

LA BALADA «URTHUBIAKO ALHABA»: PROBLEMAS Y CONJETURAS

Jesús Antonio Cid

Instituto Menéndez Pidal, Universidad Complutense

Abstract

The oral ballad Urthubiako Alhaba was published by Julien Vinson in 1884, from an original manuscript. The text, which could date back to a c. 1830 recitation, was considered unauthentic by Vinson, an opinion that has remained in the studies regarding Basque ballads till nowadays. This negative opinion has been strengthened during the last two decades (1990 and 2000), since it has been included among the falsifications attributed to Garay de Monglave, an author known for his falsifications. This last judgement is, no doubt, erroneous: we can be sure that the text comes from Jean Baptiste Archu, a well-known translator and grammarian in Basque studies, besides being a reliable collector of folksongs.

The personality of the collector and the internal analysis of the text (expressions, style, metrics) allow us to argue that Urthubiako Alhaba is an authentic traditional ballad, thus invalidating Vinson's opinion, an opinion based on his prejudice regarding the lack of "originality" in Basque culture, and by the generalized suspicion due to the long amount of fake historical songs spread throughout the XIXth century.

The ballad is particularly valuable, since it would be the earliest attested in Basque popular tradition; it also would represent an archaic model of oral narrative poem, which became extinct between XVIII and XIX centuries and was characterized by a run of monorhyme tirades and anisosyllabism.

The tragic content of the ballad seems to have its basis in a legend about the lineage of the lords of Urthubia; more precisely, in a shady incident which happened in 1564: the imprisonment and death of Juan de Alzate and his wife, Ana de Ezpeleta, accused of the crime of lese majesty, and taken to Paris by order of King Henry II of France.

1. Explicación previa

En anteriores ocasiones, en 1987, y de nuevo en 2000 y 2005, me he ocupado de un tema o «ballad-type» de la balada vasca, conservado en texto único: el que suele denominarse «Urthubiako Alhaba», o, por su incipit, «Gainkoak deizula egun on».¹

¹ En los catálogos temáticos elaborados en fecha ya lejana en el Seminario María Goyri, se le dio el título correspondiente castellano, no muy afortunado, de «La envenenadora». Mantengo el título de «Urthubiako Alhaba», pese a la coincidencia con el de una composición no narrativa y moderna («Dama gazte charmant bat...») que publica J. M. de Barandiarán, copiada de un cuaderno procedente del caserío Gaztainalde de Sara, «Amodiozko kantan», *Anuario de Eusko Folklore*, 30 (1981), pp. 153-182 (158-159).

Hasta el momento, sin embargo, no me ha parecido oportuno convertir en texto escrito las exposiciones orales sobre esta balada o «erromantze». La razón de ello está, en parte, en el especial contexto en que se produjeron aquellas intervenciones, es decir: una presentación general en un congreso multitudinario, con poco margen y ninguna facilidad para la redacción ulterior de un trabajo escrito;² y sendas ponencias de coloquios en homenaje a dos maestros especialmente queridos y admirados por mí, y reconocidos por todos los interesados en la literatura tradicional vasca, o en la etnografía y la historia cultural, es decir Don Antonio Zavala y Don Julio Caro Baroja. Ciñéndome a esas dos últimas, en el primer caso me permití formular algunas objeciones a lo escrito por Zavala, y, a pesar de la generosidad con que Don Antonio aceptó las discrepancias, no consideré adecuado publicar un texto en el que contradecía a un amigo y sabio estudioso, precisamente en un acto organizado en su honor. En cuanto al «Seminario homenaje» a Caro Baroja celebrado en diciembre de 2005, me desagradó la puesta en escena y el talante, excesivamente solemne y excesivamente frívolo por partes iguales, de un buen número de las intervenciones. Aunque ya se sabe que casi nunca es posible elegir la compañía en la que se diserta o se aparece en letra de molde, en este caso decidí tener presente la conducta del propio Don Julio en más de una ocasión, y preferí autoexcluirme de la edición de las actas de un «Seminario» más bien poco o nada carobarojiano.

El reciente fallecimiento de Don Antonio Zavala, y la persistencia de deudas antiguas con él y con Don Julio Caro, me hacen ahora reconsiderar una postura en la que había sin duda algo o mucho de escrúpulo o radicalismo. A ello se suman otras deudas contraídas, e incumplidas, con Joseba Lakarra y con Segundo Oar-Arteta, y, en otro orden de cosas, la nueva etapa a que ahora asistimos en los estudios sobre la balada vasca. El conocimiento de nuevos textos y temas baladísticos de enorme interés, debidos a las indagaciones recientes de Julen Arriolabengoa y a los editores del manuscrito de Lazarraga, y varios trabajos de Jabier Kalzakorta, con edición rigurosa y estudio de nuevas versiones y nuevos «ballad-types», hacen oportuno intentar replantear a nueva luz los problemas que nos presentan los textos más anómalos dentro del «canon» de una de las ramas más singulares de la balada europea, y acaso la más desconocida en proporción a su interés histórico y su calidad estrictamente literaria. En consecuencia, se refunden ahora por completo, se amplían y actualizan unas notas antiguas con la idea inusualmente optimista, en mi caso, de que el paso del tiempo no haya sido del todo perjudicial para lo único que importa: el objeto de estudio en sí mismo.

2. «Urthubiako Alhaba». El texto y sus circunstancias

Al margen de su interés literario y estético, la balada sobre esta otra «Dama de Urtubia» es digna de estudio como caso paradigmático de la corriente «hipercrítica»

² No puedo considerar como edición «autorizada» la transcripción de una grabación de la ponencia, publicada en *Literatura Biltzarra-Congreso de Literatura*, II. Euskal Mundu-Biltzarra / II Congreso Mundial Vasco (1987, Vitoria-Gasteiz) (Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1988), vol. III, pp. 17-29. La transcripción, repleta de errores, es una evidencia más de que lo que está concebido para una exposición oral no puede sin más pasar a letra impresa. Por fortuna, esa publicación ha pasado completamente inadvertida.

que ha afectado en distintos ámbitos lingüísticos y culturales a varios testimonios de la literatura oral. En efecto, su primer editor, el ilustre vascólogo Julien Vinson, consideró «Urthubiako Alhaba» como una notoria falsificación. Ello no me parece en absoluto evidente y, precisamente, por haber dedicado alguna atención al fantasma de los cantos populares falsos que recorrió Europa desde fines del siglo XVIII hasta bien entrado el XX, y con esporádicas epifanías que llegan a la actualidad, creo necesaria cierta cautela a la hora de condenar como mixtificaciones textos que se salen de la norma, o de una cierta norma tan arbitraria como cualquier otra, de lo que esperamos encontrar en los romances y baladas de autenticidad tradicional incuestionable.³ Por causa de esas prevenciones hipercríticas, excesivas aunque sin duda bien justificadas una vez que se desvelaron abundantes casos de falsificaciones más o menos bien elaboradas o abiertamente torpes, llegó a ponerse en duda la autenticidad de los cantos finlandeses que se integraron en el *Kalevala*,⁴ se tildó de superchería el monumento más antiguo de la épica rusa, el *Cantar de las huestes de Igor*, que hoy la crítica vuelve a admitir como sustancialmente auténtico,⁵ o se negó la existencia de la poesía narrativa popular escocesa, no más que porque MacPherson la había mixtificado a su manera.

En el caso que nos ocupa, se trata de dilucidar si estamos ante un espécimen más de falsificación decimonónica de presuntos «carmina vetustissima vasconica», como el «Altabiskarko kantua» y otras producciones similares, o ante un poema oral narrativo realmente tradicional. De la respuesta a esa pregunta dependerá todo ulterior análisis o valoración. Comenzaremos, en consecuencia, por la presentación del único testimonio disponible de la balada y de los pocos, pero significativos, datos sobre las circunstancias y contexto de su recogida y transmisión.

El texto de «Urthubiako Alhaba» se ha conservado en anotación manuscrita del registro de una recitación oral, según afirma el colector, que remontaría a c. 1830. El manuscrito es, sin embargo, de fecha «plus de vingt ans» posterior: 1853. La copia del texto se debió a la célebre orden gubernativa de Hyppolyte Fortoul, ministro de instrucción pública, que instaba a los maestros de las escuelas de Francia a la recogida de materiales folclóricos, y está integrada en el conjunto de la colección de «Poésies

³ Cf. «Tradición apócrifa y tradición hipercrítica en la balada tradicional vasca, I. Las falsificaciones de cantos populares en Europa; ensayo de tipología», *ASJU* XXVIII-2 (1994), 505-524. Más recientemente: «Manuel Murguía y la invención de un Romancero gallego apócrifo. I: Introducción histórica», *Estudios de Literatura Oral*, Univ. de Algarve, núm. 11 (2005), pp. 51-72.

⁴ Cf. J. Hautala, *Finnish Folklore Research 1828-1918* (Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1968), p. 59, a propósito de las acusaciones de C. G. Estlander a Elias Lönnrot, compilador y editor del *Kalevala*, a quien comparaba abiertamente con Macpherson. Conviene, sin embargo, distinguir entre la indudable autenticidad de los materiales que sirvieron de base, y la profunda refundición que efectuó Lönnrot, especialmente en la segunda edición, de 1849, en la que se ha visto más un «creative process» individual que un «effort at preserving folk epic». Cf. David E. Gay, «The Creation of the *Kalevala*, 1833-1849», *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 42 (1997), pp. 63-77. En última instancia, en el último *Kalevala* la tradición finesa llegaría a ser sólo un ingrediente, junto a otros modelos tomados de la poesía mitológica y heroica escandinava, Homero, Virgilio, la propia imaginación de Lönnrot, y hasta el *Ossian* de Macpherson.

⁵ Cf. *La Geste du Prince Igor* (N. York, 1948), M. Szeftel, trad. y estudios de H. Gregoire y R. Jakobson. Para la refutación de la tesis de A. Mazon de que el *Cantar* es un fraude «ossianico», cf. la contribución de Jakobson en pp. 235-360.

populaires de la France», procedente de estas encuestas. En 1884 la publicó Vinson, junto con una traducción francesa que difiere considerablemente de la que acompañaba ya al original, a doble columna, y con algunas modificaciones en el texto vasco que, cuando no son simples erratas, casi nunca me parecen justificadas. D. Antonio Zavala publicó, en 1998, el texto en ortografía normalizada y con otras regularizaciones lingüísticas. Reproduzco el original de 1853, con sus grafías, indicando en nota las lecturas divergentes de Vinson y Zavala:

- [f. 42r]
- Gainkoac deizula egun hon, Erregheren portal-zaina.
 —Baita zuri ere, andere gazte ederra;
 eta zu nongo zira, horren andere gazte ederra?
 —Ni niz Urthubiaco alhaba eta Dona-Petrico madama.
 5 Erregheren portal-zaina, aditu baldin plazer baduzu,
 Erregheren minzatzeco lizenzia indazu.
 —Eta zuc nondic dakizu ni erregheren portal-zaina naizala?
 —Irrakurri dut zure mantoaren hegala.
 Hor ikussi dut zazpi urthe hontan erregheren portal-zaina zirela.
 10 —Erreghina jeloskor bat diguzu; hari pharte emozu;
 Erregheri minzatzeco lizenzia izanen duzu.—
 —Gainkoac deizula egun hon, Erreghina Franziakoa.
 —Bai-ta zuri ere, andere gazte ederra;
 eta zu nongo zira, andere gazte ederra?
 15 —Ni niz Urthubiaco alhaba eta Dona-Petrico madama.
 Erreghina Franziacoa, othoi, aditu, baldin plazer baduzu;
 Erreghiari minzatzeco lizenzia indazu.
 —Erreghiari minzatzeco lizenzia izanen duzu;
 diskussa segur, ephea labur emozu.
 20 —Gainkoac deizula egun hon, Erregha Franziacoa,
 [Erregha Franziacoa eta] nobletan pare gabecoa.
 —Baita zuri ere, andere gazte ederra;
 eta zu nongo zire, horren andere gazte ederra?
 —Ni niz Urthubiaco alhaba eta Dona-Petrico madama.
 25 —Enzutia banuen bazela Urthubian alhaba ederra;
 bainan jakin banu zela horren ederra,
 etzen izanen Franzian besteric erreghina.
 —Jauna, othoi indazu amaren bizia;
 amaren biziarekin aitaren libertatia.
 30 —Izanen duzu amaren bizia,
 baita aitaren libertatia,
 ematen badautazu nic dudan nahia:
 zure bihotza eta zure lilia.
 —Ene bihotza, jauna, ezda enia.
 35 Emadazu ama ta aitaren bizia;
 ghero menturaz ene lilia
 izanen da zuria.

- [f. 42v]
- Oraï emanen dautan hic hire lilia,
bertzenaz hire aita-amec dikenen urkhabia.
- 40 —Franziaco erreghe hola da minzatzen!
Uzten ezpalinbanau oihu dut eghiten,
bai ta horren hitzac erreghinari salhatzen.
—Habil, aita amen bizia eztun hic izanen;
urkhatic dituken hic etzi ikhussiren. —
- 45 Urthubiako alhaba, bihotza tristeric,
joan zen etcherat beghiac bustiric,
portal zainac ere agur handi eghinic.
Etchera heldu denian
hasten da lanian,
- 50 opil bat ohaturic
onghi phozointaturic,
opila ereraziric,
gorrincoz estaliric.
Badoa gaztelura
- 55 ait-amen ikhustera,
adio essatera.
- Gainkoac deizuela egun hon, aita-ama maitia.
—Bai ta zuri ere, alhaba karioa;
eta zuc zer berri ekhar ait-amari?
- 60 Erreghec zer essan du? Zer ghira ari
gaztelu belz hontan, katea azpietan?
Hemen gaude, alhaba maitia, aspalditan.
Hobe da, hobe, hilzea,
eziz hemen egotea,
- 65 urkhaturic ere izatea.
- Etzirate urkhatuac izanen,
ohorea dugu beghiraturen,
eta zuec, gaichoac, bizia galduren.
Opil hontan da ziren hilzea.
- 70 Hau da, hau, tristezia handia!
Etzi aldiz urkhatic
igurikatzen tu ene ait-amac!
Barka, othoi, ama maitia,
barka zuc ere, aita maitia:
- 75 zuen ganik dut nere bizia,
ni ganic duzue zure hilzia!

[Ms., Bibliothèque nationale, Paris, fonds français, nouvelles acquisitions, núm. 3.342, fols. 42r y v-43, con el encabezamiento «Récits historiques». A lápiz, y en letra distinta de la del colector, y posterior, figura la anotación «V. Quatrefages»; se trata, sin duda de una remisión a la notabilísima versión de «Atharratze Jauregian», recogida en Biarritz en traducción francesa por el naturalista Jean Louis Ar-

mand de Quatrefages en 1847, y publicada en las *Instructions relatives aux poésies populaires de la France* redactadas por J.-J Ampère (Paris: Imprimerie Impériale, 1853, pp. 5-6].

La transcripción es «semi-paleográfica», aunque prescindo de las mayúsculas en principio de verso que Archu utiliza sistemáticamente; y regularizo la puntuación y el uso de guiones que indican cambio de interlocutores en el diálogo, o fin de escena. Tengo en cuenta a última hora unas observaciones de J. Kalzakorta formuladas a partir de su propia transcripción del texto, y que me han permitido subsanar algún error de lectura.

*Lecturas de las ediciones de Julien Vinson (V) [J. Vinson, «Légendes historiques basques», *Revue de Linguistique et de Philologie Comparée*, XVII (1884), pp. 384-387], y de Antonio Zavala (Z) [A. Zavala, *Euskal Erromantzeak* (Oiartzun: Sendoa, 1998), pp. 83-85]. Prescindo de cambios meramente gráficos sin valor fonológico: alternancia k/c, etc.; pero sí marco la distinción -z- - -tz-, o -z- - -tz-, en los casos en que Zavala regulariza siempre en -tz-, -tz-, o la de -r- - -rr-, y -s- - -ss-, por estimar que el colector era sin duda competente al transcribir posibles rasgos dialectales); prescindo igualmente de señalar la supresión de consonantes aspiradas en el texto de A. Zavala:*

3 omite zu (Z); 4 Dona-Phetrico (V); 5 omite baldin (V); 6 (y 11, 17, 18) mintzatzeco (V), mintzatzeko (Z); lizentzia (Z); 8 irakurri (V, Z); ikusi (V, Z); 10 parte (Z); 12 deizulu, sic (V); Frantziakoa (V, Z); 14 eta zu nongo alaba zira, sic (Z); 16 Frantziakoa (Z); omite baldin (V); 19 diskusa (Z); epea (Z); Frantziakoa (Z); 21 *el ms. anota el verso sangrado, indicando omisión de palabras en el principio o que se trata de un verso corto; más adelante justifico el «hemistiquio» suplido entre corchetes*; 23 zira (V, Z); 25 entzutia (Z); bazela Urthubiaco (V); 27 Frantzian (Z); 40 Frantziaco (V), Frantziako (Z), mintzatzan (V, Z); 41 eginen (Z); 45 alhabac (V); 46 zan (Z); 52 erreraziric (V); errerazirik (Z); 59 aitamari (V); 61 beltz (V, Z); aspaldietan (Z); 63 hiltzea (Z); 64 ezin (V); 67 ohoria (V); 69 zuen h. (V); hiltzea (V, Z); 71 urkhaliac, sic (V); 72 aitamac (V); 75 bicio, sic (V); 76 duzun (V); duzu (Z); zuen (V); hiltzia (Z).

