

# SOBRE LA CANCIÓN *ARTHIZARRA GOIZETAN*

Jabier KALZAKORTA

## 1. INTRODUCCIÓN

Quiero rendir con este artículo un modesto y sentido homenaje a nuestro admirado compañero y amigo Juan Mari Lekuona. Un sentido homenaje de todos los que conformamos la Comisión de Literatura Oral de Euskaltzaindia, (comisión de la que fue director en los últimos años y en la que, además de ofrecer sus cuidadas investigaciones, contribuyó a crear un ambiente distendido y de trabajo en equipo con su *esprit de finesse* heredado de su tío y maestro Manuel Lekuona), en la que nos hemos reunido una vez al mes durante largos años para la elaboración de congresos o encuentros sobre literatura oral vasca. En estas reuniones (a las que además de Juan Mari Lekuona acudía nuestro también admirado Joxe Mari Aranalde –lo puedo afirmar con cierta nostalgia, tristeza y emoción contenida–) afloraban cuestiones de literatura oral, bersolarismo, etc. que debatíamos amigablemente en conversaciones maravillosas. Conversaciones maravillosas e impagables que –como muchas de las composiciones repentizadas por los bertsolaris del país– no quedarán más que en el recuerdo de los que hemos tenido la suerte de reunirnos regularmente, en San Sebastián, durante el curso académico, todos los últimos martes de cada mes, en la delegación de la Academia de la Lengua Vasca.

Los empeños y afanes en este artículo irán encaminados a ese campo de investigación que tanto apreciaba nuestro homenajeado. En este modesto trabajo intentaremos dar varias versiones de una misma composición poética. Composición poética que bien podría ser, a nuestro parecer, un botón de muestra de uno de los géneros más maravillosos de la literatura oral vasca: la lírica popular del siglo XVIII. La canción elegida para tal objeto es *Arthizarra*

*goizetan*. La variante manuscrita que ofrecemos es una variante inédita que bien puede ser la más antigua que conocemos. Este tipo de canciones populares amorosas, además de conformar un género en la literatura oral vasca, suponen para gran parte de los vascohablantes, una especie de *locus amoenus* del alma o un estado de conciencia placentero difícil de transmitir a aquellas personas que no hablan la lengua vasca. Se podría, por otra parte, analizando el maravilloso y rico corpus que conforman estos poemas, elaborar una especie de tratado de amor como hizo Ibn Hazm de Córdoba, en el siglo XI, con la obra *El collar de la paloma*. Tratado de amor que más que de etnografía vasca versaría sobre los infortunios que acarrearán los amores no correspondidos.

Ofreceremos en este trabajo la transcripción original y actualizada de dicha canción que ayudará, sin lugar a dudas, a entender mejor el texto. En el caso de que exista una traducción al francés o castellano se incluirá en nota a pie de página<sup>1</sup>.

## 2. SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA LÍRICA AMOROSA DEL XVIII

Sería imposible dar cumplida cuenta en este punto de todas las características de la lírica amorosa o amatoria del siglo XVIII. Intentaré, sin embargo, dar unas coordenadas esenciales. En primer lugar, se trata, en su mayoría, de canciones amorosas de Iparralde. Esto no impide que también se conozcan algunas versiones navarras cercanas a la frontera como las de Luzaide, Oiarzun, etc. Casi todas las canciones que componen dicho *corpus* comparten una estructura similar: normalmente hay una estrofa introductoria, introito o exordio; en el núcleo de la canción se desarrolla una conversación entre los amantes y al final hay una estrofa o dos de desenlace o conclusión. A veces la canción puede constar de hasta dos estrofas introductorias. El núcleo de la canción consiste en un diálogo amebeo entre amantes, donde a cada amante

---

<sup>1</sup> Debo agradecer en esta nota la desinteresada labor de mis compañeros de trabajo que han tenido a bien leer este trabajo antes de publicarlo. Gorane Intxaurraga, Igone Etxebarria, Sebastian García Trujillo, Pello Esnal, Agurtzane Mallona y Miren Ibarluzea han leído y apuntado las inexactitudes de este trabajo. Miren Ibarluzea ha prestado especial interés por el tema del artículo. Interés que bien me obliga a expresar un merecido agradecimiento por mi parte. Si en algún punto este artículo tuviera alguna tacha, imprecisión, inexactitud, la culpa es solamente del articulista.

corresponde, normalmente, una sola estrofa<sup>2</sup>. Aunque no lo podamos afirmar tajantemente es una especie de ley: a cada amante, galán o dama, siempre le corresponde una estrofa. Así, por ejemplo, si la segunda estrofa de nuestra canción le corresponde al galán, la tercera corresponderá a la dama, la cuarta al galán y así sucesivamente. Casi nunca se rompe este precepto: es raro el caso en que haya una estrofa y media para un amante, sea dama o galán. Así como hay una estrofa de presentación antes del diálogo, casi siempre hay, como colofón, una estrofa de conclusión. Aunque la inmensa mayoría de las canciones sean dialogadas, alguna que otra puede ser un perfecto monólogo. No sabemos desde cuándo existen este tipo de canciones dialogadas. Lo que sí podríamos señalar es que el “Amorosen disputa” de Bernard Etxepare sería simplemente uno de los ejemplos más antiguos –como también, creo se pueden encontrar en el manuscrito de Lazarraga– de este tipo de canciones dialogadas. Ejemplos que, aunque correspondan a unos autores determinados, tienen su modelo en las canciones dialogadas orales vascas populares.

Digamos, por otra parte, que lo más destacable de estas canciones es que comparten una rica simbología que ya fue apuntada, intuitiva y certeramente, por J. Augustin Chaho sobre todo en su segundo tomo de *Biarritz entre les Pyrénées et l’océan Itinéraire pittoresque*. Extractaré algunos de los pasajes más significativos del capítulo XLIX, “L’Amour”:

*La femme, dans la poésie des bardes, est une fleur. –J’ai vu une fleur dans un jardin; je voudrais l’avoir à mon côté.” Cette fleur est tour à tour une violette, une rose, un lis, un jasmin; toutes les richesses de la floriculture suffiraient à peine à représenter les fleurs de beauté que le Basque possède dans ses montagnes, les plus riantes de toute l’Europe. La fleur des montagnes, à l’heure où sonne l’âge de la nubilité, cesse d’être une fleur de printemps et devient une fleur d’été u da lilia.*

*–Écoutez-moi, Fleur –d’Été; c’est vous que j’aime. Je voudrais être avec vous. –Ce n’est pas à moi seule qu’il faut le dire; allez parler à mes père et mère, et confiez-leur votre secret.–Fleur-d’Été, vous parents consentent à mon bonheur; je n’attends qu’une parole de vous, –Chasseur, c’est en vain que tu as tendu les filets; tu as préparé la cage avant d’avoir pris l’oiseau!” (págs. 188-189)*

<sup>2</sup> Francisque Michel en *Le Pays Basque sa population sa langue ses moeurs sa littérature et sa musique* pág. 304, habla, con absoluta propiedad, de diálogos de amor: *entretiens d’amour*.

*Le vautour, le gerfaut, l'épervier, le hobereau, tous les oiseaux de proie, deviennent naturellement, dans la chanson du barde, l'image de l'amour, ce terrible pirate, ce corsaire ailé, qui ne fait aucun quartier aux blanches colombes, au ramier bleu, à la tourterelle plaintive. Le séducteur est infailliblement, ou le milan aux serres tranchantes, ou le chasseur qui tend ses filets, prépare des cages, pour y nourrir les plus jolis oiseaux des Pyrénées et les faire chanter. (...)*

*Les comparaisons dans ce goût-là fourniraient un volume in-folio, et nous n'avons qu'une page à leur accorder. La colombe, la tourterelle, le ramier, usoa, urzoa, dans une langue dont la grammaire ne reconnaît ni genre ni sexes, est toujours une charmante jeune fille. Les plus jolies improvisations de cette école sont les plus vieilles, et nous devons dire, les plus courtes. –Je suis jeune, et assez gentille; j'ai le rire à fleur de lèvres, je suis contente, je suis heureuse, gaie; tout le monde m'aime, mon coeur est libre. –Que le rossignol est un oiseau beau chanteur! Souvent j'ai entendu sa douce voix. Je me levais de mon lit, j'allais à la fenêtre de ma chambre pour l'écouter.”*

*Hélas! ce rossignol, c'est l'amour qui chantait le dans coeur de la jeune fille; il trouva moyen d'échapper à l'épervier, et tomba ensuite entre les serres du gerfaut. Maintenant (il y a trois siècles) il chante tristement et pleure avec mélancolie.*

*Toutes les poésies et toutes les bergeries de la terre ont leur tourterelle inconsolable et leurs bosquets; le Parnasse euskarien a les siens. –Tourterelle à la voix douce, donne-moi tes larmes, afin que l'on sache combien est profonde la douleur de mon âme!”(pg. 192-193)*

Esta simbología corresponde a una estilización estética digna de reseñar. La simbología de las canciones, en general, fue analizada entre nosotros por el gran recolector de canciones populares Aita Donostia en un memorable trabajo titulado “Flora y fauna en la canción vasca”, tan hermoso como poco citado. Txomin Peillen publicó “Amodiozko baratzetan (Amoriozko khantoreak XVIII-gerren mendean)<sup>3</sup>”, donde se trata, entre otros asuntos, la simbología de las canciones de amor. Jean Haritschelhar también le ofreció un interesantísimo trabajo intitulado “Simbolica amatoria: los nombres de la mujer en la poesía popular vasca<sup>4</sup>”. El artículo de Aita Donostia es un trabajo sobre

<sup>3</sup> PEILLEN, Txomin. “Amodiozko baratzetan (Amoriozko khantoreak XVIII-gerren mendean)” in *Gure Herria*, 1962, pp. 74-96.

<sup>4</sup> HARITSCHELHAR, Jean. “Simbolica amatoria: los nombres de la mujer amada en la canción popular vasca” in *Estudios de Deusto*, XX, 1972, pp. 9-23; también en *II Semana Internacional de Antropología Vasca*, Bilbao, 1973, pp. 29-43.

las canciones en general, aunque principalmente analice la lírica del XVIII, mientras que el de Haritselhar es un trabajo monográfico sobre la canción amorosa del siglo XVIII. Las ideas principales de este trabajo fueron, a su vez, desarrollados por Joseba Gabilondo<sup>5</sup>. Se trata, en realidad, de que la mujer o la amada, según el rol, las consecuencias o incluso los accidentes que sufre, es tratada como paloma (gris), tórtola, estrella, flor... Digamos más precisamente puede fluctuar generalmente en tres ámbitos diferentes: puede ser una flor, un ave o un astro. Cualquiera de los tres ámbitos o campos semánticos tienen, a su vez, matices bien diferentes. Puede ser flor en general o una determinada flor (*udalilia*...) pájaro en general o una especie determinada (*urzo luma gris(a)*, *urzapal(a)*, *kaia*, etc.), y estrella o Venus del alba... Las alegorías más completas y complejas, sin lugar a dudas, se refieren al campo semántico de las aves, dado que son utilizadas en un plano cinegético donde puede haber un cazador *ibiztari/ihizlari* que utiliza redes, escopeta o un ave de presa (*esparbera*), etc. El cazador puede, de un tiro, desproveer al ave de la pluma más apreciada o hermosa. Estas alegorías están provistas de una riqueza simbólica que en parte están explicadas en los trabajos arriba citados.

Cada palabra simbólica tiene connotaciones diferentes. Los símbolos suelen utilizarse como vocativos y atributos. Es importante matizar que en una sola canción la amada puede representar dos símbolos diferentes. En nuestra canción, por ejemplo, en la segunda estrofa la dama aparece como estrella *içar ederra cira* y como flor en la duodécima (*ene lili maitea*).

Es importante señalar que, en general, los temas y los tonos de las canciones son, en su inmensa mayoría, conocidos. Nuestro homenajeado Juan Mari Lekuona propuso, en un precioso trabajo, una clasificación original a partir del escenario donde se dan los diálogos amorosos<sup>6</sup>. Los temas, por lo tanto, corresponden a determinados patrones. Según el escenario, por lo tanto, podríamos distinguir diferentes temas que traducimos de esta manera: serenatas, bajo la ventana (*serenatak, leihopeko jardunaldiak*); alboradas, después de despertarse (*egunsentikoak, amurusen esnaeran*); en la soledad, en los deseos y en las desesperaciones (*bakardadean, desiretan eta etsipenetan*); en la fuente, requiriendo amor (*iturrian amodio galdez*); despedida para la armada (*Armadetako partida*); la última despedida (*azken-agurra, neska-mutilen despedida*). En las técnicas de las canciones, Juan Mari Lekuona distingue, a su

<sup>5</sup> GABILONDO, Joseba. "XVIII. Mendeko lirika herrikoiaeren sinbologiaz azterketa estrukturala" in *Egan* 43 1984, pp. 7-68.

<sup>6</sup> LEKUONA, Juan Mari. "Herri-lirika XVIII. Mendean" in *II. Enskal Mundu Biltzarra, Literatura biltzarra III*, alea, 1988 Vitoria-Gasteiz) pp. 61-84.

vez, diferentes tonos. Si tomáramos como ejemplo la canción de nuestro trabajo, diríamos que se trata de una serenata, de un requerimiento de amor bajo la ventana.

Resaltaré, en último lugar, una característica importante que entre nosotros ha tenido escaso eco. Esta característica la desarrollaremos, más tarde, en un punto específico. El investigador italiano Giuseppe Di Stefano distingue dos tipos de romances, los romances alfa y los romances omega. Los romances alfa se componen de varias escenas que corresponden a tiempos distintos. En estos romances las diferentes escenas se desarrollan en el tiempo. Hay *un continuum* con las diferentes escenas corresponden a espacios y tiempos diferentes. En los romances omega, en cambio, solamente hay una sola escena y el tiempo es puntual. El tiempo corresponde solamente a una única escena. Diremos, por el momento, que esta característica de los romances se puede extender a las canciones narrativas en general y que se puede aplicar también a las baladas vascas. “La canción de Bereterreche”, por ejemplo, sería una balada alfa, como *Ahetzeko anderea*, mientras que *Anderea gorarik*, como *Lexibatxoa* serían baladas omega. Las canciones amatorias del XVIII, como corresponde a un diálogo amoroso, son en su inmensa mayoría canciones omega o de una sola escena. Lo curioso del caso que nos ocupa es que se trata de una canción alfa o de varias escenas, como veremos más adelante.

### 3. LA CANCIÓN ARTHIZARRA GOIZETAN: DATACIÓN Y TRANSCRIPCIÓN LITERAL

Entre los papeles de Louis Dassance, en la carpeta nº 9, se encuentra un manuscrito, que por el tipo de papel y letra, se puede colegir que se trata de un original que nos remontaría por lo menos a más de un siglo y medio atrás. Me gustaría afirmar que se trata de un original del siglo XVIII, dado que en este siglo empezaron a proliferar, en la parte septentrional del país, las canciones de amor. Como desconozco los saberes paleográficos que llevarían a constatar tal afirmación, he acudido a Enriqueta Sesmero y Javier Enriquez, expertos paleógrafos del Archivo de la Diputación Foral de Bizkaia, y me han comunicado que el manuscrito en letra inglesa puede datarse en el primer tercio del siglo XIX. Dicha letra fue introducida después de la guerra napoleónica. No se trata, por lo tanto, de un manuscrito anterior a 1830. Tratándose de un texto bajonavarro, es posible que en la zona vascofrancesa se introdujera antes. En la zona meridional del país, sin embargo, no se encuentra constancia de este tipo de letra inglesa hasta casi mediados del siglo, hacia 1840. Debo agradecer con estas líneas tanto la desinteresada amabilidad de los archiveros como el

buen juicio, acierto y entusiasmo que mostró Enriqueta Sesmero al apreciar, a golpe de vista, la belleza de la canción amorosa que trataremos de transcribir en este punto.

No hay duda, por lo tanto, de que nos encontramos ante un valioso material, y por ello quisiera reproducirlo anastáticamente, para que puedan sacar sus propias conclusiones los investigadores versados en tipografías de diferentes épocas. En este apartado quisiera, en primer lugar, hacer una transcripción literal, y después trasladarlo a la ortografía y puntuación actual. Creo que es importantísimo hacer una primera transcripción literal del manuscrito para después, si se desea, poder trasladarlo a la ortografía actual y proveerlo de la puntuación pertinente. Creo que nunca se debe esconder el documento original y menos si se trata de un documento de tal importancia. Proporcionando el documento, el investigador sigue un método comprobable y verificable en los diferentes tramos o etapas.

Quisiera, por lo tanto hacer una primera transcripción literal y una segunda en nuestra ortografía moderna. Lo único que añadiremos a esta transcripción son los números arábigos que facilitarán un mejor seguimiento de la canción. Antes de empezar con la transcripción constataré que el texto de la canción está escrito en un cuadernillo donde, a modo de cabecera, aparece en francés una especie de título en plural *Chansons nouvelles*, que podemos traducir como “Canciones nuevas”, y justo debajo, una doble raya muy marcada. El cuadernillo consta de cuatro hojas dobladas. Cada hoja doblada conforma o dispone de cuatro páginas. En la hoja del exterior, una vez doblada, irían las dos primeras páginas como las dos últimas. En cada página de cada hoja están escritas dos estrofas. Después de cada estrofa hay una doble raya divisoria. En caso de que todas las páginas estuvieran escritas, tendríamos un total de dieciséis estrofas, pero la última página está vacía y la anteúltima sólo recoge una estrofa. Otro hecho reseñable es que el texto manuscrito carece de todo tipo de puntuación. Las mayúsculas y minúsculas tampoco siguen una determinada pauta, aunque a veces se vislumbra una posible línea lógica. Así, por ejemplo, el transcriptor anónimo del manuscrito casi siempre escribe con mayúscula los pronombres de la segunda persona.

Para finalizar la descripción: diremos que tras la última estrofa también tenemos la raya divisoria, y debajo, un pulcro y caligráfico *fin*. Las medidas del manuscrito son las siguientes: 203 milímetros de ancho y de 140 milímetros de altura. Cada página tendrá, por lo tanto, unas medidas de 101 milímetros y medio de ancho y 140 de alto. Cada estrofa está escrita a una altura de entre 55 y 58 milímetros.

En conclusión: nos encontramos ante trece estrofas escritas pulcra y esmeradamente. El hecho de que la letra sea clara evita todo tipo de problemas de transcripción. Es importante señalar que los dos grandes borrones o tachones que se encuentran en la parte superior del manuscrito, a pesar de traspasar todas las páginas, no impiden, en la mayoría de los casos, la fácil y segura lectura de las letras que borran o tapan. Dicho de otra forma, es éste un poema-canción con palabras además de hermosas, transparentes.

