakurketa posiblea egin dugu aurretik zeharka edo era zuzenagoan, baina elementu garrantzitsuenen eta agerikoenen esanahiari helduko diogu atal honetan. Izan ere, objektu magikoak eta laguntzaileak

—«auxiliar» eta «donantes»— dira Proppek (2011) zehazten dituen pertsonaia, elementu zein funtzio nagusiak azterketa morfologiko-estrukturalistan (*op. cit.*, 91). Bertso desberdinetan ikus daitekeenez, heroiari laguntzen dioten pertsonaiak oso desberdinak dira, nahiz eta helburu bera duten:

- A: sorgin/amandrearena egiten duen emakume zaharra.
- B: mendiko baselizan dagoen Ama Birjina.
- C: ez da laguntzailearen irudirik agertzen.
- D: amandrea.
- E eta F: amaren hilobian landatutako hurritza/arbola eta txoriak (uso zuriak E-n, eta enarak F-n).

Hasteko, C-ren berezitasuna azpimarratu behar dugu honetan ere, protagonistak ez duelako laguntzen duen pertsonaia edo elementurik, eta heroiak zailtasunei aurre egiteko bakarrik ikusten du bere burua. Gainerakoetan ez da hala gertatzen.

A, B zein D-n laguntzailearen irudia antzekoa dela esan genezake. Hau da, duen estatusarengatik —Ama Birjina, amandrea, adineko emakumea edo amatxia, sorgina...— babesa sinbolizatzen duen emakumearena. Ama, amatasuna, emetasuna eta babesa, babes uterinoa, hain zuzen ere, islatzen du irudi horrek. Beti hor babesteko eta laguntzeko dagoen ama edo amatxirena. Sorgina diogunean —A-n litekeena—, zentzu egiazkoan diogu, haurrak sortzen laguntzen zuen emaginarena, hain justu ere. Jatorrizko sinesmen zein idiosinkrasia paganoaren eragina antzematen da hemen, batez ere B-n, nahiz eta zaila litzatekeen eragin horien denbora-korrelazioa finkatzea.

Mundu errealairen eta fantastikoaren artean mugiarazten gaituzten pertsonaiak dira, magia edo konponbide ez-arrazionalak ematen dizkietelako heroiaren arazoei. D bertso ezagunean makiltxo magikoa erabiltzen du amandreak, kuia, saguak eta arratoia, karroza, zaldi eta gidari bihurtzeko, eta horrekin edertzen ditu Cendrillonek jantziak ere. Pertsonaia hori maitagarrien itxuratik hurbil legoke, besteetan ez bezala.

A, E eta F-n, bai eta neurri batean B-n ere, naturaren eta paganismoaren presentzia handiagoa da. A-n eta B-n hurra eta intxaurra ematen dizkie heroiei emakume zaharrak nahiz Ama Birjinak. Horiek dira elementu magikoak, horiek haustean jantzi eta zapata ederrak sortzen direlako. Fruituak dira, haziak, biziraupenerako lagungarri direnak, eta bizitzaren sorreraren sinbolo edo irudi. Horietatik zerbait sortu egiten da, kasu honetan, magikoki jantziak, edota bizitza berri baterako tresnak edo baliabideak. Ikuspuntu zientifiko batetik, bizitzak bizitza sortzen eta ahalbidetzen du, baina ikuspuntu irrazionalago eta literario batetik, hazitik landarearen eta bizitzaren sortze-prozesuak kutsu magikoa edo miresgarria izango luke hemen, zalantzarik gabe. Erlijosotik, aldiz, bizitzaren mirakuluaz ariko ginatke. Edonola ere, horrek ziklikotasunetik badu asko, batean zein bestean bizitzaren ziklo naturalaz ari garelako.

A-n eta B-n gertatzen den horrek lotura estua luke E-n eta F-n pasatzen denarekin. *Natura da arrazionalena eta errealaena ikuspegi zientifiko-arrazionalista batetik,*

baina, aldi berean, magiaren egile ere bai. Arbolak eta txoriak dira protagonistari laguntzen diotenak, eta ez da kasualitatea. Errealismo magikoaren perspektibatik uler dezakegu hori guztia, nonbait.