Se mantienen los sangrados de línea del original, que al parecer indican, en la concepción del colector, dos tipos distintos de «versos breves».

En traducción española:

- Que Dios os dé buen día, portero del rey.
 —También a vos, joven y hermosa señora.
 ¿Y vos, de dónde sois, joven y hermosa señora?
 —Yo soy hija de Urtubia y señora de Saint-Pierre.
- 5 Portero del rey, escuchadme, si ello os place;
 concededme licencia para hablar con el rey.
 —¿Y vos de dónde sabéis que yo soy el portero del rey?
 —Lo he leído en la orla de vuestro manto.
 Ahí he visto que en estos siete años sois el portero del rey.
- 10 —Nuestra reina es celosa. Decídselo a ella,
 y tendréis licencia para hablar con el rey.—
 —Que Dios os dé buen día, reina de Francia.
 —También a vos, joven y hermosa señora.
 ¿Y vos, de dónde sois, joven y hermosa señora?

- 15 —Yo soy hija de Urtubia y señora de Saint-Pierre.
Reina de Francia, escuchadme, por merced, si ello os place;
dadme licencia para hablar con el rey.
—Tendréis licencia para hablar con el rey:
dirigidle un discurso preciso y breve.—
- 20 —Que Dios os dé buen día, rey de Francia,
[rey de Francia y] sin igual entre los nobles.
—También a vos, joven y hermosa señora;
¿Y vos, de dónde sois, dama tan joven y hermosa?
—Yo soy hija de Urtubia y señora de Saint-Pierre.
- 25 —Había oído que en Urtubia había una hermosa heredera;
pero si hubiera sabido que era tan bella,
ninguna otra hubiera sido reina de Francia.
—Señor, por favor, concededme la vida de mi madre;
y con la vida de mi madre, la libertad de mi padre.
- 30 —Tendréis la vida de vuestra madre,
y también la libertad de vuestro padre,
si me concedéis lo que yo deseo:
vuestro corazón y vuestra virginidad.
—Mi corazón, señor, no es mío.
- 35 Concededme la vida de mi padre y de mi madre.
Después, quizá, mi virginidad
será vuestra.
—Me darás ahora tu flor;
si no, tu padre y tu madre irán al cadalso.
- 40 —¡Así habla un rey de Francia!
Si no me dejáis, gritaré;
y esas palabras se las delataré a la reina.
—Vete. No obtendrás la vida de tus padres;
pasado mañana los verás ahorcados.—
- 45 La hija de Urtubia, con el corazón apenado,
se vuelve a casa con los ojos en lágrimas,
después de hacerle el portero una cortés despedida.
 Cuando llega a casa /
 empieza a laborar /
- 50 amasando una hogaza /
 bien llena de veneno;
 haciendo cocer el bollo, /
 cubierto de yema de huevo. /
 Va al castillo /
- 55 a ver a sus padres, /
 a decirles adiós.
—Que Dios os dé buen día, padres queridos.
—También a ti, amada hija.
Y tú ¿qué noticias traes para tus padres?
- 60 ¿Qué ha dicho el rey? ¿Qué hacemos
en este negro castillo bajo cadenas?
Aquí yacemos, amada hija, hace tiempo.
 Mejor es, mejor, morir
 que no permanecer aquí:

- 65 es preferible ser ahorcados.
—No seréis ahorcados.
Guardaremos intacto nuestro honor,
y vosotros, desdichados, perderéis la vida.
En esta hogaza está vuestra muerte.
- 70 ¡Qué gran tristeza es ésta!
Pero, de otro modo, pasado mañana la horca
espera a mis padres.
Perdona, por favor, madre querida;
perdona también tú, padre querido:
- 75 de vosotros he recibido yo la vida,
de mí recibís vosotros la muerte.⁶

Ya indicábamos que para su primer editor, Julien Vinson, el texto era falso: «Je ne le crois point authentique; la forme, en tout cas, en est bien littéraire!».⁷ Antonio Zavala, al margen de la forma literaria, o de la métrica inusual, veía razones adicionales, y de especial peso, para dudar de la autenticidad de la balada. Según Zavala, el texto procedía de Garay de Monglave: «Bertsoen atzetik onako izen-abizen auek irakurtzen dira: *Eugène Garay de Monglave*. Baita beste txetasun auek ere: *Paris, le 18 Décembre 1852, 41 rue Cassette*».

Es bien conocida la personalidad de Garay de Monglave como conspicuo falsario, y como lo recuerda Zavala: «Garay de Monglave dalako ori izan zan Altabizkarko kantua frantzesez moldatu zuena. Ezpeletako Luis Duhalderi euskeratu arazi eta antziñakoa balitz bezela argitaratu zuana. Sinistu ere bai jendeak urte-mordo batean, aren asmakizun bat zala ikusi zan artean». Vinson ya había dedicado en 1884, el mismo año y en la misma revista en que publicaba el texto de «Urthubiako Alhaba», un extenso y excelente trabajo a las fabricaciones de Garay de Monglave.⁸ De la bien documentada, y a ratos humorística reconstrucción de los hechos que traza Vinson, el lector sólo puede sacar la conclusión de que la falta de escrúpulos y osadía del falsario sólo eran comparables a su ignorancia. Hoy puede asombrarnos la candidez de ilustres contemporáneos que aceptaron el canto de Altabizkar como auténtico monumento literario vasco del siglo VIII, y que sólo las revelaciones de D'Abbadie y Duvoisin lograran apartar definitivamente ese engendro del panteón euskérico, pero no puede olvidarse que a la altura de 1835 toda Europa era víctima del furor de «la couleur locale» traspuesta a presuntos cantos heroicos populares de inspiración romántica. Muy poco anteriores eran *La Guzla* de Prosper Mérimée (1827) o las supercherías de Vaclav Hanka en Bohemia (1817), y todavía el *Ossian* de Macpherson era

⁶ La traducción es la de Antonio Zavala, *Euskal Erromantzeak* (Oiartzun: Sendoa, 1998), pp. 86-87, que modifiqué en contados pasajes. Es una versión muy literal, y es bien sabido, por otra parte, lo insatisfactorias que son siempre las traducciones de poemas orales narrativos. La única alternativa es una recreación ajustada al modelo de poemas análogos de la lengua receptora, pero ello escapaba ahora a mis intereses, y a mis capacidades. En apéndice reproduzco las dos traducciones francesas del siglo XIX, complementarias pero no menos insatisfactorias.

⁷ J. Vinson, «Légendes historiques basques», *Revue de Linguistique et de Philologie Comparée*, XVII (1884), pp. 384-387.

⁸ J. Vinson, «Bibliographie du Folk-lore basque. Les chants historiques nationaux», *Revue de Linguistique et de Philologie Comparée*, XVII (1884), pp. 41-81.

leído con veneración. Más adelante vendría La Villemarqué, y las mixtificaciones de cantos populares se han prolongado hasta fines del siglo xx.

Si a Garay de Monglave, el creador del Altabizkarko kantua, y de la «Complainte de Domingo» (amén de defensor del canto de Aníbal, fantasía de la minerva de Chaho, y el de Lelo, del que decía haber recogido «nombreuses variantes»), se debía también el texto de la balada de Urthubia, como pensaba Zavala, las conclusiones de Don Antonio no podían ser otras que las que expuso: «Bein gezurretan ibili izanak kolokan jartzen du kantu onen sinisgarritasuna. Zalantzan gelditzen gera, alegia, kanta au ere beraren burutik sortua izango ote dan».

Sucede, sin embargo, que Garay de Monglave no tuvo relación ninguna con «Urthubiako Alhaba», y la anotación que transcribía Zavala no se refiere a este poema. El manuscrito que nos ha transmitido el texto de la balada forma parte de un conjunto de poemas populares de distintos géneros que se integraron en el volumen V de la colección de *Poésies populaires de la France*, que recoge los materiales de la gran encuesta promovida por el ministro Fortoul, y se conserva actualmente en la Bibliothèque nationale, en París (fonds français, nouvelles acquisitions, núm. 3.342). La sección vasca de este manuscrito se inicia, en efecto, con aportaciones de Garay de Monglave, remitidas al ministerio en 1852 y 1853, que incluyen sus ya conocidas fabricaciones de Altabiskar y la «complainte» Domingo, además del canto de Aníbal y la traducción francesa del de Lelo. A ellas se suman composiciones populares auténticas («Txori erresiñola», «Izar batek zerutik», etc.), que copia, con abundantes incorrecciones lingüísticas, de diversas fuentes impresas que no confiesa. Los materiales vascos de Garay en este tomo ocupan los folios 25 a 36, y 48 a 53; los folios 54 a 58 contienen una sección de «chants nationaux béarnais», también remitidos por Garay de Monglave, junto con una larga exposición preliminar. En medio de toda esta colección de autógrafos de Garay, remitidos en remesas de distintas fechas, se inserta un conjunto de composiciones de otra letra, que ocupan los folios 37 a 47; y es en esta parte donde se copió el texto de «Urthubiako Alhaba» (fol. 42r^o&v^o y 43r^o). La procedencia de estos materiales se indica al principio del folio 37: «Communication de M. Archu. 11 avril 1853».

Lamentablemente, el error de Antonio Zavala ha tenido como secuela la confusión de otro estudioso que, ya sin sombra de dudas, considera «Urthubiako Alhaba» como un apócrifo de Garay de Monglave, añadiendo que es una invención basada en el *Ossian* de Macpherson y estableciendo una presunta e incomprensible relación con una de las fabricaciones que aparecen en la sección del manuscrito de letra de Garay, la complainte «Domingo», de la que parece quererse dar a entender que «Urthubiako Alhaba» es 'traducción', ¿o viceversa?; o simplemente que se envió primeramente la traducción francesa y luego el texto vasco, lo que en el caso de «Urthubiako Alhaba» es rigurosamente falso.⁹ Todas estas inferencias gratuitas son disparatadas y parten del error de base de no haber distinguido las distintas partes del manuscrito, correcta-

⁹ Cf. P. Urkizu, «Balada apokrifoen eta kritikarien saltsa-maltsez», *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, núm. 9 (2003), pp. 333-346 (en especial 341-343), incluido en *Balada zaharrez* (Donostia: Erein, 2005), cap. II, pp. 17-38 (esp. 31-34). Es difícil acumular mayor número de inexactitudes, errores y dislates en sólo tres páginas, y lamento tener que señalarlo por el aprecio que me merecen la persona y otros trabajos del autor.

mente identificadas ya en 1884 por Vinson, quien separó con exactitud (y enumeró con todo detalle) lo que procedía de Garay de las aportaciones de Archu.

La personalidad del verdadero colector es bien conocida en los estudios vascos: el suletino Jean-Baptiste Archu (1811-1881), inspector de enseñanza y autor de varias obras euskéricas, originales y traducciones. Vinson, como queda indicado, diferenció ya con precisión lo que en el conjunto de textos contenidos en el manuscrito de París pertenecía a Garay de Monglave y lo que eran envíos de Archu. Las once composiciones recogidas y anotadas por Archu, son en buena parte poemas sobre sucesos históricos de la época de Napoleón —personaje que le fascinaba—, poesías báquicas o líricas (una buena versión de «Urzo luma gris gaixoa», por ejemplo, que Zavala atribuye también a Garay), y el propio Archu facilitó copia parcial de ellas a Francisque Michel, que las incluyó en parte, completas o en fragmentos, en *Le Pays Basque. Sa population, sa langue...*, de 1857, junto con algunas otras que Archu acaso recogió después de 1853-1854, dado que no figuran en el manuscrito de París, pero que más probablemente proceden de la amplia colección que empezó a formar hacia 1830 y se hallaba ya constituida como tal colección en 1853 (v. *infra*).¹⁰

Respecto a la 'complainte' (y nunca 'eresia') «Domingo», conviene recordar lo siguiente: Garay la remite el 7 de abril (y no el 9 de mayo) de 1853, dentro de un conjunto de cinco «romances» y dos «complaintes». Estas dos las estimaba como de fecha «beaucoup plus récente», y menos valiosas que los «romances», y ésa es la razón que esgrime para enviarlas sólo en traducción francesa («Domingo», en Ms. 3342, fol. 52v-53r). En efecto, el 1 de agosto se le solicitó que remitiese el «original» vasco, y así lo hace el 12 del mismo mes (las cartas y texto se encuadernaron en un volumen diferente de la colección manuscrita de *Poésies populaires de la France*: el III (Ms. 3340, ff. 127-130). Todo ello fue ya aclarado por Vinson (art. cit. p. 72), quien nunca relacionó «Domingo», un evidente engendro que el propio Garay comunicó con poco entusiasmo, con «Urthubiako Alhaba».

Mayor interés tiene el que casi con absoluta seguridad «Domingo» sea la composición mencionada en una carta de Francisque Michel a l'Abbé Dassance, del 29-XII-1859, dada a conocer por J. Kalzakorta en «Beretterretxen khantorearen gainean berriz ere», *Idatz & Mintz*, núm. 37 (2003), pp. 13-35 (14-15). Michel, interesado en preparar una segunda edición de *Le Pays Basque*, con inclusión de nuevos textos, recordaba que Duvoisin le había hablado de una «vieille romance, dans laquelle il était question d'un chevalier revenant incognito dans son château livré au désordre». Sin embargo, Duvoisin hacía orejas sordas a la petición de proporcionarle una copia de esta «légende poétique», y Michel solicitaba los buenos oficios de Dassance para obtenerla. Aunque no hay tal «chevalier» ni «château», el tema de la presunta «vieille romance» es exactamente el de «Domingo»: Un «etchecho-jauna» que regresa a su casa inopinadamente y se encuentra a su amada, «Maitena, l'amie de son coeur», asesinada. El asesino es el fiel servidor, Domingo, que ha castigado la traición de la mujer y su cómplice, el hermano, también asesinado, del etxecho-jauna. Éste abraza a Domingo, incendia la casa, y ambos se van, junto con el perro «Icequia», para nunca volver. Es fácil comprender que Duvoisin, que conocía bien las fabricaciones de Garay, se resistiera a difundir copias de semejante «poema». Precisamente en 1859 Duvoisin había comunicado a D'Abbadie la verdadera génesis del Canto de Altabiskar. Por otra parte, Garay da en su carta al ministro una lista de personas a quienes tenía «grandes obligations» por haberle auxiliado en su tarea de compilador, y coloca en primer lugar a «Mr. Duvoisin, capitaine des douanes à Hasparren». Es, pues, clara la fuente de la información de Duvoisin sobre la «complainte» transmutada en «vieille romance», aunque también se suscite alguna duda sobre el verdadero papel de Duvoisin, al menos en una primera etapa, en relación con los textos de Garay. A Francisque Michel, en cualquier caso, Duvoisin le dio a entender que se trataba de una «légende poétique» auténtica; y no debe olvidarse que Duvoisin era pariente próximo de Luis Duhalde, el colaborador necesario en la más célebre fabricación de Garay.

¹⁰ Archu proporcionó varios otros materiales folclóricos vascos, franceses y bearneses, conservados en distintos volúmenes de la colección *Poésies populaires de la France*. En el vol. I (Ms. 3338), un «Noël» (f. 329) y una canción petitoria en francés (f. 633), remitidas en abril de 1854; en el vol. III

Una vez desaparecida la sombra de la intervención de Garay de Monglave en nuestro texto, desaparecerían también en buena medida los motivos para cuestionar la autenticidad de la balada. Archu detalla, respecto a «Urthubiako Alhaba», las circunstancias en que anotó la versión: «Ce récit, si tragique et si lugubre à la fois, a été recueilli par moi il y a plus de vingt ans, sous la dictée de Mademoiselle d'Apath, alors octogenaire. Elle le tenait de ses ancêtres. La tradition fait remonter ce drame à une époque fort reculé et le classe parmi les plus vieilles histoires du Pays Basque».