### Chansons nouvelles

1

Art-Içarra goicetan  
Jalquiten ederriq  
houra dela diote  
Bethy ederreniq  
Ikhouston dut Lurrian  
bat ederragoriq  
Cerian ere eztu  
harq bere pareriq

2

Icar ederra cira  
oy admiragarri  
eztiçut placeriq  
Çu Ikhoussiz baiciq  
Çoure distiaduraq  
bihotça daut Ebaxi  
houra gabe ni aldiz  
Enaiteque bicy

3

Jauna Enuçu behar  
Cuq hala flatatu  
Çoure contentatceco  
Incapable nuçu  
perfectione hanits  
Desiratcen duçu  
hetariq Enequila  
batere Eztuçu

4

Ene maitia Cira  
ossoqui charmanta  
aspaldi du niçala  
ni Çutaz agrada  
olkatcen citout beraz  
Idekaçu bortha  
engoitit etchecouaq  
Dituçu ohera

5

Jauna cer placer duçu  
othoy Erradaçu  
nitan ideya houniq  
Çuq ecin duqueçu  
Bortha niq idequiriq  
Ukhanen eztuçu  
Cer placer ducun arren  
erran behar duçu

6

Çoure begui charmanten  
Bihotça Colpatu  
ideya houniq dicit  
niq Cutan formatu  
mement bat nahy nuque  
Çourequin Elhatu  
hala ene bihotça  
Cerbait Consolatu

7

Jauna idequitcen dut  
 Çoure amorecatiq  
 trompa neçaqueçunez  
 beldur niz hargatiq  
 ounxa minçatcen ere  
 Eztuçu pareric  
 halacoueq trompatcen  
 dute guehieniq

8

Ene bihotça hola  
 Etcitela minça  
 Badaquiçu niçala  
 Jaun gazte galanta  
 trompatceriq phenxatu  
 Eztut niq Secula  
 maitia harneçaçu  
 Bessouen artera

9

Ene gazte Lagunaq  
 Livertitcen dira  
 Eta ni malerousa  
 tristeriq khamberan  
 Jaun gazte propi baty  
 Eman dut<sup>7</sup> fidança  
 houra aldiz baliatu  
 traidore beçala

10

nescatoche gaztiaq  
 Soidacie niry  
 attencione eguin  
 ene exempliary  
 Jaun gazte Chapelduner<sup>8</sup>  
 Confidatu deniq  
 Eztut hambat ikhouston  
 trompatu ezteniq

11

arrosa Bouqueta bat  
 oxailan Jalquiriq  
 Igorri diacoçut  
 Jaun hari goraincy  
 Landaria bainien  
 haren baratcetiç  
 othoy beguira Ceçan<sup>9</sup>  
 nitaz orhituriq<sup>10</sup>

12

ouste nien Jaun hareq  
 placer Çuqueyela  
 bere landaretiç  
 ukhaitez bouqueta  
 lachoqui Erran dicu  
 nahi Eztiela  
 Landareriç Emaniq  
 orhit ere eztela

<sup>7</sup> Creo que pone *dut*, dado que está bajo el borrón. Cabe una remota posibilidad de que sea *díot*. Posibilidad casi imposible.

<sup>8</sup> En un principio hemos transcrito en dos palabras, *Chapel duner*, dado que hay una pequeña distancia. ¿Así lo ha concebido quizá el transcriptor? No lo creemos. Ha querido, según pensamos, escribirlo en una sola palabra.

<sup>9</sup> La mayor duda con la que nos hemos encontrado entraña la transcripción de esta forma verbal. ¿Qué forma verbal aparece *Leçan* con mayúscula o *Ceçan*? Es evidente que no aparece una L-mayúscula. En todo caso podría ser una l mayor de lo normal. De las posibles opciones hemos abogado por C- mayúscula.

<sup>10</sup> Da la sensación que ha empezado a escribir *orhoi-* y luego ha borrado la segunda *o*. Leo, por lo tanto, *orhituriq*. Esta sospecha viene confirmada en la estrofa siguiente, donde se lee claramente *orhit*.

ene lily maitia  
 ez hadila trista  
 ehut abandonaturen  
 Jaun hareq beçala  
 frescoqui hut atchiquiren  
 neure Boulharrian  
 eta bethy deithuren  
 Jaun haren Icenian

Fin

A pesar de que, a primera vista, la transcripción del texto manuscrito parezca un tanto descuidada, no lo es de ninguna forma. La falta de puntuación y el empleo un tanto caótico de las mayúsculas y minúsculas no impide que, en esencia, nos hallemos ante un texto cuidado y coherente. Esta primera transcripción del manuscrito refleja los fonemas mejor de lo que a primera vista pudiera parecer. No seremos exhaustivos, pero refleja, a grandes rasgos, el sistema multiseccular ortográfico de la tradición septentrional. He aquí unos ejemplos: el grafema *x* de *ounxa*, *ebaxi*, *oxaillan*, *phenxatu*, *exenpliari* refleja el fonema africado /č/ que, en la ortografía actual, se representa como *ts*: *untsa*, *ebatsi*, *otsaillan*, *phentsatu*, *etsenpliari*. Por el contrario, el dígrafo o grafema doble *ch*, que representa al fonema chicheante /š/ en *lachoqui*, *charmanten*, *nescatoche*, *chapelduner*; en la ortografía actual lo escribimos como *x*: *laxoki*, *xarmanten*, *neskatoxe*, *xapelduner*. El fonema chicheante /č̣/, que en la tradición septentrional se escribía como *tch*, también se encuentra en nuestro texto: *atchiquiren*. Esta forma la hemos transcrito como *tx*: *atxikiren*. Las oclusivas aspiradas también vienen perfectamente marcadas: *bethy*, *ikhosten*, *ikhoussiz*, etc. Aunque actualmente no se marca esta aspiración, hemos conservado la oclusiva aspirada: *bethi*, *ikhusten*, *ikhusiz*, etc.

#### 4. LA CANCIÓN ARTIZARRA GOIZETAN EN NUESTRA ORTOGRAFÍA

Una vez comprendido y transcrito el texto de la canción manuscrita, lo trasladaré a la ortografía actual del euskera. Además de la puntuación actual, plagaré las estrofas de modo que en una sola línea aparezcan dos versos.

El problema principal, el verdadero nudo gordiano para una actual transcripción es la siguiente: ¿Cómo se han de transcribir las vocales? No hay nin-

guna duda de que el grupo *ou* lo hemos de transcribir *u*. Las formas *citout* (estrofa 4), *etcheouaq* (4), *houniq* (5 y 6), *Çourequin* (6), *Çoure* (3, 6), *ounxa* (7), *Bessouen* (8), *houra* (1, 9), *ikhousten* (10), *malerousa* (9), *ouste* (12), *bouqueta* (11, 12), *Boulharrian* (13) se han de transcribir como *zitut*, *etxeukuak*, *hunik*, *zurekin*, *zure*, *untsa*, *besuen*, *hura*, *ikhusten*, *uste*, *malerusa*, *buketa* y *bulharrian*, respectivamente. ¿Pero la *u* cómo hay que transcribirla, como *ü* o *u*? Dicho de otra forma, ¿Se trata de un texto suletino o bajonavarro? Creemos, como demostraremos más adelante, que se trata de un texto básicamente bajonavarro oriental, concretamente de Mixe, *Amikuze*, en euskera.

Una vez de plegar los versos siguiendo la tradición del País Vasco septentrional, se ve mejor la rima. Para aclarar más el diálogo amebeo que mencionábamos en un punto anterior, pondré la abreviatura (G) para el galán y (D) para la dama. La primera estrofa lleva también una (P) de poeta, dado que se trata de una copla introductoria un tanto alejada del diálogo posterior:

1

(G) (P)  
 Art(h)izarra goizetan jalkiten ederrik,  
 hura dela diote bethi ederrenik;  
 ikhusten dut lurrian bat ederragorik,  
 zerian ere eztu hark bere parerik.

2

(G)  
 –Izar ederra zira, oi admiragarri!  
 Ez dizut plazerik zu ikhusiz baizik;  
 zure distiadurak bihotza daut ebatsi,  
 hura gabe ni, aldiz, ez naiteke bizi.

3

(D)  
 –Jauna, enuzu behar zuk hala flatatu,  
 zure kontentatzeko inkapable nuzu,  
 perfezione hanits desiratzen duzu,  
 hetarik enekila batere ez duzu.

4

(G)  
 –Ene maitia, zira osoki xarmanta,  
 aspaldi du nizala ni zutaz agrada;  
 olkatzen zitut, beraz, idekazu bortha!  
 Engoiti etxeukuak dituzu ohera.

5

(D)

–Jauna, zer plazer duzun, othoi, erradazu!  
nitan ideia hunik zuk ezin dukezu;  
bortha nik idekirik, ukhanen ez duzu,  
zer plazer duzun, arren, erran behar duzu!

6

(G)

–Zure begi xarmanten bihotza kolpatu,  
ideia hunik dizit nik zutan formatu;  
mement bat nahi nuke zurekin elhatu,  
hala ene bihotza zerbait konsolatu.

7

(D)

–Jauna, idekitzen dut zure amorekatik,  
tronpa nezakezunez beldur niz hargatik;  
untsa mintzatzen ere, ez duzu parerik,  
halakuek tronpatzen dute gehienik.

8

(G)

–Ene bihotza, hola ez zitela mintza!  
badakizu nizala jaun gazte, galanta;  
tronpatzerik phentsatu ez dut nik sekula,  
maitia, har nezazu besuen artera.

9

(D)

Ene gazte lagunak libertitzen dira,  
eta ni, malerusa, tristerik khanberan!  
jaun gazte, propi bati eman dut fidan(t)za,  
hura, aldiz, baliatu traidore bezala.

10

(D)

Neskatoxe gaztiak, soidazie niri!  
Atenzione egin ene etsenpliari!  
Jaun gazte, xapelduner konfidatu denik  
ez dut hanbat ikhusten tronpatu ez denik.

11

(D)

Arrosa buketa bat otsaillan jalkirik,  
igorri diazozut jaun hari goraintzi;  
landaria bainien haren baratzetik,  
othoi, begira zezan nitaz orhiturik!

12

(D)

Uste nien jaun harek plazer zukeiela,  
bere landaretik ukhaitez buketa;  
laxoki erran dizu nahi ez diela,  
landarerik emanik orhit ere ez dela.

13

(D)

Ene lili maitia, ez hadila trista!  
Ez hut abandonaturen jaun harek bezala;  
freskoki hut atxikiren neure bulharrian,  
eta bethi deithuren jaun haren izenian.

El diálogo propiamente dicho se encuentra entre las estrofas 2 y 8 que hemos marcado con guión largo. La primera estrofa es el exordio o íncipit, que puede corresponder tanto al poeta como al galán o, de una forma general, a los dos a la vez. Por eso hemos puesto tanto (P) como (G). Las cinco últimas estrofas corresponden a la dama, y al ser posteriores al diálogo con el galán, no las hemos marcado con el guión. De lo que no cabe ninguna duda es de que en la canción hay dos tiempos, claramente diferenciables. En el primero tenemos el diálogo, donde vemos claramente la dialéctica amorosa y se da el requerimiento de amores y la seducción; en el segundo tiempo la dama es madre de una criatura no reconocida por el galán.

## 5. ESTRUCTURA, LÉXICO Y RIMA DE LA CANCIÓN BAJONAVARRA

Las canciones amorosas del XVIII presentan por lo general una estructura estrófica bien marcada. Nunca o casi nunca aparece un cambio de tono en la mitad de la estrofa. En una primera partición diremos que la primera estrofa es introductoria, mientras que las restantes, es decir, de la estrofa segunda a la octava, desarrollan un diálogo amebeo entre los amantes. Este diálogo lo

comienza y lo cierra el galán. Así, las estrofas pares (2, 4, 6 y 8) corresponden al galán, mientras que las impares (3, 5 y 7) son réplicas de la dama. Hay un dato relevante: de la estrofa 8 a la 9 ha pasado un determinado tiempo, se ha consumado el engaño y la dama es madre de una criatura. Las estrofas 9, 10, 11, 12 y 13 son, por lo tanto, un monólogo de la dama. En las estrofas 9, 10, 11 y 12 la dama cuenta cómo ha sido engañada y rehusada por el galán: el hijo de ambos no ha sido reconocido por el padre. La última estrofa, o cierre, es desgarradora; la madre por medio del vocativo *Ene lili maitia* promete a su hijo, en un lenguaje directo, que nunca lo abandonará: no correrá su misma suerte. Llama la atención que la madre invoque o se dirija a su hijo pequeño –¿recién nacido?– en *bika*, o tuteo, cuando lo normal es que las madres, sobre todo cuando son pequeños, se dirijan en *zuka*, o voseo<sup>11</sup>.

Una de las cosas que más llaman la atención en estas canciones es el empleo del léxico. Tendríamos, en efecto, por una parte, palabras provenientes del latín o de las neolingüas latinas enraizadas en el léxico vasco *zeru*, *pare*, *xarmant*, *distiadura*, *bortha*, *plazer*, *konsolatu*, *tronpatu*, *galant*, *phentsatu*, *malerus*, *fidantza*, *baliatu*, (*arrosa*)-*buketa*, *landare*, *tristatu*, *lili*, *laxoki*, *deithu*; por otra parte, una serie de palabras que denotarían un léxico un tanto descuidado, un léxico en el que prima el empleo de palabras comunes a las lenguas circundantes. En nuestra canción, por ejemplo, señalaría las siguientes palabras: *admiragarri*, *flatatu*, *contentatu*, *perfectione*, *desiratu*, *agradatu*, *ideia*, *kolpatu*, *formatu*, *libertitu*, *atencione*, *traidore*, *etsenplu*, *propi*, *confidatu*, *abandonatu*, *fresko(ki)*. Muchas de estas palabras, no me cabe la menor duda, tendrían correspondientes vascas, propias del léxico vasco cuidado. *Contentatu* y *kolpatu*, por ejemplo, serían también en bajonavarro *boztu/bozkariatu* y *jo*. De las dos opciones, por no citar otras, no se ha optado por un léxico exclusivamente eusquérico. Las dos listas, por otra parte, no son del todo indiscutibles. Varias de las palabras de la segunda lista pueden estar perfectamente en la primera y alguna de la primera puede compartir lugar en la segunda. En la época que empezaron a circular estas canciones quizá además de una estética de fondo –una estrofa introductoria, empleo de diálogo estilizado, etc.–, ¿acaso no reflejaban también cierto gusto por el léxico foráneo? ¿Ese léxico que a nuestros ojos nos parece un tanto descuidado no sería precisamente lo maravilloso<sup>12</sup>?

<sup>11</sup> Quizá estaría mejor decir un tratamiento de vos o usted, en contraposición a *bika* o tuteo. En la Baja Navarra, en la zona de Garazi también tenemos el *xuka*.

<sup>12</sup> Algo parecido ocurre con los bertsoaris de una época anterior, que podríamos datar a finales del XIX y principios del XX. El lenguaje que aparece en las composiciones de los bertso-paperak de Pello Errota, por ejemplo, tiene un empleo de palabras castellanas que no las utilizaría en sus repentizaciones. Los erderismos, de alguna forma, eran formas un tanto cultistas para el vulgo analfabeto o poco instruido. Es una especie de moda o estética que se refleja en la utilización de cierto léxico que desde nuestro punto de vista actual se nos antoja bárbaro.

Otro de los hechos más sorprendentes, incluso para aquellos que normalmente no reparamos mientes en estos asuntos, es que la rima de estas canciones, tanto para el anónimo creador como para el pueblo transmisor, no es nada rica ni precisa. Se trata de un género, en cuanto a la rima, que por decirlo de alguna forma, está en las antípodas de las *kopla zaharrak*. ¿Cómo es posible que tres de las cuatro primeras rimas o consonancias tengan por base la palabra *eder*? ¿Y cómo es posible que además la rima fundamental sea el empleo del sufijo partitivo *-(r)ik* con valor adverbial? ¿Cómo es posible que en la segunda estrofa rimen *-garril/ baicik, ebatsil/ bizi*? ¿Cómo es posible que en la tercera y la quinta tengamos una especie de *poto* o repetición de la misma rima *duzu/ eztuzu* y *eztuzu/duzu*, y que ocurra lo mismo en la novena: *denik/ eztenik*? Se pueden enumerar prácticamente casi todas las estrofas de nuestra canción. La estrofa sexta sería, quizá, una de la más canónicas o de rima más cuidada, según el criterio actual: *kolpatu/ formatu/ elhatu/ konsolatu*.

## 6. CARACTERÍSTICAS DIALECTALES DE LA CANCIÓN ARTHIZARRA GOIZETAN

Si tuviéramos que situar el texto que acabamos de transcribir en unas coordenadas espacio-temporales, diríamos que la canción está transcrita en euskera septentrional o de Iparralde. Hilando más fino, diríamos que se trata de la variedad bajonavarro oriental, cercana al suletino. Esta variedad bajonavarra podría bien ser, a pesar de correr el riesgo de errar, la variedad de Mixe, territorio oriental, que en euskera denominamos *Amikuze*. El hecho de que, a grandes rasgos, digamos que se trata de bajonavarro, aporta poca luz, dado que se trata de una afirmación demasiado evidente. Los dos textos que aporta Francisque Michel en su *Le Pays Basque* –variantes de nuestra canción– también son bajonavarros. La variante bajonavarra que hemos transcrito en nuestro trabajo es, sin embargo, de una variedad bajonavarra más oriental, lindante con Zuberoa, y portadora de algunas variantes léxicas suletinas.

En este punto comentaremos el léxico y las formas verbales de nuestra canción manuscrita. No soy un experto en formas dialectales septentrionales; conservo, sin embargo, cierto bagaje adquirido de las lecturas de los trabajos de investigaciones de René Lafon, Henri Gavel, Michelena y Jean Haritschelhar. Trataremos, por lo tanto, *grosso modo*, de dar unas pinceladas dialectales.

Las formas verbales que encontramos en nuestra canción son *naiteque* (estrofa 1), *daut* (2), *dituzu* (4), *idekazu* (4), *nuke* (6), *zuten* (6), *dut* (7), *dute* (7), *hut* (13), en suletino serían *naite*, *d(er)eit*, *dütüzü/tizü*, *idokazüt/ ideka-*

*züt*, *nikezü*, *zien*, *dit/düt*, *die* y *(h)ait*, respectivamente. Tenemos la forma infinitiva *ukhan* y no la variante suletina *ükhen*. Un verbo típico bajonavarro es *elhatu* o *el(h)akatu/el(h)eketu* para “hablar”, mientras que la forma suletina es *elhestatü*. El verbo *atxiki* (estrofa 13) bajonavarro y labortano, en suletino sería siempre *etxeiki*. El adverbio *laxoki* “descuidadamente”, sería en la variedad suletina *laxüki*, etc. Las formas bajonavarras *zitut* como *zaitut*, forma que aparece en el modelo de Francisque Michel, en suletino serían *zütüt*. Hay una fluctuación de formas también en nuestra canción. Encontramos tanto *dizut* como *dizit*, donde la segunda es únicamente bajonavarra. Lo mismo ocurre con la forma verbal *nien* (estrofa 11 y 12) y *eziela* (estrofa 12 de *ez diela*) que es más parecida a la forma suletina *ni(a)n* y *di(a)la*. La forma bajonavarra de Francisque Michel difiere un poco: *nuien* y *dueila*. El adverbio *engoiti(k)* de la tradición bajonavarra, que aparece también en la canción de Francisque Michel, sería en suletino *ingoiti(k)*, salvo error, siempre con *i-*.

