NOTAS SOBRE EL TEXTO VASCO DE «URTHUBIAKO ALHABA»

Jabier Kalzakorta
Universidad de Deusto

Abstract

At the Bibliotèque Nationale de Paris, in the volume V of the Poésies popularies de la France, Fond français, nauvelles acquisitions*, number 3.342, there is a Basque text written by Jean Baptiste Archu; together with this document we find a translation into French and a further note also in French. In this work, besides emphasizing the authenticity of the Basque oral ballad trasncribed by Archu. I try to find style equivalents in other Basque ballads an explain some ortographics features together with some features of the Basque variety used in the text. To his end, I will first offer an introduction to the Basque oral ballad, and then make some notes, arranged by content and shape. By means of these explanatory notes it will become apparent that the beauty and richness of the text are far from being thoroughly studied.*

1. Introducción

Intentaré en este trabajo pergeñar unas notas, sobre todo lingüísticas, acerca del texto de la balada "Urthubiako Alhaba" transcrita por Jean Baptiste Archu. Este trabajo viene a remolque de un maravilloso estudio de Jesús Antonio Cid sobre nuestra balada en cuestión. Poco puedo añadir a este concienzudo estudio del mayor especialista que conozco de la baladística en general y de las baladas vascas en particular. No me considero, de ninguna forma, un especialista en euskera del País Vasco septentrional. Confieso, en mi descargo, que llevado por la curiosidad tanto lingüística como literaria, he manejado gran cantidad de baladas y canciones populares vascas de los diferentes dialectos septentrionales. No he podido, por otra parte, consultar a dialectólogos vascos ni a verdaderos conocedores de la variedad septentrional, como mi apreciado amigo Emile Larre.

No he podido fijar la variedad dialectal con los posibles matices de las variantes subdialectales, etc. del texto de "Urthubiako Alhaba". Incluso para los vascos de Iparralde no es del todo fácil fijar la exacta variedad dialectal del texto. Con la única persona que he podido comentar el texto vasco es con Céline Mounole de Larresoro, Lapurdi. Las conclusiones a las que hemos llegado en una primera revisión son a las que fácilmente puede llegar prácticamente cualquier conocedor de la lengua vasca. Se trata de un texto de Iparralde transcrito en una variedad un tanto occidental, es decir, no suletina, por un transcriptor suletino. Nos resulta difícil, de momento, fijar las formas labortanas o bajonavarras

que bien se pueden detectar. Aunque la balada trata sobre la dama de Urthubia (Urthubia está en Urruña, localidad occidental de Lapurdi, Labourd en francés), hay otros oicónimos como Dona-Petri (Donapetri) de la Baja Navarra, que más adelante detallaremos. Creo que podemos afirmar con cierta propiedad acerca de la balada "Urthubiako alhaba" lo que Don Julio Caro Baroja escribió refiriéndose a la balada de Ursua:

> (este tipo de leyendas, o baladas, amorosas y sangrientas) suele caracterizarse por un perfume especial: es trágica, amorosa y, hasta cierto punto, aristocrática, pues narra muertes, amores y desgracias de hombres y mujeres pertenecientes a linajes aislados, señalados, vinculados a torres y fortalezas que, como ésta de Ursúa, alzan aún su silueta altiva y sombría, como la de algunas personas de la Edad Media misma, encerradas en sí e indiferentes u hostiles al mundo exterior.[1]

La dualidad entre balada y leyenda es harto conocida. Hay baladas que han perdurado paralelamente como forma cantada e incluso narrada en forma de leyenda.[2] La que comentaremos tiene, en nuestra opinión, el encanto y la fuerza que contienen muchas de las canciones narrativas vascas. Tiene, además, un cierto misterio relacionado con un hermoso castillo de Urthubia de Urruña. "La dama de Urtubi" es también, por otra parte, como todos conocemos, una narración de Pio Baroja en el que se dan incluso —por boca del cura Duhalde d'Haritsmendy, que era también organista de Sara— datos relativos al castillo de Urt(h)ubi(a). En nuestra balada el misterio se acrecienta al saber que existe un único testimonio (con una única transcripción escrita), que ha sido puesto en cuestión, creemos que injustamente, por varios estudiosos.

2. Primeras anotaciones generales

2.1. ¿Es una balada recitada o cantada?

En los *Récits Historiques* recogidos y anotados por Archu, en 1853, se encuentra agavillado un singular batiburrillo de composiciones recientes —once en total, relativas a la guerra napoleónica de España, etc.—[3] como baladas populares de cierta importancia. De las once piezas de *Récit Historiques* fijaremos nuestra mirada en el texto explicativo en francés que viene después de la transcripción de la balada.

Es interesante, en primer lugar, que la nota empiece precisamente con una de las palabras que consideramos claves: *récit*. "Ce *récit*, si tragique et si lugubre à la fois, (…)".

---

[1] Caro Baroja, Julio, *El señor Inquisidor y otras vidas por oficio*, Alianza Editorial, 1970, p. 130.

[2] Como es sabido, Aita Donostia al hablar de baladas siempre decía «leyendas». «Acerca de la leyenda vasca. Arrosa xuriaren azpian», *Yakintza* 9 (1936), 57-65. «Adiciones a una leyenda suletina» *RIEV* 1927, 699-701. «Leyendas navarras», *Lekarotz*, 2, 4-5-6, 1953, 80-90. Se trata de las baladas «Arrosa xuriaren azpian», «Arbotiko prima eijerra», y, por último, las baladas de «Frantzia kortekoa» y la balada de «Ursua». En estos formidables artículos, Aita Donostia apuntó datos recogidos de los propios informantes. Datos y creencias narradas por los propios informantes que enriquecen las baladas. Esta forma de trabajar, lamentablemente, se ha dado muy poco en nuestro país. Se podrían haber recogido, con un poco más de tacto, además de los textos cantados, narraciones orales en forma de leyenda que supondría, en muchos casos, una buena narración.

[3] Estos once cantos han tenido irregular fortuna entre nosotros. Mientras que los cantos de la guerra napoleónica han sido reproducidos en infinidad de lugares, otras composiciones no las hemos visto en ningún lugar. Todas las canciones o composiciones no son, por otra parte, históricas. Se trata, como hemos apuntado arriba, de un pequeño cajón de sastre. El diálogo entre el agua y el vino, por ejemplo, nada tiene de histórico.

La balada transcrita, llegados a este punto, ¿fue recitada o cantada? Lo más probable es pensar que fuera recitada. No tenemos, sin embargo, ninguna prueba para corroborar lo expuesto. No intentamos, por otra parte, hacer una traducción torpe del francés al castellano de la palabra francesa *récit*. En efecto, con la palabra castellana "recitado" podríamos caer en los *faux amis* o "falsos amigos" que nublan a los que sin conocer bien las lenguas, buscan de unas a otras correspondencias fáciles. En cuanto a otra posible traducción al castellano con la palabra "relato" tampoco solucionamos gran cosa. No debemos olvidar, en todo caso, que el encabezamiento nos puede dar alguna pista.

En efecto, Francisque Michel en su famoso libro *Le Pays Basque*, el capítulo XI, "Poésies populaires des Basques", abre con el subapartado "Chants historiques", que son canciones vascas históricas, amorosas, baladas, etc., tanto canciones auténticas como baladas mixtificadas. Para hacernos una idea citaré solamente las primeras: "Le chant des cantabres", "Le chant d'Altabiscar", "La bataille de Beotibar", "Le vicomte de Belsunce", "Chant de l'honneur de M. le comte d'Estaing", etc. Sabemos que varios subtítulos de este maravilloso capítulo XI —capítulo, por otra parte, que fue convertido por Ángel Irigarai en dos libros[4]— fueron proporcionados por el propio Archu. Títulos y a veces subtítulos que de alguna forma también aparecen en euskera.[5] ¿Acaso esto induce a pensar que la oposición entre *Récit historiques* y *Chants historiques* sea fiel reflejo de la realidad? ¿Es decir, que de la oposición entre *récit* y *chant* se infiere que el primero es un relato (recitado) mientras que el segundo es cantado? No, sin lugar a dudas. Como veremos más adelante, aparecerán en la misma sección de *Récits Historiques* canciones y composiciones conocidas.

Otra de las razones de peso de lo expuesto es que el metro de "Urthubiako Alhaba" sea irregular y por lo tanto más propio de una fase en la que, aunque se conserven las partes sustanciales de la balada, podamos pensar que quizá estamos ante una versión un poco erosionada, o más bien remodelada, atendiendo, eso sí, a una composición rimada.