Zuhaitza edo arbola elementu sakratua da mitologia eta sineste ugaritan, errespetuz tratatu eta gurtu izan dena, kultura eta jendarte paganoetan, batik bat: mitologia greko-erromatarrean, zeltan edota germanikoan, besteak beste (Estornés, 1977). Jatorriz paganoa den euskal kosmobisioan ere arbola horren irudi izan da: bizitza eta elkartzearen sinbolo, baina baita antolaketa soziopolitikoarena ere. Idoia Estornése (1977) «biltzar» edo batzar horien izaera azaltzen du: «El árbol simboliza, en estos casos, la continuidad de la tradición oral, la voluntad del pueblo reunido, su capacidad para dictar leyes y la legitimidad del instrumento legislador». Hala ere, zuhaitzarena ez da iraganeko kontua soilik, eta horren oihartzuna gaur egundaino heldu den zerbait da. Besteren artean, ahozko literaturan edota tradiziozko dantza herrikoietan horren adibide garbiak ditugu: esate baterako, Euskal Herriko ospakizun batzuetan arbola altxatzen da, makala edo «mayatzaretxa» udaberrian —‘*may pole*’ ingelesa, ‘*Jorjé verde*’ eslaviarra edota ‘*maj stanger*’ eskandinaviarraren antzekoa, Estornésen arabera (*op. cit.*)—; Bizkaiko nahiz Gipuzkoako dantza zenbaitetan arbola irudikatzen duen makila eta zinten inguruan dantzatzen da; eta euskarazko toponimian aztarna garrantzitsua utzi du zuhaitzak.

Eta zeresanik ez txorien inguruan. Literaturaren historian orokorrean agertzen zaigun elementua da hau, batez ere herri-literaturaren barnean eta beste animalia askoren artean, noski. Metaforak edota elementu orokorrako eta abstraktuagoen sinbolo izan dira, eta kasu batzuetan, herrien kosmobisioan elementu totemiko edo mitiko ere bai (Urbeltz, 2000). Euskal kultur adierazpide desberdinetan —folklorikoak edo erritualak— zein herri-literaturan hartza, otsoa, zaldia, zomorro desberdinak edota zenbait txori edo hegazti agertzen zaizkigu, esate baterako. Horien artean usoa eta enara ditugu. Uso zuria dugu E-n eta enara F-n. Uso zuria gauza askoren irudi edo isla izan da eta da: bakearena, kristauen jainkoaren mezulariarena, zuriak sinbolizatu du purutasun, birjintasun eta garbitasuna eta, horri lotuta, euskal ahozko literaturan halakoa den neska gaztea irudikatu du uso zuriak —eperrak edota oreinak, beste kasu batzuetan—.

Istorioetan uso zuriak hildakoaren eta babesa eskaini nahi duen ama eta alabaren arteko lotura egiten duela ematen du, baina ez dakigu ikuspegi erlijioso edo pagano batetik egin behar ote den irakurketa hori. Izan ere, E-n esplizituki amak haxe esaten dio alabari: «Chère enfant, reste piuse et bonne, alors le bon Dieu te viendra toujours en aide, et moi du haut du ciel je te regarderai et je veillerai sur toi».

Pasarte horretatik uler daitekeenez, ipuin horretan irakurketa erlijiosoa ia ekidiezina da. Edozein modutan, jainko batengan, amarengan edo naturan topatuta, babeserako funtzioa dute elementuok. Ziklikotasuna ere irudika daiteke E-ko eta F-ko elementu horietan. Bizitzaren zikloa osatzen da, nolabait, amaren heriotzaren, arbolaren eta txorien eta alabaren artean.

Azkenik, Cendrillonek galtzen duen zapatari eta eraztunari buruzko ohar batzuk egin beharrean gaude. Ez genuke elementu magikotzat hartuko, baina bai

sinbolismo handia hartu duen osagaitzat. Zapatari aparteko ezaugarria eskaini nahi dio narrazioak, eginda dagoen materialaren bidez. Erdaretako bertsioetan denetan agertzen da zapata: beirazkoa D-n, urrezkoa E-n, eta F-n ez da zehazten, baina zapata da han ere. Magikotasun-puntua du magiaz sortuta dagoelako, baina narrazioan ez du funtzio magikorik betetzen. Hori bai, printzearen eta neskaren arteko lotura fisikoa sinbolizatzen duela ematen du.