El vocabulario bajonavarro difiere del suletino. El común *zeru* es en suletino *zelü*, el bajonavarro *zerian/zeruan* será *zelian* o *zelin* en suletino. La “planta”, común *landare*, en suletino es *lanthare*. Estas variantes se verán, contrastivamente, en un apartado posterior. El adjetivo *eder* se esperaría, en suletino, en su forma palatalizada, *e(i)jer*. De todos los ejemplos, en cambio, solamente encontramos una única palatalización<sup>13</sup>. De las formas pronominales *zutaz* del bajonavarro esperaríamos normalmente en suletino *-taz*: *zützaz*, *nitzaz*.

Existen, sin embargo, formas que bien podrían tomarse como representantes de una variedad dialectal oriental del bajonavarro, cercana y coincidente en léxico a palabras y variantes dialectales netamente suletinas. Así vemos que *untsa*, *neskatuxe*, *orbit*, *khanbera*, *bortha*, las dos últimas con oclusiva velar aspirada *kh-/-th-*, son comunes en Soule o Zuberoa. Las formas más generales bajonavarras serían *ontsa*, *neskato*, *orhoit*, *ganbera/-bara*. La fluctuación se da también en otros órdenes: encontramos *konfidatu*, *trompatu*, y no formas más orientales o suletinas como *kunfi-* y *trunpa-*, pero tenemos, en cambio, *(ideia) hunik* con aspiración y cierre de la vocal, y no, como se esperaría, *(h)onik*. Algo parecido ocurre con *amorekatik* donde la forma suletina es *amurekatik*.

En cuanto a los posesivos, diremos que las formas *ene/neure* pueden aparecer perfectamente en las canciones bajonavarras. En suletino no tendríamos la forma *neure*. En nuestra canción aparece *ene* –seis casos en total– pero tam-

<sup>13</sup> Es de sobra conocido que de la palatalización del vasco común *eder* resulta en suletino *edder* o mejor incluso *eijer*. ¿Cuándo ocurre este fenómeno? En el cancionero de Chaho en canciones propiamente suletinas encontramos claramente *eder* ¿Corresponde a la entonación de la época en que fue recogido, es decir, antes de mediados del XIX?

bién tenemos un *neure*<sup>14</sup>. En la segunda persona encontramos solamente *zure* (*zoure*). En cuanto a la tercera persona, hay una clara distinción entre *haren* y *bere*<sup>15</sup>.

Para determinar la forma verbal que correspondería a la bajonavarra de la canción aportada, en este trabajo me he valido, sobre todo, de las magnificas notas y observaciones que hace Haritshelhar en su *corpus* de Pierre Topet Etchahun. Dado que estas correspondencias son, en parte, del habla de Barkoxe, trato simplemente de dar alguna correspondencia suletina. En uno de los puntos que trataremos más adelante, daremos junto a las estrofas de nuestra canción las correspondientes del dialecto suletino, según las dos variantes de J. A. Chaho. De esa forma se podrán constatar y contrastar las dos variedades más orientales de nuestra lengua vasca: la bajonavarro oriental y la suletina.

Uno de los verbos delatores de la variedad en la que está transcrita nuestra canción sería, a nuestro entender, el que aparece en la cuarta estrofa, el participio *olkatu*, en la exhortación *olkatzen zitut, beraz, idekazu bortha*. En efecto, el verbo *olkatu*, que tanto se usa hoy en día en el euskara estándar en la forma *aholkatu*, como derivado o compuesto de *aho-* “boca” y con sentido de “aconsejar”, tiene cabida en nuestra canción con un sentido más vehemente, algo así como “exhortar”, “pedir con vehemencia”. El verbo se emplea en la forma “nor-nork”, es decir, *olkatzen zitut*. El complemento del verbo *olkatzen zitut* sería, en buena ley, *bortha idekitzera(t)*, con el nombre verbal en caso adlatibo *idekitzera(t)*. Pese a lo dicho, hemos de admitir que también tolera una segunda forma, incluso más vehemente, con el imperativo *idekazu bortha*<sup>16</sup>. El amante, por lo tanto, después de venir durante la noche en busca de la amada, insta, exhorta o pide con cierta vehemencia que le abra la puerta. El verbo (*ah*)*olkatu* es propio de las variedades más orientales de la lengua, propio, por lo tanto, del suletino como del bajonavarro de *Amikuze* o Mixe. Nuestra canción, en consecuencia, puede reflejar el habla mixana o *amikuzta-*

<sup>14</sup> El ejemplo aparece en la última estrofa: *freskoki hut atxikiren neure bulbarrian*. Este *neure* que aparece en el bajonavarro sería casi imposible, según entendemos, en el suletino. En los ejemplos de Chaho vemos *Freskoki haüt etchekiren ene boulbarria[n]* o *Frescoric haüt haciren ene bulbarrian* donde claramente es *ene*. Cabría esperar también de la forma *ene* un dativo de primera persona *eni*. Pero solamente encontramos *niri*.

<sup>15</sup> Se ve claramente en *Zerian ere eztiñ/ hark bere parerik*. En la quinta estrofa puede no ser un posesivo el *hala ene bihotza/ zerbait konsolatu* donde el *konsolatzai* puede ser *zu* o *ni*.

<sup>16</sup> Hemos visto que en el *Orotariko euskal hiztegia* también recoge una pequeña glosa sobre el empleo de este verbo con el nombre verbal en adlativo (*-t(z)era(t)*) y con subordinada en subjuntivo. No menciona, que sepamos, el empleo del imperativo. El verbo, por otra parte, se emplea en suletino y en el valle de Mixe, en la Baja Navarra nororiental.

*rra*. La prueba más evidente de lo comentado es que las dos variantes suletinas de la forma *olkatzen zitut* serán, como comprobaremos más tarde, *Othoitzen zütüt beraz, idokazüt bortha* y *othoitzen zütüt arren idekazüt bortha*.

Estas constataciones pueden llevarse a cabo de diferentes formas: por medio de los manuales y artículos monográficos, como por consultas a vascólogos especialistas en la variedad euskérica que nos compete, el bajonavarro. No he tenido la oportunidad de consultar y constatar todos los datos con mi apreciado Emile Larre, bajonavarro de Baigorri, copaisano de Jean Haritschelhar, pero en las formas consultadas –formas verbales, vocabulario etc.– hemos estado de acuerdo en lo fundamental. He de decir que en nuestro caso concreto, el de una determinada canción, tenemos algunas variantes suletinas que pueden ayudarnos a despejar muchas dudas. En un apartado posterior podremos ver las formas o versiones suletinas de vocabulario, verbos, etc. de nuestra canción bajonavarra.

## 7. DIFERENTES VARIANTES EN LOS REPERTORIOS Y CANCELEROS VASCOS MÁS IMPORTANTES

### 7.1. Las dos versiones de Augustin Chaho de *Arthizarra goizetan*

Intentaremos ofrecer las mejores versiones hasta ahora conocidas de *Arthizarra goizetan*. De las cuatro fuentes consultadas, empezaremos, diacrónicamente, por el cancionero de J. A. Chaho<sup>17</sup> (1811-1858) que contiene dos versiones suletinas. La primera tiene diez estrofas, mientras que la segunda tiene ocho. La primera variante, la más completa, consta de diez estrofas, es la tercera canción del manuscrito de Chaho. Esta variante está transcrita con esmero y letra pulquérrima. Una posible interpretación de que lleve este relevante lugar es que nuestro recolector apuntaría en su colección, al principio, las canciones más importantes de su colecta.

---

<sup>17</sup> El nombre completo de Chaho es Joseph Augustin. Muchos de sus trabajos, sin embargo, los firmó con el segundo nombre: Augustin Chaho. Tanto el nombre como el apellido entraña problemas tanto en euskera como en castellano. Creemos que en euskera deberíamos denominar Xaho, que los suletinos como Davant lo pronuncian con aspiración. En este trabajo lo denominaremos tanto J. A. Chaho como Chaho a secas.

Antes de ofrecer nuestra transcripción de las canciones daremos una somera y aclaradora descripción de los encabezamientos. La primera variante, dada su importancia, lleva un rico encabezamiento. Describiremos lo más fielmente posible dicho encabezamiento: en la parte superior aparece escrito *Poésie cantabre*, debajo *Texte souletin*. El transcriptor tras borrar *souletin* escribe o matiza con una forma doble: *navarro-souletin*. ¿Dicha concisión la habrá hecho el transcriptor porque era consciente de que también existe la variante (bajo)navarra? Es obvio que este debe ser el motivo, pues la variante que ofrece es claramente suletina. Hay también en el encabezamiento una línea que no se lee bien. De todas formas el título principal de la canción que se lee en el encabezamiento es *Le bouquet derobé*<sup>18</sup>, es decir, “el ramo robado”. A la izquierda de este título se lee la palabra tachada *Arthizarra*. Creemos por ello que además del comienzo en *Izar bat* se podrá empezar la canción con *Arthizarra*. ¿Podría ser también que sólo en la variante bajonavarra empezara por *Arthizarra*, mientras que en la suletina es *Izar bat*?

Diremos, por último, que a un lado de dicha hoja están transcritas las seis primeras estrofas y al otro lado las restantes. Las diez estrofas aparecen en el ms. sin numerar. Nosotros las numeraremos para que puedan seguirse mejor los comentarios que ofreceremos. Al lado izquierdo de la primera estrofa, aparece una M mayúscula, al igual que en la cuarta estrofa, en la parte derecha, una V mayúscula, y, en la quinta, otra vez M. Suponemos que quiere marcar mediante esas letras el diálogo. La M de las tres primeras estrofas corresponden al galán, o según suponemos M(onsieur), mientras que la V corresponde a la dama.

Hemos creído conveniente actualizar la ortografía y puntuación, y, en nota, la transcripción del manuscrito. Para una mejor comprensión, hemos seguido el modelo de las transcripciones anteriores de nuestro trabajo. (D) significaría dama y (G) galán. Para el incipit o exordio hemos escrito (P) significando la voz del poeta.

---

<sup>18</sup> En la ortografía actual debiera ser *le bouquet dérobé*. El sentido de “robar” es literario y transitivo. *Se dérober*, pronominal, tiene el sentido de “escapar, zafar, evitar”.

IZAR BAT<sup>19</sup>

1

(G) (P)

Izar bat jalkiten da goizetan ederrik,  
hura<sup>20</sup> dela diote orok ederrenik.  
Lürrian ikhusten düt bat eijerragorik,  
zelian ere ez dü hark bere parerik.

2

(G)

–Izar ederra zira, oi admiragarri!  
Nik ez dizüt plaserik<sup>21</sup> zu ikhusiz baizi.  
Bihotza dereitazu osoki ebatsi,  
ni hura gabetarik ez benaite bizi.

---

<sup>19</sup> He aquí la transcripción fiel tal como aparece en el manuscrito. El transcriptor a veces no levanta la pluma para escribir la siguiente palabra pero guarda el espacio suficiente para indicar que es una palabra nueva. ¿Hay que indicar esto escrupulosamente en una primera transcripción también?

1-Izar bat jalkiten da, goizetan ederrik/ Houra dela diote orok ederrenik; / Lurrian ikhouston dut bat eijerragorik/ Zelian ere eztu hark bere parerik.

2- Izar ederra zira, oi admiragarri/ Nik eztizut plazerik zu ikhoussiz baizi./ Bihotza dereitazu ossoki ebatsi,/ Ni hura gabetarik ezpenaite bizi.

3-Ene maítia zira ossoki charmanta/ Aspaldi du nizala ni zutaz agrada/ Othoitzen zutut beraz, idokazut bortha/ Ingoiti etchenkouak oherat beitira.

4-Bortha idokirendut zur'amourekatik/ Troumpa nezakezunez beldur niz hargatik/ Ountsa mintzatzen jauna eztuzu parerik;/ Halakouek dizie troumpatzen ghehienik.

5-Ene maítia hola etzitiala mintza/ Badakizu nizalajaon gazte galanta,/ Troumpatzerik nik eztut phensatu sekula/ Maítia har nezazu bessouen artera.

6-Neskatoche gaztiak soghi dazie eni/ Eta atentziona eghin etsenpliarri/ Jaün gazte chaldunetan kunfidatu denik/ Eztut hanbat ikhouston troumpatu eztenik.

7-Ene gazte lagunak libertitzen dira/ Eta ni malherousa tristerik kanberan./ Jaün gazte-batekila eman dut fidancha/ Hura aldiz baliatu traïdorebezala.

8-Arrosa bouketabat, uztarilan sorthurik/ Igorri diriozut jaün hari goraintzi/ Lantharia benian haren baratzetik/ Ountzabeghira lezan nitzaz orhiturik.

9-Iaün harek ouste nizun plazer zukiala/ Berelantharetik ukheitez bouketa/ Erran dizu segurki nahi eztiala,/ Lantharerik emanik orhitzen eztela.

10-Ene lili maítea, ehadila trista/ Ehaít ez nik utziren jaün harek bezala/ Freskoki haít etchekiren ene boullharria[n]/ Deítatzen aïdalarik jaün haren izenian

<sup>20</sup> Primeramente ha escrito *Hara* y luego tras borrar *-a-* ha escrito a la izquierda *ou*.

<sup>21</sup> Así lo transcribe y no, como esperarían algunos, *plazerik*.

3

(G)

–Ene maïtia, zira osoki xarmanta,  
aspaldi dü nizala ni zütaz agrada.  
Othoitzen zütüt, beraz<sup>22</sup>, idokazüt bortha!  
Ingoïti etxenkuak oherat beitira.

4

(D)

–Bortha idokiren düt zure<sup>23</sup> amurekatik,  
trunpa nezakezünez beldür niz hargatik.  
Untsa mintzatzen, jauna, ez düzü parerik;  
halakoek<sup>24</sup> dizie trunpatzen gehienik.

5

(G)

–Ene maïtia, hola ez zitiala mintza!  
Badakizu nizala jaun gazte galanta.  
Trunpatzerik nik ez düt phensatü sekula<sup>25</sup>,  
maïtia, har nezazü besuen artera!

6

(D)

Neskatoxe gaztiak, sogidazie eni!  
Eta atentziona egin etsenpliari!  
Jaun gazte xapeldünetan kunfidatü denik,  
ez dut hanbat ikhusten trunpatü ez denik.

7

(D)

Ene gazte lagünak libertitzen dira,  
eta ni, malherusa, tristerik kanberan!  
Jaun gazte batekila eman düt fidan[t]xa,  
hura, aldiz, baliatü traïdore bezala.

---

<sup>22</sup> “Beraz” aparece tachado y encima aparece más limpiamente la misma palabra.

<sup>23</sup> Tenemos sinalefa en esta estrofa. Lo ha marcado claramente: *zur’amourekatik*.

<sup>24</sup> ¿Qué pone “halakoak” o “halakoek”. De estas dos opciones la segunda parece más certera. El ergativo plural en –ek también lo vemos en el segunda canción de Chaho.

<sup>25</sup> En la siguiente variante aparece *secoula*. Hemos optado, por lo tanto, por *sekula*.

8

(D)

Arrosa buketa bat, üztarilan sorthürrik,  
igorri diriozüt jaun hari goraintzi.  
Lantharia benian haren baratzetik,  
untsa begira lezan nitzaz orhitürrik.

9

(D)

Jaun harek uste nizün plazer zükiala,  
bere lantharetik ükheitez buketa.  
Erran dizü segürki nahi ez diala,  
lantharerik emanik orhitzen ez dela.

10

(D)

Ene lili mäitia, ez hadila trista!  
Ez hait ez nik üziren jaun harek bezala;  
freskoki hait etxekiren ene bulharria[n]<sup>26</sup>  
deïthatzen [h]aidalarik jaun haren izenian.

Hay un detalle que hemos de observar: un poco más adelante de la primera variante, en la página 6 del manuscrito, una última estrofa transcrita por otra mano y borrada. Esta estrofa difiere de la décima.

Ene lili xarmanta, ez hadila xangrina!  
ez haït nik üziren jaun harek bezala.  
Freskorik haït haziren ene bulharretan,  
deithoratcen haidalarik jaun haren izenian<sup>27</sup>.

Esta nueva versión aporta variantes interesantes. Si *boulharria[n]* de la primera está en singular, en esta otra aparece su forma plural: *boulharretan*. Son diferentes, por otra parte, en cuanto a la forma, los verbos suletinos *deïthatü* “llamar” y *deithoratü* “llorar”, “hechar de menos”, etc.

No supone ningún problema la comprensión y la fiel transcripción de todas las estrofas. En cuanto al dialecto es claramente suletino. Hay, sin

<sup>26</sup> La hoja aparece cortada y solamente se lee *boulharria*. La última -n como corresponde a nuestra lectura lógica la hemos incluido entre corchetes.

<sup>27</sup> En la transcripción original: Ene lili charmanta ehadila Changrina/ Ehait Nic Utciren jaun harek bezala/ Frescoric haït haciren ene boulharretan/ Deithoratcen haidalarik jaun haren izenian.

embargo, algunas formas que chirrían: el verbo *diote* de la primera estrofa, con el pluralizador *-te*, no es suletino, sino de una variedad más occidental. En la primera estrofa, el autor no sigue el mismo criterio con la palabra *eder*, la primera y segunda vez aparece sin palatalizar *ederrik/ederrenik*, mientras que en la segunda se ve claramente palatalizada: *eijerragorik*. Con los pronominales tampoco sigue el mismo criterio: *nitzaz* de la octava estrofa es suletino mientras que en la tercera estrofa esperaríamos también *zützaz* en lugar de *zütaz*. La misma forma verbal aparece en dos formas: *haiñ* y *aïdalarik*, la primera con aspiración, y la segunda sin ella.

Pasaremos, a continuación, a transcribir la segunda versión de Chaho, de ocho estrofas. Sobre la canción no hay ningún título. Esta canción es el nº 13 del manuscrito. Son interesantes las dos primeras estrofas de esta segunda variante, tanto la introductoria como su continuación. Se trata de dos estrofas que no aparecen en el manuscrito bajonavarro. La primera estrofa aparece, en cambio, en la versión de Sallaberry. Esta segunda versión no tiene como encabezamiento ninguna nota explicativa.