En principio, no cabría desear más en cuanto a información fehaciente de la tradicionalidad real de «Urthubiako Alhaba»; una tradicionalidad que se remontaría a c. 1830, y la convertiría en la balada o romance que se documenta en fecha más temprana en lengua vasca. Nos referimos, claro está, a la «tradición oral moderna», que, por lo demás, representa la inmensa mayoría, si no la totalidad, de lo que conocemos de este género en el área vasca. Dentro de esa tradición moderna, nuestro texto se habría recogido con unos años de adelanto respecto a los primeros testimonios baladísticos conocidos, es decir los debidos a Augustin Chaho, anotados todos, al parecer, en la década de 1840 y, sobre todo, a partir de 1854.

Las cualificaciones de Jean-Baptiste Archu como estudioso y conocedor de la lengua y cultura vasca son, desde luego, muy distintas de las que podía exhibir Garay de Monglave. Autor de una *Grammaire basque-française* (1852), reimpressa dos veces, traductor al euskera de las fábulas de La Fontaine (1848), y primer traductor al francés de los poemas de Dechepare (1847) y los de Oihenart (1847), Archu representa lo mejor de la erudición vasca decimonónica «autóctona» junto a Duvoisin, D'Abbadie, Jaurgain y muy pocos más, en el Norte del país. Colaborador de L.-L. Bonaparte, Michel, y el propio Vinson, no cabe duda de que fue persona respetada y valorada

(Ms. 3340), la canción «Petite galiote, tu t'en vas au Brasil...» (f. 409), y «Les tisserands font plus que les eveques» (f. 471), remitidas, el 5 y 24 de marzo de 1854; en el vol. IV (Ms. 3341), dos canciones petitorias vascas, con sus melodías, bajo el epígrafe «Vieux usages (Vicomté de Soule)», remitidas el 13 de noviembre de 1854 (y con el complemento de una carta del 24 de diciembre en que da la traducción francesa y describe los usos en casas donde había nacido un niño en el curso del año) (f. 90); son las que incluye Vinson en *Le folklore...*, pp. 231-232; en el mismo vol. IV Archu contribuye con varios cantos bearneses: una linda canción en siete estrofas, «Baou a Lauzun, moun pere...» (f. 184), remitida el 24-III-1854; una canción larga, «Lous esclots» (f. 227), del 2-IV-1854; otra en nueve estrofas, «Me souis miste en danse» (f. 335), del 4-II-1854; y otra, «Moun pay e puy mamay», del 24-III-1854; súmese una versión francesa de «Trois jolis tambours» (f. 447), del 2-IV-1854, que Archu creía relacionable con «la rupture du mariage de Henri IV avec Marguerite de Valois»; y otra, «Qui veut entendre...» (f. 506), del 24-III-1856. Y posiblemente otras que escaparon a mi atención cuando revisé hace varios años esos volúmenes con intereses muy distintos a los que ahora me ocupan. [En el *Bulletin du Comité de la langue de l'histoire, et des arts de la France*, II (1854-1855), p. 491, se registra el recibo de varias composiciones bearnesas y francesas remitidas por Archu que en parte coinciden con el inventario anterior.]

Queda de manifiesto, en cualquier caso, el amplio espectro de Archu como recolector de composiciones populares, y el interés que tendría recuperar los manuscritos originales, de donde salieron las copias para Michel, el Ministerio, etc., y muy probablemente para Chaho, como me hace notar J. Kalzakorta, si todavía se conservaran. Al margen de sus trabajos eusquéricos y su labor como folclorista, Archu hizo también alguna incursión como editor de textos medievales: *Privilèges de Monséjour suivis de la liste des consuls et des bourgeois de cette ville, depuis 1533, de documents inédits, et précédés d'une notice sur Lesclapot* (Sauveterre de Guyenne: Chollet, 1876).

en tanto en cuanto experto en la lengua y literatura del país.¹¹ Cuestión distinta es que sus capacidades como gramático no fueran muy grandes, o que sus traducciones no parecieran siempre irreprochables. Para el siempre exigente Vinson, «M. Archu était Basque et s'était beaucoup occupé des choses de son pays. Tout ce qui vient de lui est certainement original et authentique».¹² Retengamos, para más adelante, la última frase de Vinson. Por su parte, Francisque Michel reconocía su deuda con Archu para la información que había reunido en el capítulo XI («Poésies populaires des basques»), sin duda el más novedoso de su libro, *Le Pays Basque*, de 1857: «M. Archu, qui, non content de mettre à ma disposition la collection de chants populaires basques qu'il a rassemblée, s'est toujours montré prêt à éclairer mes doutes, à dissiper mes incertitudes».¹³

Por otra parte, y desde el punto de vista que aquí ahora nos interesa, el papel que Archu representa en la recolección del género específico de la balada vasca es más destacado de lo que hasta ahora se ha reconocido. No se ha reparado hasta donde sé, en efecto, en que las primeras versiones publicadas de «Hauzeko (-Ahetzeko) Anderea» y «Borthagaray» (o «Apez beltzaren khantorea»), incluidas en la obra de Francisque Michel, procedían de la colección de Archu, pero ello es evidente. Al prologar la «chanson de Perkain», y aclarar que «Nous devons la pièce consacrée à leurs devanciers à l'obligeance de M. Archu», Michel agrega a continuación: «Les deux autres morceaux

¹¹ Sobre Archu y sus simpatías republicanas, pese a su colaboración con L. L. Bonaparte, cf. la breve nota de J. San Martín «Arxu idazlearen mendeurrena», *Egan*, 1980-1981, pp. 153-155. Como recuerda San Martín, Archu publicó unas versiones de *Kantu patriotikak* en 1848, que incluyen la traducción de *La Marsellesa* y un «Kantu republikanoa» de su propia autoría. Según informe de F. Michel (*Le Pays Basque...*, p. 522), estos cantos fueron publicados en un folleto no por el propio Archu sino por un mendigo a quien se los había facilitado para cantarlos en público, es decir un «colporteur». Del humilde origen de Archu, de padre analfabeto, su republicanismo, carrera profesional y relación con L. L. Bonaparte trata Etchebarne Dominika, «J. B. Archu», *Euskeria*, XXVI (1981), pp. 717-723. Sobre su posible parentesco con el autor de «Agota», postulado por Haritschelhar, cf. *infra*, nota 39. F. Michel transcribe el elogio a Archu de Jean Martin Hiribarren: «Eskaldunen lorea, Archu Chuberoco, / luma eta bihotzez lehena lerroco» (*Eskaldunac*, 1853, p. 156), aunque Hiribarren alaba a *tutti quanti*. Sobre la traducción de Archu de La Fontaine dice Michel: «Les connaisseurs s'accordent à placer très-haut cette traduction, tout en regrettant que l'auteur, au lieu de s'en tenir à l'ancienne orthographe et au dialecte souletin, ait cru devoir puiser dans les autres et employer une façon d'écrire bizarre» (p. 522). También Bonaparte desaprobaba, en las traducciones bíblicas que encomendó a Archu, sus experimentos lingüísticos en las mezclas dialectales: «Ou je me trompe fort, ou M. Archu s'est amusé à mêler les dialectes, chose que, pour mes études j'abhorre comme la peste» (Carta a Inchauspe, 8-II-1889, *Gure Herria*, 1928, pp. 427-429).

¹² J. Vinson, «Bibliographie du Folk-lore basque. Les chants historiques nationaux», *art. cit.*, p. 394.

¹³ F. Michel, *Le Pays Basque. Sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique* (Paris: F. Didot, 1857), p. 538. La colaboración de Archu con Michel venía de más atrás. En su edición de los *Proverbes basques recueillis par Arnaud Oihenart suivis des poésies basques du Mème auteur* (Bordeaux: P. Faye, 1847), F. Michel deja constancia de la intervención de Archu en ambas partes de la obra en los siguientes términos: «Nous avons donné des observations sur le texte des Proverbes et des poésies: nous les devons, en grande partie, à un compatriote d'Oihenart, à M. Archu, instituteur communal à la Réole (Gironde), dont l'obligeance égale le savoir. C'est à ce savant modeste et laborieux que nous sommes aussi redevable de la traduction des poésies» (p. lxxv). En la página anterior se anuncia ya la edición de Detchepare: «Cette fois le texte basque sera accompagné d'une traduction française par M. Archu».

qui viennent ensuite sortent du même portefeuille» (p. 397). Esos dos otros «morceaux» son los titulados «Eresia» (Hauzeko Anderea) y «Hil Kechua» (Borthagaray).

La primera es una balada de notable interés y calidad, y se conserva sólo en este texto único, en curiosa coincidencia con lo que sucede en el caso de «Urthubiako Alhaba», puesto que Jaurgain reimprimió el texto de Michel, es decir de Archu, limitándose al leve cambio onomástico en el nombre de la protagonista y a otras alteraciones menores. Creo, por otra parte, erróneo considerar que este texto y el contenido en el manuscrito de Chaho con el incipit «Sorthu nintzan Etchasian» sean versiones o variantes de una «misma» balada.¹⁴ Al margen de la situación tópica, habitual en la balada vasca, del maltrato del marido a una cónyuge exógama y de la coincidencia en los nombres de los personajes, todo el desarrollo temático y los desenlaces son por entero divergentes, por lo que «Urrutiako Anderea» (‘Sortu nintzan Etchasian...’) debe clasificarse como un «ballad-type» netamente diferenciado de «Hauzeko (-Ahezke) Anderea» (‘Hauzeko anderia Urrutian khorpitzez...’).¹⁵

En cuanto a «Borthagaray» (- «Bortirigarai», o «Apaiz beltza»), el texto de Archu facilitado a Michel es una versión abreviada en comparación con la posterior de Chaho, pero muy similar en su extensión a las de *Gure Herria* (1924) y *Dassance* (1935). Es, en cualquier caso, el primer testimonio de una balada a la que ha de concederse más importancia de la que ha recibido. J. Kalzakorta cuestiona con plena razón en un trabajo reciente que se trate de una balada «vulgar» (‘arrunta’).¹⁶ No lo es, desde luego, en sus rasgos estilísticos básicos, y, aunque se haya introducido alguna traza de «avulgamiento» o modernización, creo que sería adquirida en el proceso de transmisión, y no originaria. Ha de tenerse en cuenta también su difusión en Vizcaya, que Kalzakorta muestra ahora en toda su amplitud; aunque persistan rasgos lingüísticos ajenos al dialecto vizcaíno, los testimonios recogidos en áreas distintas evidencian que no estamos ante la implantación ocasional de una versión «viajera» sino ante una tradición antigua, y es una prueba más de que existió un fondo baladístico común en el País Vasco, por encima de la división en dos subtradiciones independientes que se ha apreciado en época moderna.

Nos interesaba subrayar aquí la competencia de Archu como recolector y conocedor del género específico de la balada vasca. A los datos anteriores, debe sumarse que a Archu se deben, también, versiones de composiciones narrativas recientes de tema histórico: «Harispe generala», «Les français à Madrid» (‘Mila zortzi ehun eta zortzigarrrena...’), «Entrée des français en Espagne», en 1794 (‘Armadetan phesta handi...’), todas ellas copiadas en el mismo manuscrito de la Bibliothèque National de Paris. Mayor interés aún tiene el saber ahora que Archu muy probablemente conoció y utilizó, para su inédito diccionario, el cuaderno de Sauveur Lardapide, su estricto coetá-

¹⁴ Cf. P. Urkizu, «Viejas baladas vascas del cancionero de Chaho», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, núm. 11, 2005, pp. 29-110 (pp. 35-40 en ed. electrónica).

¹⁵ Coincido en esta apreciación, por lo demás, con A. Zavala y con los editores de *Euskal Baladak*, que editan separadamente las dos baladas.

¹⁶ Cf. J. Kalzakorta, «Borthirigaray edo Apez belzaren k(h)antorea», *Idatz & Mintz*, 40 (2005), pp. 19-36 (y versión electrónica ampliada, 2009), con edición rigurosa y comentada del texto de Chaho, y estudio de todos los demás testimonios. Lamentablemente, P. Urkizu no pudo tener en cuenta este trabajo, en su estudio mencionado, «Viejas baladas vascas...», pp. 53-56 (ed. electrónica), con comentarios sobre la balada un tanto erráticos y desenfocados, en mi opinión.

neo, que contiene los textos de «Zalduko jauna» y «Uretako semea», dos baladas fragmentarias de evidente autenticidad y conocidas, una vez más, en versión única.¹⁷

Pero hay otras evidencias que permiten asegurar que Archu fue el más notable recolector de canciones populares vascas en el siglo XIX; y ello en una medida que hasta ahora no habíamos imaginado. En las actas de sesiones de la sección de Filología del «Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France» quedó constancia de las comunicaciones que enviaba Archu. Así, en la sesión del 14 de febrero de 1853, a la que entre otros asistieron Ampère, Guessard, Paulin Paris y Sainte-Beuve, se informa:

M. Archu, inspecteur primaire de l'arrondissement de la Réole, offre d'adresser des copies de chants et de poésies du pays basque, dont il forme une collection depuis vingt années. Cette offre est acceptée.¹⁸

¹⁷ Cf. J. Kalzakorta, «Uretako jaun edo Zalduko jaunaren balada», *Idatz & Mintz*, 41 (2005), pp. 20-33. Como indica el autor: «Archuk Francisque Michel historialariari hainbat balada eta euskal kantu eman zizkion eta bazekien kantu historikoez izan zezaketen balioa. Archuk, besterik demostratzen ez den bitartean, Lardapideren paperak ikusi eta bere hiztegira jaso zituen hitz zein unitate fraseologikoa. Archuren uzta, neurri batean behintzat, Retanaren hiztegian jasoa dago» (p. 23).

¹⁸ *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, I (1852-1853) (Paris: Impr. Impériale, 1854), p. 97. En la misma acta se da noticia del primer envío de Garay:

M. Garay de Monglave présente quelques considérations sur la langue basque, et fait connaître qu'il a recueilli vingt-neuf chants nationaux des peuples qui ont parlé ou qui parlent encore la langue basque; il envoie, comme spécimen, la traduction des trois petits poèmes suivants: le *Chant de Lelo* ou de *Lecobidi*, le *Chant d'Annibal* et le *Chant d'Altabiçar*, et donne, en même temps, le texte de ce dernier, déjà publié par lui en 1834.

En el acta de la sesión del 9 de mayo de 1853:

M. Garay de Monglave adresse quelques poésies nationales du Béarn, comprenant des chants historiques, des romances et des pastorales, et les accompagne d'une notice sur le Béarn, les chants populaires de cette province et le dialecte béarnais. Il annonce, en même temps, le prochain envoi d'un certain nombre de chants gascons-bayonnais, qui compléteront tout ce qu'il a recueilli de poésies populaires parmi les trois races basque, béarnaise et gasconne dont se compose la population du département des Basses-Pyrénées (p. 324).

En la sesión del 13 de junio, el Comité parece empezar a sentir cierto recelo ante los últimos envíos de Garay:

M. Garay de Monglave complète son premier envoi de chants basques, en adressant une nouvelle note explicative accompagnée du texte et de la traduction littérale de cinq romances basques, choisies parmi les plus anciennes de celles qui se chantent sur les deux versants des Pyrénées. Il donne, à la suite de ces romances, les traductions de deux complaintes, la *Chambre d'amour* et *Domingo*. La chambre d'amour, qui était autrefois en grande renommée dans le pays, est une grotte située sur le bord de la mer, entre Bayonne et Biarritz. L'événement tragique dont elle a été le théâtre, et qui fait le sujet de la complainte, a été célébré par des poètes de plusieurs nations. La langue basque possède aussi des noëls: comme on en a imprimé plusieurs recueils, M. de Monglave croit devoir se borner à les indiquer. Mais il regrette de n'avoir pu joindre à chacune des pièces qu'il envoie l'air sur lequel on la chante. Cette musique euscarienne tantôt langoureuse, tantôt sautillante, ajoute-t-il, remonte à une antiquité si reculée, que l'air de l'hymne latine qu'on chante dans les églises à la fête de saint Léon, martyr et évêque de Bayonne au Xe siècle, n'est autre que celui d'un saut basque qu'on danse encore dans le pays. Dans une communication postérieure, M. de Monglave termine ses envois de spécimens de poésies populaires du département des Basses-Pyrénées en transmettant quelques chants *gascons-bayonnais*, tels que noëls, ronde des agnetaires (marchandes de viande d'agneau), etc. Enfin, il consacre une courte notice biographique à faire connaître un poète gascon du XVIIIe

No estamos, pues, ante un colector ocasional sino ante un compilador de largo alcance que había empezado su tarea muchos años antes; lo mismo será corroborado unos años después por Francisque Michel, al aludir a una «collection de chants populaires basques» de Archu ya constituida como tal colección. El «depuis vingt ans» se corresponde con la datación de «plus de vingt ans» en que Archu habría registrado la versión de «Urthubiako Alhaba».