En esta segunda fase es más probable que la balada, no ajustándose a una melodía fija, fuese recitada. Quizá arroje algo de luz el hecho de que fuera recogida *sous le dictée de Mademoiselle d'Aphal/-t*, es decir, "bajo el dictado de la señorita d'Aphal/-t". Aunque estemos ante una unidad fraseológica (*bajo el dictado de*), podemos pensar con mayor propiedad que probablemente —aunque no podamos afirmarlo tajantemente— estamos ante un texto recitado.

2.2. Sobre los topónimos de la balada como de la nota en francés

Entre los topónimos de la balada, *Urthubia* y *Dona-Petri*, el primero es el más claro. Se trata de un castillo de Urruña (*Urrugne,* en francés), localidad labortana muy cercana a la frontera. En cuanto a *Donapetri* la información que poseemos es más ambigua. Te-

---

[4] Michel, F. X. e Irigaray, Á.: *Poesías populares de los vascos* (*Poésies populaires des Basques*), tomo I. Primera traducción española en 2 volúmenes del original francés del capítulo XI de este título, de la obra de Francisque Michel *Le Pays Basque,* Paris, 1857. Con notas aclaratorias y bibliográficas, ampliaciones de textos truncados, ilustraciones musicales que no trae el original y correcciones de erratas de la única edición existente, por el doctor Ángel Irigaray de la Academia de la Lengua Vasca. San Sebastián Auñamendi, 1962. Colección Auñamendi XXII. El tomo II es el número XXIX.

[5] Algunos de los títulos los pone en euskera y en francés. Títulos de las canciones como *suiet bera* «el mismo tema», se los proporcionó, sin duda, Jean Baptiste Archu.

nemos el oicónimo *Donapetri* (con artículo *Donapetria*, pero *Donapetriko alhaba*, etc.) en Donazaharre, Landibarre y Armendaritze,[6] todas ellas localidades de la Baja Navarra. Es importante señalar que la señorita de Urthubia se ha casado a una localidad de la Baja Navarra. Se trata, suponemos, de un matrimonio entre familias nobles o de alta alcurnia. Este tipo de matrimonios entre nobles palaciegos aparece, en el propio ámbito vasco, en otras baladas. En la balada de Ursua, la dama de Lantaine (Baja Navarra) se casa a Ursua (Baztan, Navarra). En la balada "Untziak eder bela" el señor de Moulin ha de casarse con la primogénita de la casa solariega Elizalde de Itsasu.

De todas las baladas vascas que conocemos, una de la más ejemplarizadora a este respecto es la de "Urrutiako anderia", que según publicó Francisque Michel, tiene como comienzo: *Hauzeko anderia/ Urrütian khorpitzez;/ Hor dizü bere büria,/ Kampoan da bihotzez.* Es conocido que Jaurgain cambió el principio de la canción y en lugar de la señora de Hauze (*Hauzeko anderia*) puso *Ahetzeko anderia* (la señora de Ahetze, localidad de Lapurdi), dado que descubrió en algunos documentos que Menauton de Ruthie y Domenge d'Ahetze se casaron en 1422.

Un caso más interesante es el que presenta la balada "Sorthu nintzan Etchausian". En efecto, en la balada "Sorthu nintzan Etchausian" la dama hace una mención de la casa natal (el castillo de Etxauz en Baigorri, Baja Navarra), como del palacio Urrutia de Aussurucq (*Altzürükü,* Soule) adonde se ha casado (*madamatu Urrutian*). Es, en realidad, exactamente lo mismo que encontramos en la presentación de la dama de Urrutia que funciona como introducción de nuevas escenas y diálogos. Una especie de *leitmotiv* que vertebra en diferentes escenas —escenas, por otra parte, lógicas y contundentes— la balada de "Urthubiako Alhaba".[7]

Otra palabra clave es, evidentemente, el adjetivo *histórico*. Las baladas históricas, en el ámbito vasco, son, que sepamos, las menos viajeras. Normalmente se han recogido en el escenario o muy cerca de los hechos que se relatan.[8] Pruebas evidentes son, por ejemplo, "Bereterretxen khantoria", de Larraine (*Larrau,* en francés) y zonas colindantes en Basabüria (Haute-Soule) o la balada de Urtsua en Baztan. Podría ser una prueba de lo expuesto que Archu recogiera, según suponemos, en su localidad natal de Altzürükü tanto la balada *Urrutiako anderia* que le proporcionó a Francisque Michel como *Sorthu nintzan Etchausian* (lo transcribimos tal como lo hizo Chaho). Baladas que a pesar de que tengan pocos elementos en común, porque se deben a tipos diferentes, en cambio tienen, que sepamos, una única referencia local, el palacio Urrutia de Altzürükü.

---

[6] Estos datos me los ha proporcionado Mikel Gorrotxategi, de la Comisión de Onomástica de Euskaltzaindia. Donazaharre (*Saint-Jean-Le-Vieux,* en francés) y Landibarre (*Lantabat,* en francés) están en la parte central de la provincia de la Baja Navarra. Donapetri supongo que será «san Pedro» en euskera. Existen también en el país, por otra parte, sobre todo en la zona septentrional, narraciones orales de *Jesus jauna* y *Jaundone Petri*. Narraciones en las que Jesus viaja con san Pedro y son protagonistas de peripecias muchas veces cómicas. En estas narraciones san Pedro es denominado *(Jan)done Petri*, *Jandone Petiri*, etc. algo así como «el señor don Pedro».

[7] La primera transcripción se debe a Jean Haritschelhar «Baigorriko zombait kantu» *GH*, 1963, 242-256. En el manuscrito de Chaho es la canción n.º 99. Pero no debemos olvidar que a pesar de esta pulcra transcripción, existe un borrador de la misma canción hacia el final del manuscrito.

[8] La única balada que contradice lo dicho, la única excepción a la regla es la de Bortirigarai, que además de algunas estrofas sueltas cantadas normalmente por los coplaris en las rondas de cuestación de santa Águeda, existe una versión de Mañaria (Vizcaya).

Volviendo a nuestra balada en concreto, Archu no dice en donde recogió la balada. ¿Puede aportar algo, después de dos siglos, el hecho de que fuera recogida a Mademoiselle d'Aphal/-t? ¿D'Aphal/-t se tratará de un oicónimo o de un apellido? Hemos podido documentar *Aphalaenea* como casa de Itsasu, pero en este caso la información es menos concluyente que en el caso anterior.

No hay duda, por otra parte, de que el recolector no dio mucha importancia a la procedencia del informante. Lo sustancial era que la transmisora de la balada era una señorita octogenaria —hecho que quizá daba un estatus de informante privilegiado— que la había aprendido de sus "ancestros". A todo esto se suma que Archu la había copiado veinte años atrás. ¿Puede ser que por resultar evidente no aportara el dato de que la informante era del mismo sitio o muy cercana al escenario de los hechos?

De lo que sí estamos seguros es de que el manuscrito con la balada y la nota explicativa son de Archu, o escrito en ortografía actual, *Arxü*.[9] Son pruebas seguras y concluyentes tanto la fotografía del manuscrito como el sistema ortográfico que emplea. Creo que sería imposible, por otra parte, que Eugène Garay de Monglave pudiera transcribir de una forma legible bajo el dictado de un informante ninguna balada o canción popular vasca. ¿Cómo no dudar de su competencia cuando no es capaz de copiar de textos impresos sin cometer un sinnúmero de errores? Errores de copista que casi pueden oscurecer todo el sentido cabal de la canción… Errores que fácilmente se podían suplir con esmero y pulcritud. El hecho de desconocer la lengua vasca no era óbice, sin lugar a dudas, para que no pudiera dar una transcripción más fidedigna de los textos ya anteriormente publicados.[10]

Creo necesario, llegados a este término, hacer hincapié en una de las características que me parecen fundamentales y definitorias en la faceta de recolector de Archu. La nota en francés, que viene tras la transcripción de la balada "Urthubiako Alhaba", no es una nota casual que quiera dar autenticidad a un texto narrativo. Se trata, en realidad, de una pequeña demostración del método de trabajo de Archu, método, a todas luces científico, que lejos de dar detalles superfluos proporciona información valiosa y un sello de autenticidad incuestionable. Dicho de otra forma, esta información detallada, qué duda cabe, puede ser extremadamente valiosa, dado que a pesar de parecer circunstancial puede ser, en la mayoría de los casos, sustancial. Dentro del mismo apartado de *Récits Historiques*, por ejemplo, tras la composición dedicada por algún poeta popular al general Harispe,[11] de Baigorri (Baja Navarra), viene esta nota *notice* (como indica en francés):

> Ce chant date de 1808, il a du être composé pendant le siège à Saragoza auquel apartenait le général Harispe aujourd'hui sénateur.

---

[9] El inspector de enseñanza se llamaba Jean Baptiste, como sabemos. Este nombre es uno de los más comunes en el lado septentrional del país y se euskeriza de mil formas: *Jeanbatist, Jeanbatit, Janbattitt*, etc.