(ASPALDIKO DENBORETAN<sup>28</sup>)

1

(G)

Aspaldiko denboretan, gaiaz<sup>29</sup> eta bethi,  
ihizen nabilazü xori eder bati.  
Azkenekoz hatzaman dit, oi bena tristeki,  
lumarik ederrena betzaio erori!

<sup>28</sup> 1-Aspaldiko demboretan gayaz eta bethi/ ihizen nabilaçu chori eder bati/ Asquenecos hatçaman dit oi bena tristequi/ lumaric ederrena betçayo erori.

2-Yaun gastiác guirade oro zutzas agrada/ ene izar charmanta aguer cite leyhora/ Othoiçen çutut arren idec azut bortha/ Ingoitic ethecouac oherat bëitira.

3-Jauna eneçaçula guisa hortan flata/ Çoure countentaceco incapable nuzu/ perfection- ne hanix desiratzen duzu/ halacoric batere enequin eztuzu.

4-Idec iren dit bortha zoure amourecatic/ troumpatu nahi naïcun beldur niz hargatic/ Miñçatcen ere, yauna, badaquiçu ederqui/ holacouec dutie troumpatcen hobequi

5-Eztaquicia nizala yaun gazte galant bat/ ihouren troumpatceric phensatu estudanbat/ Fidatzen espacira guïçoun galant bati/ Etçitïala fida secoula ihouri.

6-Ene gazte lagunac libertitcen plazan/ Eta ni malherousa nigarrez khamberan/ yaun bati eman neron ene counfidancha/ houra çait çerbütchatu traïdore bezala.

7-Arrosa bouquetabat ustarilan yelquiric/ igorri dirioçut yaun hari goraintci/ Lhantaria niela haren baratcetic/ Ounza beguira lezan niças orhit ledin.

8-Jaun harec ouste nian plazer hartcen ciela/ Bere lantharetic uqheitez bouquetta/ Igorri ditadaçu nahi estiala/ Lanthareric emanic orhitcen estela

<sup>29</sup> De estos tres grafemas ç, z, s cual de ellos es exactamente el aue ha puesto?

2

(G)

–Jaun gaztiak girade oro zützaz agrada,  
ene izar xarmanta, ager<sup>30</sup> zite leihora!  
Othoitzen zütüt, arren, idekazüt bortha!  
İngoitik etxequak oherat beıtira!

3

(D)

–Jauna, enezazüla gisa hortan flata!  
Zure kuntentatzeko inkapable nüzü.  
Perfektione hanits desiratzen düzü  
halakorik batere enekin ez düzü.

4

(D)

–Idekiren dit bortha zure amurekatik,  
trunpatü nahi naüzün beldur niz hargatik.  
Mintzatzen ere, jauna, badakizü ederki,  
holakuek dütie trunpatzen hobeki.

5

(G)

–Ez dakizia nizala jaun gazte galant bat,  
ihuren trunpatzerik phentsatü ez düdan bat?  
Fidatzen ez bazira gizun galant bati  
Ez zitiala fida sekula ihuri

6

(D)

Ene gazte lagunak libertitzen plazan,  
eta ni, malherusa, nigarrez khanberan.  
Jaun bati eman neron ene kunfidantxa,  
hura zait zerbütatü traidore bezala.

---

<sup>30</sup> En esta ocasión está claro antes de escribir: *ager* ha escrito *jın*, “ven” en imperativo. Sin embargo, después de borrar *jın* ha escrito *ager*.

7

(D)

Arrosa buketa bat uztarilan jelkirik  
igorri diriozüt jaun hari goraintzi.  
Lhantharia<sup>31</sup> niela haren baratzetik  
untsa begira lezan nitzaz orhit ledin.

8

(D)

Jaun harek uste nian plazer hartzen ziela  
bere lantharetik ükheitez buketa.  
Igorri ditadazü nahi ez diala,  
lantharerik emanik orhitzen ez dela

En estas dos variantes hay un íncipit, un diálogo que es un requerimiento de amores, y, finalmente, un monólogo en diferentes estrofas. Es importante señalar que este íncipit aparece como comienzo de otras canciones. En el n° 38 del ms. de Chaho, un poco después de esta segunda variante, vemos estas dos estrofas<sup>32</sup>:

Aspaldiko denboretan gaiaz eta bethi,  
unduan nabilazü txori eijer bati.  
Azkenekoz atzeman dut, oi bena tristeki,  
lumarik ederrena<sup>33</sup> betzaio erori.

Txori kantari eder, xarmagarria,  
aspaldian ez dut entzun zure botz eztia.  
Ez zitiala triste<sup>34</sup>, trendeziaz bethia,  
ez zirade izanen gaizki tratatia.

Para agilizar las explicaciones 1-CH corresponderá a la primera versión de Chaho y 2-CH a la segunda. Estas estrofas las compararemos con M, que es nuestro ms. Las estrofas de las dos versiones llevarán el número a la dere-

<sup>31</sup> En la primera transcripción el transcriptor ha empezado por *lhan-* y ha dudado al escribir la segunda *h*. ¿Cómo hemos de transcribir *lhantharia* o *lhantaria*? En todos los demás ejemplos está claro: *lantharia*.

<sup>32</sup> Para los que deseen la primera transcripción del ms.  
1-Aspaldiko denboretan gaiaz eta bethi/ Ounduan nabilazu, tchori eijerbati/  
Azkenekoz atzeman dut, oi bena tristeki/ Lumarik ederrena betzaio erori  
2-Tchori kantari eder, xarmagarria/ Aspaldian eztut entzun, zure botz eztia/ Etzitiala  
triste, trendeziaz bethia/ Etzirade izanen gaizki tratatia

<sup>33</sup> La primera vez escribe *eijer* y la segunda sin palatalización *ederrena*.

<sup>34</sup> ¿Cómo aparece *triste* o *trista*? De las dos opciones leo la primera.

cha. Hay coincidencias entre las diferentes estrofas de las dos versiones. 1-CH-4 y 2-CH-4, 1-CH-7 y 2-CH-6, 1-CH-8 y 2-CH-7, 1-CH-9 y 2-CH-8.

De las dos canciones de A. Chaho vemos que las estrofas coinciden plenamente con las del manuscrito bajonavarro aportado. De un cotejo entre nuestro manuscrito y las dos de Chaho tendríamos las coincidencias siguientes. 1-CH-1 a M-1, 1-CH-2 a M-2, 1-CH-3 a M-4, 1-CH-4 a M-7, 1-CH-5 a M-8, 1-CH-6 a M-10, 1-CH-7 a M-9, 1-CH-8 a M-11, 1-CH-9 a M-12, 1-CH-10 a M-13. En esta primera de Chaho 1-CH no aparecen la estrofa 3, 5 y 6 del manuscrito bajonavarro.

En la segunda canción las coincidencias son las siguientes. 2-CH-1 no tiene correspondiente, 2-CH-2 a M-4, 2-CH-3 a M-3, la 2-CH-4 a M-5, la 2-CH-5 a M-8, la 2-CH-6 a M-9, la 2-CH-7 a M-11, la 2-CH-8 a M-12. Faltan por lo tanto la 1, 2, 6, 7, 10, 13.

De este cotejo podríamos concluir que existen dos estrofas del manuscrito, la 5 y 6, que no aparecen, que sepamos, en ninguna de las variantes hasta ahora encontradas<sup>35</sup>.

Podríamos, por último, aportar más datos y ofrecer algunas curiosidades. La canción n° 41 del ms. de Chaho no tiene ningún título en el encabezamiento. En la parte de arriba, a la derecha, sin embargo, aparecen los dos comienzos de nuestras dos variantes: *Izar bat jalgiten da*, y, debajo, *aspaldiko denboretan*. La canción que aparece bajo esos dos comienzos que hemos visto en este apartado es la siguiente<sup>36</sup>:

<sup>35</sup> En este punto hemos transcrito las variantes más completas que conocemos. La primera estrofa la recogieron también Azkue y Aita Donostia. La canción de Azkue aparece en el primer tomo, en las canciones amorosas, bajo el número 38, "Goizetan Yelgitzen da": *Goizetan yelgitzen da artizarra zerutik/ hura dala diote guziz ederrenik./ lurrean ikusten dit bat ederragorik;/ zeruan ere ezpaitu harek ederragorik*. Azkue no dice dónde la recogió. Puede ser de un cuaderno de la Baj Navarra dado que aparece el verbo jalgi. Se esperaría jeiki en Lapurdi: "Creo haberla tomado de un cuaderno manuscrito que perteneció a un Melville, maestro de primeras letras; el cual parece haber aprendido muchas piezas de su colección de un colega suyo apellidado Hiriart."

Aita Donostia recogió de los labios del chantre de Sara, en 1915, precisamente en Lehetchipi, la casa de Mayi Ariztia: *Goizetan jeikitzen da izar bat ederrik./ hura dela diote zelian ederrenik. / Lurrian ikusten dit bat ederragorik;/ zeliatan ere ezpeitu harek bere parerik*. Es la canción n° 517, Volumen VII, pg.720-721, *Cancionero vasco P. Donostia*.

<sup>36</sup> Transcribiré fielmente tal como aparece en la fuente:

1-Ene izar ederra, noun othe zirade/ Noula bizi behardut, zu ikhoussi gabe/ Jakin ahal banitza berriak berere/ Ene bihotz tristia kounsolache laite.

2-Noulaz erraiten duzu, enizal'agheri/ Hitz hori bera duzu ene eihargarri/ Thunba bat nahi dizut lurpian ezarri/ Ene khorpitz tristia gorde mundiari<sup>37</sup>

3-Zer okasione duzu hola mintzatzeko/ Eta bizi zireno lurpian sartzeko/ All'espres ari zira ene harritzeko/ Zu uduri charmantak ezтира gordatzeko<sup>37</sup>.

1

(G)

–Ene izar ederra, nun othe zirade?  
Nula bizi behar düt, zü ikhusi gabe?  
Jakín ahal banitza berriak berere,  
ene bihotz tristia kunsolaxe laíte.

2

(D)

–Nulaz erraiten düzü ez nizala ageri?  
Hitz hori bera düzü ene eihargarri  
Thunba bat nahi dizüt lürpian ezarri,  
ene khorpitz tristia gorde mundiari<sup>37</sup>

3

(G)

–Zer okasione düzü hola mintzatzeko,  
eta bizi zireno lürpian sartzeko?  
Ala espres ari zira ene harritzeko  
zü üdüri xarmantak ez dira gordatzeko<sup>38</sup>.

4

(D)

–Badit okasione hola mintzatzeko,  
eta bizi nizano nigar egiteko.  
Adret izan zirade ene trunpatzeko  
eta ni aski fazil zuri behatzako.

---

4-Badit okasione hola mintzatzeko/ Eta bizi nizanonigar eghiteko/ Adret izan zirade ene trunpatzeko/

Eta ni aski fazil zuri behatzako.

5-Egunaz ekhi eta gaiaz arg hizaghi/ Ene maite pollita oran'ezta agheri/ Tcherkara jouaitera, enaite atrabi/ Berria ukhen dizut, orano nik berri./

6-Neskatila gaztiak soghi'zie eni/ Ikhoussiren naizie hañitch dolugarri/ Fidel ouste nianak hola naï ezari/Ezpenian ikhouston zer zeitan kounbeni.

7-Adio erraiten dut Maüleko karrikan/ Igaran behar beütut landa luzietan.

<sup>37</sup> Ofrece también otra opción. A la derecha de *mundiari* aparece *mundu orori*. Hay por lo tanto, dentro de esta canción, dos posibilidades. Esta estrofa, por otra parte, es muy parecida a la que Pierre Topte “Etchahun “ compuso en *Urxaphal bat*.

<sup>38</sup> Como dos opciones, también en este caso, *gordatzeko* y la palabra que viene encima: *hortako*.

5

(D)

Egünaz ekhi eta gaiaz argizagi  
ene maite pollita oran[o] ez da ageri!  
Txerkara jouaitera, ez naite atrabi,  
berria úkhen dizüt, orano nik berri.

6

(D)

Neskatila gaztiak, sogizie eni,  
ikhusiren naizie hañitx dolügarri!  
Fidel uste nianak hola nai ezari  
ez benian ikhusten zer zeitan kunbeni.

7

(D)

Adio erraiten dut, Mauleko karrikan,  
igaran behar beütüt landa lüzietan.

Esta maravillosa canción comparte el tema con *Arthizarra goizetan*. En efecto, en las cuatro primeras estrofas de esta canción encontramos también el diálogo que da cuenta del desengaño. Y las dos últimas estrofas y media es el monólogo de la dama engañada. En este monólogo la amonestación a las chicas jóvenes, en la estrofa 6, es prácticamente la misma que el n° 10 de nuestro ms. Dado que comparten el mismo tema y estructura, el recolector ha escrito, a nuestro entender, *Izar bat jalgiten da y aspaldiko denboretan*. Esta nota a mano derecha se repite más adelante en el manuscrito, dado que hay otra variante de esta canción<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Transcribiré una segunda variante a pie de página. Esta transcripción no llevará ortografía actualizada sino la original:

1-Neskatila gaztiak soghizie eni/ Ikhoussiren naizie hanitch dolugarri/ Fidel ouste nianak holanaï ezari/ Ezpenian ikhouston zer zeitan kounbeni.

2-Ene izar ederra noun othe zirade/ Noulabizi behar dut zu ikhoussi gabe/ Jakin ahal banitza berriak ver ere/ Ene bihotz tristia kounsolache lite.

3-Noulaz erraiten duzu enizala agheri/ Hitz hori bera duzu ene eihargarri/ Thounba bat nahi dizut lurpian ezari/ Ene khorpitz tristia gorde mundiari.

4-Zer ocasione duzu hola mintzatzeko/ Etabizi zireno lurpian sartzeko/ Su Uduri persounak estira gordatzeko/ Araüas espres ari zira ene lotsatzeko

5-Adios erraiten dut Mauleko karrikan/ Igaran behar beütüt landa luzietan/ Adret izan zirade ene trounpatzeko/ Ni aldiz fazil izan zure sinhesteko.

## 7.2. Las canciones *Arrosa buketa* y *Arthizarra* en el libro *Le Pays Basque* de Francisque Michel

La canción de nuestro manuscrito viene documentada en los repertorios y cancioneros del siglo XIX. El repertorio de canciones vascas publicadas más antiguo es el de Francisque Michel *Le Pays Basque*, de 1857. En el capítulo XI de este maravilloso libro encontramos dos canciones cuyas estrofas coinciden con las de nuestra canción<sup>40</sup>.

La primera parte de nuestra canción la encontramos en una composición que tiene como título *Suiet bera*. Esta composición tiene cuatro estrofas. El título de la canción que aporta Francisque Michel no responde, en realidad, al de la composición. Creemos que el que le comunicó esta canción –entre nosotros se da por supuesto que fue Archu–, después de la canción amorosa *Kaila kantuz* que lo intitula *Amodiozko solasa*, le proporcionaría *Zazpi uso badohatzi*, y después, nuestro *Arthizarra goizetan*. Este título que literalmente significa “el mismo tema” no es más que una aclaración. Dicho de otra forma, tanto *Kaila kantuz* como *Zazpi uso badohatzi* como *Arthizarra goizetatan* son requerimientos de amor, o conversaciones de amor, que en euskera denominó Archu *amodiozko solasa*, y en francés *colloque amoureux* o *antretiens d’amour*. Este título general vale para las tres canciones. Por ello, las últimas dos las intitula como *Suiet bera*, es decir, el mismo tema que el de las canciones anteriores. Transcribiré, primeramente, del libro de Francisque Michel la primera intitulada *Suiet bera* o *Arthizarra jalguiten da*<sup>41</sup> (*Basa nafartarra*) pp. 303:

<sup>40</sup> El capítulo XI de la *Pays Basque* de Francisque Michel fue traducido y comentado al castellano por Ángel Irigaray. El nombre completo y apellido del medievalista francés es Francisque Xavier MICHEL (1809-1887). El título completo de la obra es *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs, sa litterature et sa musique*. Paris: Didot 1857. El capítulo XI se convirtió en dos libros intitulados *Poesias populares de los vascos (Poésies populaires des basques) I y II*, Editorial Auñamendi 1962. En cuanto a nuestras dos canciones, Ángel Irigaray actualiza la grafía y traduce al castellano. No creo que, en estos dos casos al menos, aporte nada nuevo.

<sup>41</sup> He aquí la traducción al francés del libro de Francisque Michel:

1: L'étoile du matin se lève à l'horizon la première;/ Elle est, dit on, de toutes la plus belle;/ Mais sur la terre j'en vois une plus belle encore,/ Qui au ciel n'a pas sa pareille.

2: Belle étoile, vous êtes pleine de charmes;/ (Pour) moi, je ne pourrais plus vivre sans votre présence;/ Ouvres-moi donc la porte au nom de l'amour;/ Puisque vos parents sans doute sont dans le sommeil.

3: –J'ouvrirai la porte au nom de l'amour;/ Je crains cependant que vous ne me trompiez;/ De celles qui ont eu confiance en de jeunes messieurs portant chapeaux,/ J'en vois peu qui n'aient pas été dupes.

4: –Pourquoi donc me parlez-vous sur ce ton?/ Ne savez-vous donc point que je suis homme d'honneur?/ Ne savez vous pas que je ne veux point vous nuire,/ Que je n'ai jamais conçu de fourberies dans mes pensées?

1

Arthizarra jalguiten da goicetan lehenic;  
Hura dela diote ororen ederrenic;  
Lurrian ikhusten dut bat ederchagoric,  
Ceruan ere ez baitu harc bere pareric.

2

Izar ederra, cira charmaz betheric;  
Ni ez naiteke bici çu ikhusigaberíc;  
Bortha idek'adaçu ene amoreagatic,  
Etchecoac ohean baitira engoitic.

3

–Bortha idekiren dut çuri;  
Bainan trompa neçaçun beldur niz hargatic;  
Jaun gazte chapeldunetan confidatu denic,  
Nic ez dizut ikhusten trompatu ez denic,

4

–Certaco mintço zira beraz eni hola?  
Ez dakizua çuc guiçon galant bat naicela?  
Çuc ez dakizua bada galduco ez çaitudala,  
Tromperiaric secular phenxatu ez dudala?

La segunda canción que encontramos en el libro del medievalista francés es *Nescato gaztia trompatia*, que, como la anterior, lleva una nota explicativa, *Basa nafartarra*, es decir, “(dialecto) bajonavarro”, pag. 323. Es importante señalar, por otra parte, que el título *neskato*<sup>42</sup> hace alusión a “chica joven”:

1

Arrosa bouqueta bat oxailan sorthuric  
Igorri ičan dacot jaun hari goraintci,  
Landaria nuiela haren baratcetic;  
Hura beguira deçan nitaz or[h]oituric.

---

<sup>42</sup> De una forma pleonástica hemos visto que en la canción aportada por nosotros aparece *neskatoxe*, con un doble diminutivo: *-to/-xe*. Algo parecido ocurre con el vocablo baztánés *neskatiko*. Es en realidad, algo así como *neskatotxu* etc.