Las actas de la sesión del 11 de abril de 1853, precisan la amplitud de la compilación de Archu:

M. Archu, inspecteur primaire de la Réole, envoie comme spécimen d'une collection de cent vingt chants populaires du pays basque qu'il a rassemblés, douze morceaux accompagnés d'une traduction française littérale.¹⁹

Se alude directamente, pues, a la aportación de Archu conservada en el Ms. 3.342, pero se especifica ahora que se trataba sólo de especímenes de una compilación diez veces más copiosa, de la que —como ya sabemos— eran parte también los varios textos comunicados a Francisque Michel. Una colección personal de 120 cantos populares vascos recogidos a la altura de 1853 y a partir de c. 1830 sería, sin duda alguna, además de la más temprana, la más amplia en conjunto de todo el siglo XIX, sin excluir la de Chaho que, al menos en el manuscrito que se conserva, in-

siècle, dont les productions ont acquis une grande popularité dans cette partie de la France. Pierre Lesca de Hitre, tonnelier et marchand de vin, est l'auteur de la ronde des marchandes d'agneau, des tillo-liés, etc. Des remerciements seront adressés pour l'envoi des diverses pièces qui précèdent, et qui sont réservées pour être l'objet d'un examen ultérieur. Mais la section demande que M. de Monglave soit invité à communiquer le texte basque de la complainte de *Domingo* et la musique de l'hymne de saint Léon (pp. 347-348).

Creo útil la reproducción literal de estas actas que, en lo que atañen a Garay, Vinson dio a conocer sólo en forma indirecta y muy extractada. Merece recogerse también la extraña noticia que proporciona el marqués de Pastoret, que presidió varias sesiones del comité, recogida en el acta del 3 de junio: «M. de Pastoret indique une chanson basque, appelée la *chanson du comte Bernard*, où l'on compte les assaillants, comme dans une des pièces adressées par M. de Monglave, mais qui offre une forme plus populaire» (p. 322). La pieza aludida de Garay de Monglave es sin duda el Canto de Altabiskar, pero esa «Chanson du comte Bernard» es, si no fantástica, desconocida. Un canto histórico vasco en el que «l'on compte les assaillants» podría ser el de Bereterreche («Hirur dozena bazabiltzala...»), donde también existe un «Jaun kuntia», pero no son elementos suficientes para la identificación y, por otra parte, el marqués de Pastoret parecía, a juzgar por otras intervenciones, demasiado aficionado a revelaciones insólitas.

¹⁹ *Ibid.*, p. 181. El acta de la «séance» continúa: «Il [Archu] y joint la chanson de la *Réoule*, célèbre dans tout le Midi, mais surtout parmi les marinières de la Garonne. Cette chanson, que Henri IV avait en affection singulière, paraît remonter au XVII^e siècle, et l'air en est encore en grande faveur dans le pays. Pendant les fêtes publiques qui ont lieu à la Réole le jour de l'Ascension, les instruments jouent cet air, sans interruption, durant toute la cérémonie. On remercia M. Archu et on le pria de transmettre au comité l'air noté de la chanson de la *Réoule*». Archu cumplió el encargo, y añadió otros informes, según se hace constar el 13 de Junio: «M. Archu, inspecteur primaire, adresse l'air noté de la chanson de *Jean de la Réoule*, qui lui avait été demandé par la section. Il y joint une lithographie représentant la promenade sur l'eau que le clergé et les autorités font le jour de l'Ascension, à l'issue de la grand'messe. Le bateau qui les reçoit, ajoute M. Archu, et qui est orné de drapeaux et de guirlandes, décrit neuf tours ou circuits dans la Garonne, à l'aide de vingt jeunes rameurs en grand costume. Le fifre et le tambour exécutent pendant ce temps l'air de Jean de la Réoule. L'origine de cet usage est inconnue. Remerciements et classement de la communication parmi celles mises en réserve pour le recueil des chants populaires» (pp. 346-347).

corpora gran número de composiciones ajenas, y varias que no pueden considerarse en modo alguno como «populares». Si, además, se tiene en cuenta la alta probabilidad de que Archu fuera uno de los colaboradores de Chaho, como avanza Jabier Kalzakorta,²⁰ la conclusión es que Archu debe ser considerado como el más importante recolector de la canción popular vasca antes de 1900, es decir hasta Azkue, aunque lamentablemente se desconozca el paradero de la colección completa. Archu, «sabio modesto y laborioso» (Francisque Michel *dixit*), trabajó para los demás antes que para sí mismo, y con ello es posible que las letras vascas no salieran muy beneficiadas.

En suma, no puede cuestionarse el conocimiento que Archu poseía de varios géneros y subgéneros de la poesía popular vasca, y de la balada narrativa oral en concreto. Tampoco existe la menor sospecha de falta de probidad, ni de que Archu hubiera participado en fraudes textuales de ningún tipo, o se haya prestado a poner en circulación fabricaciones ajenas.

3. El escepticismo, y la hipercrítica, de Julien Vinson

Ya hemos visto que tampoco a Vinson le cabían dudas sobre la honestidad intelectual de Archu: Todo lo que provenía de él «est certainement original et authentique», afirmaba en 1883, y en su libro célebre del mismo año, *Le Folk-Lore du Pays Basque*, afirma lo mismo al diferenciar las aportaciones de Archu y Garay de Monglave al 'recueil' manuscrito de París: «Le premier a donné des pièces authentiques et inédites».²¹ Y sin embargo, Vinson estimaba como falso, y moderno, el texto de la balada de «Urthubiako Alhaba», comunicada por el propio Archu, como bien le constaba. Su juicio no puede ser más categórico: «Malgré l'affirmation de M. Archu, je ne le crois point authentique; la forme, en tout cas, en est bien littéraire!».

No es fácil, en primera instancia, entender las razones de la inconsecuencia palmaria en que incurre Vinson. Si «todos» los materiales de Archu eran auténticos, no se comprende por qué juzgaba como «point authentique» sólo uno de esos materiales: precisamente el que aquí nos interesa.

Un intento de explicación habrá de comenzar por recordar la personalidad peculiar de Vinson. Estamos ante un vascólogo que tenía poco de vascófilo; laico, admirador rendido del racionalismo francés del XVIII, republicano ferviente, y sin ninguna motivación patriótica o romántica para su interés por la lengua y la literatura vasca. Sus estudios vascos fueron en realidad, a sus propios ojos, un divertimento que le apartó de otros trabajos más interesantes y más útiles «aux yeux du monde». Es de suponer que se refería a sus estudios sobre las lenguas indostánicas. Él mismo explicó

²⁰ Según me comunica el 15-VII-2009. Kalzakorta se basa en el sistema gráfico utilizado por Archu. En efecto, los peculiares hábitos ortográficos de Archu (recuérdese la apreciación de F. Michel sobre su «façon d'écrire bizarre», *supra*, nota 11) pueden, sin duda, servir para identificar sus originales. Por mi parte, al intentar establecer la cronología y «autoridad» textual relativa de las distintas versiones de «Atharratze Jauregian» para un trabajo en preparación, he advertido que la versión de seis estrofas del cancionero de Chaho (hoja sin numerar que precede al núm. 83 en la ordenación moderna), y que aparece tachada tras haber sido utilizada como base del texto facticio que Chaho consideró definitivo, es casi con plena seguridad, a mi juicio, de letra de Archu.

²¹ J. Vinson, *Le Folk-Lore du Pays Basque* (Paris: Maisonneuve & Larose, 1883), p. xvi.

con claridad en más de una ocasión que al margen de la lengua no veía nada de original ni especialmente valioso en el pueblo vasco. Al prologar su amplia colección dedicada al folclore literario del país concluía: «En parcourant les pages ci-après on y constatera une fois de plus ce que démontre une étude impartiale et approfondie, *l'absence complète d'originalité sociale du peuple basque. A part leur langue —élément de premier ordre du reste— les Basques n'ont rien à eux*». Todos los intentos de exhibir algo original y «demasiado» valioso se habían revelado como supercherías: «Les rêveries ou les fantaisies de Chaho et de ses imitateurs n'ont aucun fondement sérieux [...] Plus j'étude les Basques, et plus je demeure convaincu qu'on ne saurait voir en eux les débris d'une race antique, puissante et civilisée».

En sus artículos de la *Revue de Linguistique et de Philologie Comparée*, en 1883, que Vinson concibió como ampliación al prólogo de *Le Folk-Lore du Pays Basque*, el autor es aún más explícito. Su conclusión, después del implacable desmontaje de las fantasías de Chaho y las fabricaciones de Garay, es un alegato contra los «euskaristas» coetáneos, a quienes este republicano anticlerical veía en sus antipodas ideológicos:

Que conclure de tout ce qui précède? Simplement que, plus les études progressent, plus se confirme l'hypothèse du peu d'originalité des Basques modernes. Ils n'ont à eux, en propre, que leur langue; mais à part cet élément, il n'est rien chez eux qu'on ne retrouve chez leurs voisins de langue romane: moeurs, coutumes, vêtements, folk-lore, fueros, rien de tout cela n'est basque.

Je sais bien qu'en parlant ainsi, je choque des préjugés «nationaux», des tendances politiques locales, des illusions chères même à beaucoup de libéraux de Guipuzcoa, de la Biscaye ou de la Navarre; mais au point de vue où je me place, il m'importe peu d'encourir le mécontentement ou d'affronter la mauvaise humeur des *euskaristes*. Il y a, dans «les Provinces», nombre de bons et généreux esprits, qui écriraient volontiers sur leurs portes, comme on le fit naguère à Barcelona: *aquí se habla español*, et qui rêvent une république fédérative basque avec les *fueros* pour constitution, le chant d'Altabiscar pour hymne national, et un *labarum* catholique pour drapeau. Cet idéal n'est pas le mien. [...] Entre l'athéisme inconscient du nègre ou du néo-calédonien et l'état d'esprit d'un Diderot, se placent fatalement les aberrations religieuses de milliers de siècles; entre les sociétés aryennes primitives et l'idée républicaine moderne, se succèdent inévitablement les préjugés monarchiques et autoritaires.²²

En los dispersos escritos de Vinson pueden encontrarse una y otra vez expresadas estas mismas ideas. Baste como botón de muestra la forma en que saludó la aparición de la *Revista Éuskara* de Pamplona:

Il se produit en ce moment, dans le pays basque espagnol, un très-remarquable travail dans les esprits éclairés et cultivés. Essentiellement politique, car il n'est inspiré que par la question forale conséquence nécessaire de l'insurrection carliste, il se présente avec un caractère à la fois national et littéraire des plus intéressants. Les personnes qui sont à la tête de ce mouvement prétendent le borner à une entreprise analogue à la tentative de nos félibres, à une sorte de renaissance littéraire de la langue basque dont on voudrait à tout prix arrêter la décadence et empêcher la fin prochaine. Mais de pareils efforts sont incontestablement stériles; rien ne saurait arrêter

²² J. Vinson, «Bibliographie du Folk-lore basque. Les chants historiques nationaux», *Revue de Linguistique et de Philologie Comparée*, XVII (1884), pp. 80-81.

le cours inexorable des choses. Il n'y a rien de national chez les Basques, absolument rien d'original, que leur antique idiome, et c'est précisément parce que cet idiome est incompatible avec leur civilisation actuelle — toute espagnole — qu'il ne peut plus vivre et qu'il doit fatalement disparaître. Le basque n'est ni une langue littéraire ni une langue convenable aux instincts démocratiques de notre siècle. L'opinion contraire est fondée sur une erreur, sur une méprise trop générale encore, mais bien excusable du reste. On croit à des institutions nationales basques, à une espèce de société républicaine des montagnards pyrénéens, dont les fameux *fueros* auraient été la charte et le code. Et pourtant ce point de vue est absolument faux: il n'y a rien de vraiment libéral dans les *fueros* qui tendent simplement à la réglementation d'une oligarchie cléricale autoritaire.²³

En la cultura popular vasca Vinson ve sólo «universales» folclóricos, comunes a todos los pueblos, y tomados en préstamo de pueblos más cultos y avanzados. Tampoco la cultura popular en sí misma le merecía excesiva estima. Al referirse, en concreto, a los proverbios escribe Vinson: «J'apprécie médiocrement ces sentences banales, faits pour tous les goûts et pour tous les temps, où de nombreuses niaiseries coudoient de rares traits d'esprit. Je me suis borné a relever les moins sottes de ces formules...».²⁴

Al margen del capítulo dedicado al teatro popular, las pastorales, que calificaba como lo único original de la literatura vasca (pero en donde ya de entrada Vinson advierte que dramas del todo semejantes existían en Cataluña, Bearn, Gascuña y Bretaña), su libro de conjunto sobre el Folclore vasco se ocupa de cuentos, canciones, fórmulas de juego, dictados tópicos, adivinanzas y refranes. En ninguno de esos géneros hay, ciertamente, nada de especialmente peculiar ni «original», ni en el caso vasco ni en el de cualquier otro pueblo. Es muy revelador de las concepciones de Vinson el capítulo dedicado a la canción (el segundo), y la selección particular de los textos, que incluyó. A Vinson le interesaron sólo las canciones amorosas y humorísticas, y las canciones de cuna. Con la excepción de dos canciones «políticas» (el «Gernikako arbola» y el que titula «Chant des Carlistes», es decir «Azpeitiko neskatxak»), todo lo demás pertenece a un repertorio estandarizado y con rasgos básicos muy similares en todas las culturas populares europeas.

²³ J. Vinson, Reseña en *Revue de Linguistique et de Philologie Comparée*, XI (1878), pp. 466-467. En un artículo tardío, Vinson se da el homenaje de recoger todo lo que habían escrito contra él, en privado y en público, los «basquisants» de la parte Norte del País, apostillándolo con comentarios no muy amables: Duvoisin era «un esprit obtus et borné», «il était surtout pédant et prétentieux»; D'Abbadie, «un amateur dans toute la force du terme», «fort infatué de sa personne», «clérical intransigeant et réactionnaire féroce», etc., con otras lindezas dedicadas a Inchauspe, y con el telón de fondo de sus polémicas con Bonaparte. Cf. «Science, critique et vanité», *RLPhC*, XXXVIII (1905), pp. 192-207. Antes, había tronado contra Campión, «un linguiste d'occasion», al reseñar despectivamente el volumen *La tradition au Pays basque*, de 1899, que consideraba como «l'oeuvre d'une coterie cléricale et anti-républicaine», *RLPhC*, XXXIII (1900), pp. 290-293. Su antipatía por Araquistain se aumentó al verlo prologar el *Catálogo de obras éuskaras* de Sorarrain, de 1898, que juzgaba como un plagio de su *Bibliographie*. «Ce M. de Araquistain est un des quatre ou cinq Espagnols qui ont cru rendre service aux études basques en prenant un conte populaire ou une légende plus ou moins authentique, et en la dénaturant dans une amplification de rhétorique généralement médiocre [...] Le susdit Araquistain écrit à son compère [Sorarrain] une longue lettre, dans ce style emphatique et solennel auquel se prête si bien la langue espagnole, pour lui démontrer qu'il a parfaitement le droit de copier les autres et de faire siens leurs ouvrages». Cf. «*Sic vos non vobis...*», *RLPhC*, XXXII (1899), pp. 197-199.

²⁴ J. Vinson, *Le Folk-Lore du Pays Basque* (Paris: Maisonneuve & Larose, 1883), p. xvi.