[10] Quizá, después de estas afirmaciones, alguien argumentaría que algunas de las composiciones suministradas por Eugène Garay de Monglave son traducciones al euskera a partir de sus propios textos en francés. Incluso en estos casos Garay de Monglave tendría que transcribir con su puño y letra.

[11] Encontramos, por otra parte, el mismo texto en el cancionero de Chaho. Puede ser que fuera proporcionado por el mismo Archu. El texto del cancionero de Chaho (para ver digitalmente en el n.º 101 de 240) tiene tres estrofas, una de ellas incompleta, mientras que el de la Biblioteca de Paris tiene seis estrofas.

Tras las canciones que relatan las peripecias de la élite de soldados vascos comandados por Murat, en Madrid el 2 de mayo de 1808, Archu escribe esta maravillosa nota:

> Pendant ses séjours à Bayonne, Murat s'était formé une garde d'honneur de trois cents Basques: ce bataillon, dont le costume rouge était façonné dans la forme nationale, se composait de l'élite du pays: il donna des preuves d'intrepidité dans plusieurs rencontres et notamment à la prise de Madrid: peu de ces jeunes gens revirent leurs foyers.
>
> L'auteur du récit que précède partie faisait partie de cette garde d'honneur.

Después de la transcripción de la balada "Urzo luma gris gaichoa" hace estas anotaciones históricas:

> Ce chant allégorique date de 1815, époque de reaction politique. Le partisants du grand homme, à la chute de l'Empire, s'enfuirent du Pays Basque en Espagne pour ne pas tomber entre les mains des royalistes que, à cette époque firent verser bien de larmes dans les provinces méridionales.
>
> M. de Gramont, envoyé à Hartwel pour annoncer à Louis XVIII la chute de l'Empire, devint député des Basses-Pyrénées.

En estas tres notas explicativas que vienen tras la transcripción de la composición, Archu aporta información histórica precisa y preciosa sobre los hechos que relatan. Información preciosa que bien podía ser recogida a testigos directos de la guerra napoleónica en España. En cuanto a los términos utilizados en estas tres notas, vemos tanto *chant* 'canto' como *récit,* que también es, en el caso de la composición sobre el 2 de mayo, una canción.[12] Lo curioso de la nota en francés sobre "Urthubiako Alhaba" es, como hemos podido comprobar, que da noticia de la informante en cuestión, mientras que en los demás casos (en las diez restantes composiciones) por no ser sustancial no lo da.

3. En cuanto a la forma

El texto no tiene en ninguna palabra, expresión, locución, etc. el más mínimo indicio de un texto fabricado o mixtificado. Más bien al contrario, diríamos que se trata de un texto oral, fácilmente comprensible, con algún pequeño problema de transcripción que señalaremos más adelante. Creemos, por otra parte, que el texto de "Urthubiako Alhaba" refleja perfectamente el euskera septentrional de principios del XIX, del tercer decenio concretamente. No creo, por otra parte, que el texto arrastre ningún arcaismo como muchas de las baladas recogidas en el siglo XIX. Me refiero, por

---

[12] Estas notas se pueden encontrar en diferentes fuentes. Las dos últimas fuentes se encuentran en los textos de A. Zavala. Para este artículo, sin embargo, me he valido de mis transcripciones llevadas a cabo *in situ*. Sobre los textos eusquéricos de la francesada tanto mayor como menor existen los libros y artículos de Antonio Zavala. Entre los artículos, «La guerra napoleónica de España y los bersolaris» II Congreso mundial, Congreso de Literatura, tomo III, pp. 85-104; «Estrofas en vascuence al 2 de mayo de 1808» *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LII, 255-260; «1808-ko maiatzaren 2-ko bertso batzuk» en el *Diario vasco* del 2 de mayo de 2008, también en las actas del Congreso sobre canción tradicional celebrado en Reus en 1990. Entre los libros *Frantzesteko bertsoak I* y *II*, Auspoa Liburutegia números 212 y 213, Tolosa, Guipuzcoa 1991. Yo mismo he escrito dos artículos con material inédito: «Bitoriako batailako testigantza edo frantsestearen bukaerako kopla batzuen gainean», *Karmel*, 2005-1, 19-28 y «Frantsesteko euskal bertso zahar-berriak: maiatzaren bikoak eta abar», *Karmel*, 2009-I, 49-70.

ejemplo, a "Alostorrea"de Araquistain, "Uretako jauna" de Lardapide, "Bereterretchen kantorea" recogido por Sallaberry y Gavel, etc.

Es normal, por otra parte, que un texto tan largo transcrito por el suletino Archu en una variedad más occidental (como hemos indicado anteriormente, se puede decir que es de una variedad dialectal más occidental que la suletina) presente alguna duda. Es de sobra conocido que Archu, nacido en Altzürükü, conocía muy bien la variedad suletina. Como gramático, traductor de las fábulas de La Fontaine y del Libro de Ruth tiene un lugar preferente entre los vascólogos del siglo XIX. A nosotros, sin embargo, sobre todo nos interesa su vertiente folclorista como recolector de baladas y canciones tradicionales. Creemos, pasados dos siglos, que esta faceta es la más interesante de Archu. Mientras los libros de gramática y las traducciones —como claro exponente de las inquietudes y necesidades de una época— no han cobrado mucho valor con el tiempo, la colección de canciones se ha convertido en uno de los materiales más preciosos de la literatura oral vasca. Dicho de otro modo, las recolecciones de material oral, tanto canciones de amor como baladas, han cobrado, con el tiempo —como el buen vino que cuando envejece toma un cuerpo y un insustituible sabor añejo—, un impagable valor.

Es importante señalar que Archu además del euskera suletino conocería, de alguna forma, otras variedades como el bajonavarro y laburdino. En efecto, llama la atención que incorporara en el libro de la traducción de las fábulas de La Fontaine (en la "Introduction à la langue euskarienne", pp. 18-72, de su libro más conocido) el sistema vasco de los sufijos como las tablas de verbos. En estas tablas, por otra parte, aparecen no solamente los paradigmas de *Soule* y *Labourt*, sino también las de *Guipuzcoa* y *Bizcaye*.

De las tres obras principales, en forma de libro, que escribió Archu dos son gramáticas y la tercera es una traducción de las fábulas de La Fontaine.[13] En la gramática denominada *Uskara eta franzes gramatika uskalherrietako haurrenzat eguina,* de 1833, usa un modelo de euskera más general, no estrictamente suletino. Lo mismo ocurre en *Bi mihiren gramatika uskara eta francesa*, de 1868, donde usa un modelo de euskera más estándar, alejado del suletino, fácilmente comprensible en Lapurdi y la Baja Navarra. Incluso en la traducción de las fábulas, en el libro *La Fontainaren, aleghiaberheziak, neurt-hitzez franzesetik uskarara itzuliak*, de 1843, creemos que no emplea una variedad dialectal netamente suletina.[14]

Es importante observar, por último, que el sistema ortográfico que utiliza en la transcripción de "Urthubiako Alhaba" es el mismo que el de las traducciones de La Fontaine. Este sistema, un tanto posterior al de las gramáticas es el de las transcripciones que le suministró a Francisque Michel y la de las demás canciones de la Biblioteca de París. Es también, según suponemos, el sistema ortográfico que utilizó para proporcionar material a Chaho.

---

[13] En el mundo de la fábula es de sobra conocido que no se puede hablar propiamente de traducción. Se habla más bien de adaptaciones, dado que los fabulistas usan argumentos comunes que interpretan estilísticamente a su modo y manera. La originalidad está sobre todo en la forma y no en los argumentos. Los argumentos de las fábulas son comunes, en gran medida, a fabulistas de diferentes lugares y épocas.

[14] Aunque el vocabulario y la morfología tenga un sabor suletino, el empleo del verbo atiende a unas formas no dialectales sino de *lingua franca*.

3.1. Empezaremos con *Gaincoak deizula egun hon, erregheren portal-zaina*.

Tenemos que señalar, como más adelante veremos, que en el sistema de Archu *Gaincoak* se leería *Jainkoak* (no es fricativa velar sorda [x], es decir el sonido del esp. j, sino una yota [j-]). Encontramos *Gainko* en otros textos de Archu, en la gramática de 1833, pp. 59-60, por ejemplo, leemos claramente *Haourrak, zerbaitek / erraten daouku / goure bihotz barnean / goure aita eta ama / Gainkoaren iduri direla / lur gañean* donde tenemos *Gainkoaren* en caso posesivo: "de Dios".