Lotura bera ezartzen da euskal bertsioetan, baina hauetan eraztun batek osatzen du. A-n eta B-n antzematen dugu eraztuna, C-n gertatzen dena erabat diferentea baita. Eraztun hori printzeak ematen dio Mari Xorri, eta horrek berak egindako ogian sartzen du, laguntzaileak aginduta, bere burua ezagutarazteko. Kasu honetan, eraztunaren zentzu klasiko eta erlijiosoari erreparatu beharko genioke, «sexualitatearen eta ezkontzaz uztartzearen sinbolo» delako, baina baita osotasunarena eta denbora zirkularrarena ere (Igerabide, 2002: 60).

C-n ez da horrelakorik jazotzen, beste behin ere gainerako aldaerekin diferentzia ezartzen du. Izan ere, printzea ezkutatuz deskubritzen du neska —oharkabean harrapatuz—, eta berriz elkartzeko engainura jotzen du erreginarene burutazioaren bitartez. Printzea gaixo dagoela kontatzen diote Marmitoni, eta sendatzeko salda bere eskutik baizik ez duela hartu nahi. Salda da, hortaz, nolabaiteko lotura-elementua. Ildo horretatik, saldak eta antzekoek badute sendagai gisa esanahi berezia euskal folklorean.

5. Ondorioak eta aurrera begirako proposamenak

Artikuluari zehar ikusi dugu herri-ipu-ingintzaren mugak lausoak eta iragazkorrak direla zeharo. Jatorriaz harago, adituek tipologikoki bi talde nagusitan multzokatzen dituzte mitoa, elezaharra eta ipuina: lehenengo biak alde batetik, eta ipuina, bestetik. Mitoa irudiari, sinboloari lotzen diogu gehienbat, pertsonaia, elementu, sinbolo edota gertaera mitikoaren atzean dagoen esanahi arketipikoari zein kosmobisioari. Eta hori garatzen den narrazioa, aldakorragoa litekeena, ipuintzat joko genuke.

Edonola ere, generoaren ahozko izaeraren ondorioz egon den aldakortasunaren barruan ulertu behar dugu herri-ipu-ingintza. Horrez gain, herri-ipuinen berezko testuingurua ahozkotasuna da; horixe litzateke ipuinen oinarriko abiapuntua. Herrian kokatzen da testuen sorkuntza eta transmisioa, kolektiboan. Horregatik erakusten dute, hain zuzen ere, aldakortasunerako gaitasuna eta aurredisposizio naturala.

Artikuluari *Mari Xorri*ren ipuinen aldaeren azterketa egin dugu, eta hemen bilduko ditugu alderaketak azalera dituen datu esanguratsuenak. Bertsio bakoitzak dituen ezaugarri orokorrei dagokienez, elementuak gurutzatu egiten dira aztertutako euskarazko hiru aldaeretan, bai eta aldaeren hasiera eta amaiera partekatzen dituen G ipuinean ere. Esaterako, errege-erreginek hiru alaba dituzten aldaeretan, gazteenak betetzen du Cendrillon-en rola. Hiru dira erregeak/aitak dituen alabak, C-n eta F-n izan ezik; euskarazko A-n zein B-n hiru alaba dira, eta erdarazko D-n eta E-n aita alaba bakarra du eta, bigarrenaz ezkontzean, bi ahizpaorde gehitzen zaizkio. Ahizpek nahiz ahizpaordeek Mari Xorrikin duten harremanak jeloskortasuna, lehia nahiz hierarkia sinbolizatzen ditu.

Mari Xorren pertsonaiari dagokionez, ezizenak aldaera asko dituela esan dugu: erdaretako bertsioetan errautsaren kontzeptuarekin lotura iradokitzen du (Aschenputtel, Cenicienta, Cendrillon); gaztelaniazkoan Blanquita dugu, eta errautsaren kolore zuri-grisarekin harremana lukeela dirudi. Euskarazkoetan ez dugu errautsaren arrastorik, gaur egun Cendrillonon itzulpena den Marierrauzkinena alde batera utzita. Euskarazkoetan, trufatzeko ezizenak dira denak: Mari Xor, erdi gor zegoela uste zutelako, zorritsua edo Marmiton. Izena gorabehera, pertsonaiak ezagugarri nahiko homogeneousak ditu ipuin guztietan. Aldatzen dena ez da asko eta, gainera, ez oso nabarmentzekoa. Oro har, Proppen heroi biktimaren izendapenean sartzan dela ere ikusi dugu. Istorioaren garapenean, sakrifizioak eta erronkak onartzeko prest dagoen neska da, bere erabaki eta ideiekin koherente eta horiek lortzeko edozer egiteko prest dagoena. Gainera, istorioak aurrera egin ahala, garatuz doa, hasierako estatusa eta ongizatea galdu eta berriro ere hura berreskuratu arteko ziklikotasunean. Deigarria da, bestalde, zailtasun guztiak gainditzeko, bidaia inizatiko horretan bere barruan gertatzen den garapenez gain, printzearekin ezkondu behar duela Mari Xorrek, hori delako hastapeneko egoerara itzultzeko gurutzatu behar duen atea. Beraz, gizonaren irudiari hertsiki lotuta eta, nola edo hala, horren menpe agertzen da protagonista: aitarekiko lotura utzi, printzearekiko loturarekin amaitzeko. Honenbestez, ez harreman-eredu matxista soilik; klase sozialen arteko bereizketa agerikoa den testuinguruan, berezkoa zuen maila soziala berreskuratzeko bidea ere bada egiten duena.