2

Jaun harec uste bainuien placer çukela  
Bere landaretican içaitiaz bouqueta,  
Guibelerat igorri du nahi ez duela,  
Landareric emanic orhoitcen ez dela.

3

Bouqueta charmagarria, ongui ethorri cirela!  
Nic ez zaitut utciren jaun harec beçala.  
Frescoki çaitut haciren neure bulharrian,  
Deithatcen çaitudalaric jaun haren icenian.

4

Ene gazte lagunac, liberti çaitetzte;  
Aspaldian ni *hemen* nagoçu triste.  
Jaun gazte chapelduner ihes eguiçute:  
Heien errecontruec ni galdu bainaute<sup>43</sup>.

Las dos canciones de cuatro estrofas de Francisque Michel (a partir de este momento FM), corresponden, con ligeras variantes, a nuestra canción de trece estrofas (como se ha dicho anteriormente, nuestro manuscrito será M). Podríamos hilar más fino. Para denominar las dos variantes de FM diremos que 1-FM será la primera variante mientras que la segunda es 2-FM. En la primera canción de 1-FM, *Arthizarra goizetan*, la primera estrofa, 1-FM-1 coincide con M-1, la segunda estrofa 1-FM-2 con M-2 y 4, la 1-FM-3 con M-7 y 10, la 1-FM-4 con la M-8. Vayamos a la segunda canción de 2-FM, *Neskato gazte trompatia*. La 2-FM-2 corresponde a M-11, la 2-FM-2 a M-12, la 2-FM-3 a M-13 y la 2-FM-4 a M-9 y 10.

La primera canción de FM coincide en las diez primeras estrofas con la de nuestro manuscrito, mientras que la segunda canción de FM coincide con la nuestra a partir de la estrofa 9. Hay otra curiosidad reseñable: mientras que

---

<sup>43</sup> La traducción al francés de Francisque Michel:

1-Un bouquet de rose en février éclos/ J'ai envoyé à ce monsieur en compliment,  
(L'assurant que) j'en avais eu le plant de son jardin/ (Et le priant) de le garder (le bouquet)  
en souvenir de moi. 2-Ce monsieur que j'aurais cru devoir être heureux/ D'avoir de son  
plant un bouquet,/ L'a renvoyé disant qu'il n'en veut point,/ Que d'avoir donné un plant  
aucun souvenir ne lui reste. 3-Bouquet charmant, soyez le bien revenu!/ Moi, je ne vous  
repousserai pas comme ce monsieur,/ Fraîchement je vous nourrirais de mon sein,/ Tout en  
vous dotant du nom de ce monsieur. 4-Vous, mes jeunes compagnes, livrez-vous à vos jeux;/  
Quant à moi, depuis longtemps je suis dans la tristesse,/ Des jeunes messieurs qui portent des  
chapeaux fuyez l'approche:/ Ce sont mes relations avec eux qui ont causé ma perte.

unas estrofas coinciden, salvo pequeñas variantes, del todo, otras estrofas de FM son la suma de dos estrofas de M. Es más, las estrofas de FM que coinciden con dos de M, coinciden matemáticamente a partir de la mitad de la estrofa. Es decir, media estrofa de FM coincide con parte de una estrofa de M, mientras que la otra mitad coincide con parte de otra estrofa. Por último hay un dato relevante que queremos constatar: hay tres estrofas de nuestro M que no aparecen en ninguna de las dos canciones de FM. Se tratan de la 3, 5, y 6.

Estas dos canciones no son consecutivas en el libro de Francisque Michel. Entre ellas median varias canciones más. Para mediados del XIX, como ya veremos en otros ejemplos posteriores, la canción ya se había desmembrado en dos. La primera es una canción dialogada, y la segunda un monólogo con una amonestación.

### 7.3. La canción *Goizetan jelkbitzen da* de Sallaberry

En el libro clásico *Chants populaires du Pays Basque*, de J. D. J. Sallaberry, notario de Mauleon y recolector de canciones, publicado en 1870, la canción titulada *Goizetan jelkbitzen da* aparece en las páginas 174-179. Lo curioso e interesante es que las dos partes principales de nuestra canción no aparecen como dos canciones diferentes, sino como una única composición. Es más, las dos partes claramente diferenciables a las que aludíamos en el apartado que analizábamos la estructura, vienen diferenciadas explícitamente: con un espacio en blanco y unos números romanos encima de la segunda parte. Trasladaremos fielmente la canción de Sallaberry a este punto. Para poder comentar con mayor solvencia numeraremos las estrofas:

#### I

##### 1

Goizetan jelkhitzen da izar bat ederrik,  
Hura dela diote zelian ederrenik  
Lürrian ikhusten dit bat ederragorik,  
Zelietan ere ezpeitü harek bere parerik.

##### 2

Aspaldiko demboretan, gaiaz eta bethi,  
Ihizen nabilazü chori eijer bati;  
Azkenekoz atzaman dit, oi! bena tristeki!  
Lümarik eijerrena beitzairo erori!

3

Chori khantazale, eijer, charmagarria,  
Aspaldian eztit entzün zure botz ezta;  
Arren kuntsola zite, tristeziat bethia,  
Etzirade izanen gaizki tratatia.

4

–Eijerki mintzo zira, üsatü bezala,  
Trumpatü nahi naizüla badizüt beldürra;  
Zü ziradila kausa galdü dit libertatia,  
Enezazüla kita fidela bazira.

5

–Zük eztakizia jaon galant bat nizala,  
Seküla trumpatzia phentsatü eztiana;  
Ezpazira fidatzen gizon galant bati,  
Eztiziala fida jagoiti besteri.

.....  
.....

## II

6

–Arrosa buketto bat, üztarilan sorthürrik,  
Igorri niriozün jaon hari goraintzi;  
Lantharia niala haren baratzeti,  
Untsa begira lezan nitzaz orhitürrik.

7

Uste ükhen nükian plazer zükiala  
Bere lantharetik ükheitez buketa;  
Igorri ditadazüt nahi eztiala,  
Lantharerik emanik orhitzen eztela.

8

Ene lili eijerra, hunki jin hizala!  
Eztat, ez, nik eginen jaon harek bezala;  
Freskorik hait etchekiren ene boulharrian,  
Deithorätzen haidalarik jaon haren izenian.

Ene gazte lagünak libertitzen plazan,  
 Eta ni, malerusa, tristerik khamberan!  
 Jaon gazte eijer bati eman neron konfidantza:  
 Hura eni baliatü traidore bezala<sup>44</sup>.

En la primera de las dos partes en las que Sallaberry parte esta canción, las coincidencias con la canción de nuestro manuscrito son escasas. Aparte de la primera estrofa que es prácticamente igual, la segunda y la tercera son diferentes, mientras que en la cuarta y quinta hay cierta similitud con las 7 y 8 de nuestra canción. En la segunda parte, sin embargo, todas las estrofas de Sallaberry coinciden con las de nuestra canción. Coinciden S-6 con M-11, S-7, con M-12 y S-8 con M-13. Lo curioso es que el colofón, esa especie de moraleja o epitimio de S-9, en nuestra canción aparece es una estrofa interior M-9<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> La traducción de Sallaberry es como sigue:

I- 1- Le matin se lève une belle étoile,/ On dit que c'est la plus belle du ciel;/ Sur la terre, j'en vois une plus belle/ Et qui dans le ciel même n'a pas sa pareille. 2- Depuis longtemps, pendant la nuit et toujours,/ Je fais la chasse à un joli oiseau;/ Enfin je l'ai pris, oh! mais quelle tristesse!/ Parce que sa plus jolie plume lui est tombée! 3-Oiseau chanteur, charmant,/ Depuis longtemps je n'ai pas entendu votre douce voix; Allons! Consolez-vous, plein de tristesse; Vous ne serez pas mal traité. 4-Vous parlez gentiment, comme à votre ordinaire,/ Je crains que vous ne veuilliez me tromper;/ À cause de vous, j'ai perdu la liberté;/ Ne m'abandonnez pas, si vous êtes fidèle. 5-Ne savez-vous pas que je suis un galant homme,/ Oui n'a jamais pensé à tromper;/ Si vous ne ovus fiez pas à un homme d'honneur,/ Ne vous fiez pas désormais à d'autres. II-6-Un bouquet de roses, éclos en juillet,/ J'avais envoyé à ce monsieur, en présent,/ (Lui faisant dire) que j'(en) avais le plant de son jardin;/ Qu'il le conservât bien, en souvenir de moi. 7-J'aurais cru qu'il aurait pris plaisir/ En recevant de son plant un bouquet;/ Il m'a envoyé dire qu'il ne le veut pas,/ Qu'il ne se souvient pas d'avoir donné de plant. 8-Ma jolie fleur, sois la bienvenue!/ Je n'en agirai pas avec toi comme ce monsieur;/ Fraîche, je te tiendrai sur mon sein,/ En l'appelant du nom de ce monsieur. 9-Me jeunes compagnes s'amusent sur la place (publique)/ Et moi, malheureuse, (je reste toute) triste dans (ma) chambre!/ J'avais mis ma confiance en une jeune monsieur:/ Il má récompensée en me trahissant!

<sup>45</sup> Existe entre los papeles de Dassance una variante muy parecida a la primera parte de Sallaberry. Es una variante no suletina donde *beste es bertze* etc.: He aquí la variante nueva:

I-Goizetan jeikitzen da izar bat ederrik/ Hura dela diote zelian ederrenik/ Lurrian ikusten dut bat ederragorik/ Zeruan ere ez baitu harek bere parerik. 2-Aspaldiko demboretan gauaz eta bethi/ Ihizin nabilazu chori eder bati/ Azkenean atzeman dut Oi! bainan tristeki/ Lumarik ederrena beitziaio erori. III-Chori kantatzale edeer charmagarria/ Aspaldian ez dut entzun zure boz ezta/ Arren kontsolazaita tristeziaz bethia/ Ez zirade ez arren gaizki tratatia. IV-Ederki mintzo zira usatu bezala/ Trumpatu nahi nauzula baduzut beldurra/ Zu ziradila kausa galdu dut libertatia/ Ez zezazula kita, fidela bazira. V-Zuk ez dakizia jaun galant bat nizala/ Sekulan trumpatzia phentsatu ez tiana;/ Ezpazira fidatzen gizon galat bati/ ez zitela fida ingoitü bertzeri.

#### 7.4. La canción *Arrosa buketa de Kantu Kanta Khantore*

La canción que comunmente se denomina *Arrosa buketa bat* también la encontramos en el precioso cancionero *Kantu Kanta Khantore* que publicó en 1967 Louis Dassance, ayudado por Pierre Lafitte. La canción *Arrosa buketa bat* solamente tiene cuatro estrofas:

1

Arrosa buketa bat uztailean sorthurik,  
Igorri izan nion jaun hari goraintzi:  
Landarea nuela haren baratzetik,  
Othoi, begira zezan nitaz orhoiturik.

2

Uste izan bainuen atsegin zukela  
Bere landaretikan ukhanik buketa;  
Gibelat itzuli du nahi etzuela,  
Landarerik emanik orhoitzen ez dela.

3

Lili ederra ongi ethorri zirela,  
Nik ez zaitut utziko jaun harek bezala,  
Freskorik bai haziko nere bularrean,  
Deitzen zitudalarik haren izenean.

4

Ene lagun gazteak, liberti zaitetze,  
Aspaldian ni hemen banagoke triste,  
Jaun gazte xapelduner ihes egizute,  
Heien errekuntrieb ni galdu bainute.

Hemos transcrito esta canción de KKK porque se trata de una variante nueva no exactamente igual a la de FM. El número de estrofas, así como el orden, son los mismos que en FM. La primera estrofa de FM coincide con la primera de KKK, y así sucesivamente. Como las pequeñas variaciones son evidentes no las comentaremos en este punto.

## 8. COMENTARIOS SOBRE ARTHIZARRA GOIZETAN

Intentaré, en este apartado, comentar las diferentes estrofas que componen la canción. Dado que todas las estrofas son ricas en matices de diferente

tipo, sería una tarea imposible reseñar todas las características interesantes. En otras palabras: no es mi intención hacer un comentario de texto ni traducirlo, sino simplemente hacer referencia a ciertas características que se dan en otras variantes –las de Chaho y Sallaberry–, así como en otras canciones vascas de la misma época. Después de cada estrofa de nuestra canción, para verificar las similitudes, pondremos debajo las correspondientes de Chaho y Sallaberry. En este punto podríamos también transcribir después de cada estrofa de nuestra canción las de Francisque Michel y alguna que otra más. Todo esto, sin embargo, resultaría demasiado farragoso.

Después de cada estrofa bajonavarra, por lo tanto, pondré las correspondientes suletinas, transcritas éstas también según el mismo criterio. Las estrofas suletinas son, como hemos apuntado, las recogidas por Sallaberry (S, en abreviatura) y Chaho (CH, en abreviatura). Como las canciones de CH son dos, las marcaremos de la siguiente forma: 1-CH y 2-CH. La estrofa la marcaré a la derecha de las siglas. Así, por ejemplo, 1-CH-3 significa la tercera estrofa de la primera versión de Chaho. La razón es clara. Las estrofas suletinas recogidas por Chaho son prácticamente idénticas. La mayoría de las veces hay solamente variantes dialectales de palabras, formas verbales, etc. Como es imposible analizar fondo y forma, me centraré sobre todo en la forma<sup>46</sup>.

1

(G)

Art(h)izarra goizetan jalkiten ederrik,  
hura dela diote bethi ederrenik;  
ikhusten dut lurrian bat ederragorik,  
zerian ere eztu hark bere parerik.

1-CH-1

Izar bat jalkiten da goizetan eijerrik,/hura dela diote orok eijerrenik,/lürrian ikhusten düt bat eijerragorik,/ zelian ere ez dü hark bere parerik.

S-1

Goizetan jelkhitzen da izar bat ederrik,/ Hura dela diote zelian ederrenik/Lürrian ikhusten dit bat ederragorik,/Zelietan ere ezpeitü harek bere parerik.

La canción parte de una primera estrofa que suele ser, en general, una especie de introito común a muchas canciones de amor, así como a canciones

---

<sup>46</sup> Es necesario insistir. La transcripción de Chaho la hemos hecho a partir del manuscrito. Esta primera transcripción y la versión actualizada es la que utilizaremos en este apartado.

antiguas. Este introito, que suele aparecer en canciones líricas del XVIII, es una especie de exordio donde el poeta parte de una afirmación en tercera persona singular, *Artizarra goizetan jalkiten da ederrik*, para después seguir con una tercera persona en plural, *hura dela diote beti ederrenik*. Estas aseveraciones en tercera persona contrastan con la primera persona del poeta *ikusten dut lurrean bat ederragorik*, para después dar un alcance mayor al volver otra vez a la tercera persona: *zerian ere eztu hark bere parerik*. Estos cambios de persona van resueltos cada uno en dos versos, que en la tradición septentrional se pliegan en una sola línea, mientras que en la tradición meridional lo hacen, comúnmente, en dos. Llama la atención el hecho de que solamente en la primera estrofa aparezca tres veces el adjetivo *eder*, la primera vez en partitivo *-(r)ik* con valor adverbial y en las dos siguientes en una frase comparativa.

El verbo *jalki* (variante *jalgi*) es forma oriental y significa “salir”. Aparece también en la estrofa 11 *Arrosa-buketa bat otsaillan jalkirik*. Es una forma un tanto estereotipada.

2

(G)

–Izar ederra zira, oi admiragarri!  
 Ez dizut plazerik zu ikhusiz baizik;  
 zure distiadurak bihotza daut ebatsi,  
 hura gabe ni, aldiz, ez naiteke bizi.

1-CH-2

–Izar ederra zira, oi admiragarri!/ Nik ez dizüt plazerik zu ikhusiz baizi./  
 Bihotza dereitazü osoki ebatsi,/ ni hura gabetarik ez benaite bizi.

En la primera estrofa habla de *art(h)izarra* que es, etimológicamente, una palabra compuesta de *argi* e *izarra*. Esta composición es antigua, dado que en composición moderna sería *argi-izarra*<sup>47</sup>. *Art(h)izarra* es el hipónimo o término marcado, mientras que *izarra* es el hiperónimo o término no marcado.

<sup>47</sup> La palabra *argi* en composición antigua es *art-*. Lo tenemos en muchísimas palabras: *arturratu*, *artori*, *arthatsean*, etc. Copio de la primera edición de Fonética histórica vasca, en la pág. 237 el siguiente párrafo:

En compuestos antiguos es regular que, cuando las consonantes *d*, *g*, *h* quedaban en final de primer miembro a consecuencia de la caída de la vocal que seguía, según 6.1, aparezcan representadas por la sorda *-t* ante vocal.. A veces *t* se escribe también *-y* y no hay razón para pensar que no se pronunciara *-* ante oclusiva inicial del segundo miembro, pero por lo general su antigua presencia se patentiza por el ensordecimiento de esta oclusiva: occid. *artil(l)e*, *artule* ‘lana (de cardar)’ de *ardi* ‘oveja’ e *il(l)e ule* ‘pelo’, cf. “el maçanedo Ditolatza” (es decir, de *It-*), Iranzu, Vasc. med. 42, de *idi* ‘buey’, como vizc. *Itaurlari*, *itaurreko* ‘boyero, guía de bueyes’, etc.; *artizar* ‘lucifer’ (Leič., etc.), *arthatsean* ‘dilocolo, órthron’ (Leič. Act. 5, 21), de *argi* ‘luz’ más *izar* estrella y *hatse* ‘comienzo’.

Hay un lugar común importante en la canción amorosa general que se da también en el ámbito de la poesía amorosa vasca. Se da, además, desde los primeros escritos. Etxepare escribió en la composición “Amoros secretuqui dena” *Andre eder gentil batec vihoça deraut ebaxi*. No inventó nada nuevo nuestro gran poeta. Era también para entonces un hermoso lugar común de la poesía popular amorosa. En el libro de Pascal Lamazou viene una canción popular donde se transcribe: *N’y a una donzella/ Qui m’en robat lo cor/ Es primetta de tallia,/ y ben fêta de corps*<sup>48</sup>. Aparece también en otras canciones líricas del XVIII. En la canción “Izan niz balenkonian” de KKK, pg. 93, vemos la siguiente estrofa: *Maitea konsola nezazu, bihotza ebatsi dautazu,/ ni zure minez eritu nukezu, senda nitazke zuk plazer bazinu*. No solamente es posible el verbo *ebatsi*, pues también puede utilizarse también *eraman* como en la canción 68 de Chaho: *Oï ene Maïte pollita/ Bihotça eraman deitachu/ Ni çoure minez eria nagoçu/ Sendo neïnteçu/ çuc plaser baçunu*.

Pero volviendo a nuestra canción, lo curioso es que en esta tercera estrofa encontramos una preciosa estilización: es el fulgor de una estrella, o en concreto, metafóricamente, el fulgor (*distiadurak*) de la amada el que le ha robado el corazón al amado<sup>49</sup>.