No deja de sorprender que en su antología Vinson prescindiera por completo de la balada oral narrativa. La exclusión es, en efecto, reveladora de un propósito deliberado, porque a la altura de 1883 Vinson, además de los textos de Archu y Michel, conocía, como excepcional bibliógrafo que fue, todo lo publicado entonces, incluyendo los *Chants populaires du Pays Basque* de J. D. J. Sallaberry (1870), la colección de Mme. de Villéhélio (1869), y todo lo impreso por Chaho de 1836 en adelante. Es más, Vinson había adquirido para su colección particular el justamente célebre manuscrito de cantos populares compilado por Chaho, es decir una de las fuentes básicas de textos baladísticos vascos. A su alcance, pues, tuvo Vinson versiones de «Bereterretchen kanthoria», «Atharratze jauregian», «Ahetzeko Anderea» y «Urrutiko Anderea», «Errege Jan» (La muerte ocultada), «Alos Torrea», «Hirur kapitainak», «Borthagaray», «Egun bereko alarguntsa» (La enamorada de un muerto), entre otros, además de algunos de los cantares narrativos antiguos de banderizos que Francisque Michel había dado a conocer; es decir, una parte muy sustancial del repertorio de la balada vasca tal y como hoy la conocemos. Se trata de textos cuya calidad poética y plena «originalidad», esta vez sí, temática o estilística (o ambas cosas) no puede pasar inadvertida a ningún lector imparcial. La ceguera de Vinson nos sumiría en la perplejidad si no estuviéramos ya prevenidos por su previo «parti pris» respecto a la ausencia de originalidad que atribuía a la cultura popular vasca. Los textos baladísticos desechados eran, sencillamente, «demasiado» originales, y tenían también «demasiados» quilates en un orden estético como para no ser incómodos a un Vinson que se había manifestado tan contundentemente sobre las pobres expectativas que había que suponerle al «genio» poético de los vascos. Súmese a ello el hecho de que Vinson veía coexistir en el manuscrito de Chaho, como en los papeles de Garay, textos baladísticos o líricos con los apócrifos cantos de Lelo, Altabizkar o Aníbal, que nadie más que él contribuyó tanto a desacreditar definitivamente. Es fácil suponer que a Vinson se le impusiera la ecuación de que en literatura «popular» vasca un exceso, desde su óptica, de originalidad o calidad «literaria» era directamente proporcional a la presencia de falsificaciones o mixtificaciones. Ante una convicción de esta índole, se entiende que, al enfrentarse al texto de «Urthubiako Alhaba», en Vinson pesara menos su declarado respeto a Archu como recopilador honesto de composiciones populares que sus sospechas hipercríticas ante toda creación que no tuviera modelos directos en culturas colindantes, o que no tuviera garantizada su autenticidad gracias, precisamente, a su trivialidad e irrelevancia estética. Cabe recordar, como buen ejemplo de hipercrítica fallida, que Vinson consideraba el «Cantar de Beotibar», al verlo publicado en los *Denkmaeler* de Mahn de 1857, o en *Le Pays Basque* de Michel, como una falsificación poco seria, al mismo nivel que el canto de Altabiskar, y sin ningún interés.²⁵

En un libro que Vinson conocía bien, por haber colaborado en él, las *Basque Legends*, de Wentworth Webster, se incluía en su segunda edición, de 1879, un apéndice sobre la poesía vasca. Webster coincidía a la letra con Vinson, si es que no fue

²⁵ J. Vinson, «Bibliographie du Folk-lore basque», *Revue de Linguistique et de Philologie Comparée*, XVI (1883), p. 386. Es obvio que la forma lingüística con que el cantar se conservaba en el siglo XVI no tiene por qué corresponder a la del momento de su presumible composición en el XIV, pero los testimonios de Zaldibia y Garibay, que al parecer Vinson desconocía, garantizan la autenticidad y antigüedad del texto.

éste quien inspiró sus juicios: «There is no epic in Basque, and scarcely any narrative ballads»; «All that is really native is lyrical»; «The historical songs, like all other historical remains among the Basques, are few and doubtful».²⁶ Webster imprime con versión inglesa los cantos de Lelo y Altabiskar, a pesar de extenderse en la falsedad ya notoria de este último. Es todo lo que podía ofrecer como muestras de poesía narrativa «popular» vasca; y, sin embargo, tampoco le eran desconocidas las publicaciones de Michel, Sallaberry, Chaho o Villéhélio, en las que podría haber espigado varios ejemplos de «narrative ballads» de pleno derecho, y absolutamente homólogas de las baladas anglo-escocesas o los romances españoles. Webster, por otra parte, tenía también la misma opinión desfavorable de Vinson sobre el valor de la poesía vasca en general, popular o culta.

Debe tenerse en cuenta que, prejuicios aparte, Vinson y Webster escribían en unos años en que todavía eran muy recientes los escándalos provocados por el descubrimiento de la falsedad radical de los cantos bretones de La Villemarqué, los checos de Vaclav Hanka, o los búlgaros de Verkovich, y tenían sin duda en mente la ingeniosa superchería de *La Guzla* de Prosper Mérimée, desvelada por el propio autor en 1842. El fraude del Canto de Altabiskar, en particular, había tenido amplios ecos en la prensa periódica;²⁷ y hacía años que el pastiche de Garay de Monglave, y los de Chaho, habían sido denunciados fuera del ámbito vasco. Por ejemplo, el gran colector bretón François Luzel, al denunciar una de las fabricaciones de La Villemarqué, en 1869, se refería a los precedentes de MacPherson y a «*Le chant des Cantabres, le chant d'Annibal, le chant de Roncevaux, reconnus aujourd'hui pour supposés*», lamentando que tales fraudes hubieran «fait autorité longtemps et trompé nos historiens littéraires dont la science est le mieux établie, comme Ampère et Fauriel».²⁸ Ningún

²⁶ W. Webster, *Basque legends collected, chiefly, in the Labourd* (London: Griffith and Farran, 1879), pp. 247-249.

²⁷ Aunque las primeras revelaciones de D'Abbadie sobre la verdadera génesis del Canto de Altabiskar son de 1859 (*Gentleman's Magazine*), el «dossier» completo sobre el caso fue dado a conocer por Webster en 1883, y publicado simultáneamente en *The Academy* (Londres), *Euskal-Erria* (San Sebastián), y el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid). A pesar de ello, ha habido fuera del mundo académico quienes siguieron sosteniendo la autenticidad de «l'inepte composition» (Vinson) de Garay, y todavía en 1962 en una colección, realmente 'incroyable', de *Contes et récits du Pays Basque* (Paris: F. Nathan), debida a René Thomasset, nos encontramos (pp. 36-43) con «la chanson basquaise de Roland», estrictamente coetánea de la canción de gesta francesa del siglo XII, si no anterior, completada con un «Chant des Maures», de «au début du Treizième Siècle», que no es otro que el «Chant d'Abarca» (del siglo XIII, pero compuesto en 1858, como reveló Duvoisin, que conocía bien a su autor, un año después). También el «Canto de los Cántabros» o «de Lelo» ha tenido su reivindicación moderna, no en tanto texto del siglo XVI (lo que nadie niega) sino como testimonio «real» de las guerras entre romanos y vascos (i. e. «cántabros»). Cf. P. Duny-Pétré, «Le chant des Cantabres. Essai de réhabilitation d'un document considéré comme apocryphe», *Gure Herria*, XLV (1975), pp. 15-32.

²⁸ F. Luzel, «A propos d'une chanson bretonne annoncée comme devant paraître dans la dernière édition du *Barzaz-Breiz* et qui n'y se trouve pas», *Revue Archéologique*, XX (1869), pp. 120-130 (129). Luzel, pese a su inicial devoción por La Villemarqué, fue determinante en el descrédito del *Barzaz-Breiz*. Los intentos modernos de reivindicar como auténtica la colección bretona, basados en el hallazgo y publicación de los cuadernos de campo de La Villemarqué, se fundan en varios trabajos de Donatien Laurent quien, sin embargo, distinguía al principio con toda claridad la labor de La Villemarqué como colector del editor. Cuestión distinta es que Laurent justifique los procedimientos mixtificatorios del vizconde en forma que no puede asumirse ni, por supuesto, desde la óptica actual, pero tampoco la de la Francia de los 1830-1840. A mi entender, F. Gourvil elucidó definitivamente la deshonestidad inte-

estudioso europeo que se considerase «moderno» querría en lo sucesivo pecar de ingenuo. Baste un ejemplo de la general cautela que se hizo norma entre estudiosos solventes a fines del siglo XIX: el gran eslavista francés Louis Léger, había publicado en plena juventud, en 1866, una traducción, con un prólogo entusiasta, de los *Chants héroïques et chansons populaires des Slaves de Bohême*, a partir de los textos apócrifos de V. Hanka. Al advertir su error, Léger extrajo las lecciones pertinentes y en el futuro manifestó grandes reservas ante otras obras producto de la musa popular, o que como tales se consideraban.²⁹

lectual de fondo que, al margen de prejuicios estéticos y limitaciones científicas de época, subyace en toda la labor de La Villemarqué. Cf., entre otros varios trabajos de Laurent, «Aux origines du Barzaz-Breiz: les premières collectes de La Villemarqué (1833-1840)», *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, CII (1974), pp. 173-221; «Autour du Barzaz-Breiz: Ar Falc'hon - Le Faucon. Texte inventé ou texte recueilli?», *ibid.*, CV (1977), pp. 333-350; «Le carnet de route de La Villemarqué et l'historicité du Barzaz-Breiz. Trois textes contestés: Merlin, le Faucon, les Chouans», *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, LIX (1982), pp. 360-387. Estos trabajos se refunden y complementan en *Aux sources du Barzaz-Breiz—La mémoire d'un peuple* (Douarnenez: ArMen, 1989), que adapta la thèse d'État presentada por Laurent en 1974. La tenue frontera entre la justificación y la reivindicación se traspasa abiertamente en algún trabajo posterior de Laurent, como «Théodore Hersart de La Villemarqué et la découverte d'une littérature du peuple», en *Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft*, Kassel, I (1991), pp. 151-159. Un alambicado libro reciente de Nelly Blanchard, *Barzaz-Breiz. Une fiction pour s'inventer* (Rennes: Presses Universitaires, 2006) aporta pocas novedades, pero intenta explicar el proceso de manipulación a que La Villemarqué somete al «pueblo» bretón y la canción popular, al servicio de una ideología retardataria y de las ambiciones —o la compensación de frustraciones sociales y personales— del compilador-inventor. No me han sido accesibles los últimos trabajos de Gourvil, en los que es de suponer se hiciera cargo del hallazgo y publicación de los «carnets» del gran bardo. En cualquier caso, me resulta inexplicable que la calidad de puro y simple farsante de La Villemarqué, tanto más evidente en la medida en que se publican nuevos testimonios epistolares (como sus cartas a Grimm), no sea percibida por algunos colegas franceses.

²⁹ Cf. A. Mazon, «Die Gedichte der Königinhofer Handschrift und Claude Fauriel», *Slavische Rundschau*, X (1938), núm. 6, pp. 169-184. Según Mazon: «Dieser Irrtum war jedoch nicht so sehr sein Irrtum als vielmehr der seiner Vorgänger [ilustres estudiosos eslavos que habían dado crédito a las fabricaciones de Hanka]: Er [Léger] wird ihn später, ohne sich seiner schämen zu müssen, zugeben; er wird aus dieser Jugenderfahrung die entsprechende Lehre ziehen und künftig in bezug auf das Igorlied und die Slavische Veda die nötige Vorsicht walten lassen» (p. 169). Léger, sin embargo, tardó bastantes más años de lo que Mazon da a entender en reconocer que los textos de Hanka eran un fraude.

A propósito de los falsos cantos checos, conviene recordar que ya Francisque Michel había advertido en 1859 que el Canto de Altabiskar —en cuya autenticidad básica todavía creía— podría haber sido «completado» con otras fuentes, entre ellas un «poème bohémien», la *Défaite des saxons* (cf. *Le pays basque...*, p. 235). Tal poema no es otra cosa que una de las invenciones de Hanka. La fabricación de Garay de Monglave y Duhalde tendría así el curioso honor de ser una falsificación basada, parcialmente, en otra falsificación, y rizaría el rizo de los «fakes» literarios: una falsificación de segundo grado. Pero siempre es posible el más difícil todavía. Francis Gourvil, al rastrear los modelos utilizados en el *Barzaz-Breiz* de La Villemarqué, identifica el Canto de Altabiskar como origen de determinados pasajes de algunos poemas de la colección bretona («Marche d'Arthur», «Combat des Trente», «Le Cygne»). Cf. F. Gourvil, *Théodore-Claude-Henri de La Villemarqué (1815-1895) et le «Barzaz-Breiz»...* (Rennes: Oberthur, 1960), pp. 489-490. Con ello se alcanzaría el «tercer grado» en la falsificación de supuestos cantos populares: unas supercherías basadas en otra superchería que a su vez se basaba en una inicial superchería... La Villemarqué, miembro desde febrero de 1835 del «Institut historique» fundado por Garay de Monglave, conoció sin duda el pastiche sobre Roncesvalles, publicado el año anterior en el primer volumen del *Journal* del Institut.

4. «Urthubiako Alhaba»: el poema en sí

La incapacidad de Vinson para reconocer la existencia del género de la balada narrativa dentro de la poesía oral vasca, y sus preconcepciones negativas sobre la autenticidad de cualquier producción que pudiera desmentir su dogma de la falta radical de «originalidad» de los vascos, creo que restan todo valor a su afirmación o sospecha de que el poema recogido por Archu fuese una mixtificación. Claro está que ello no garantiza por sí sólo, en modo alguno, que la balada sea auténtica. Aunque Vinson no demostrara nada, no basta invalidar un argumento negativo. Cualquier posible 'reivindicación' de «Urthubiako Alhaba» como verdadero poema tradicional habrá de partir de lo que Stanley Burnshaw llamó «the Poem itself».

Ya hemos leído que para Vinson la prueba máxima de la falsedad del texto consistía en que «la forme, en tout cas, en est bien littéraire!». Vinson era aquí fiel a la idea, muy generalizada hasta fechas recientes, de que la poesía popular es, toda ella, necesariamente, simple, «natural», y sin artificio alguno. En uno de sus últimos trabajos afirmaba todavía: «Les véritables produits du Folk-lore plaisent toujours par le naturel, la naïveté, la simplicité, la suite désordonnée des pensées, les hasards de l'improvisation».³⁰ La crítica y la teoría literaria, la etnografía, y hasta la psicología, han desmentido hace muchos años esas convicciones, que Vinson compartía con los románticos y con sus denostados «euskaristas», sobre la ingenuidad y simpleza de las producciones orales. Desde los mitos amerindios a los cuentos populares europeos, los análisis de un sinfín de estudiosos han dejado establecida la complejidad de significado y estructura que subyace en los textos orales cuando se maneja un corpus amplio, o sencillamente se atiende a lo que no es meramente superficial. Lo mismo se aplica a la lírica tradicional y, por supuesto, a la balada oral narrativa. En este último campo, y por sólo mencionar una obra reciente de especial importancia, baste recordar aquí a Diego Catalán, *Arte poética del Romancero oral. 1: Los textos abiertos de creación colectiva; 2: Memoria, invención, artificio* (1997-2000); el título y los subtítulos del libro son ya de por sí significativos. No faltan tampoco en el campo de la balada vasca estudios que ponen el énfasis en la complejidad y «artificio», muy superior a veces a lo que hallamos en obras «literarias» cultas, que configuran como obras de arte verbal varios de estos breves poemas.

En «Urthubiako Alhaba» hallamos un relato iniciado «in mediam rem», en el que se desconocen los antecedentes del drama (no se explican las razones de la prisión de los padres de la dama); faltan por completo reflexiones morales por parte de la voz narradora; y el suceso es de ámbito estrictamente local, sin ninguna trascendencia histórica general. Todo ello aproxima nuestro texto mucho más a «Bereterretchen kanthoria», o a «Ahetzeko Anderea», que al «Canto de Altabiskar» y producciones similares. El *modus operandi* habitual del forjador de cantos populares apócrifos, en efecto, tiende a no dejar cabos sueltos y no concibe elipsis de ninguna «secuencia» fundamental: todo tiene su explicación lógica, y en su orden lineal. El falsario no puede evitar tampoco hacer explícita su moraleja; y tanto menos cuanto más pretende incidir en su propio presente. Como explicó muy bien Gaston Paris al situar, precisamente, el Canto de Altabiskar en el contexto general de las falsificaciones literarias y documentales: «La production de documents faux, ainsi que leur protection

³⁰ J. Vinson, «Etymologie, citations, métrique», *RIEV*, XIV (1923), pp. 354-362 (cita en p. 361).

contre les attaques de la critique, a quatre causes principales: l'intérêt, la vanité, la religion et le patriotisme», a las que «il faut y joindre naturellement la cupidité tout simple qui pousse à fabriquer un manuscrit, une charte, des autographes, pour les vendre plus cher; —le singulier amour-propre scientifique, dont on a quelques exemples, qui porte un homme à forger des documents curieux pour s'illustrer par leur découverte et leur explication; —et enfin le pur désir de mystifier le public ou les érudits».³¹ Casi todas, si no todas, estas razones confluyen en, por ejemplo, Garay de Monglave; y ninguna de ellas vemos que pudiera darse en Archu, que nunca publicó por sí mismo el texto de «Urthubiako Alhaba», ni lo comunicó a ninguno de sus influyentes conocidos para que lo publicaran: la balada sólo apareció en letra de molde unos años después de la muerte del colector. Pero volvamos al texto en sí.