Bestalde, ipuinak mundu errealairen eta fantastikoaren artean mugiarazten gaituzten pertsonaiak ere aurkezten dizkigu, magia edo konponbide ez-arrazionalak ematen dizkietenak heroiaren arazoei. Sinboloei dagokienez, aldaeretan gurutzatu egiten dira sinboloak: erlijioarekin lotutako eraztuna, naturarekin lotutako zuhaitza eta fruituak... Igerabideren hitzei jarraikiz, egiaztatu ahal izan dugu herri-ipuinen gorputzura sinbolikoak sakoneko aldaketa gutxi izaten dituela eta egitura egonkorra duela, eta gertaerekin nahiz pertsonaiekin bezala, elementu konstanteen eta aldakorragoen arteko tentsioa antzematen da aztertutako sinboloetan.

Halaber, euskal tradizioko testuak eta europarrekoak konparatuta, ondorio nagusi batera heldu gara: euskal herriko ipuingintza egon badagoela, baina europar tradizioan kokatzea eskatzen duela nahitaez. Egia da ez dela erraza euskal ipuinez (edo bestelako herrietako ipuinez) hitz egitea, muga etnografikoak lausoak baitira, oro har. Zaila da jakitea ipuina berez non sortua den, eta nondik zabaldu den mundu zabalera. Praktikan, beraz, eta Barandiaranek dioenari jarraikiz, *Mari Xor* euskal eta euskarazko herri-ipuina dela ondorioztatzen dugu, baina euskal aldaera izatera mugatzen ote den baieztatzea, besterik litzateke.

Bukatzeko, etorkizunerako erronka gisa, analisi honetan sakontzeko ikerketa-esparru bat aipatu nahi genuke; izan ere, *Mari Xor Cendrillonon* euskarazko bertsio guztien azterketa egiteko geratzen da, bai eta aldaeren arteko arazoietan nahiz bakoitzak historian zehar izan dituen garapen-aztarnetan sakontzea ere.