Llama la atención, por otra parte, *hon*, con aspiración según indica el comienzo con *h-,* dado que se esperaría sin *h-*. Suponemos que *hon/hun* con inicial aspirada no es de los dialectos más occidentales, no es del labortano ni del bajonavarro. Puede ser, sin embargo, tanto del bajonavarro oriental como del suletino. Hay, por otra parte, una curiosidad que atiende a la rima. *Gaincoak deizula egun hon* se refiere a una forma en dativo *deizula (zuri),* después, en cambio, el vocativo viene en caso absoluto *erregheren portal-zaina*.

3.2. Seguiremos con el verbo *izan* 'ser'. A pesar de que en todos los diálogos, excepto en el último, diga *Ni niz Urthubiaco alhaba eta Dona-Petrico madama*, con *niz* claro, en el verso (7) dice claramente *naizala* (*ni erregheren portal zaina naizala*) y no *nizala*. En la segunda persona también hay una pequeña divergencia. En la estrofa (3) vemos claramente *zira* mintras que en la (23) nos encontramos con *zire*.

3.3. En cuanto a la transcripción de Archu, hemos de señalar que el empleo del doble grafema < *gh-* > y < *-gh-* >, como hemos podido comprobar, no refleja ningún tipo de aspiración. En efecto, la velar oclusiva sonora [g] de *errege*, *begi*, *hiztegi*, etc. Archu la escribiría con el dígrafo < gh > : *erreghe, beghi, hizteghi*, etc. Este es uno de los nudos gordianos. Delante del resto de las vocales utiliza el grafema < g >, a secas: *aisago*, *gunian*, *gara*. ¿Por qué hace esta distinción? Porque delante de la *e* y la *i*, se leería a la forma francesa. El incipit de nuestra balada, por lo tanto, *Gainkoak deizula egun hon* se leería, por aquellos que habían sido escolarizados en francés, un tanto a la francesa: *Jaincoac.* Pondré, a modo de ejemplo, la primera fábula traducida por Archu del libro de fábulas de La Fontaine:

Zuhain baten kukulan jaririk,
Bele jauna zagon gaznabat moskoan.
Hacheri jaun usainaz deithurik
Ghelditu zen zuhainaren ondoan.
Hitz hoiek diotzu hegaltariari:
Egun hon, agur, gure jaun beliari!
Zoin pollit, zoin eder den!
Eghiazki, zure botzak zaiaren
Balinbadu iduria,
Bortutan diren ihizi ederrenen
Zu zira erreghia.

Beliak, hitz hoietzaz hanturik,
Bere botz ederra erakutzi nahidu;
Mosko handibat zabalturik,
Gazna lurerat uztendu.

Hacheriak, gazna atzamanik,
Beliari erran zuen ordian:
Jakinzak, jauna, lausenkaria
Hari beha denaren khostuz mundian,
Bethi danik izan dela jankidia.
Ene lezioneak, arauz, balio-dik
Gaznabat segurki.
Bere tontokeriaz ahalketurik
Beliak, berantchki,
Zin eghin umen zuen
Ghehiago etzutela atzamanen.

Así como en nuestra fábula utiliza *ghelditu*, *eghin*, *eghiazki*, *ghehiago*, *erreghia*, en la transcripción de la balada también sigue el mismo sistema de utilizar < *gh* > ante las vocales *i* y *e*. Tenemos *erreghe* y *eghin*, sin ningún tipo de aspiración para que no se pronuncie *erreje* y *ejin*. En los ejemplos de la balada: *Erreghe*, *Erreghina*, *eghiten* (41), *beghiac* (46), *onghi* (51), *ghero* (36), *ghira* (60), *beghiraturen* (67). Antonio Zavala ha omitido estas consonantes dobles —con toda la razón del mundo a mi entender—, en la actualización ortográfica que hace de nuestra balada en *Euskal erromantzeak*. Este sistema ortográfico es normal tanto en Archu como en Chaho, como hemos apuntado anteriormente. En el material que le proporcionó a Francisque Michel, por ejemplo, en la canción "Lehen floria" transcribe *eghia* '(en) vérité', *Eztizu eghin* 'Il n'a point fait', *ghitian tchosta* 'amusons-nous', etc. y este criterio siguió en otras transcripciones de la Biblioteca de París.[15] Este tipo de transcripción lo utilizó también el suletino Chaho en su cancionero, prácticamente en todas las canciones transcritas por él. El ejemplo más curioso que podríamos proporcionar es el de la canción "Kontxesiri". En efecto, cuando Juan Ignacio de Iztueta le proporcionó su canción más famosa, Iztueta la escribe en su sistema gráfico meridional y Chaho en su sistema ortográfico septentrional. Traeremos aquí, para ejemplificar, la primera estrofa. En la versión de Iztueta es así:

> Maite bat maitazendet/ Maitagarriya/ Beguy ederra-du ta/ Gustis arguiya/ Daucat urruti/ Bañan ecin quendudet burutic/ Arren itchura/ Saldu albaliteque pisura/ Urriaren truque/ Norc erosi faltako ez luque.

Pondremos a continuación tal como la transcribió Chaho en su sistema:

Maitebat maïtatzendet
Maitagarria
Beghi ederra du ta
Gustis arghia

---

[15] Una canción famosísima es el diálogo entre el agua y el vino que también transcribe Archu: *Dialogue entre l'eau et le vin*. En este diálogo también sigue la misma pauta que en «Urthubiako Alhaba» *erreghe*, *onghi*, *ghizona*, *ghertatu*, etc. Transcribo, a modo de ejemplo, las dos primeras estrofas: *Noe, leghe zaharreco ghizon famatia,/ Zuc landatu zinuen lurrian mahaxtia./ Aihen balios houra norc eman zauzun burura/ Lurrian ezartia?/ Ghizona chagrinian/ Ghertatzen denian/ Harc daco konsolatia. 2-Arnoa naizen bezala, ni naute ohoratzen,/ Compañia guzietan ongui naute maithatzen/ Franzian, Italian baitare España guzian/ Erregheren kortian/ Ni bethi mahain burian/ bainaute ezartzen (biz).*

Daucat urruti
Bañan ezin khendudet buruti
Aren ichura
Saldu albaliteke pizura
Urriaren truke
Nork erosi faltako ez luke.

Vemos claramente que *beghi* y *arghia* en el sistema de Chaho tienen que escribirse con < gh >. Este doble grafema representa, sin lugar a dudas, la velar oclusiva sonora [g]. Podemos afirmar, de igual forma, que en los textos de los suletinos Chaho y Archu, la palabra "hermoso" puede ser escrita tanto *eijer*, *eïjer*, como *eiger*, y el verbo "venir" tanto *jin* como *gin*. Este sistema de transcripción es sistemático y viene condicionado en parte por el sistema ortográfico del francés.[16]

3.4. En este punto anotaré dos pequeños problemas de transcripción. En primer lugar, aparece el verbo *irrakurri*. Esperaríamos, creo, *irakurri* o *irakurtu*, sin la vibrante fuerte del principio *irra-*. Archu, sin embargo, emplea *irakurtu/irrakurtu* en las traducciones de La Fontaine. Extractamos, por ejemplo, estas dos frases del prólogo del libro de fábulas: *Beharbada oraino ere ber galdoa eghinen daute, ni* irakurtu *baino lehen. Hau da beraz ene errapostia, bardin eztuket horen eghiteko tenorerik* irrakurtua *nizatenian*. En estas dos frases seguidas vemos tanto *irakurtu* como *irrakurtua*. Se trata de uno de los fenómenos fonéticos característicos de los suletinos. Dicho de forma sencilla: es una confusión entre vibrantes; o si se quiere enunciar de otra forma se puede afirmar que la oposición entre los fonemas *r/R* de articulación apical se ha neutralizado.[17]

En cuanto al verbo *diguzu*, por otra parte, creo que sería más normal *dizugu*, la forma alocutiva más extendida de *dugu*.

3.5. No hay duda de que, en cuanto a la lengua de la balada, no hay palabras disonantes. No hay ningún término de nuevo cuño. Un solo neologismo larramendiano daría al traste con la composición. La palabra *portalzaina* es también perfectamente popular como *at(h)alzaina*. Muchas de las palabras como *tristezia*, *libertatia*, *lizenzia*, etc. son parte indiscutible del léxico común vasco. Las expresiones y unidades fraseológicas son normales. *Nahia eman* puede ser una colocación tan popular

---

[16] Demos un ejemplo. Copiaré el comienzo de la lección 89, de la página 69 de la gramática:

> Errezibitu nuen letra bat etchetik. Ekharriko tut bi ogi zoure etchera. Nahi zuen errezebi nezan haren semea eskolan. Igurikitu gunuenian yaoun apheza luzaz, yaoutsi ginen menditik. Bareyatu dut ongarria alhorrian. Saldu tut ene hoigooita hamar idiak. Zor tut aitari bederatzi ardi. Murriztuko ditugu ardiak negu ondoan. Ihardetsi dut aitari errezebitu dudala haren letra. Ikhousi duzu ene ama? Atzo eri zen. Zer zuen beraz? Buruko min handi bat. Bihurt ginezake orai oihal hori, boustirik baliz.