En cuanto al léxico, es importante la coincidencia con J. A. Chaho en la palabra *admiragarri*, sin ningún tipo de artículo. En la canción “Zu zira zu” de Sallaberry encontramos un adjetivo que también nos llama la atención: *glorifikagarria*.

3

(D)

–Jauna, enuzu behar zuk hala flatatu,  
zure kontentatzeko inkapable nuzu,  
perfektione hanits desiratzen duzu,  
hetarik enekila batere ez duzu.

<sup>48</sup> LAMAZOU, Pascal: *50 chants pyrénéens. 36 airs béarnais, 12 airs basques, 2 airs des Pyrénées orientales (avec traduction français)... avec accompagnement de piano... Paris: P. Lamazou, 1869*, pg. 101.

<sup>49</sup> Encuentro también en los sermones la misma imagen. En un sermón de Manuel Larramendi, “San Agustiñen doanditza”, *Manuel Larramendi euskal testuak*, Prestatzaileak: Patxi Altuna/ Joseba Andoni Lakarra, 1990, leo en la página 70: “*Averte oculos tuos a me*”. Leen zauritu didazu amarez nere biotza “*Vulnerasti cor meum*”, orain ostu dirazu biotza, “*Abstulisti mihi cor*”. Ken itzatzu bada nigandic zure begioc, ez niri begiratu: itchi itzatzu beintzat, neregandu nadiñ; bai, arren: nigatic au egiñ bear dezu.”

2-CH-3

–Jauna, ez nezazüla gisa hortan flata/ zure kumentatzeko inkapable nüzü/  
perfektione hanits desiratzen düzü/ halakorik batere enekin ez duzu.

La tercera estrofa corresponde a la respuesta de la amada o dama, insta al amado a que no la halague (*flatatu*, en francés “flatter”) para contentarla. Daremos un dato curioso: la palabra *perfektione* y *perfet* aparecen a menudo en este tipo de canciones del siglo XVIII. Así en la tercera estrofa de “Sukarmalina” encontramos: *amodio perfeta batez zintudala maitatu*. En la canción “Izarra eta lilia” de Sallaberry nos maravilla la expresión *perfezione oroz: Imposible zitazüt haboro egoitia/ Othoi entzün nezazü, ene charmagarria/ perfezione oroz zaude bethia/ desiratzen nikezü zurekin izatia*.

Por otra parte, en las canciones de amor, es importante el tratamiento de los amantes. En la mayoría de las ocasiones el tratamiento que predomina es *zuka*, una especie de “voseo”. Alguna que otra vez, cuando la cortesía y los cortejos terminan, puede que la canción termine profiriéndose en unos abruptos en *hika* o “tuteo”.

4

(G)

–Ene maitia, zira osoki xarmanta,  
aspaldi du nizala ni zutaz agrada;  
olkatzen zitut, beraz, idekazu bortha!  
Engoiti etxequak dituzu ohera.

1-CH-3

Ene maïtia zira osoki xarmanta,/ aspaldi dü nizala ni zütaz agrada./ Othoitzen  
zütüt beraz, idokazüt bortha, / ingoiti etxenkuak oherat beitira.

2-CH-2

Jaun gaztiak girade oro zütaz agrada/ ene izar xarmanta ager zite leihora/  
othoitzen zütüt arren idekazüt bortha, / ingoitik etxequak oherat beitira.

La cuarta estrofa la retoma el amado o galán. Uno de los atributos de la amada en estas composiciones amorosas es *xarmant* o *xarmagarri*. Es quizá con *maitea/-ia* el atributo más utilizado. En esta estrofa se puede hacer una composición de lugar de la canción. El amado pide a la amada que abra la puerta, se trata de una serenata donde el amado requiere el amor de la amada. Estas serenatas se dan siempre de noche, normalmente bajo la ventana de la habitación de la amada, cuando los padres están dormidos: *engoiti etxequak dituzu ohera*. En la 1-CH se insta a la amada a que salga a la ventana, por lo tanto, se trata de una canción que según la terminología de Juan Mari Lekuona sería del tipo *leihopeko serenata*.

En cuanto a la forma, haremos unos pequeños comentarios lingüísticos. El verbo *olkatu* es una variante de *aholkatu*, que en nuestro caso es sinónimo exacto del suletino *othoitu*, es decir, “rogar, suplicar” o “pedir vehementemente”. En las dos variantes de Chaho se ve claramente la actitud de súplica que toma el amado al rogarle a la amada que abra la puerta. El significado estándar, o el más utilizado, de *aholkatu* es, hoy día, “aconsejar”, un tanto alejado del de nuestra canción.

Cabe destacar en 1-CH el empleo en el suletino del inesivo arcaico *etxen*, así como compuesto *etxenkuak*. Diremos, por último, que el transcriptor de la canción ha escrito primeramente *idekazu bihotz[a]*, es decir, “ábreme el corazón”, pero luego de borrar *bihotz[a]* ha escrito *bortha*.

5

(D)

–Jauna, zer plazer duzun, othoi, erradazu!  
nitan ideia hunik zuk ezin dukezu;  
bortha nik idekirik, ukhanen ez duzu,  
zer plazer duzun, arren, erran behar duzu!

Como ocurre en casi todas las serenatas, la dama no acepta abrir la puerta. Duda de las intenciones del galán o amado, argumentando no tener ninguna buena intención para con ella. La palabra *ideia* en este contexto no es más que “intención”, “propósito”. En esta estrofa llama la atención el empleo de las partículas sinónimas *othoi* y *arren*. La primera, *othoi*, se utiliza en alto navarro y en los dialectos septentrionales mientras que *arren* es más general a todos los dialectos. La vehemencia con que responde la dama se refleja, en parte, en ese empleo. Se podría traducir como: “¡Señor, dígame, se lo ruego, lo que desea! no tiene ninguna buena intención para conmigo, no seré yo quien abra la puerta, ¡ha de decirme qué es lo que desea!”

6

(G)

–Zure begi xarmanten bihotza kolpatu,  
ideia hunik dizit nik zutan formatu;  
mement bat nahi nuke zurekin elhatu,  
hala ene bihotza zerbait konsolatu.

El varón o amado retoma esta sexta estrofa. Se esperaría *zure begi xarmantek* (*dautate/derautate*) *bihotza kolpatu*, es decir, “tus hermosos ojos me han golpeado (o quizá mejor, herido) el corazón”, o también, con mayor propiedad, en singular: *zure begi xarmantak* (*daut/deraut*) *bihotza kolpatu*. ¿Por qué dice *xarmanten*? ¿Será un error? Aparece, por otra parte, una idea poética

maravillosa que es digna de ser reseñada: el ojo o los ojos de la amada golpea(n) o hier(e)n mortalmente el corazón del amado. Encontramos la misma idea, más desarrollada si se quiere, en “Lili eder bat” de Sallaberry: *2-Lili ederra, so'idazu,/ Maite nauzunez errazu/ Zure begiak bihotza barnarik deraut kolpatu/ Kolpe hortarik badizu/ Granganetzeko herrichku*. La idea poética de que el ojo ha herido el corazón la encontramos tanto en la poesía amorosa oral como en la de autor. En uno de los sonetos de Petrarca, por ejemplo, aparece la misma imagen poética. LXXV: *I begli occhi ond'i fui percosso in guisa/ ch'e' medesmi porian saldar la piaga,/ et non già virtù d'erbe, o d'arte maga,/ o di pietra dal mar nostro divisa*. Traeremos también la traducción de Jacobo Cortines: *Los ojos que me hirieron de tal modo/ que ellos mismos la llaga curarían/ y no virtud de hierba, o de arte maga,/ o de piedra lejana del mar nuestro*<sup>50</sup>.

Otra de las características de estas canciones de diálogo amebeo es que prácticamente se repiten las mismas frases. Si en la anterior se dice *nitan ideia hunik zuk ezin dukezu*, en la siguiente estrofa el varón espeta: *ideia hunik dizik nik zutan formatu*. Esta característica es general a casi todas las canciones amorosas de XVIII. Además del valor estilístico que tiene la anáfora, se trataría también de un recurso nemotécnico para hilar con mayor provecho las estrofas y poder memorizarlas mejor<sup>51</sup>.

7

(D)

–Jauna, idekitzen dut zure amorekatik,  
tronpa nezakezunez beldur niz hargatik;  
untsa mintzatzen ere, ez duzu parerik,  
halakuek tronpatzen dute gehienik.

1-CH-4

–Bortha idokiren dut zur'amurekatik,/ trunpa nezakezünez beldur niz hargatik./ Untsa mintzatzen, jauna, ez duzu parerik;/ halakoek dizie trunpatzen gehienik.

2-CH-4

<sup>50</sup> Francesco Petrarca, *Cancionero I*, Edición bilingüe de Jacobo Cortines, Cátedra Letras Universales, 1989.

<sup>51</sup> Se podría hilar más fino. Los versos finales de la estrofa son, normalmente, los que dan comienzo a la estrofa siguiente. Un ejemplo clásico sería la balada *Brodatzen ari nintzen*.

–Idekiren dit bortha zure amurekatik/ trunpatü nahi naizün beldur niz hargatik./ Mintzatzen ere, jauna, badakizü ederki/ holakuek dütie trunpatzen hobeki.

Es esta una estrofa correspondiente a la dama, en la que, a pesar de que tiene miedo a que el amado la engañe, ella abre la puerta. Pocas veces asiente la dama, normalmente amenaza y dice que va a soltar a los perros, que va a llamar a sus padres o simplemente invita al galán a que se vaya por donde ha venido. Son curiosos y reseñables, por otra parte, los argumentos que suele utilizar el amado para pedir que le abra la puerta.

En cuanto a la forma o sintaxis, esta estrofa entraña frases que merecen, a nuestro entender, algún comentario. La forma *beldur niz* “temo” pide un verbo en subjuntivo: *tronpa nezazun* “que me engañes”. Esta forma es la que vemos en Francisque Michel: *Bainan trompa neçaçun beldur niz hargatic*. En nuestro manuscrito, sin embargo, cobra un matiz diferente: la frase no es como la de Francisque Michel “tengo miedo a que me engañes” sino “tengo miedo a que me puedas engañar”. Otra característica, sin embargo, es el uso del prefijo de las interrogativas indirectas en *nezakezunEZ* que, de alguna forma, marca más la posibilidad de que el galán la engañe.

Estos pequeños matices se repiten en la primera versión de Chaho: *tronpa nezakezünez beldur niz hargatik*.

8

(G)

–Ene bihotza, hola ez zitela mintza!  
badakizu nizala jaun gazte, galanta;  
tronpatzerik phentsatu ez dut nik sekula,  
maitia, har nezazu besuen artera.

2-CH-5

–Ez dakizia nizala jaun gazte galant bat/ ihuren trunpatzerik phentsatü ez düdan bat?/ Fidatzen ez bazira gizon galant bati,/ ez zitiala fida sekula ihuri

S-5

–Zük eztakizia jaon galant bat nizala,/ Seküla trumpatzia phentsatü eztiana;/Ezpazira fidatzen gizon galant bati,/Etzitiala fida jagoiti besteri.

Esta estrofa corresponde al galán. Es curioso, por otra parte, que este tipo de diálogos se nutra de vocativos amorosos como *ene bihotza* (mi corazón), *maitia* (amada). Es también moneda corriente el engaño que sufre la amada, a pesar de que una y otra vez insista el galán en que no la va a engañar. Me pare-

ce, por otra parte, de una fuerza extraordinaria la expresión *besuen artera* “tómame en brazos<sup>52</sup>”.

9

(D)

Ene gazte lagunak libertitzen dira,  
eta ni, malherusa, tristerik khanberan!  
jaun gazte, propi bati eman dut fidan(t)za,  
hura, aldiz, baliatu traidore bezala.

1-CH-7

Ene gazte lagünak libertitzen dira/ eta ni malherusa tristerik  
k(h)anberan./Jaün gazte batekila eman düt fidantxa/ hura aldiz baliatu traidore  
re bezala.

2-CH-6

Ene gazte lagünak libertitzen plazan/ eta ni malherusa nigarrez khanberan./  
Jaun bati eman neron ene konfidantxa,/ hura zait zerbütatü traidore bezala.

S-9

Ene gazte lagünak libertitzen plazan,/ Eta ni, malherusa, tristerik khamberan!/  
Jaon gazte eijer bati eman neron konfidantza:/Hura eni baliatü traidore bezala.

La idea de la dama engañada que no sale de la habitación, mientras que las compañeras se divierten, la vemos en diversas canciones. En esta estrofa también se recalca el hecho de que la protagonista sea joven, puesto que sus amigos/-as también lo son: *ene gazte lagunak*. Es ésta una estrofa llena de contrastes: las amigos/-as se divierten/, ella sufre; están en la plaza/ ella en la habitación; ella es infeliz/ sus amigos/-as son felices, etc. La protagonista fue confiada/ el galán traidor, etc.

En cuanto al uso del verbo, no existe marca de dativo en el verbo. *Gazte bati eman dut fidantza*. Dicho de otra forma, no existe la concordancia o marca de dativo en el verbo (en euskera *komunztadura*) que en otros dialectos es casi de rigor<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Aparece este segmento mínimo de gran fuerza “bi besuen artera” en la balada “Egun bereko alharguntsa”. No es, sin embargo, el único ejemplo. También lo hemos constatado en otras canciones de amor.

<sup>53</sup> En la primera versión de Chaho también encontramos *eman düt fidantxa*. En las dos siguientes, sin embargo, tenemos la marca del dativo en el verbo. Nada de esto es casual, encontramos también en otra estrofa de Francisque Michel: *Bortha idekiren dut çuri* y no *derantçut* o *dantçut*. En la siguiente estrofa también tenemos un bonito ejemplo: *jaun gazte, xapeldumer konfidatu denik* y no *zaienik*.

(D)

Neskatoxe gaztiak, soidazie niri!

Atenzione egin ene etsenpliari!

Jaun gazte, xapelduner konfidatu denik

ez dut hanbat ikhusten tronpatu ez denik.

1-CH-6

Neskatoxe gaztiak sog(h)idazie eni/ eta atenzione egin etsenpliari:/ Jaun gazte xapeldunetan kunfidatu denik/ Ez dut hanbat ikhusten trunpatu ez denik.

Cabe destacar un detalle importante en esta estrofa, puesto que existe un salto en el tiempo respecto a la estrofa anterior. La dama hace una llamada de atención a otras mozas o compañeras: quien se fía de los señores jóvenes y elegantes se engaña. Este tipo de estrofas admonitorias o amonestadoras las encontramos en otras canciones. En la canción “Bankako neskatxak”, de 1874, la estrofa X es: *Neskatilla gaztiak/ etziztela fida, / besten desohorutzen/ gaizki ari dira;/ Arropa largo ortan/ lanyeros baitira, seriocki diberti,/ goizik erretira*<sup>54</sup>.

Parece ser que la dama cuida del fruto de la relación mencionada en la estrofa anterior. Hay una palabra que quisiéramos comentar: el significado de *xapeldun* septentrional no es el *txapeldun* meridional. En los dialectos septentrionales existe una distinción importante entre *bonet(a)* y *xapel(a)*. Mientras que la primera palabra designa “boina”, la segunda se refiere al “sombrero”. *Bonetun* septentrional sería el meridional *txapeldun*, mientras que el meridional *kapeladun* es el *xapeldun* septentrional. Significaría no “los labradores”, sino los que llevan o gastan sombrero, es decir, “los señores ricos”. Tenemos las palabras *galant*, *xapeldun* y *propi* con el significado de “galante”, “adinerado” y “pulcro” que pertenecen al mismo campo semántico. En otras canciones la contraposición es más explícita. En la canción 45 de Sallaberry “Charmagarri bat badit maite bihotzetik” encontramos la estrofa: *Ai! ei! ai! ei! ai! eia! Hau da doloria/ Bi maite ükhen eta ez jakin zuiñ haita,/ Batak dizu chapela, bestiak boneta,/ Chapelduntto hura da, oi! ene bihotza*. Hemos de tener en cuenta, por otra parte, que en el siglo XVIII no existía la boina que hoy conocemos.

Este tipo de estrofas funcionan como epitimios. Se trata de una estrofa moralizante que aconseja un cierto tipo de conducta y amonesta a las personas que inocentemente han tomado un camino con riesgos evidentes. Normalmente, este tipo de estrofas conforman en la estructura de la canción el broche final. En Sallaberry es la estrofa final. También encontramos este tipo

<sup>54</sup> J. M. Satrustegi *Bordel bertsularia*, Auspoa liburutegia 45-46, 1965, pág. 171.

de estrofa en la canción “Maitia, nun zira” de Sallaberry-5: *Alhaba diener/ erranen dut orori/ so'gidaziet eni/ Beha ene erraner/ Gaztetto direlarik untsa diziplina;/ Handittü direnian/ Berant date ordian/ Nik badakit untsa*. Diríamos, para finalizar, que este tipo de epitimios se forman con frases y expresiones muy parecidas. Parecen, en efecto, calcadas unas de otras: *so'gidaziet eni*, etc.

11

(D)

Arrosa buketa bat otsaillan jalkirik,  
igorri diazozut jaun hari goraintzi;  
landaria bainien haren baratzetik,  
othoi, begira zezan nitaz orhiturik!

1-CH-8

Arrosa-buketa bat, üztarilan sorthürik/ igorri diriozüt jaun hari goraintzi/  
lantharia benian haren baratzetik/ untsa begira lezan nitaz orhitürik.

2-CH-7

Arrosa-buketa bat üztarilan yelkirik/ igorri diriozüt jaun hari goraintzi/  
lhantharia niela haren baratzetik/ untsa begira lezan nitaz orhit ledin.

S

–Zük eztakizia jaon galant bat nizala,/ Seküla trumpatzia phentsatü eztiana;/  
Ezpazira fidatzen gizon galant bati,/ Etzitalia fida jagoiti besteri.

La dama le envía la planta que ha brotado de su jardín que simboliza el hijo de ambos. Hay en el plano simbólico diferentes juegos: dice, en primer lugar, que le ha enviado un ramo de rosas que han brotado (lit. salido) en febrero. Se trata, sin lugar a dudas, de rosas que han brotado antes del tiempo, antes de la primavera. El niño que ha tenido la dama también ha nacido antes de lo esperado, detalle que puede interpretarse como que la dama es muy joven, demasiado joven para ser madre. En principio, por lo tanto, dice que le envía un ramo de rosas que han brotado en febrero y luego concreta que la planta es de su jardín. No quisiera dejar escapar una curiosidad lingüística: el niño que metafóricamente se denomina retoño en castellano, en euskera es *landare*. No se trata de un símbolo peculiar en este tipo de poesía popular del XVIII<sup>55</sup>. La madre le envía, en efecto, a su hijo para que, por favor, el galán

<sup>55</sup> Es común en los dialectos septentrionales y meridionales el empleo de *landare* para designar al niño o a la niña. Yo mismo lo he oído en casa en frases como *Zer eiño dau bier barik etxien landare bi badankez?* ¿Que va a hacer (como se las va a arreglar) si ha quedado sin trabajo y con dos niños en casa? *A zelako landarie!* ¡Vaya niño (más listo)! De alguna forma *landare* tiene una connotación especial en euskera. Da a entender el futuro, generalmente prometedor o esperanzador, de los niños pequeños.

convertido ya en padre, lo cuide acordándose de ella: *othoi begira zezan nitaz orbiturik*.