Bibliografia

- Hik Hasi (2006): «Juan Carlos Alonso: psikologoa (elkarrizketa)», *Hik Hasi*, 109, 16-23.
- Arbelbide, Xipri (1993): *Ipuinak I eta II*, Klasikoak, Donostia.
- Arratibel, Joxe (1995): *Kontu zaharrak*, Erein, Donostia.
- Arrieta, Yolanda (2005): *Gatzaren atzetik. Emakumearen irudia euskal ipuin herrikoietan: Mari-xor*, egilea editore, Bergara.
- Barandiaran, Joxe Migel (1973): *Obras Completas. Tomo II. Eusko-Folklore*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbo.
- , (2008): *Mitología vasca* (1959), 14. ed., Txertoa, Andoain.
- Bettelheim, Bruno (2009): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1975), 11. ed., Crítica, Bartzelona.
- Bourdieu, Pierre (1979): *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Camarena, Julio eta Chevalier, Maxime (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español, Cuentos maravillosos*. Gredos, Madril.
- Cantero, Natalia (2019): «Las clasificaciones de los cuentos: el catálogo ATU vs. la morfología de Propp. Un caso práctico», *Revista de Literatura*, 162 (LXXXI), 339-364. Hemendik jasota: <https://www.researchgate.net/publication/337753526_Las_clasificaciones_de_los_cuentos_el_catalogo_ATU_vs_la_morfologia_de_Propp_Un_caso_practico>.
- Cowan, Nelson (2001): «The Magical number 4 in Short Term Memory: A reconsideration of mental storage capacity», *Behavioral and brain sciences* (2000), 24, 87-185. Hemendik jasota: <https://www.researchgate.net/publication/11830840_The_Magical_Number_4_in_Short-Term_Memory_A_Reconsideration_of_Mental_Storage_Capacity>.
- Durand, Gilbert (1992): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11. ed., Dunod, Paris.
- Eliade, Mircea (1949): *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris.
- , (1957): *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris.
- Estornés, Idoia (1977): *Euskal Herriko zuhaitz sakratuak (1977ko bertsioa)*. Hemendik jasota: <<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/euskal-herriko-zuhaitz-sakratuak/ar-423/be-1/>>.
- Etxaniz, Xabier (1997): *Euskal haur eta gazte literaturaren historia*, Pamiela, Iruñea.
- Fernandez, J. Manuel (2005): «La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica», *Cuadernos de Trabajo Social*, 18, 7-31. Hemendik jasota: <<http://www.enlinea.cij.gob.mx/Cursos/Hospitalizacion/pdf/PierreBourdieu.pdf>>.
- Flahault, François (2001): *La pensée des contes*, Anthropos (Economica). Hemendik jasota: <<http://www.francoisflahault.fr/contes.php>>.
- Gómez, Genaro (2003): *Grimm anaien Kinder-und Hausmärchen euskaraz: itzulpenen eta egokitapenen azterketa* (doktorego-tesia), UPV-EHU, Bilbo.
- Grimm, Jakob eta Grimm, Wilhem: *Contes merveilleux. Tome I*, «Ebooks libres et gratuits» taldearen edizioa. Hemendik jasota: <http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Grimm_ContesMerveilleux1.pdf>.
- , (1990): *Märchen. Contes* (Marthe Roberten edizioa), Gallimard, Paris.
- Igerabide, Juan Kruz (2002): «Adierazpen sinbolikoa tradizioko ipuinetan: Marixor», *Behinola*, 7, 52-64.
- Jacob, Carmélie (2018): «LA REINE EST MORTE : reflets de la filiation dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil», *Voix et Images*, 43(3), 57-73. Hemendik jasota: <<https://doi.org/10.7202/1051086ar>>.
- Kortazar, Jon (1997): *Euskal literaturaren historia txikia*, Erein, Zarautz.

- Lévi-strauss, Claude (1974): *Le totémisme aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, Vendôme.
- Mesquita, Armino Teixeira (2012): «A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos», *Álabe*, 6. Hemendik jasota: <www.revistaalabe.com>.
- Ong, Walter J. (1993): *Oralidad y escritura*, 3. ed., Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.
- Perrault, Charles (1983): *Cendrillon*, Editions Gasset & Fasquelle, Paris.
- Propp, Vladimir Iakovlevitx (2011): *Morfología del cuento* (1971), 13. ed., Editorial Fundamentos, Madril.
- Urbeltz, Juan Antonio (2000): *Los bailes de espada y sus símbolos. Ciénagas, insectos y «moros»*, Pamiela, Iruñea.
- Urquizu, Patricio (zuz.) (2000): *Historia de la Literatura Vasca*, UNED, Madril.
- Uther, Hans-Jörg (2004): *The types of international folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Sith Thompson*. FF Communications, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.
- Van Tuan, Cao; Guillon, Janine eta Hoffet-Gachelin, Marie-Ève (2013): «Une lecture anthropologique du conte de Cendrillon dans ses versions vietnamienne et française», *L'Autre*, volume 14(2), 198-204. Hemendik jasota: <<https://doi.org/10.3917/lautr.041.0198>>.
- Webster, Wentworth (2005): *Légendes basques. Recueillies principalement dans la province du Labourd*, Nicolas Burgueteren itzulpena eta edizioa, Auberon, Angelu.
- Zaïka, Natalia Mikhailova (2011): *Approche textologique et comparative du conte traditionnel basque dans les versions bilingues de 1873 à 1942* (W. Webster, J.-F. Cerquand, J. Barbier, R. M. de Azkue) (argitaratu gabeko doktorego-tesia), Université Michel de Montagne-Bordeaux 3/CNRS/Institut de recherches linguistiques de l'Académie des Sciences de la Russie, Baiona.