[17] Entre los estudios clásicos mencionaremos el artículo de René Lafon «Contribution à l´étude phonologique du parler basque de Larrau (Haute-Soule)» *Miscelánea Homenaje a André Martinet, II*, La Laguna, 1958, pp. 77-106. He aquí una de las explicaciones que nos interesa: «Ainsi, le parler de Larrau a perdu, comme tous les parlers de la Soule, l'opposition phonologique de r douce et de r forte. Il possède una vibrante alvéolaire; cette vibrante s'articule de plusieurs façons, qu'il conviendrait d'étudier d'un façon plus précise. En tout cas, les variations de «force» dans l'articulation de r ne servent pas à distinguer des mots entre eux. Il n'existe dans le parler qu'un phonème vibrant.»

como *lizentzia eman*. La colocación *lizentzia eman* lo encontramos en imperativo: *lizenzia indazu*.

Llama un tanto la atención el sustantivo *gorrinco* y el verbo *essan* (*56-adio essatera* y *60-Erreghec zer essan du?*). Esperaríamos, quizá, *gorringo*. En realidad, se trata de que Archu, a pesar de que a buen seguro oiría *gorringo,* transcribió la forma suletina: *gorrinko*. En efecto, en suletino y roncalés tras *l* o *n* no se sonorizan las consonantes velares oclusivas sordas ni las dentales oclusivas sordas. Tenemos, por lo tanto, *alt(h)e* por *alde*, *gorrinko* por *gorringo*, etc. En cuanto al verbo *essan* la explicación es más difícil. En las variedades septentrionales esperaríamos siempre, que sepamos y salvo error, *erran*.

En la transcripción, en general, aunque utilice los criterios de escritura de los vascos septentrionales o de Iparralde —*etchera* (46, 48) con *tch* para el moderno e*txera*, *gaichoac* (68) con *ch* para el moderno *x*, *gaixoak*, la forma *ganic,* del ablativo de seres vivos, más antigua que *gandic* y siempre escrito en forma aparte *ni ganic*, etc.— hay una falta de criterio fijo en unas pocas formas. Dicho de otra forma, encontramos la misma palabra y a veces la marca de declinación escrita de dos formas diferentes. Para ejemplificar *etchera* y *etcherat* de dos formas diferentes. *Zuen ganik* (75), *ni ganic* (76). Salta a la vista sobre todo la fluctuación de *k* y *c*. Esta observación, en general, en nada mancilla la transcripción cuidada de la balada, objetivamente más que pulcra.

En otras palabras en las que esperaríamos la aspiración, aunque no necesariamente, sin embargo, no aparece: *opil* tres veces y no *ophil*. Otras oclusivas aspiradas aparecen tal y como las esperábamos: *urkhabia* (39), *urkhatiac* (44), *urkhaturic* (65), *urkhatuak* (66), *phozointatu* (51), *ikhustera* (55), *ekhar* (59), etc. Esperaríamos, a su vez, que *barka* (73, 74) fuera *barkha*, con aspiración en la segunda sílaba, como mandan los cánones, y como aparece en *ikhustera*, *ekhar*, *urkhabia*, etc.

El verbo 'amasar' *orhatu* (50) puede dar perfectamente, en segundo término, *ohatu.*[18] Algo parecido ocurre en *erre eraziric* ('hornear', lit. 'hacer quemar') que deviene en *er[r]erazirik*.

3.6. El uso de *Erreghe* —en nuestro texto siempre con *gh*— sin artículo en *mugagabe* o indeterminado, es forma popular atestiguada en textos orales tanto en las narraciones recogidas por Barandiaran como en los textos clásicos vascos. En nuestro texto lo documentamos casi siempre en caso genitivo *Erregheren* y en caso dativo *Erregheri*. Es importante señalar que en los versos 17 y 18 aparece con artículo *Erreghiari minzatzeco,* en dos casos, por ritornello o fórmula de expansión. Es sabido que la forma sin artículo es la más canónica, siempre que no tengamos ningún determinante, es decir, cuando se da la palabra en sí, a secas. Si hay algún determinante tanto de lugar como posesivo, etc. la forma con artículo es más normal. Si la

---

[18] Entre los ejemplos de *Fonética histórica vasca,* primera edición, de Michelena, está nuestro *ohatu*, capítulo 17.-vibrantes, pp. 328-329: «El comportamiento de *r* y *rr* ante *h* es exactamente el mismo que en posición intervocálica, como se ha señalado en 11.16 (y nota 30) lo que coincide también con la conservación de ant. **u* ante *rh* lo mismo que ante *rh* lo mismo que ante *r* + vocal. El suletino ha debido, pues, distinguir siempre entre sí los grupos *rh* y *rrh*, tal como los distingue gráficamente Leiçarraga, aunque por lo general se escriben uniformemente *rh* en los textos de los siglos XVII y XVIII. El resultado de *rh* ha sido *h*, y el de *rrh*, *rh*; *áhan* 'ciruela'< *árhan* (v.-esp. *aran*), *áhin* 'ligero' < *árhin* (v.-esp. *arin*), *ého* 'matar' < *érho*, que se ha confundido con *ého* 'moler', ant. *eho* (…) *óhe* 'masa de harina' < *órhe* (que ha coincidido con *óhe* 'cama', ant. *óhe*) (…)».

palabra *erreghe* va antepuesta al determinante, el artículo aparece en el determinante: (20) *Erreghe Franziacoa*. Es por tanto curiosa la forma que aparece en (40): *Franziaco erreghe*. Esperaríamos, por ser forma más normal, *Franziaco erreghea.*[19]

Esta fluctuación de la norma, esta supuesta falta de una norma rígida y marcada, bien podría ser, sin lugar a dudas, reflejo del euskera oral de la época, lejos del rigor de los vascólogos normativos y rígidos en criterios de lengua. Diremos que esta pequeña agramaticalidad es, a nuestros ojos, en este detalle mínimo, una de las mayores pruebas de autenticidad del texto. Sin salirnos del ámbito de las baladas, comprobamos que en la primera estrofa de la balada "Zalduko jauna", recogida por Lardapide, aparece dos veces *errege* en indeterminado, mientras que en la segunda estrofa aparece con artículo determinado.

(A) 1-*Zalduco jauna guerletan*
erregueren *jendietan*
dantzan ari cen erregueren *etchian*
eta sala eder batian.

2-*erreguinac* erregueari
nungoric nungo zaldun ezcutar[i] hori?
Anderia Laphurdico
biciric ez da etcheraco.

En la balada "Uretako semea", sin embargo, aparece siempre *erregue* en indeterminado:

(A) 5-*Ichter beguiek laster zaïen* erregueri
Erreguec *berehala gutunarekin mandatar[i]*
khausi dadila haren cortean laburzki

A 6-*Botaq janxi eta igan zaldiari*
eta eman lasterrari
Jaincoac egun on dizula erregueren *corte[a].*

No hay que olvidar que estas dos canciones narrativas —"Zalduko jauna" y "Uretako semea"— las recogió Lardapide a un mismo informante. Es significativo que incluso en la misma balada aparezca *erregue* de dos formas diferentes. Exactamente lo mismo que lo que ocurre en "Urthubiako alhaba". No nos cabe ningún tipo de duda de que resulta imposible, incluso para el falsario más agudo, tener en cuenta este tipo de nimiedades, que como hemos apuntado más arriba, bien pueden ser maravillosos indicadores de autenticidad.

---

[19] Fue José Luis Enparanza «Larresoro» quien formuló, que sepamos, por primera vez en *Sustrai bila*, Sendoa, Donostia 1970, p. 52 esta peculiaridad. Además de la palabra *errege*, analiza las formas vascas sin artículo de *faraon* y *pailazo*. En el pasaje de Axular de *Sesostris Egiptoko erregea* viene con artículo determinado, por el determinante de lugar Egipto, mientras que sin ningún tipo de determinante es *erregek*, *errege*, etc. En el diccionario *Orotariko Euskal Hiztegia*, en la voz *errege*, hay una buena explicación sobre los diferentes usos en determinado o indeterminado de la palabra *errege*.