1.— El incipit abrupto, con la fórmula doble de saludo, coincide casi a la letra, con el de la versión de Ochagavía de una balada indudablemente tradicional, «Leisibatxo», correspondiente al tipo paneuropeo de «La vuelta del marido»:

—Xinkoak dizula egun on, andere aarena.
—Bai eta zuri ere, galai zalduna...

(Azkue, *Cancionero Popular Vasco*, n. 852).

Y que se trata de un comienzo generalizado, y originario, en la balada lo evidencian las versiones vizcaínas de Arrázola:

—Egun on Jainkoak dizula, andratxo gaztea.
—Baita zeurori bere, galaitxo maitea...

(Azkue, *ibid.*, núm. 832);

y de Muxika:

—Egun on dezula, andratxu gaztea.
—Baita bedorrek bere, bai, jauna maitea...

(*Euskal Baladak*, II, p. 126).

El incipit es similar en otras versiones de Ereño y Arteaga, publicadas por el Instituto Labayru, y en la guipuzcoana de Azkoitia, procedente de la colección de Aitzol:

—Egun on Jainkoak dizula, andratxo maitia
—Baita berrori bere, jauna maitea...

(ap. A. Zavala, *Euskal Erromantzeak*, p. 350).

Es claro que está excluida la posibilidad de que cualquier potencial falsario pudiera a la altura de 1830 o 1853 (años en que se recoge y copia «Urthubiako Alhaba») inspirarse para el comienzo del poema en una balada que en sus primeras versiones sólo ha sido conocida en letra impresa a partir de 1922.

³¹ G. Paris, reseña a Jean-François Bladé, *Dissertation sur les chants heroiques des Basques* (1866), en la *Revue Critique d'Histoire et de Littérature*, I-2 (1866), p. 218.

Otra balada vizcaína, relacionada en última instancia con la de «Urtsua», e inédita hasta 1998, ofrece el mismo tipo de incipit:

- Egun onak Jaungoikuak emonda, arrea Juana.
—Alan ekarri daizula, neba zaldun ona...

(ap. A. Zavala, *Euskal Erromantzeak*, p. 298).

2.— La balada aparece casi por completo en estilo directo, dramatizada. En sus 76 «versos», o líneas, todo el texto está dialogado, excepto un breve pasaje (vv. 45-56) en «versos» breves. La proporción que ocupa el diálogo es de más del 80 %, en consonancia con lo que se encuentra en baladas euskéricas de autenticidad indudable,³² en romances castellanos y en la balada europea en general; y en notorio contraste con, por ejemplo, las mixtificaciones de Hanka, o los productos de Garay de Monglave, donde el diálogo es mínimo (así en «Domingo»), o el estilo directo aparece sólo en forma de parlamentos no dialógicos puestos en boca de un personaje, el «etxeko jauna», o de la voz narradora («Canto de Altabiskar»).

La primera parte (vv. 1-44) se presenta en la forma de tres diálogos sucesivos entre la dama y el portero, la reina y el rey, que comienzan con la repetición formularia de un mismo saludo y unas mismas preguntas y respuestas:

- Gainkoac deizula egun hon, Erregheren portal-zaina (1)
(-Erreghina Franziakoa, 11)
(-Erreghe Franziakoa, 20).
—Baita zuri ere, andere gazte ederra;
eta zu nongo zira horren, andere gazte ederra?
—Ni niz Urthubiaco alhaba eta Dona-Petrico madama.

La petición de la dama a sus dos primeros interlocutores se hace también en versos que repiten una misma fórmula:

- Erregheren portal-zaina, aditu baldin plazer baduzu;
Erregheren minzatzeco lizenzia indazu (5-6).
—Erreghina Franziacoa, othoi, aditu baldin plazer baduzu;
Erreghiari minzatzeco lizenzia indazu (16-17).

Esta construcción formularia es parte, sin duda, de lo que a Vinson le parecía una forma «bien littéraire» y por ende sospechosa. Nada es, sin embargo, más habitual en la balada europea. Valgan unos ejemplos del Romancero hispánico:

- ¿De quién es aquel sombrero que colgado veo yo?
—Tuyo, tuyo, mi marido, mi padre te lo compró.
—Gracias, gracias a tu padre, buen sombrero tengo yo;
cuando yo no lo tenía, no me lo compraba, no.
—¿De quién es aquella espada que colgada veo yo?
—Tuya, tuya, mi marido, mi padre te la compró.

³² No faltan baladas vascas enteramente dialogadas, como «Errege Jan», «Leisibatxo» (La vuelta del marido), «Kanzuriano» o «Jaun Zuria», «Anderia, gorarik», etc., o casi enteramente («Urtsua»); o por completo en estilo directo, sumando diálogo y relato en primera persona («Frantziako anderea», etc.).

—Gracias, gracias a tu padre, buena espada tengo yo;
 cuando yo no la tenía, no me lo compraba, no.
 —¿De quién es aquel caballo que en mi cuadra relinchó?
 —Tuyo, tuyo, mi marido, mi padre te lo compró.
 —Gracias, gracias a tu padre, buen caballo tengo yo;
 cuando yo no lo tenía, no me lo compraba, no... (*Albaniña*).

Delgadina con la sed se asomó a una ventana,
 vio estar a sus hermanos jugando al juego de barra.
 —Hermanos, si sois hermanos, dádeme una sede de agua.
 —No te la podemos dar, querida hermana del alma,
 si lo sabe el rey mi padre mi vida no será nada.—
 Delgadina con la sed se asomó a otra ventana,
 vio estar a sus hermanas hilando sábanas blancas
 —Hermanas, si sois hermanas, dádeme una sede de agua.
 —No te la podemos dar, querida hermana del alma,
 si lo sabe el rey mi padre, mi vida no será nada.—
 Delgadina con la sed se asomó a otra ventana,
 y viera estar a su madre en silla de oro sentada.
 —Madre, si es usted mi madre, me dé una sede de agua... (*Delgadina*).

—Andes, andes, mi caballo, el de la dorada silla,
 que esta noche hemos de ir donde mi madre vivía.
 —Buenas noches la mi madre, buenas noches, madre mía,
 ¿ha pasado por aquí la mi esposa y la su hija?
 —Por aquí pasó esta noche tres horas antes del día;
 iba cantando un romance y un moro la respondía.
 —Andes, andes, mi caballo, el de la dorada silla,
 que esta noche hemos de ir donde su madre vivía.
 —Buenas noches la mi suegra, buenas noches, suegra mía,
 ¿ha pasado por aquí la mi esposa y la su hija?
 —Por aquí pasó esta noche tres horas antes del día;
 de las voces que iba dando el corazón me partía... (*La esposa de Don García*).

Y en la balada anglo-escocesa, entre múltiples casos análogos:

—O pay me, Lord Wearie /, come, pay my fee.
 —I canna pay you, Lamkin, / for I maun gang oer the sea.
 —O pay me, Lord Wearie /, come, pay me out o hand.
 —I canna pay you, Lamkin, / for I maun gang oer the sea.
 [...]
 —O whare 's a' the men o this house / that ca me Lamkin?
 —They 're at the barn-well thrashing, / 't will be lang ere they come in.—
 —O whare 's a' the women o this house / that ca me Lamkin?
 —They 're at the far well washing / 't will be lang ere they come in.—
 —And whare 's the bairns o this house / that ca me Lamkin?
 —They 're at the school reading / 't will be night 'or they come home.—
 —O whare 's the lady o this house / that ca's me Lamkin?
 —She 's up in her bower sewing / but we soon can bring her down...

(*Lamkin*, Child, núm. 93, versión A).

Ejemplos abundantes podrían aducirse de todas las tradiciones baladísticas europeas. La acción narrativa progresa en estas tiradas pese a que predomine la repetición discursiva, y bastan los cambios mínimos en unos escasos ítems léxicos para que el oyente o lector sepa que el relato avanza hasta alcanzar un fin de escena o secuencia narrativa. Todo ello sin ninguna necesidad de recurrir a la narración «objetiva», en tercera persona, y, a la vez, facilitando la memorización del poema oral. En la balada vasca el procedimiento no es en absoluto desconocido. Me limito sólo a unos ejemplos que podrían fácilmente ampliarse:

—Ene ama, othoi, errazu:
Mithil horiek zer duten?
—Ene alhaba, deüjerek ez.
Zamari beltza galduriken.

—Ene ama, othoi, errazu:
Neskato horiek zer duten?
—Ene alhaba, deüjerek ez,
Zilhar unzi bat haüxe duten. [...]

—Ene ama, othoi, errazu:
Khantu horiek zer diren haiñ gora?
—Ene alhaba, deüjerek ez,
Prozesionia da juaiten (*Errege Jan*, vers. Villéhélio).

—Am'andera, zer die mithil hoiek,
Hainbeste nigar marrasketan?
—Ene alhaba, ezin begira,
Galdu diñe zaldi gris bat.

—Am'andera zer die neskato hoiek,
Hainbeste nigar marrasketan?
—Ene alhaba, ezin begira,
Haotse diñe urh' ountzibat. [...]

—Lur saintia, erdir'adi,
Ni barnen sar ahal nadin!...
Lur saintia erdiratu,
Eta nik errege Jan besarkatu!

—Lur saintia, zerr'adi,
Ni barnen bara ahal nadin!...
Lur saintia da zerratu,
Ni errege Janeki baratu (*Errege Jan*, vers. Bordes).

—Oles oles, Dios te salve,
nik ostatua nai neuke.
—Emen ez dago ostaturik eta
beijue pobreori aurrera.

—Oles oles, Dios te salve,
nik ostatua nai neuke.
—Egun okupaue daukogu te
beijue pobreori aurrera (*Jaun Zuriano*, vers. Aitzol).

3.— En las líneas 20-21 del ms. autógrafo de Archu se lee:

—Gainkoac deizula egun hon, Erreghe Franziacoa,
nobletan pare gabecoa.

El transcriptor dejó, tanto en el texto vasco como en la traducción, un blanco, dando a entender que el poema estaba incompleto, y que faltaba un «hemistiquio» para completar el verso.

Creo seguro que estamos ante la recurrencia de una fórmula muy habitual en la balada vasca, pero que aparece también en composiciones populares no baladísticas, la denominada «X/X eta Y (Hedakunde formula)», según la cual el primer hemistiquio de un verso es repetición del segundo hemistiquio del verso anterior; añadiéndose, normalmente, la conjunción para ligar el hemistiquio repetido con el nuevo que completa el segundo verso. En «Neska ontziratua» (El marinero raptor) esta fórmula aparece en varias, o todas las «estrofas»:

Egun batez arin nitzelarik sala batian brodatzen,
itsasotik aditu nuen *mariñel bat kantatzen*,
mariñel bat kantatzen eta bertsu hauen emaiten.

Utzirik brodatzia eta juan nintzan amaren ganat
heian utziko ninduen *itsaso bazterrerat*,
itsaso bazterrerat eta kantuen entzuterat.

—Nere alaba, abil-abil itsaso bazterrerat;
bainan orhoit hadi hargatik *iluna hurbil dela*,
iluna hurbil dela eta etxerat itzultzia.

—Mariñela, mariñela emok untzinari bela;
aspaldian desir nuena *jin zautak untzirat bera*;
jin zautak untzirat bera eta parti gaiten bereala.
(versión P. Donostia).

En «Bereterretchen khantoria»:

Heltü nintzan Ligira, *buneta erori lürrera*,
buneta erori lürrera eta eskürik ezin behera.

Heltü nintzan Ezpeldoira, *han haritz bati esteki*,
han haritz bati esteki eta bizia zeitan idoki.
(versión Dassance).

En «Ana Juanixe»:

—Ez nagizula lotsatu, arren, *onelan plaza betian*,
onelan plaza betian eta hainbeste jende artian [...]

—Itxagon daizu, mutil, itxagon, *argia piztu artian*,
argia piztu artian eta ikusi zeu nor zarian.
(versión Aitzol-Lekuona).

En «Borthirigaray»:

Bai eta ere deskargatü *ehün gizonen artian*,

ehün gizonen artian eta aphez beltzaren bürian.
 Jaun prebostaren zaldia, *laü hatzetan xuria,*
laü hatzetan xuria eta gizon izukizalia.
 Harek pasa erazi dereit *zazpi brasako lezia,*
zazpi brasako lezia eta giza betheko hesia, etc.
 (versión Chaho, *ap.* ed. J. Kalzakorta).

Y un largo etcétera. Es llamativo lo que sucede en la versión de «Jaun Zuriano» anotada por José María Arriaga para la colección de «Aitzol». Como hace notar Antonio Zavala, primer editor del texto, en la transcripción de un pasaje que contiene dos veces la fórmula «X/X eta Y», se omitió en un caso la repetición del hemistiquio, que Zavala restituye con pleno acierto:

—Zure espose doñe Errose, *biyar da espose barri,*
biyar da espose barri eta biyar goizerako eldu bedi.
 —Emetik eta ene etxera *bosteun legua da bide,*
 [*bosteun legua da bide eta*] nik arek zelan ebagi?
 (A. Zavala, *Euskal Erromantzeak*, p. 303).

Nada, en efecto, más lógico que el hecho de que en la anotación de un texto oral se prescinda de algo que a primera vista parece una simple repetición expletiva, motivada por un error del informante o forzada por el componente musical del poema oral. Es lo que creo que sucedió en el texto de «Urthubiako Alhaba» anotado por Archu, y que en el «modelo», al menos, del poema dictado por Mademoiselle d'Apath los versos constaban en la forma que he editado:

—Gainkoac deizula egun hon, *Erreghe Franziacoa,*
 [*Erreghe Franziacoa eta*] nobletan pare gabecoa.

Creo, también, que la «omisión» de Archu constituye una presunción más en favor de la autenticidad de la balada.

4.— [Un examen muy ceñido de rasgos lingüísticos y estilísticos del texto de «Urthubiako Alhaba» ha realizado, con especial competencia, Jabier Kalzakorta. De ello da cuenta en un trabajo específico al que es obligado remitir. Me permito aquí destacar sólo el paralelismo notable desvelado por Kalzakorta a propósito de los versos 7-9:

—Eta zuc nondic dakizu ni erregheren portal-zaina naizala?
 —Irrakurri dut zure mantoaren hegala.
 Hor ikussi dut zazpi urthe hontan erregheren portal-zaina zirela.

Esa curiosa forma de «reconocimiento», en principio enigmática y que, desde luego, tomaríamos como un «hapax» en la poesía oral euskérica, tiene sin embargo exacta correspondencia con los versos de una balada cuyas primeras versiones se han publicado sólo en 1998, la titulada por sus *incipit* «Ontziak eder du bela» o «Hala bada etxe noblia», y tal vez más propiamente «Itsasu Elizaldeko balada» o «Mulie-neko primuia». Leemos en ella una estrofa, que unas veces es el principio y otras el desenlace del poema, y que en las cuatro versiones conocidas no presenta variantes de importancia:

Untziak eder du bela, zaldiak ere bai zela;
 Mulin premu ibili behar zen kabalier bat bezala,
 portemantoan izkiriaturik Elizaldeko yaun zela.³³

Se trata de una balada reciente, a juzgar por alusiones a un «Emperador» que no puede ser otro que Napoleón, aunque el contexto nobiliario no se acomoda del todo bien con esa alusión y otras que se hacen al contrabando como desencadenante del conflicto. A pesar de ello, vemos que el motivo del reconocimiento de un determinado rango social, gracias a una ‘inscripción’ en la orla del manto o en el portamanteo (y acaso más que el sentido literal de ‘leer’, por «irakurri» hay que entender aquí ‘percibir’ o ‘saber’, y lo ‘escrito’ —«izkiriaturik»— no es necesariamente un mensaje verbal), formaba parte del stock formulario de la balada vasca, y que tiene su primera aparición en «Urthubiako Alhaba»].