El simbolismo claro del “ramo”, por otra parte, aparece en alguna que otra canción. En la canción “Itsasoz baniazu” recogida por Azkue (*Cancionero popular vasco*, nº 412, pg 514) encontramos la misma imagen simbólica: “*Itsasoz baniazu behin bai betikotz;/ etzaitut ikbusiren sekula geyago;/ floka bat uzten deizut nitaz orhoitzeko;/ etzitazu sobera horizu zuretako*”. Azkue la traduce de la siguiente manera: “Voy por mar una vez para siempre; no os veré ya más; os dejo un ramillete para que de mí os acordéis; eso no es sobrado para vos”.

Podríamos añadir que en canciones del XVIII existe el mismo motivo, es más, aparece casi con las mismas palabras: enviar una flor o ramo con los recuerdos, etc. En la canción “Khantoren eghiteko sujeta berririk”, del cancionero de Chaho, transcribimos la segunda estrofa: *Igorri ditadazu ene aïtak goräntzi/ Zer ari nabïlan häïetarik ihessi/ Eghin badut faltarik, häïek nahi gaberik/ Itzul nadin etcherat emangabe phenarik/ Frutabat jiten bada denborabateki/ Harziren deïtadala mila plazereki*.

En las dos variantes suletinas el mes *üztarilan* es diferente, es decir, “en julio”. Creemos que el sentido viene mejor con enero, o se acerca más a enero. La alegoría es más comprensible si el mes en cuestión es enero. Quizá *üztarila* “julio” venga, posteriormente, de una mala comprensión de *urtarrila* “enero” o con *otsaila* “febrero”. Las plantas o las flores son propias de la primavera. *Urtarrila* u *otsaila* serían los más apropiados, dado que son meses que se anticipan a la primavera.

12

(D)

Uste nien jaun harek plazer zukeiela,  
bere landaretik ukhaitez buketa;  
laxoki erran dizu nahi ez diela,  
landarerik emanik orhit ere ez dela.

1-CH-9

Yaun harek uste nizün plazer zükiala/ bere lantharetik ükheitez buketa/ erran dizü segurki nahi ez diala,/ lantharerik emanik orhitzen ez dela.

2-CH-8

Jaun harek uste nian plazer hartzen ziela,/ bere lantharetik ükheitez buketa./ Igorri ditadazü nahi ez diala/ lantharerik emanik orhitzen ez dela

S-7

Uste ükhen nükian plazer zükiala/ Bere lantharetik ükheitez buketa;/ Igorrri ditadazüt nahi eztiála,/ Lantharerik emanik orhitzzen ezteła.

En esta estrofa el padre no reconoce al hijo. La madre cree, inocentemente, que el padre reconocerá al niño y se alegrará. Nada más lejos de la realidad: el galán dice que no quiere al niño. Llama la atención el adverbio *laxoki* que significa literalmente algo así como “desatadamente”. Aunque literalmente *laxo* sea “suelto”, “no atado”, *laxoki* lo interpreto como “indolentemente”, “despreciativamente”, “de una forma canallesca”, “sin ningún tipo de sentimiento”. La forma adverbial *laxoki*, por otra parte, contrasta con *freskoki* que se utiliza en la siguiente estrofa, justo en el mismo lugar del anterior *laxoki*.

13

(D)

Ene lili maitia, ez hadila trista!  
Ez hut abandonaturen jaun harek bezala;  
freskoki hut atxikiren neure bulharrian,  
eta bethi deithuren jaun haren izenian.

1-CH-10

Ene lili maitia, ez hadila trista/ Ez hait ez nik ütziren jaun harek bezala,/ freskoki hait etxekiren ene bulharria[n]/deithatzen (h)aidalarik jaun haren izenian.

1-CH estrofa borrada

Ene lili xarmanta ez hadila xangrina/ ez hait nik ütziren jaun harek bezala/ freskorik hait haziren ene bulharretan/ deithoratzen haidalaric jaun haren izenian.

S-8

Ene lili ejjerra, hunki jin hizala!/ Eztat, ez, nik eginen jaon harek bezala;/Freskorik hait etxekiren ene boulharrian,/Deithoratzen haidalarik jaon haren izenian.

Sigue con el significado alegórico de *landaria* “planta” que se conservará frescamente. En este caso no aparece la forma no marcada o hiperónimo *landaria* sino un tipo de planta, un hipónimo de *landare*, que está provisto de una rica gama de significados: “lilia<sup>56</sup>”. Uno de los detalles que más me llaman la

<sup>56</sup> En efecto, la palabra *lili* es “flor”, en sentido general, pero con matices muy peculiares. Haritschelhar ha estudiado en las canciones de amor la simbología de los compuestos de *lili* en *udalili* y *negulili*. En los dos casos se trata de una joven prematura en el amor *udalili* o que no lo es: *negulili*. En nuestra canción, sin embargo, se refiere a un bebé.

atención es que la madre se dirija al niño en *bika*. En efecto, los auxiliares de los verbos *abandonatu* y *atxiki* son *hut*, y el de *tristatu* es *hadin* con *-la*, en *hadila*.

Los posesivos de la última estrofa *ene/ neure/ haren* están perfectamente diferenciados. El segundo es un posesivo recíproco o “bihurkaria”, que designamos en euskera, donde el sujeto es la misma persona que la que designa el posesivo: *freskoki hut atxikiren neure bulharrian*.

## 9. SOBRE LA PALABRA *ARTHIZARRA* EN DIFERENTES CANCIONES

### 9.1. La amada como termino de comparación con el lucero del alba, el sol o la luna

Una de las cosas que más nos llama la atención es que en gran cantidad de canciones vascas, sobre todo en las de la vertiente septentrional, encontramos el mismo exordio o primera estrofa introductoria, con ligeras y preciosas variantes. En la canción suletina *Goizetan jelkitzen da izar bat ederrik* de Sallaberry, la primera estrofa es la misma que la nuestra.

Goizetan jelkiten da izar bat ederrik  
Hura dela diote zelian ederrenik  
Lurrian ikhusten dit bat ederragorik  
Zelietan ezpeitü harek bere parerik.

En las canciones suletinas que hemos consultado no aparece nunca *arthizar*. La palabra *izar*, hiperónimo o término no marcado, hace las veces de *arthizar*. Es un hecho evidente: la amada es comparada con el fulgor y la belleza del lucero del alba en gran cantidad de canciones. Esta comparación puede formularse de diferentes formas. En una canción recogida por Satrústegui vemos la siguiente estrofa:

Ez da zeruan izarrik  
Nik maite dutanaín parerik;  
Lurrian sortua izana gatik  
Argitzen du ororen gainetik,  
Hain polita izaitearekin  
Ez estona maite badut nik!

De entre los muchos ejemplos que recogió el Padre Donostia, espigaré solamente uno:

Izarretan den ederrena da  
 arte-izarra goizetan.  
 Nik maiteño bat bakarra izan ta  
 ezin ikus arratsetan.  
 Gizon gaztiak ez luke bear  
 lotsarik andre gaztetan.

La amada, sin embargo, puede ser comparada con otros astros, el sol y la luna, concretamente. Esta comparación, según los casos, puede ser explícita o implícita. Traduciremos las dos primeras estrofas de dos canciones “Charmagarria” y “Ekhia”:

Gauaz eder da argizagia  
 Egunez ere bai ekhia;  
 Hayen pare da ene maitia  
 Hain beita hura xarmagarria.

En esta primera estrofa la amada se compara con la luna *argizagia*<sup>57</sup> y con el sol *ekhia*. El sol como la estrella diurna y la luna, que a pesar de ser un satélite, se la considera una especie de estrella luminosa. En esta última estrofa, tanto el sol como la luna forman parte de lo que designamos la imagen de las coplas (*kopla zaharrak* en euskera), es decir, el elemento maravilloso de la primera parte de las coplas o estrofas. Ejemplificaremos con otra estrofa:

Egunaz ekhia eta gauaz argizagi  
 Hayek argitzen dute mundu guziari;  
 Gaitzikan baduzula niri etzait iduri  
 Itxuran ez baiduzu faltarik ageri.

En esta estrofa primera no hay una comparación explícita con la amada como en la anterior. En la imagen tenemos los dos astros, pero sin compararlos con el encanto de la amada<sup>58</sup>.

## 9.2. *Arthizar* o *izar* como imagen al comienzo de las canciones

La estrella como imagen introductoria de lujo, además de encontrarnosla en las canciones de amor, está también presente en los cantares vascos más antiguos. El incendio de Mondragón por parte de los gamboínos, el 6 de junio de 1448, fue recogido en la crónica de Iburgüen-Cachopin. Traduciremos a este punto los versos 20 y 24, tal como los recoge Michelena en *Textos arcaicos vascos*:

<sup>57</sup> La palabra *argizagi/argizari* puede ser cualquier astro o planeta. En la mayoría de los casos, sin embargo, se denomina con esta palabra sobre todo a la luna.

<sup>58</sup> Los ejemplos los hemos tomado de Jose Maria Satrustegui “Lau euskal olerki zahar” in *Egan* 1958, Vol. XII, págs. 22-26.

Argui yçarrac urten dau  
 Çeruan goyan ostançeian  
 Bergararroc asi dira  
 Trajioe baten asmaçeian.

En estos versos nos interesa el comienzo: *Argui yçarrac urten dau/ Çeruan goyan ostançeian*, donde aparece la Venus del alba, *argi izarra*, que sale en el cielo empíreo o firmamento *ostantz*, compuesto en *ost-*. Encontramos también el mismo arranque en varios romances de Aránzazu. En efecto, en el libro *Arantzazuko Balada edo Kanta Zabarrak* de Igone Etxebarria, la estrofa *Izar eder bat ateratzen da/ urtean egun batean/ urtean egun batean eta/ hura San Joan goizean* aparece en cuatro romances distintos. Esta estrella es guía para el peregrino que se acerca a Aránzazu, dado que viene seguida de *Haren argitan ni joan nintzan/ Arantzazuko bidean,/ Birjina Ama ta bere Semea/ topa nituen bidean*. Otras estrofas en las que dice que ha salido una estrella son:

Izar eder bat argitu zala	Izar ederra irten zitzaion
Santa Ana tzo goizean	San Eliasen parean
Beren argitan joan nintzala	Salbetarako helduko zala
Zazpi legua bidean. (pg. 43)	Kurtzepzio gainean. (pg. 82)

En las ocho variantes que ofrece Antonio Zavala en su hermoso libro *Euskal erromantzeak/ Romances vascos* (pg. 413-421) la balada *Izar ederrak argi egiten dau* tiene como incipit la siguiente estrofa:

Izar ederrak argi egiten dau  
 zeru altuan bakarrik;  
 ezta bakarrik, lagunak ditu  
 Jaun Zerukoak emonik.

También tenemos el mismo comienzo incluso en algunas canciones de Navidad. Azkue recogió una primera estrofa que empieza de la siguiente forma:

Izarrak irtetzen du  
 odeiaren erditik,  
 bai eta semeak ere  
 amaren sabeletik<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Se trata de la canción 961, pág. 1114 del *Cancionero popular vasco*. Las siguientes estrofas son 2-*Artzaintxuak alboka,/ gure monjak arpak,/ zelebratu dezagun, gaurko gabon gaba*. 3-*Goazen alkarrekin/ nerau aurrena,/ artzainak lagun artu ta/ goazen Belena*. La traducción del propio folclorista: La estrella sale por en medio de la nube y también los hijos del vientre de la madre. Los pastorcitos (tañen) el albugue, nuestras monjas las harpas, celebramos la Navidad de hogaño. Vámonos juntos, yo el delantero, tomando a los pastores por compañeros vamos a Belén.

Esta imagen, aunque en menor número de ocasiones que en la tradición septentrional, la hemos encontrado también en las canciones de amor meridionales. Después de analizar los ejemplos del libro *Amodiozko penak bertso berrietan* de Antonio Zavala, hemos encontrado un considerable número de canciones. De todos los ejemplos trasladaremos solamente unas pocas estrofas (págs. 53-62) de este tipo:

Izar eder bat agertutzen da  
 Santiyo goiko buruan,  
 ari begira egoten nazu  
 azaldutzen dan orduan,  
 nere bizia txantxa da baña  
 ai zer dolorez dijuan<sup>60</sup>!

Izar bat ateratzen da  
 Santiyo goiko lepuan,  
 ari begira egoten nazu  
 gertutzen dan orduan,  
 nik maitetxo bat bakar izanda  
 arek bestea gogoan<sup>61</sup>.

Diremos, por último, que de los ejemplos en los que aparece la estrella en el arranque de las canciones meridionales, la mayoría son de Oiartzun y del norte de Navarra, zonas que, lógicamente, han estado durante siglos en contacto con las tradición septentrional.

### 9.3. Sobre la simbología de *art(b)izar e izar*

Uno de los espectáculos más grandiosos que puede contemplar una persona de cualquier lugar y de cualquier época es el cielo estrellado que, aparentemente tan lejano como envolvente, se abre sobre su cabeza. El misterio de la bóveda celeste, con el intermitente cintilar de las estrellas, no sólo ha perturbado la mente soñadora de los poetas, sino la de casi todo ser que en el silencio de la noche se ha detenido a observar y meditar, al amparo de la oscuridad, los problemas y azares que atenazan el alma humana. Este misterio viene provisto de la belleza y el fulgor de los astros lucíferos, belleza que en las claras y límpidas noches de verano pueden crear en la conciencia humana estados tanto de felicidad exultante como de desasosiego profundo. Un sinnúmero de autores han hablado sobre el cielo estrellado; por poner un ejemplo reciente,

<sup>60</sup> En la página 53, (Recogido por Antonio Zavala a Patxi Labandibar del caserío Larria del barrio Ugaldetxo de Oiartzun)

<sup>61</sup> Recogido a Gabino Huici de Goizueta, pág. 61

Saramago en el discurso de recepción del Premio Nobel y en sus memorias, habla del impacto que le provocó cuando era niño el cielo estrellado que contemplaba, bajo una enorme higuera, con su abuelo materno, en su aldea natal de Azinhaga. Pero sin salirnos de nuestro ámbito doméstico tenemos textos memorables concernientes a las estrellas tanto de Txillardegí como de Janbattir Dirassar<sup>62</sup>.

En cuanto a la poesía oral, no cabe duda de que tanto los astros nocturnos como diurnos han tenido presencia en la poesía oral de todos los lugares y de todas las épocas. Dicho de otro modo, el sol, la luna y las estrellas han tenido un lugar preferente en las poesías orales que conocemos. En este punto de nuestro trabajo esbozaremos y comentaremos contrastivamente la simbología de la estrella *-izar* en euskara, en todos los dialectos y todas las épocas-, y en concreto Venus del alba, *goizeko izar*, *albizar* o *arthizar*<sup>63</sup>. Es cosa harto conocida que Venus no es una estrella sino un planeta de nuestro sistema solar.

<sup>62</sup> En el hermoso libro *Hegiko Bordatik* de Janbattir Dirassar, Elkar Donostia, 1995, en el capítulo “Izarren segeretua” leemos lo que sigue:

*Aita hil zen urtean, ama joan zen Iriberritik eta bere anai-arreben ganat bildu. Nik ere handik harat Jauregian ukan nuen ene ganbera. Zonbait hilabeteren buruan, xuxen erraiteko ez dakit noiz eta nola, usaia hartu nuen afal ondoan baratzean barna itzuliño baten egiteko. Zerua garbi izaiten zen ber, eta ez sobera haize latza, bulta bat egoiten nintzan, landako zerrakiaren sabetsean, gogoia nonbait, ahantzia bezala, izarreri so...*

*Izarrek xoratzen ninduten! Otoitzean bezala, dei bat egiten nioten, arrats guziz kar berarekin, mezuño bat igor zedazaten, jakin nezan izarren segeretua...*

*Noraino bazitazkeen izarrak, hori zen ene griña handia... Non ote zen azken izarra? Eta azken izar horren haಿಂದian zer izan zitakeen? Nihaturen baitan egiten nuen mundua mugatua izanez, muga nahi bezen urrun izanikan ere, hori mixterio bat dela, ene adimenduak, ezin zilatua! Bainan munduak ez mugarik ukaitea, arrunt urruneko izarretik haratago beste izar bat izanki aintzina, eta beste hortarik urrunago oraino beste mila, eta beti bola, hori mixterio handiagoa baizik ez naukan... Gauza bera izarren eta munduaren iraupenaz.*

<sup>63</sup> La palabra *art(h)izar* es un compuesto de *argi* y de *izar*. Existe también *argi izar* en el cantar de Mondragón, que se refiere a unos hechos de 1440. *Art(h)izar* lo encontramos en todos los dialectos, desde el vizcaíno hasta el suletino. J. Manterola pensaba que viene de *ardi* e *izar*, si proviniera del término de *ardi* “oveja” también tendríamos el mismo resultado: *art(h)izar*. Hoy en día, en Vizcaya es más común *goizeko izar* o *albizar*. Aunque parece increíble tenemos pocos nombres para las estrellas y las constelaciones en euskera. Es un campo donde hay poquísima documentación. Hay poca documentación en los textos literarios y menos en los etnográficos, etc. Uno de los pocos documentos lo tenemos en el precioso libro que escribió L. Villasante. Libro testimonio del genial bersolari Graciano Anduaga titulado *Aitonaren uzta*, Editorial Itxaropena Zarautz 1961, pág. 80 :

*Bost-oilloak deitzen dira bost izar, beti alkarren lagun, beti leku batean agiri diranak, “Iru-izarak” Bost oillotik apartetxo, beti distantzia berdiñean agiri dira. Antziña erlojurik ezegoanean, izarrak erloju izaten ziran. “Argi-izarra”, izar bakarra, besteak baiño aundixagoa.*

Tradicionalmente, sin embargo, en el mundo vasco ha sido considerado como estrella en todas sus variantes. Matizaríamos más incluso: Venus es, en la mentalidad popular vasca, la estrella por antonomasia. No cabe ninguna duda de que la comunidad vasca que nos antecede ha sido observadora del espectáculo celeste, sociedad donde tanto el labriego como el pescador, por mencionar las dos profesiones por excelencia, dependían mucho de los elementos de la naturaleza. Labriegos y pescadores estrelleros u observadores de las constelaciones y posiciones cambiantes de las estrellas<sup>64</sup>.