Podríamos ejemplificar con muchas más baladas. En el de «la muchacha soldado» aparece, por ejemplo, varias veces *errege*. En *Euskal Erromantzeak* de A. Zavala, 534 1-*Soldado sartu nintzan/ zortzi bat urteko,/ Errege serbitu-ta/ trikin parian baiña, /ai libre izateko. 2-Erregek ez dau bihar/ gizon ezkondurik,/…*

Por otra parte, un tipo de régimen del verbo *mintzatu* pide absolutivo *errege mintzatu*, *aita mintzatu*, etc. En la forma del nombre verbal *mintzatzeko* el absolutivo pasa a caso genitivo*: aitaren mintzatzeko* o *Erregheren minzatzeco*. El caso dativo que vemos en el 17 y 18 —*Erreghiari minzatzeco*— es, en realidad, otro régimen del verbo *mintzatu.* En una palabra: aparecen diferentes criterios, con artículo o sin artículo, en el uso de la voz *Erreghe* y en el régimen del verbo *minzatu*.

La palabra "cadena", en cambio, aparece con *-a* orgánica *katea* en (61) *katea azpietan*. Es, por supuesto, forma antigua y castiza. "Cadena" es en suletino *khatiña*.

3.7. Creo que la lectura del blanco de la balada como un retornelo o *ritornello* o fórmula de expansión es un feliz hallazgo. Una prueba más de la autenticidad de la composición recogida por Archu. Manuel Lekuona utiliza el término euskérico *bi(h)urki,* que más que un neologismo es una palabra ya existente con una nueva acepción. Término, por otra parte, que es a todas luces muy apropiado.[20] Lo utilizó por primera vez, que recuerde, en el ensayo sobre la balada ondarresa[21] Santa Clara recogida en el libro *Bi antzerki eta itzaldi bat*, Kuliska sorta, Zarauz 1965.

El ritornello más común es el que se opera con la repetición más la partícula copulativa *eta.* Hay, sin embargo, otro ritornello que no es tan común pero que tiene cierta vigencia en las *kopla zaharrak* y baladas. Me refiero al que aparece en los versos 28 y 29:

> —Jauna, othoi indazu amaren bizia;
> amaren biziarekin aitaren libertatia.

Creemos que este ritornello bien podría ser, según los cánones de las baladas vascas y las *kopla zaharrak*, de esta otra forma:

> —Jauna, othoi indazu amaren bizia;
> amaren bizia eta aitaren libertatia.

De los múltiples ejemplos que podría espigar traeré solamente el que se encuentra en las coplas 89 y 90, de una de las colecciones más ricas que conozco, la de santa Ageda de Ataun:

> Damatxo gazte konponitue,
> ori kolore gorrie,
> zure matralla iruritzen zat
> klabeliñaren orrie.
>
> Klabeliñaren orriarekin
> larrosa maietzekoa,
> zuri begira ementxe nago
> damatxo biotzekoa.[22]

---

[20] Para el vocativo inventó un neologismo curioso *deiki*, que hoy día seguimos utilizando.

[21] Es en Ondarroa donde se canta, mayormente, por la advocación a santa Clara. Manuel Lekuona la recogió de un manuscrito de Oiarzun, junto con unos *bertso-paperak* que estaban pulcramente envueltos y guardados en un saquito de paño.

[22] He copiado de una de las colecciones más preciosas que conozco. La que publicó Isidor Baztarrika «Ataungo Santageda kantak», *Jaunaren deia* 1982, pp. 69-97.

No cabe duda de que este recurso estilístico es eminentemente popular. Recurso que no está muchas veces, a pesar de su aparente sencillez, al alcance de cualquier mixtificador de canciones y baladas.

3.8. Hay una menudencia que quisiera reseñar. La frase *aditu baldin plazer baduzu,* que aparece en el texto dos veces, versos 5 y 16, se debiera escribir *aditu, baldin plazer baduzu* y traducirse al castellano, "escucha, si deseas". Dicho de otra forma, *aditu* es imperativo, "escucha", y la condicional viene después. La forma *aditu*, en este caso, quiere decir lo mismo que *adi (e)zazu*. En el texto original, según mi transcripción, en el verso 16, viene correctamente, seguido de una coma. No creo, por lo tanto, que se pueda traducir: "si tenéis el gusto de escucharme". En euskera "si tenéis el gusto de escucharme" sería *baldin aditzea plazer baduzu* o *aditzea plazer baldin baduzu.* Una manera un poco más forzada sería, en caso de que no hubiera la forma imperativa y la frase fuera condicional, *baldin aditu plazer baduzu.* Además de lo expuesto y para corroborar nuestra suposición, en el siguiente verso encontramos una forma imperativa: *lizenzia indazu*. De todas las traducciones, las dos francesas y la castellana, la más apropiada es, a mi entender, la de Archu: *daignez m'écouter, s'il vous plait*.

3.9. Dado que no pude fotografiar la transcripción manuscrita la última vez que estuve en París, me ha asaltado más de una duda en la transcripción. La duda principal es (57) si el verbo es *deizula* o *deizuela* por una parte y (76) *duzu* o *duzue* por otra.

En mi transcripción en el verso (57) tengo *deizuela* y en el mismo verso *aita-ama maitia*: *Gainkoac deizuela egun hon, ait-ama maitia*. Lo más lógico y normal es el plural tanto en el verbo *deizuela* como en *maitia[k].* Dicho de una forma más clara: la forma verbal *deizuela* se refiere a "los padres" y se esperaría un *aita-ama maitia[k]*. Practicamente siempre, los compuestos *aita-amak*, *aita-semeak*, *ama-alabak*, *senar-emazteak, koilara-tenedorak*, *sagu-arratoiak*, etc. forman un binomio plural. Son imposibles, según creo, las frases **aita-ama etorri da* o **sagu-arratoia ikusi dut.*[23] La forma correcta es *aita-amak etorri dira* o *sagu-arratoiak ikusi ditut.*[24] En el texto, sin embargo, aparece *zer berri ekhar aïta-amari?* Donde esperaríamos un plural, con marca en el segundo elemento, en nuestro caso concreto un dativo plural: *aita-amei* o *aita-ameri* (o en formas más orientales *aita-amer*).

---

[23] Miren Azkarate tiene un valioso trabajo *Hitz elkartuak euskaraz*, p. 163, Mundaiz 1990. A este binomio lo denomina, como los gramáticos hindues, 'Dvandva'. He aquí la explicación: «Maila berean dauden kategoria gramatikal bereko bi osagaiz eratuak dira indiar gramatikalariek 'Dvandva' (bi eta bi) deitu zituzten hitz elkartuok. Osagaien kategoria gramatikala izango du hitz elkartu osoak; bi izen elkartzen badira, izen elkartu kopulatiboa izango dugu; bi izenondo elkartuz, izenondo kopulatiboa, bi aditzondo elkartuaz, aditzondo elkartu kopulatiboa, e. a. Alde honetatik, osagaien arteko erlazio kopulatiboa, bereizi ditugun kategoria gramatikal guztietan: izen, izenondo, aditz, aditzondo, izen sintagma eta zenbatzaileetan azaltzen zaigu.»

[24] Para el fin de semana, por ejemplo, en Vizcaya decimos *zapatu-domekak*. El fin de semana suele ser *zapatu-domeketan etorri naz* 'he venido el fin de semana'. He oído de las personas mayores *zapatu-domekan*, en singular, quizá para distinguir de *zapatu-domeketan* «fines de semana». Lo normal, sin embargo, es que el segundo elemento tome el plural. El libro de Lizardi *bi(h)otz-begietan*, con el plural en *begietan* pluralizando el conjunto, bien podría ser al revés: *begi-bi(h)otzetan*.

Algo parecido ocurre con la última frase (76) *Ni ganic duzue zure hiltzia!* donde aparece la marca del plural en *zuen ganic* mientras que *zure* es casi siempre singular. Da la sensación de que en el texto diferencia *zu* y *zuek*, en genitivo, *zure* (singular, nuestro *zure,* en *zure bihotza eta zure lilia*) y *ziren* (plural, nuestro *zuen*).

3.10. Quizá sea una apreciación un tanto subjetiva, pero creo conveniente reseñarla en este punto. La frase *Ni niz Urthubiaco alhaba eta Dona-Petrico madama,* que se repite en todos los diálogos excepto en el último, tiene singular fuerza. Es una frase contundente y granítica, que indica la casa noble de procedencia y el destino adonde ha ido a parar después del matrimonio. En efecto, creo que tiene singular fuerza, por una parte, porque se repite la misma estructura X-eko Y eta X-eko Y, donde tanto *Urthubiaco* como *Dona Petrico* tienen cinco sílabas. Las palabras *alhaba* y *madama,* además de tener el mismo número de sílabas, tienen una especie de rima con la repetición de la misma vocal. Desde el punto de vista sintáctico llama la atención el empleo del verbo al principio de la frase *Ni niz (…).* Empleo que denostarían, si no me equivoco, los gramáticos a partir de Severo Altube. Y empleo, por otra parte, eminentemente popular y admitido hoy día por todos los gramáticos que han estudiado con más acierto el elemento inquirido.