En suma, por sus rasgos formularios y estilísticos el texto de «Urthubiako Alhaba» no ofrecería, a mi entender, nada que permita calificarla *a priori* como mixtificación. Muy al contrario, la balada está claramente emparentada por sus elementos compositivos y su «dispositio» con baladas varias de autenticidad incuestionable del corpus vasco. No por ello, sin embargo, debe darse por zanjada la cuestión. Por inverosímil que ello pueda parecer a la altura de c. 1830 o en 1853, no está excluido el que alguien que hubiera captado ciertos elementos básicos del género de la balada, los imitara con destreza, y «compusiera» a partir de modelos vascos o románicos el texto copiado por Archu. Ello, desde luego, no estuvo al alcance de Garay de Monglave, ni del propio Chaho, cuando elabora el llamado «Canto de Aníbal», pese a su buen conocimiento de la lengua y de textos de auténticas baladas; pero sí contamos con ejemplos de fecha posterior.³⁴

³³ Cf. J. Kalzakorta, «*Ontziak eder du bela* edo *Itsasu Elizaldeko* balada: Bi aldaera berri argitaraga-beak», *Idatz & Mintz*, núm. 45 (2008), pp. 26-36, anticipo de un trabajo más amplio.

³⁴ No me refiero al caso evidente de baladas orales francesas adaptadas al euskera, de que me he ocupado en otro lugar. En la medida en que la adaptación es antigua y se ha producido una tradicionalización efectiva, esas baladas son plenamente «auténticas». Un ejemplo bien conocido es el de «Hiru kapitainak», y, sin duda anterior, «Errege Jan». Pero existen otros casos muy recientes de versiones ceñidas de baladas tomadas de colecciones francesas y son claramente «creaciones» de autor: las que J. Kalzakorta denomina «sasibaladak», es decir, «Ernauten kanta», «Erraplaplan atabala joiten...», y «Zitadela gora duzu», dadas a conocer en las décadas de 1950 y 1960, y cuyos originales franceses («Renaut le tueur de femmes», «La marquise empoisonnée» y «La belle barbière») Kalzakorta ha identificado con precisión. Cf. «Hiru sasibalada baxenabartar», *Idatz & Mintz*, núm. 42 (2006), pp. 23-38. Está descartada aquí la intermediación de versiones occitanas o gasconas, excepto en el caso de «Zitadela gora duzu», conjeturada en más de una ocasión por J. Juaristi para las adaptaciones más antiguas. A mi juicio, se trata siempre de modelos franceses directos; respecto a las modernas, no existen, al menos de «Renaut le tueur de femmes», versiones gasconas, y es indudable la procedencia libresco de las tres «sasibaladak» estudiadas por Kalzakorta. Aunque en las dos primeras tenemos buenos ejemplos de recreaciones hábiles, no es ése el caso de la última. En «Zitadela gora duzu» la manifiesta voluntad de «adaptación al medio» resta, en mi opinión, toda credibilidad a la suposición de que se trate de un «kantu xahar [...] sin duda anterior a la Revolución francesa», según afirmaba P. Duny-Pétré (Cf. R. Zulaica, «Zitadela gora duxu», *Oihenart*, 18, 2000, pp. 133-137). Para el modelo francés puede sin duda postularse esa antigüedad, pero no para la pedestre adaptación euskérica. Aunque considero sospechosos varios de los materiales, por no hablar de las interpretaciones, de Duny-Pétré, en este caso hubo una edición previa en el semanario *Herria*, en 1967 (cf. J. Kalzakorta, art. cit.); y, por otra parte, en «Zitadela gora duzu» se da la misma inversión de papeles (es la bella barbera quien manifiesta su amor) y el mismo final feliz que en la variante gascona re-

Hay un aspecto en el que «Urthubiako Alhaba» disuena de las baladas que se conocían a mediados del siglo XIX y de la generalidad de las que se han recogido desde entonces. Se trata de la métrica, irregular en grado sumo. Tanto es así que Vinson imprimió el texto como si se tratara de una composición en prosa, publicándolo en texto seguido (aunque se marquen con mayúsculas los cambios de línea) y titulándolo de «leyenda» sin más, y no de poema, pese a que en el original es claro que Archu lo consideraba un texto poético. Vinson vería aquí una sospechosa coincidencia con el «Canto de Altabiskar» que, de ser algo, sería una prosa rítmica (?). Sin embargo en «Urthubiako Alhaba» los versos —asumiendo que en efecto se trata de versos—, tienen siempre una rima, por laxa que sea, que agrupa los «versos» en conjuntos de muy desigual número: pasajes de cuatro o cinco versos con asonancia en *-á*, con predominio, en las palabras que sustentan la rima, de ‘ederra’, ‘madama’ (1-4, 12-15, 22-26); pareados o cuarteta con consonancia imperfecta en *-uzu / -azu* (5-6), o *-ozu / -uzu* (10-11), y *-uzu / -azu / -ozu* (16-19), salvo que se interpreten todos como rimados en *-zu*; lo mismo en un trístico en *-ala / -ela* (7-9); un pareado consonante en *-koa* (20-21); un largo pasaje aconsonantado en *-i-a* (*--ina*) (27-39), y otro más breve con la misma rima (73-76), además de otros periodos cortos en que riman *-ea*, *-ia* (69-70), o la rima es sólo *-ea* (63-65); cinco versos consonantes en *-en* (40-44), y otros tres con la misma rima (66-68); rimas en *-rik* (*--nik*) en dos pasajes de tres (45-47) y cuatro (50-54) versos; pareados consonantes en *-ari* (59-60), *-i(e)tan* (61-62), o *-(i)ak* (71-72), etc.

Soy consciente de que ‘asonancia’ y ‘consonancia’ son aplicables a la poesía vasca no culta sólo con notoria impropiedad, puesto que el papel central de la última vocal tónica en poemas de lenguas románicas no se corresponde con el que tendría en versos euskéricos de prosodia no importada. En poemas vascos de tradición popular, antiguos y menos antiguos, a veces casi cabría pensar (*cave canem!*) en un sistema de rimas más próximo al silábico de la poesía hebraica, basado en la reiteración idéntica de la última sílaba y no en la última vocal acentuada, presente en las poesías castellanas de Sem Tob y las coplas sefardíes del siglo XIV en adelante (el homoioteleuton semítico que permite rimar «caminos / manos», «mudo / sordo», etc.), que al vigésimo en la poesía francesa o española. Creo claro, en cualquier caso, que la poesía popular vasca antigua y oral es menos exigente que la de las lenguas vecinas en cuanto a la identidad estricta de sonidos en los finales de verso, y que existe un espacio de flexibilidad que se sitúa entre la consonancia y la asonancia o, incluso, la aliteración. Sin duda, una mayoría de casos, en la poesía vasca antigua, permitiría afirmar que estamos ante un sistema donde predomina la ‘asonancia’. Es, al menos, lo que cabe deducir de poemas del siglo XV como el «Errodrigo Zaratekoaren kantu epikoa» donde son admisibles rimas como «dardos / canporacos / çeculaco», o «ganean / semea / Abendañochea», satisfactoriamente explicables como ‘asonancia’; lo mismo sucede en el cantar de Pedro de Abendaño y otros del mismo género: «joeala / esala / ycara / berala / empara / contrara / apala / ditubala», salvo que se estime que lo único pertinente es el final en *-a*. La sufijación que en euskera afecta con mayor intensidad que

presentada por, entre otras, las versiones de Bladé y Cénac-Moncaut. De esta y varias otras adaptaciones de baladas francesas, alguna de ellas inadvertida hasta ahora, trata también P. Urkizu, «Itzulpen eta mol-datze moduez», en *Balada zaharrez*, cit., pp. 39-64.

en las lenguas romances a varias categorías gramaticales hace, sin embargo, que aparezcan espontáneamente buen número de versos consonánticos, parcialmente consonánticos o, si se quiere, pseudo-consonánticos.

Volviendo a la balada de «Urthubiako Alhaba», lo evidente es que se configura como una sucesión irregular de series de versos monorrimos, que rara vez sobrepasan tiradas de más de cinco versos, y que no existe ninguna división «estrofica». Ello contrasta con el tipo más generalizado de baladas euskéricas, en donde lo frecuente es una estructura regular de pareados, trísticos, o estrofas de cuatro versos. No creo, sin embargo, que ello sea argumento en contra de la «autenticidad» de «Urthubiako Alhaba», como veremos más adelante.

No menos anómalo es el cómputo silábico o medida de los «versos» que, se diría, sencillamente no existe, si se atiende a «versos» completos. Si se adopta, en cambio, el hemistiquio como unidad, el metro octosílabo parece ser muy frecuente en varios pasajes de la balada. La métrica es, antes de nada, una cuestión de oído, pero también de «sentido» lingüístico, y no soy competente para la escansión de versos vascos, por desconocer cómo se aplicarían la sinalefa, el hiato, las elisiones, contracciones, etc. Por otra parte, buenos conocedores de la lengua sostienen criterios muy distintos a la hora de «medir» los versos,³⁵ y probablemente no se ha modificado mucho la situación desde que L. Michelena afirmase, en 1964, que «es una desgracia [...] que nuestro conocimiento de la métrica vasca antigua sea tan rudimentario».

Ateniéndonos a lo que parece más seguro, los fragmentos de composiciones populares más antiguas presentan un metro irregular, anisosilábico, del mismo modo que más que estrofismo lo que se advierte como norma es la tirada monorríma. Parece igualmente seguro que tipos de verso muy usados en la poesía tradicional vasca en general, y en las baladas, como el llamado «zortziko menor» (7+6) son muy recientes, en términos relativos. Tampoco el verso de 10+8 («zortziko mayor»), aunque Vinson cree encontrarlo ya en el «Canto de Lelo», e incluso en el «Cantar de Perucho» (s. XVI), con la escansión que él llamó «quinoternaire», 5+5+5+3, se usó nunca en los textos más antiguos conocidos. En el «Canto de Lelo» varios versos son octosílabos sin duda alguna, y la rima en *-oa* es constante en todos los versos pares, si se edita en verso «corto»; es decir que el falsario al servicio del mito «cántabro» se limita a seguir el molde del romance castellano. Por otra parte, en textos auténticos muy anteriores, el octosílabo asonantado es el metro del «Cantar de Beotibar» y del «Cantar de Urréjola» (en su primera versión), y en las tiradas monorrimas del «Cantar de Rodrigo de Zárate» advierto, dentro del evidente anisosilabismo, varios casos de versos octosilábicos. Un sorprendente texto recientemente dado a conocer, el incluido en el manuscrito quinientista de Pérez de Lazarraga con el comienzo «Dichabagueau joan ninçan» (fol. 1197r&v), es sin duda, a mi juicio, una balada narrativa, emparentada temáticamente con romances castellanos (la situación inicial

³⁵ Cf. simplemente la réplica de M. Lekuona, «Métrica vasca. La métrica del *cantar de Perucho* y de *Nere Andrea* o *Kaiku*», *RIEV*, XVIII (1927), pp. 704-709, al trabajo previo de J. Vinson en la misma revista, «Etymologie, citations, métrique», *RIEV*, XIV (1923), pp. 354-362. Para lo que sigue tengo presentes las agudas observaciones de C. de Echegaray en la parte final de «Orígenes de nuestra música popular y sus relaciones con la métrica», *RIEV*, XV (1919), pp. 1-27, y diversos trabajos de Manuel Lekuona y Juan M. Lekuona.

coincide con la de «El traidor Marquillos»; y el núcleo del relato reproduce los motivos esenciales de «Las mocedades de Gaíferos»), pese a que el texto es trunco y, posiblemente, acéfalo. No puede haber seguridad de que se trate de una balada que era tradicional en la segunda mitad del s. XVI, entre otras razones por la rima única (machacona y excesivamente «fácil»), en *-etan*, a lo largo de todo el texto, pese a la considerable extensión del fragmento conservado (lo mismo sucede, sin embargo, con la rima *-ean* en la mayor parte del cantar de Rodrigo de Zárate;³⁶ y en la elegía de Juan de Amendux, de 1564, aunque se trate de una composición no narrativa, que excepto un pareado final está rimada enteramente en *-i(u)rik*).³⁷ En cualquier caso, sea transcripción de una balada preexistente, o creación de Lazarraga o algún contemporáneo, en lo que sería una imitación bastante afortunada del «romance», estamos ante un texto baladístico de obvia importancia, y de un género nunca documentado hasta ahora en las letras vascas del siglo XVI. Métricamente, todo el texto es monorrímo, como indicábamos, y «aconsonantado». La medida silábica presenta una evidente irregularidad, con abundancia de hemistiquios breves, pero gran número, o la mayoría, de versos pueden leerse como octosílabos, sobre todo si potestativamente se aplica la sinalefa y se computan los finales de verso como agudos, de acuerdo con la prosodia castellana, que Lazarraga, aun con el pésimo oído que evidenciaba en sus textos en español, tenía bien presente:

—Norc eguiān colpeori çure aragui ederretan?
 —Garcilasoc, ene andrea, nengoala menaetan [...]
 —Ala andrea dichabaga sortu baçan nescaetan!
 Cerren il ez ete ninçan jaio ninçan egunetan?
 Seme batez erdi ninçan; digna ez ninçan gozaetan:
 ilabete ez eguiān ama bereaen ugacetan;
 arrezquero ene semea eztacust neure beguietan.
 Ondo uste dot galdu çala isasoaren ondarretan;
 Garcilaso traidoreac aguindu eben undaetan.
 Az chiquirra vioçagaz lecarroela señaletan [...]
 Chacurcho bat an eldu çan uraldeti eyzquetan.
 Guiçon onac dei eguiān da lotu eben guidaletan [...]
 Garcilasoc esan eusan señalegaz cunplietan,
 az chiquirra vioçagaz emun deuso escuetan.
 Utra contenturic dago forma onetan bervaetan... [etc.]³⁸

³⁶ Cf. J. Arriolabengoa, «Erdi Aroko kanta ezezagunak Iburguen-Cachopin kronikan (1570-1620)», *ASJU*, XXX-1 (1996), pp. 71-98 (94); nueva ed., con cambios en algunas lecturas, en *Euskara Iburguen-Cachopin kronikan. Testu zaharren ediziorako kontribuzioa* (Bilbao: Euskaltzaindia, 2008), pp. 102-103.

³⁷ Cf. J. M. Satrustegui, «La elegía vasca de Juan de Amendux (1564)», *FLV* VII (1975), núm. 19, 75-84 (83-84). Como se aprecia en el facsímil que incluye Satrustegui, el texto se anotó en verso «largo».

³⁸ Debo la transcripción del texto, así como la del manuscrito en su totalidad y varias informaciones complementarias, a Gidor Bilbao y Joseba Lakarra (además de a Ricardo Gómez y Blanca Urgell), quienes me han facilitado copia de su proyecto, muy avanzado, de edición. Me limito a presentar los pasajes, que fácilmente podrían ampliarse, en verso «largo» de dos hemistiquios, de acuerdo con la práctica tipográfica francesa y española en ediciones de poesía épica y romances o baladas. En ortografía modernizada y en edición, por lo que puedo juzgar, muy poco satisfactoria, el texto puede leerse en *Joan Perez de Lazarraga. Dianeā & Koplak. Madrid 1567* (Donostia: Erein, 2004), pp. 165-168.