Es fruto de la observación que el lucero del alba o Venus es un astro considerablemente mayor que los demás y que precede, como un heraldo de lujo, a las demás estrellas. Esta estrella, que sale en el horizonte, tiene por nombre el lucero<sup>65</sup> vespertino; puesto que brilla en las primeras horas de la noche (euskera *gaulehenean*), justo en el horizonte sobre las montañas, a una altura menor que las demás estrellas, para luego desaparecer. Es por otra parte, el lucero del alba o lucero vespertino o Venus el astro que, mágicamente, aparece antes del alba, como precursor del astro rey, el sol. Dado que Venus es un astro que por su cercanía es, a ojos vistas, de mayor tamaño y fulgor, ha sido relacionado en diferentes culturas con la belleza femenina. No inventamos nada: Venus es la diosa de la belleza en la civilización clásica romana. Si las estrellas, en general, han designado, metafóricamente, los ojos, en una de las pocas metáforas básicas y comunes a las diferentes culturas, como solía apuntar Borges, el lucero del alba ha designado, como la estrella más bella del firmamento, a la mujer más bella de la tierra. Estas dos ideas que hemos esbozado aparecen a veces en la misma canción. He aquí, por ejemplo, las dos primeras estrofas de la canción n° 40 de J. A. Chaho:

Izar batek zerutik	Izar haren beghiak
Klaritatez betherik	Haïn dira charmagarriak
Gaiaz ere arghitzendu	Koloriak churi gorri
Bertze ororen gäinetik	Bertze manera guziak
Dudatzen dut badüïenez	Eria ere sendo liro
Mundu hunetan parerik. (Bis)	Haren beghithartiak. (Bis)

<sup>64</sup> En el libro *Atzoko Zegama* Xabier Azurmendi recoge, si mal no recuerdo, que al salir la primera estrella de la noche, en Zegama, la gente se solía santiguar. Esta primera estrella solía ser, según supongo, *arthizarra*.

<sup>65</sup> El nombre del diablo Lúifer es un compuesto de *lux lucis* luz y *ferre* llevar. Es, en realidad, traducción del griego Phosforos (portador de luz). El ángel fue comparado por su gran belleza con el lucero del alba.

El lucero del alba o Venus aparece en esta canción de una forma general, como por antonomasia, para dar paso a la belleza de los ojos de la amada. Confirmamos, por lo tanto, que tanto *izar* como *arthizar* es, en la poesía oral, la amada del poeta. El uso de *arthizar*, atestiguada en varias canciones del XVIII, lo encontramos también en el primer libro impreso en euskera, de 1545, en el poema “Amoros secretuqui dena” del bajonavarro Bernard Etxepare:

Artizarrak berzetarik abantaila darama:  
halaber da anderetan ni penatzen nuiena;  
hanbat da eder eta jentil, harzaz erho narama;  
zori honian sortu date haren besoan datzana.

Es comprensible que este motivo oral –que debía ser común no sólo en la literatura oral vasca, sino en muchas lenguas de Europa– lo utilizaron también gran número de autores cultos. Las características de la mujer hermosa y gentil, tan hermosa como la Venus del alba, que aventaja en belleza a los demás astros celestes, vienen explícitamente expresados. La amada es, a su vez, deseada por muchos y también es explícito el hecho de que será afortunado quien yazca en sus brazos.

Podríamos decir, para terminar este punto, que *izar* ha sido utilizado como vocativo o apelativo para designar a la amada. En efecto, en las misivas o cartas amorosas de finales del XVIII y de principios del XIX, a la amada se la designa, en los testimonios de Zuberoa, *izarra* o *izar bakoitza*<sup>66</sup>.

#### 9.4. Sobre la simbología de un tipo de *izar*: *ekhia* o *iduzkia*

Hasta ahora hemos hablado de la estrella nocturna por antonomasia de la poesía oral vasca, *art(h)izar* o Venus. Ahora esbozaremos unos apuntes sobre la estrella diurna, el sol, en las variantes septentrionales *ekhia* o *iduzkia*. Por lo común, las alusiones que se hacen en las canciones son a las estrellas nocturnas. Cuando se hace referencia a la luna o *argizagia/-ria* es normalmente para pedirle ayuda o auxilio. Se exhorta a la luna para que ilumine el camino hacia la casa de la amada. Pero en este punto analizaremos someramente la simbología del sol. El sol también es representado como el astro más luminoso y hermoso. La amada, por lo tanto, se emparenta con la belleza solar. He aquí la primera estrofa de la canción 48 de J. A. Chaho:

<sup>66</sup> Pierre Lafitte “Deux billets d’amoureux souletins écrits vers l’an 1800”, *Gure Herria* 1970, abendoa, págs. 381-384. En la primera misiva el encabezamiento es *Adio ene biboxeco Suget bakoixa*, es decir, “Adio ene bihotzeko sujet bakoitxa”, y, en la segunda, *Adio ene yçar bakoixa*, es decir, “Adio ene izar bakoitxa”. Y no es casualidad, en la segunda misiva se lee *Adio, ene izar bakoitxa*, es decir, “adios mi única estrella”.

Izarrik ederrena Zeluko ekhia  
 Lurreko anderetan oï ene maïtia  
 Larria chouri gorri, parerik gabia  
 Oï ene bihotzeko objeten lilia<sup>67</sup>.

Vemos claramente que tanto el lucero del alba como el sol son los astros más hermosos. Estos astros solamente tienen parangón en la tierra con la amada. En realidad, lo que tienen formalmente en común los dos astros es que siempre son utilizados en la poesía oral de forma superlativa. Se intenta mostrar la belleza o beldad del cielo, el cielo como firmamento, y, por otra parte, compararla con la belleza superlativa de la amada. En casi todos los casos nos encontramos con la oposición *zeru/lur*. Además de este contraste casi siempre, como veremos en el ejemplo de nuestra canción, nos encontramos con la idea de que la amada no tiene par: *parerik gabia* o *bere parerik ez du*, etc.

J. A. Chaho en su libro *Biarritz entre les Pyrénées et l'océan Itinéraire pittoresque*, pg. 189, señaló claramente esta imagen poética:

*Un peuple de bergers et de hardis navigateurs a souvent les yeux au ciel et ne peut se dispenser d'admirer les étoiles dans sa poésie. Toute jolie fille est l'étoile de son fiancé dans la poésie des bardes.—Le soleil est la plus belle des étoiles du ciel; et ma bien-aimée la plus jolie des demoiselles de toute la terre, —Il me semble qu'il a que vous de jolie au monde, et qu'on ne peut vous comparer aucune étoile du ciel.—Étoile brillante, où êtes-vous allée loin de mes yeux? —Salut, étoile nouvelle, soleil, etc.*

## 10. CARACTERÍSTICAS DE LAS BALADAS AMOROSAS

Existen en el cancionero vasco un grupo de canciones que están a medio camino entre las baladas y la lírica popular amorosa del siglo XVIII. Dado que este grupo presenta peculiaridades propias, intentaremos, en este punto, esbozar ciertas características. Denominaremos baladas amorosas a este tipo de canciones. En un reciente trabajo en euskera las denominé *amodiozko baladak*, que bien podría traducirse al castellano como baladas amorosas. Este tipo de baladas cuentan historias de amor desgarradoras, en varias escenas, y cons-

<sup>67</sup> Hemos puesto la transcripción fiel. En nuestra ortografía actual sería: *Izarrik ederrena zelüko ekhia, / lurreko anderetan oï ene maïtia / larria xurigorri, parerik gabia, o ene bihotzeko objeten lilia.*

tan, necesariamente, de un número considerable de estrofas, entre diez y quince. Varias de las escenas amorosas –pueden ser también todas, según los casos– son diálogos amorosos. El hecho de que haya varias escenas supone un transcurso del tiempo. Se trataría, por lo tanto, como denominaba Giuseppe Di Stefano, de baladas tipo alfa. Baladas amorosas que con los diversos diálogos son de alguna forma narrativas.

Las denominamos baladas, dado que siempre hay una historia que trasciende de un simple diálogo y aporta a la canción cierto aspecto de balada. Para que exista una historia, un argumento que se desarrolla en el tiempo, es esencial que pase el tiempo de una escena a otra. Normalmente estas baladas amorosas, como muchas de las baladas vascas, tienen un desenlace fatal. Dicho de otra forma: lejos de tener un final feliz son, normalmente, historias de amor trágicas y desgarradoras. Un grupo considerable de canciones del siglo XVIII que conocemos son, en realidad, partes de una canción más completa. Estas partes, que entrañan normalmente un diálogo, han sido desgajadas o desmembradas de una balada amorosa, porque el diálogo (o monólogo) que presentan ya tiene cierta coherencia. Es posible, obviamente, el fenómeno contrario, es decir, que varias canciones se fusionen y constituyan otra nueva, pero esto ocurre en contadas ocasiones. En muchos casos, por otra parte, hay estrofas que, como en las baladas, aparecen en diferentes canciones. Es decir, la misma estrofa o grupo de estrofas (normalmente sólo dos) aparece en diferentes canciones. Incluso la misma frase puede dar comienzo a estrofas diferentes: *Amodiorik ez duenak penak zer diren ez daki* o *Amodio berria gazteen zoragarria...*

Llegados a este punto hemos de hacer la siguiente observación. Según la clasificación de Juan Mari Lekuona, como hemos anteriormente mencionado en el segundo punto, en las canciones amorosas del XVIII se pueden distinguir diferentes escenarios. J. M. Lekuona distingue seis tipos de canciones según los escenarios: serenatas, bajo la ventana (*serenatak, leihopeko jardunaldiak*); alboradas, después de despertarse (*egunsentikoak, amurusen esnaeran*); en la soledad, en los deseos y en las desesperaciones (*bakardadean, desiretan eta etsipenetan*); en la fuente, requiriendo amor (*iturrian amodio galdez*); despedida para la armada (*Armadetako partida*); la última despedida (*azken-agurra, neska-mutilen despedida*). Este tipo de escenarios se corresponden con la gran mayoría de canciones de amor del XVIII. J. M. Lekuona se basó, para esta clasificación, en las canciones amorosas de libro clásico *Kantu, kanta, khantore*. Y, en efecto, la gran mayoría de canciones amorosas de este libro –como las de la tradición septentrional, en general– tienen un único escenario, con su estrofa o estrofas introductorias y de conclusión. En una palabra: las baladas amorosas son canciones complejas de más de un escenario. En nuestro caso concreto, *Arthizarra goizetan* participaría de una doble clasificación. Por una

parte sería “serenata bajo la ventana” (*serenatak, leihopeko jardunaldiak*), y, por otra parte, el monólogo entraría en el escenario de “en la soledad, en los deseos y la desesperación” (*bakardadean, desiretan eta etsipenetan*<sup>68</sup>). *Muthil gazte bilho hollia* tendría dos escenarios por lo menos: “serenata bajo la ventana” (*serenatak, leihopeko jardunaldiak*), y “la última despedida” (*azken-agurra, neska-mutilen despedida*).

*Arthizarra goizetan* representa un caso ejemplificador de una balada amorosa que se desmembra y constituye varias canciones. La primera parte de la canción hace que se constituya una canción dialogada, y, la segunda, una canción monologada. Cada una de estas canciones es una importante parte constitutiva de la balada amorosa primigenia; *Arthizarra goizetan*, ya para mediados del siglo XIX estaba desmembrada en dos partes. En efecto, Francisque Michel constató dos canciones *Arrosa buketa* y *Arthizarra goizetan* que en el libro del medievalista francés, se encuentran separadas en diferentes apartados. Esta separación, desde nuestra nueva óptica, pone más en claro el hecho de que se las considerarán dos canciones independientes. Anterior al libro de Francisque Michel es la recopilación de J. A. Chaho y en dicha recopilación aparecen también como dos canciones independientes: *Aspaldiko denboretan* e *Izar bat*. Estas dos canciones son en realidad variantes de una misma, con muchas estrofas coincidentes. El orden de estas dos canciones, no sigue, como se ve, la lógica de las estrofas de nuestro manuscrito, pero conserva, aunque un tanto reducidas, las dos partes constitutivas de la canción original o primigenia. Es decir, cada variante de Chaho es una canción dialogada con un pequeño monólogo. Las dos variantes suletinas de Chaho llevan, además de las estrofas constitutivas de nuestro manuscrito, estrofas amorosas de la tradición suletina.

La canción *Arrosa buketa bat* del libro *Kantu, Kanta, Khantore* presenta solamente cuatro estrofas mientras que la de nuestro manuscrito consta de trece. En el libro de Sallaberry, la balada amorosa se encuentra prácticamente entera. El orden lógico de las estrofas y las dos partes constitutivas de la balada amorosa, en nuestro caso el diálogo y el monólogo, vienen presentados en un número considerable de estrofas. En la canción de Sallaberry tenemos un detalle interesante: unos puntos suspensivos –que bien delatan que se trata de una canción de amor fuera de las pautas normales– separan una escena del

<sup>68</sup> Además de los escenarios, Juan Mari Lekuona distingue diferentes técnicas. La canción *Arrosa buketa bat* lo introduce dentro de las “alegorizaciones”. Dado que Juan Mari Lekuona para una primera clasificación utiliza como base el libro de *Kantu, kanta, kantore* no introduce en su clasificación *Izar bat jalkiten da*, puesto que no aparece en el libro mencionado.

monólogo de las estrofas finales. En las variantes de Chaho y en la de Sallaberry también encontramos estrofas de la tradición suletina que bien se pueden ensamblar con las estrofas originarias.

Además de la canción de nuestro trabajo, podríamos poner otros dos ejemplos de baladas amorosas de este tipo, *Musde Urrutiaren kantua* y *Odeiak lodi juan den gaubian*<sup>69</sup>. Es evidente que algunas de estas baladas amorosas bien pueden aparecer en las compilaciones de romances o baladas. Antonio Zavala en su repertorio de baladas, –en el índice lo clasifica como romance de amor–, recoge la canción de *Musde Urrutiaren kantua*. No hay duda, por lo tanto, de que muchas de las canciones del siglo XVIII son retales de un paño mayor. Retales que, aunque sean fracción de una unidad mayor, por presentar un diálogo coherente, se han convertido en canciones autónomas. No cabe ninguna duda, por lo tanto, de que en muchos casos, en muchas canciones conocidas, desconocemos la unidad mayor de la cual se ha desgajado o desmembrado una determinada canción. Como hemos tenido ocasión de comprobar en un trabajo reciente, la canción *Ostiraletan duzu Garruzen merkatu* representaría uno de estos ejemplos.

## 11. CONCLUSIONES

Hemos querido estudiar y analizar en este trabajo una canción manuscrita que es, según todos los indicios, anterior a todas las variantes publicadas que conocemos. Creemos que la aportación de la variante más antigua de una canción que aparece en los principales cancioneros y repertorios del País Vasco septentrional puede marcar muchas líneas de investigación. Una es el orden estrófico lógico y original, la diversificación y tradicionalización de una canción en diferentes dialectos, la pérdida de ciertas estrofas, etc. En nuestro artículo, sobre todo hemos intentado fijar el texto manuscrito. En otras palabras, hemos querido fijar de una vez por todas un texto que pueda servir de estudio para otros campos como el dialectológico, estudio del tipo de rima, etc. Una vez fijado el texto, hemos querido llevar a cabo un trabajo comparativo con las diferentes variantes. Estas variantes las hemos encontrado en los dialectos septentrionales más orientales: el suletino y el bajonavarro.

La canción manuscrita de nuestro trabajo bien podría ser una hoja volante cuyo título genérico es, en euskera, *Canta berriac*, y, en francés, según apa-

---

<sup>69</sup> Estas dos baladas amorosas se encuentran en *Idatz & Mintz* números 44 y 46, bajo los títulos “*Mutbil gazte bilho hollia* edo *Musde Urrutiaren kantua*-ren aldaera berriak” y “*Ortziraletan duzu Garruzen merkatu* kantuaren aldaera berriak

rece en el ms., *Chansons nouvelles*. Entra dentro de lo posible que nuestro manuscrito no sea original sino una copia de otro documento anterior. En ese caso, la canción original, el primer testimonio fehaciente de la canción, podría ser anterior a los comienzos del XIX, fecha en la que hemos datado nuestro ms. de Amikuze.

Este tipo de canciones amorosas –sean canciones de corte popular normalmente de menos de diez estrofas y con parlamentos dialógicos que discurren en diferentes tiempos y escenas– proliferaron, según demostraremos en otro trabajo, en los siglos XVIII y XIX, como hojas volantes. Una de las pruebas de este aserto es el título de nuestro manuscrito: *Chansons nouvelles*. Una vez de dar por sentado la existencia de estas hojas volantes, podríamos suponer que existiera un grupo de poetas, una especie de Mester de Juglaría, que creara, según unos cánones estéticos determinados, canciones que con el correr del tiempo se tradicionalizarían. Canciones que se tradicionalizarían o popularizarían en uno o varios dialectos y pervivirían en variantes. Conocemos a autores que crearon este tipo de canciones con los cánones estéticos de la canción lírica. Dos autores conocidos son Bordel y Pierre Topet Etchahun.

Chansons nouvelles

Art-karra goicelan  
 Galquiten ederrig  
 houna dela dute  
 Betty ederrig  
 Ikhusen dait Lurruan  
 bot ederrig  
 Cerian ere eta  
 harig bere pareig

Teat ederra Cira  
 oy admiragarrig  
 caticut plaiserig  
 Cu ikhusig baicig  
 Courte Destravura  
 bihotca dait Baga  
 houna gabe ne adier  
 Enaileque biez

Tauna de gantzen dut  
Covae amore calig

trompas necagecunoz  
beliduz hiz haggat

omre minca  
Latur pare

halacueq trompatzen  
Dute quehiery

Ene bitotca hula

bitela minca

Badaquieut nicabot

Tam garte galantot

trompatzeriq phempatu

Estut nio Secule

maitea harracaxiz

Bessen artera

Ene garte Aguinag  
Liventitzen Dira

Ma ni maleruisa

trintery thambesay

Tam garte garrapitaly

Emant Affanca

houro bidiz baliothe

traidore becala

Necaloche gathag

Sidacise niny

allencique egun

Cue expempeary

Tam garte Phayel Diner

Confidate Deryg

Estut hambat Mpointon

trompatu esteny



arrosa Bouqueta test  
o xaitlan Galquirig  
Goari Jacocent  
Yam haray g...  
dant...  
Arren Carath...  
othoy begura Lecans  
ritas or Miturig

ouste nien Yam haray  
p... Cuqueyela.  
bere dandareby  
wkhitez bouqueta  
dachoguis Bran Diey  
nahy Erthe la  
dandareby Amansy  
orhut ere ertela

ene lily mailla  
er hadila trinta  
ehut andonatures  
Yam...  
Arren...  
nere...  
Aa Betty Deithurain  
Yam haran Tecerian

JW