En cuanto a la palabra *madama* permítaseme un pequeño comentario. Existe en textos de finales del XVI y del XVII la palabra *anderauren* recogido en los refranes de 1596 y en las poesías y refranes de Oihenart. Es, por lo tanto, una palabra común a los dialectos más orientales y más occidentales, documentado en los textos más antiguos que disponemos. En las baladas teníamos un solo ejemplo que se encuentra en el maravilloso *incipit* que recogió Azkue, del romance "La señas del esposo", en Ochagabía, valle de Salazar, Navarra (*Euskalerriaren Yakintza,* IV, p. 185):

—Yinkoak dizula egun on
Andere aurena.
—Bai zuri ere, galaia zalduna.

Creemos que *andere aurena*, tiene en la balada el significado de dama pero con un matiz honorífico marcado (de *andere* 'dama' + *guren* 'alto, elevado').[25] Es exactamente lo que viene a decir *madama*, voz que se introduciría del francés *madame* vasquizado en *madama*. La palabra *anderauren* aparece en la balada "Zalduko jauna" o "Uretako jauna" recogida por Lardapide en el XIX y publicada por Piarres Charritton.

4. En cuanto al contenido

Una de las razones lógicas y fundamentales que pueden demostrar, como intentaremos en los siguientes puntos, que "Urthubiako Alhaba" no es una fabricación es el hecho de que el suletino Archu, profundo conocedor del dialecto más oriental del euskera, el *zuberotarra*, recogió esta balada en la zona más occidental del País Vasco septentrional. En caso de que quisiera ofrecer un texto apócrifo, suponemos que lo

[25] Para ver el empleo de la palabra en los textos vascos es fuente obligada *Orotariko Euskal Hiztegia*, en la voz *anderauren*.

haría en la variedad dialectal que dominaba, para no dejar cabos sueltos o inexactitudes lingüísticas fácilmente detectables.

4.1. En (8) *Irrakurri dut zure mantoaren hegala* vemos un elemento que encontramos en otra balada. El rango del portero real aparece en la orla del manto. En la balada "Untziak eder bela", en la nueva versión publicada en *Idatz & Mintz* 45 en la estrofa 7:

> Untziac eder du bella çaldiac ere bai cela
> Mulin primu ibili behar cen cabalier bat beçala
> *Portamantuan izkiriaturic Elichaldeco yaun cela.*

4.2. Una de las características más evidentes de la balada, además de las construcciones formularias que empiezan la mayoría con *Gainkoak egun hon*, etc. es el empleo de las formas vocativas *andere ederra*, *Frantziako erreghe(a)*, *Frantziako erreghina* tan características de las baladas. Estos vocativos están también fuera de las construcciones estrictamente formularias. Hacia el final, por ejemplo, vemos *alhaba maitia* (62), *gaichoac* (68), *ama maitia* (73), *aita maitia* (74). Creo que son, de alguna forma, además de uno de los recursos nemotécnicos más utilizados, indicadores del estilo más puramente baladístico.

4.3. Una de las cosas que más llaman la atención en "Urthubiako Alhaba" es la pregunta acerca de la procedencia que se hace con el pronombre interrogativo *nongo*. Una forma pleonástica de este pronombre interrogativo es *Nungorik nungo,* que solamente se documenta, que sepamos, en la balada "Uretako jauna".

Pero las coincidencias van más lejos de lo que suponemos. En efecto, las dos baladas han sido recogidas en el siglo XIX, a unos informantes mayores (en los dos casos es una anciana *une vieille femme* y a *Mademoiselle d'Aphat, alors octogenaire*). Junto al texto la nota explicativa de las baladas está en francés. Nota explicativa que va de los datos mínimos del informante a un pequeño texto aclaratorio sobre los hechos históricos que explican las baladas. Podemos deducir que Archu conocía la balada de Sauveur Lardapide (1812-1889) ya que introdujo la expresión curiosísima *nungorik nungo* en su diccionario. Debemos añadir, por otra parte, que el dialecto de las dos baladas de Lardapide y las de Archu no difieren mucho.

De los textos recogidos por Lardapide, creo que las variantes de "Zalduko jauna" y "Uretako jauna" son las más valiosas. Las canciones de amor que recogió apenas aportan nueva luz o nuevas estrofas o variantes interesantes del corpus de canciones que conocemos. Lo más seguro es que, al no ser publicadas, no se supiera nada. Lo que no hay lugar a dudas es que no ha sido publicado hasta nuestros días. Estas coincidencias, sin lugar a dudas, abundan en la autenticidad de la variante única de Archu como en las dos baladas de Lardapide.

4.4. Una de las particularidades más interesantes es el tratamiento en los diferentes parlamentos dialógicos. Es importante, a nuestro entender, señalar que los diálogos son en *zuka*. El rey, ante la negativa de Urthubiako alhaba, cambia de registro y se dirige en *hika*:

> Oraï emanen dautan hic hire lilia,
> Bertzenaz hire aitaamec dikenen urkhabia.

La forma *dautan* es perfectamente comprensible, en epoca de Axular esperaríamos *derautan*. Incluso en canciones del XVIII encontramos el auxiliar completo *deraut* (hark niri), *derautazu* (zuk niri) *derautak/ derautan* (hik niri). La forma *dikenen* y *dituken* son un tanto más extrañas, por ser posteriores a las generales *diten/ ditun*. La marca del sujeto femenino, suponemos, está en el final en *diken-EN* y en *dituk-EN*. Estas formas verbales en *noka* o tuteo femenino en un principio se me antojaban extrañas. En efecto, pensaba, en un principio, que son formas construidas sobre una base masculina *dik* y *dituk* más la marca femenina *-(e)n*. Creo que la explicación de estas formas, sin embargo, puede ser más compleja de lo que a primera vista pueda parecer. Creo, por último, que estas lineas no son las más idóneas para disquisiciones sobre este tipo de formas verbales.

Una de las pruebas de autenticidad de la balada está, creo, en el cambio de tono del rey que se refleja en un cambio de tratamiento, fruto de una contrariedad o de un enfado mayúsculo. Creo que esta apreciación está a años luz de la capacidad del más hábil falsario.[26] Este tipo de cambio de tratamiento aparece en otras baladas y canciones de amor. A pesar de que no haya podido encontrar tantos ejemplos como en un principio creía traeré a estas líneas alguno que otro. En la balada *Anderea gorarik* el diálogo entre madre e hijo es en *zuka*. Una vez que la madre descubre al hijo, le increpa en *hika*. (Véase modelos de *Euskal Erromantzeak* II, III, 1V, VIII, XI, XII, XIII pp. 313-333).

—Beskotari bilo urdin faltsuia
hi ote hiz ene lehen semia?
Altxa zadak ezkerreko begia,
ene semiak han dik sor seiñalia.

Esta increpación que hace la madre al hijo en *hika* viene como colofón a un diálogo en *zuka*. La madre cuando descubre que el caballero con el que ha mantenido la conversación es su propio hijo, cambia de registro, cambia de tratamiento y pasa de *zuka* a *hika*.

Entre las canciones de amor hay una que creo que Archu además de a Francisque Michel se la proporcionó a Chaho.[27] Se trata de "Lehen floria" (Francisque Michel pp. 291-293) donde aparece claramente el mito de Tántalo:

Eigerra cira, maitia,
Erraiten deizut eghia;
Nourc eraman othe deizu
Zure lehen floria?

—Eztizu eghin izotcic
Ez eta ere kharrouñic,
Ene lehen floriari
Khalte eghin dienic.

---

[26] Después de haber escrito estas líneas, he comprobado que en algunas fábulas Archu emplea este cambio de registro de tratamiento. Podría ser, de alguna forma, una prueba en contra de mis propias palabras. Xabier Alzibar tiene un bonito trabajo sobre los diferentes registros de tratamiento en las fábulas. X. Alzibar analiza sobre todo las fábulas de Juan Antonio Moguel.

[27] A pesar de que no haya una igualdad total entre las dos variantes, las coincidencias son más que considerables. Coincidencias tanto textuales como del sistema ortográfico.

—Landan eder iratze,
Behia ederrac aretche:
Zu bezalaco pollitetaric
Desir nuke bi seme.

—Horren maite banaizu,
Obrac eracats itzazu;
Elizala eraman eta
Han espousa nezazu.

—Aphezac dira Españan,
Berretherrac Errouman.
Hourac hanti jin artino,
Ghitian tchosta khamberan.

—Aita dizut hil berri,
Amac eztizu ourth'erdi;
Zurekilan libertitceco,
Dolia dizut barnegui.

—Oihaneco otsoua,
Dolu dereiat, gaichoua.
Antchiekin lo'ghin, eta
Zeren barouric beihoua.

—Enun ez ni otsoua,
Gutiago gaichoua.
Anchiekin lo'ghinic ere,
Countent gabez beinoua.

—Bortu goretan lanhape,
Hour bazterretan ahate:
Zu bezalaco falsietaric
Eztizut nahi deusere.

En la balada "Urthubiako Alhaba" cuando el rey le increpa en *hika* ella toma mayor distancia, no cae en el mismo juego, sino que marca una mayor distancia pasando de *zuka* a *jaunka* o *berorika*. No soy experto en el tratamiento del labortano ni del bajonavarro, pero interpreto de esa forma el cambio de segunda persona *zuka* a la tercera persona del singular, donde el sujeto es *Franziaco erregue* y corresponde a la tercera persona *horren* —algo así como nuestro occidental *berorren*— con el verbo en tercera persona: *banau*.

4.5. En cuanto a segmentos mínimos, reseñaríamos *zazpi urte hontan,* que también aparece en otras baladas. No me refiero al uso del demostrativo *hontan* que bien puede ser también plural *zazpi urte hauetan,* tal como aparece por ejemplo en la balada de "Alostorrea" *ez naiz sartu zazpi urte aubetan*, sino al segmento marcado *zazpi urte hontan,* que aparece en otras baladas como *Atharratze jauregian* (ver la variante de Sallaberry) IV-…/*Zazpi urte huntan ohian nizala*. V-…./*Zazpi urte huntan ohian*

zirela/ zazpi urte huntan ohian zirela/… En cuanto a *begiak bustirik*, aparece también en la misma balada VIII-…/*bihotza kargatürik, begiak bustirik*/… No creo, de igual forma, que haya que hacer muchas pesquisas para encontrar el segmento *bihotza tristerik* o su contrario *bihotza alegerarik* en las canciones de amor y baladas. En "Argia dela diozu", por ejemplo, vemos *bihotza alegerarik* en la cuarta estrofa.

4.6. Quizá se trate de una mera coincidencia, pero señalaré algo sobre el final de la balada "Urthubiako Alhaba". Como sabemos, la hija suministra a sus padres un pan envenenado (*pozointaturik*) antes de que mueran vilmente en la horca. Se trata de morir en privado antes de mancillar el honor públicamente. La hija, con todo, está rota de dolor (70-*Hau da, hau, tristezia handia!*). Algo parecido ocurre en la balada "Alostorrea" recogida por Juan V. Araquistain, en donde al final se lee:

> Ai! Nere aita maite,
> Aita maitea!
> Iltzia ondo egin dezu,
> aita jaun maitea.

La hija destrozada por el dolor y la vergüenza (*Ai au mindura beltza/ Ai nere lotsa!*) prefiere que su padre no sea testigo de la deshonra.

4.7. En este punto haré un pequeño comentario sobre la estructura de la balada. La balada está estructurada en diferentes diálogos en los que el personaje común es Urthubiako alhaba. El primer diálogo comprende los primeros once versos (1-11). Los dialogantes son la dama de Urthubia y el portero del rey. El segundo diálogo comprende los versos (12-19). Es el diálogo entre la dama de Urthubia y la reina. El tercer diálogo comprende los versos (20-44). Es el diálogo más largo e intenso. Es el verdadero nudo de la balada y por ello tiene casi tantos versos como los dos diálogos anteriores juntos. En realidad, tanto el portero del rey como la reina son los intercesores escalonados a los que tiene que acudir la dama de Urthubia antes de entrevistarse con el rey. Los versos (45-56) son los únicos descriptivos en tercera persona. Son los versos más cortos, llenos de acción. Abundan los verbos: *joan, heldu,* (*lanean*) *hasi,* (*opil bat*) *ohatu,* (*opila*) *erre,* (*gaztelura*) *joan,* (*aita-amak*) *ikusi,* (*adio*) *essan*. El último diálogo (57-76) se da entre la dama de Urthubia y sus padres: es el diálogo que cierra la balada.

Una de las características más evidentes es el comienzo de los diálogos siempre con la misma fórmula rutinaria y maravillosa. Las respuestas suelen ser además de rutinarias significativas. Pongamos el primer diálogo:

> Gainkoac deizula egun hon, Erregheren portal-zaina.
> —Baita zuri ere, andere gazte ederra;

En este saludo situamos a la dama delante del portero real. La respuesta se hace devolviendo el saludo *Baita zuri ere* y con un vocativo *andere gazte ederra* "hermosa y bella mujer". Sigue la conversación haciendo hincapié en la belleza por medio del demostrativo *horren*: *horren andere gazte ederra* "tan hermosa mujer". El segundo diálogo se abre de igual forma:

> Gainkoac deizula egun hon, Erreghina Frantziakoa.
> —Baita zuri ere, andere gazte ederra;

Aunque la respuesta de la reina sea igual a la del portero, ésta no le pregunta haciendo hincapié en su hermosura; la reina no pregunta con *horren* 'tan'. Veremos, un poco más adelante, que en el tercer diálogo el rey le preguntará de la misma forma que el portero real: *Eta zu nongo zira* horren *andere gazte ederra*, donde el uso de *horren* es significativo. He aquí el comienzo del diálogo con el rey:

—Gainkoac deizula egun hon, Erreghe Franziacoa,
[Erreghe Franziacoa eta] nobletan pare gabecoa.
—Baita zuri ere, andere gazte ederra.

Como manda la etiqueta, existe en este comienzo del diálogo un vocativo seguido con el mismo vocativo en ritornello más la aposición explicativa en grado superlativo. Como se dirige al rey de Francia la etiqueta obliga a la dama de Urthubia a ser más reverencial, tomar un grado superior en el saludo. La respuesta del rey será igual a las anteriores: *Baita zuri ere, andere gazte ederra*. He aquí, por último, el comienzo del último diálogo:

—Gainkoac deizuela egun hon, aita-ama maitia[c].
—Baita zuri ere, alhaba karioa.

La respuesta de los padres, no podía ser, evidentemente, como la de los tres interlocutores anteriores. A la hija no se dirigen como *andere gazte ederra,* sino como *alhaba karioa* "querida hija".

Quizá el análisis de esta estructuración tan lógica como evidente está al alcance de todo el mundo. Entiendo, sin embargo, que a través de esta simple y efectiva estructuración se puede vertebrar una trama compleja.

4.8. Sobre el estilo de la balada vasca se podría decir, tomando como base el artículo de Juan Mari Lekuona "Euskal balada tradiziozkoen estiloaz",[28] que nuestra balada podría participar de diferentes estilos. De las marcas de estilo que distingue Lekuona, arqueologismo, polimetrismo, miniaturismo, narrativismo y teleologismo, podríamos apuntar como opciones principales el polimetrismo y teleologismo. La parte narrativa es mínima y sirve, a nuestro entender, como hemos visto en el punto anterior, para enlazar con el diálogo final. A más de uno se le hará extraña esta clasificación estilística de Juan Mari Lekuona sobre las baladas vascas. Parte de la clasificación, sin embargo, la hereda de su tío Manuel Lekuona. Hemos de decir, para finalizar, que en estas líneas no nos podemos adentrar en una explicación detallada de los diferentes estilos de la balada tradicional propuestos por J. M. Lekuona.

5. A modo de conclusión

No hay duda de que los puntos esbozados en este trabajo no agotan, ni de lejos, la riqueza de la balada "Urthubiako Alhaba". El extraordinario trabajo de Jesús Antonio Cid explica el mundo de las baladas mixtificadas en general y deslinda, en sabias líneas maestras, las baladas vascas auténticas y las mixtificadas o fabricadas. Para ello

[28] Lekuona, Juan Mari, «Euskal balada tradiziozkoen estiloaz», *Federiko Krutwig-i omenaldia*, Iker 10, Bilbo 1997, 237-247.

ha rastreado en las diferentes transcripciones de un único texto y ha expuesto los criterios de vascólogos y estudiosos de las canciones narrativas vascas de los siglos XIX y XX. En su empeño perfeccionista ha echado mano tanto de todos los trabajos publicados sobre las baladas vascas estos últimos nueve años del presente siglo como de los estudios históricos sobre Urthubia.

En mi modesto trabajo el objetivo era otro. He intentado hacer unos comentarios concernientes tanto a la forma como al fondo de la balada "Urthubiako Alhaba". Mis notas, por lo tanto, son puras catas puntuales que bien pueden animar a algún estudioso a llevar a cabo un estudio más exhaustivo del tipo de euskera, con su estudio sobre las formas dialectales, etc.

Creo, por último, que el argumento de "Urthubiako Alhaba" no es del todo original. Creo que es más que probable que se dé en otras leyendas o canciones narrativas de otras lenguas. Esta afirmación, sin embargo, no tiene de momento ningun soporte documental para que pueda ser afianzada.