En este muy insuficiente excursus sobre la métrica de la poesía narrativa vasca antigua y tradicional el único objetivo era poner de manifiesto que, al margen de los modelos más frecuentes en la balada vasca tal y como se conoce desde el siglo XIX, puede postularse que originariamente se utilizó en el género un tipo de versificación irregular en su cómputo silábico, pero con tendencia al octosílabo, y monorrima. Nada, por otra parte, más natural que la coincidencia que avanzó Michelena: «como en los cantares de gesta o en los romances juglarescos [y tradicionales] castellanos»; a la misma conclusión había llegado ya, en cuanto al predominio de la asonancia monorrima y la frecuencia del octosílabo, Juan Gorostiaga en su *Épica y lírica vizcaína antigua*, de 1952.³⁹

Juan M. Lekuona describió en 1989 los esquemas métricos utilizados en un corpus amplio de textos de baladas tradicionales vascas. Dentro de las categorías que establece, es muy significativo que la que denomina «Periodoak», con versos de medida irregular y tiradas monorrimas, comprenda poemas que son sin duda parte muy sustancial del fondo antiguo de la poesía oral narrativa vasca: «Aramaioko kanta», «Sandailia», «Arrasateko erreketak», «Milia Lasturko», «Aldaztorrea», «Alostorrea».⁴⁰

Interesan ahora especialmente las dos últimas composiciones, por proceder ambas baladas de la tradición oral moderna, pero decimonónica, y conservarse en texto único («Aldaztorrea»), o en más de un testimonio pero de forma fragmentaria («Alostorrea»);⁴¹ cualquier lector advertirá de inmediato que, en cuanto a irregularidad métrica y sucesión de tiradas monorrimas desiguales (a veces pareados o trísticos), los textos son en todo similares al de «Urthubiako Alhaba». Veamos simplemente unos pasajes de «Alostorrea»:

[...] Amandria neria nizaz bi erdi egin zanian
 milla ollo ill eta ezcaratzian,
 zazpi cecen corritu ere emparantzian.
 Ni ere banenguen lumacho artian
 eta nere Ama-andria urre gortña artian.
 Guero Vidania guztian bat zan eroric eta zororic;
 Aita-jauna neriac aura senartzat emandit,

³⁹ Todavía en 1845, J. B. Archu, al informar a Francisque Michel sobre la canción «Agota», consideraba la rima uniforme como característica de la poesía vasca «iletrada», aunque fuera de autor conocido. Según Archu, «L'auteur était illettré: c'est pour cela que ses chansons portent l'empreinte de la monotonie dans les rimes uniformes. Les chansons modernes et les vers tragiques basques, composés par gens sans connaissances littéraires, sont rimés uniformément», en F. Michel, *Histoire des races maudites de la France et de l'Espagne* (Paris: A. Franck, 1847), vol. II, p. 150. J. Haritschelhar identificó al poeta iletrado, autor de la composición que llegó a popularizarse, con Valère Archu-Idiart, natural de Aussurucq, que habría compuesto la canción a los 18 años (es decir hacia 1780), reflejando una experiencia personal, y muerto a los 84 en octubre de 1845. Observa Haritschelhar que Valère Archu-Idiart era probablemente pariente «plus ou moins éloigné» del propio Jean-Baptiste Archu. Cf. «À propos des cagots en Pays Basque», en *De l'Adour au Pays Basque. Actes du XXI^e Congrès d'études régionales* (Bayonne: Société des Sciences, Lettres et Arts, 1971), pp. 59-65 (62-63). Ello suscitaría, incidentalmente, la cuestión de si también J.-B. Archu era «ex illis».

⁴⁰ J. M. Lekuona, «Kontapoesiaren modulu metrikoak Hegoaldeko usuarioan», *Herri-literaturazko I. Jardunaldiak*: Billabona, 1989-V-26/27, en *Euskera*, XXXVI (1991), pp. 825-852.

⁴¹ «Alostorrea» se publica por primera vez en 1866; Azkue recoge otra versión antes de 1901, en fecha muy próxima a la única versión conocida de «Aldaztorrea», recogida por él mismo.

baña ez nuque trucatuco obiagoagatic.
 Aita-jauna neriac niri eman zidan imiñan dotia,
 Ama-andriac ere ishillic bere partia.
 Lenen gabian beguiac viotzac luen mendian,
 baita berriz ere bigarrenian,
 irugarrena igaro baño len ondo poztu cinan Alos-torria
 eldu zalaco neregan semia [...], etc.⁴²

Aunque Juan V. Araquistain, colector y editor de la balada, pertenecza plenamente a la «tradición romántica» y por ende mixtificadora en grado sumo, no hay duda de que en este caso su texto responde a una «leyenda» localizada y a una balada real, y no hay sólo «le remaniement littéraire et maladroit» que le censuraba Vinson.⁴³

La prosa castellana que Araquistain pone a contribución en su relato «Gau-illa» para encuadrar los versos de «Alostorrea» es, ciertamente, detestable, pero respecto a la balada el colector manifiesta una notoria voluntad de exactitud, a juzgar por la larga nota que incluye (pp. 36-37) para justificar su traducción de una «de las más bellas producciones poéticas de es[t]e país, y sin duda alguna la más completa». En marzo de 1901 Araquistain escribía al erudito y genealogista Juan Carlos de Guerra (quien debió de solicitarle alguna información sobre las «endechas»): «Los versos publicados por mí son tomados literalmente de labios de una mujer, que en 1865 contaba ochenta y ocho años bien cumplidos; mujer extraordinaria por su memoria, y quien me dio también noticia de las tradiciones *Las tres olas* y *La Hilandera de la Capilla de Zubelzu*. Lo que puedo asegurar a usted es que aquella mujer tenía más fe en esas leyendas que en todas las historias del mundo, pues le señalaba los lugares, los peñascos y los puntos de todas las escenas».⁴⁴

Estos informes eran ya improbables en 1901, pero no parece que pueda dudarse, en lo sustancial, de ellos. Guerra y la crítica posterior consideraron auténtico el texto de Araquistain. Súmese que poco antes de 1901 Azkue recogió en Elgoibar una versión proficada que incluía algunos versos, y un fragmento musical en Lekeitio; y en 1932 se publicó otro texto, de Urdiain, en verso, aunque muy fragmentario y deturpado, que convierte el relato, ya de por sí complejo en la versión de Araquistain, en incomprensible.⁴⁵

⁴² Sigo el texto, con su grafía, de Juan V. Araquistain, *Tradiciones Vasco-Cántabras* (Tolosa: Impr. de la Provincia, 1866), pp. 36-40. De nuevo utilizo el verso «largo», para hacer más perceptibles las «tiradas» monorimas.

⁴³ J. Vinson, «Bibliographie du Folk-lore basque», *art. cit.*, *Revue de Linguistique et de Philologie Comparée*, XVI (1883), p. 379; la opinión sobre Araquistain se anticipaba ya en una reseña en la misma revista, XV (1882), pp. 321-327. A pesar de su juicio tan desfavorable, Vinson incluyó la leyenda «Las tres olas» de Araquistain, purgándola de los episodios amorosos, en su *Folk-lore du Pays Basque*. Como nota J. Juaristi, Araquistain «hizo un esfuerzo —sin parangón posible entre los demás legendistas vascos— por enraizar su obra en la auténtica tradición folklórica», *La tradición romántica. Leyendas vascas del siglo XIX* (Pamplona: Pamiela, 1986), p. 37.

⁴⁴ J. C. de Guerra, *Los cantares antiguos del euskera* (San Sebastián, 1924), pp. 53-54.

⁴⁵ Cf. A. Zavala, *Euskal Erromantzeak* (Oíartzun: Sendoa, 1998), pp. 72-73. La versión, remitida por Euloji Gorrotxategi, fue publicada en el diario *Euzkadi* en 1932 (17-VIII), con una nota de Lauaxeta que señalaba el estado fragmentario del texto («Uste dot olerki luzeren baten ataltxubak baño eztirala zati oneik. Iñok osotuten badau, ederto»). El colector envió posteriormente copias, con algunos cambios textuales de importancia, a Aitzol y Manuel Lekuona, añadiendo también una extensa aclaración («argibide luzee») que reproduce Zavala. Estas copias no sólo no completan el texto, como deseaba Lauaxeta, sino que omiten algún verso.

Muy posiblemente Araquistain alcanzó a conocer el último estadio de la cadena de transmisión de la balada «Alostorrea», vinculada a esa casa-torre de Deba, ya en ruinas en la infancia del colector y que desapareció del todo en 1844. Los testimonios posteriores muestran la desintegración terminal del poema narrativo: relatos prosísticos, fragmentos de una única estrofa musical, o «ataltxubak» versificados que requerían una larga explicación del informante para adquirir algún sentido.

Si se recuerda que la mujer que conocía la versión «completa» contaba en 1865 con «ochenta y ocho años bien cumplidos», hay que dar por sentado que se trata de un poema, y un canto, memorizado en el siglo XVIII. Por otra parte, la cantora de Araquistain tenía una personalidad singular: al escritor le sorprendía, junto a su buena memoria, la fe a pie juntillas que prestaba a las «leyendas», que asociaba con detalle a lugares específicos. Estaríamos ante un tipo de mentalidad ya residual en el país fuera de los ámbitos rurales más apartados. En suma, un último testimonio de la balada proporcionado por, acaso, la última representante en esa área de un tipo de cantores y transmisores de leyendas o baladas.

El caso de «Alostorrea» presenta analogías estrechas con el de «Urthubiako Alhaba», empezando por la nula credibilidad que ambas merecieron a Vinson, quien a pesar de conocer bien el relato «Gau-illa» de Araquistain no le dedica ni una línea. No era en 1883 tan abundante la cosecha de cantos «históricos» en lengua vasca como para que Vinson no prestara alguna atención a «Alostorrea» si hubiera juzgado que se trataba de una composición auténtica.⁴⁶

Tanto «Urthubiako Alhaba» como «Alostorrea» son poemas extensos, mucho más extensos que lo normal en el género de la balada vasca. Ambas relatan sucesos trágicos considerados como historias reales vinculadas a unos lugares marcados y a unos linajes familiares muy significados. Ambas presentan una métrica y tipo de rima que disuenan de lo que era habitual en la canción narrativa del País Vasco en el siglo XIX, y más próxima a lo que conocemos de ese tipo de poesía en siglos muy anteriores.

Ya vimos que Archu escribe que recogió su texto de una informante también «octogenaire», hacia 1830, con lo que igualmente nos situamos en la tradición directa de una balada aprendida por Mlle. Apath «de ses ancêtres» en pleno siglo XVIII, antes de 1770. La precisión de que la octogenaria era «Mademoiselle», soltera, permite conjeturar una condición familiar y social, que en las áreas rurales del norte del País Vasco llevaba aparejada en el siglo XIX muy posiblemente cierto aislamiento y una mirada vuelta al pasado, a la infancia y primera juventud, que es cuando básicamente se memoriza la «oratura». Estaríamos, como en «Alostorrea», en el punto final de otra cadena de transmisión definitivamente clausurada con Mlle. Apath.

Si nos enfrentamos a tradiciones residuales, nada más cierto que afirmar que «las baladas mueren», igual que se olvidan canciones, mitos, fiestas, costumbres, creencias o prácticas supersticiosas. Muchas veces el etnógrafo y el folclorista alcanzan a recoger los testimonios terminales de manifestaciones del saber popular que tuvieron una amplia difusión en el pasado. Baste recordar como ejemplo reciente el romance carolingio de *Durandarte envía su corazón a Belerma*, tan popular en época de Cervantes,

⁴⁶ Es más, Vinson dice explícitamente de la obra de Araquistain que «*Les trois vagues nous ont paru la seule 'tradition' de ce livre qui puisse être originairement populaire*» (*Le Folk-Lore du Pays Basque*, cit., p. xiv.).

que sólo era conocido, en 1980, por los antiguos vecinos de Corralín, una minúscula aldea del occidente de Asturias ya entonces abandonada.⁴⁷ Ni antes se recogieron ni después han vuelto a recogerse en otros lugares de España versiones orales de ese romance. Limitándonos al campo del romancero, entre otros varios casos que podrían aducirse, el tema épico de *Las quejas de doña Urraca* sólo sobrevivía en la tradición oral peninsular confinado a un pueblo de Zamora, Santa Cruz de los Cuérragos; el romance del *Traidor Marquillos*, en su versión oral castellana, era patrimonio de una única familia de Val de San Lorenzo, en la Maragatería; y Milà i Fontanals recogió en el Rosellón el testimonio último y único de una composición noticiosa catalana de principios del siglo xv sobre el asalto aragonés a Marsella en 1424.⁴⁸ En fin, varias de las baladas vascas de mayor interés se han registrado en versión única, y el mismo caso se produce en varios «ballad types» del corpus anglo-escocés publicado en forma plenaria por Francis J. Child. En cuanto a creencias mágicas y supersticiones, es bien conocido el caso de un aldeano de Vera de Bidasoa, Fillipo, a quien Julio Caro Baroja alcanzó a tratar y que mantenía muy vivas tradiciones sobre brujas, hallazgos de tesoros, transformaciones de humanos en animales, animales que hablan, etc., creencias que habían sido generales en el país en otras épocas y que en forma atenuada aún sobrevivían en otras personas, pero que al darse en estado 'puro' y exacerbadas en un individuo que había vivido en circunstancias particulares de aislamiento sorprendían a sus mismos vecinos como propias de un perturbado.⁴⁹

La conclusión, y donde se quería venir a parar, es que un caso extremo de arcaísmo como el que representan temáticamente y en su forma «Alostorra» y «Urthubiako Alhaba», asumiendo que sean auténticas, sólo es comprensible atendiendo a las circunstancias de su conservación y recogida, que casi podrían calificarse de «milagrosas», y de «milagro» el que podamos hoy conocer esos textos: los últimos eslabones de unas cadenas de transmisores que alcanzaron a coincidir con unos primeros recolectores autóctonos *in situ* (Araquistain en Deba y Archu en Labourd), en unos momentos, la Francia de c. 1830 y la España de 1865, en los que prácticamente nadie se interesaba en anotar «cantos populares», y mucho menos un tipo de cantos que todo indica que eran ya residuales y carecían de atractivo para los propios coetáneos convecinos de los cantores. El resultado son unas baladas que representan un tipo de tradición oral vasca vigente en el siglo xviii, del que nada más se conoce por otras fuentes, y que fue desechado y sustituido por formas más modernas que son las que la crítica considera hoy «normales», sin atender a que las «modas» afectan también a los contenidos y las formas de los géneros orales. Las mutaciones profundas producidas en Europa desde 1789 y el final del antiguo régimen tuvieron a medio plazo evidente incidencia en el ámbito rural, nunca tan impermeable a los

⁴⁷ Cf. D. Catalán, «Hallazgo de una poesía marginada. El tema del corazón de Durandarte», en *Arte poética del romancero oral* (Madrid: Siglo XXI, 1998), 1-34.

⁴⁸ Cf. J. A. Cid, «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente», en *El Romancero hoy: Nuevas fronteras* (Madrid: CSMP y Gredos, 1979), pp. 281-359 (en especial, 298-301, y 357-359); y «El Romancero como la otra historia. El ataque de los aragoneses y saco de Marsella (1423) en un romance noticioso catalán». En *Actes del Col.loqui sobre Cançó Tradicional, Reus, 1990*, ed. S. Rebés (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat y Diputació de Tarragona; «Biblioteca Abat Oliba», 1994), pp. 37-86.

⁴⁹ Cf. J. Caro Baroja, *Los Baroja (Memorias familiares)* (Madrid: Taurus, 1972), pp. 262-264.

cambios como gustaban presuponer los románticos y siguieron creyendo los folcloristas de cuño clásico.

Es muy natural que la excepcionalidad de estas baladas suscite recelos en cualquier crítico mínimamente «positivista», o escaldado por el aluvión de cantos apócrifos a que ya hemos aludido. Queda ya señalada la reacción de Vinson: ignorar la existencia de «Alostorrea» y declarar inauténtica «Urthubiako Alhaba», aunque hay razones para preguntarse por qué se molestó en copiar, traducir y publicar un texto que consideraba falso. En cuanto a «Alostorrea», sin poner en duda su básica autenticidad, Don Luis Michelena manifestaba sus reservas en una observación marginal al referirse a la necesaria colaboración entre lingüistas y estudiosos de la literatura popular: «Ahí está, por ejemplo, la canción de Alos-torrea, que conocemos por la versión libresca de Araquistain (cuyo testimonio no sabemos hasta dónde fue fiel)».⁵⁰

La excepcionalidad, sin embargo, no puede convertirse en seña apriorística de falsedad. Por esa vía se llegaría al absurdo de negar la autenticidad de creaciones literarias de mucho mayor calado que las que aquí nos ocupan.

5. La truculencia y sus variedades

Cuando Vinson sentenciaba a «Urthubiako Alhaba» como no auténtica fundándose en su carácter demasiado «littéraire», es obvio que además de en la forma pensaba en su contenido: Un relato en el que asistimos a proposiciones ilícitas de todo un rey a una mujer noble, su virginidad a cambio de la vida de sus padres, sentenciados a la horca, y con la conclusión de que la hija envenena piadosamente a sus progenitores para salvaguardar el honor de la familia. Ello nos retrotrae a primera vista a la atmósfera y situaciones límite de las narraciones truculentas de los legendistas románticos. Vinson hubo de ver más de lo mismo que le repelía en Goizueta, Araquistain, Vicente Arana, o en el Francisque Michel de *Le Romancero du Pays Basque*, obras de las que ya había dictaminado que no tenían «absolument rien de basque, ni surtout rien de populaire».

Lo «auténtico» del folclore vasco para Vinson eran las canciones amorosas y humorísticas más o menos insulsas, las nanas y fórmulas de juego infantiles, o los cuentos y leyendas similares a los de otras lenguas y culturas. Ahora bien, si lo trágico o truculento estaba negado al verdadero repertorio de la literatura oral vasca, ¿qué pensar entonces de una historia en la que una mujer envía a su amante un ramo de flores envenenado, y en la que se nos dice que se conserva durante siete años el cadáver del hombre, eso sí lavándolo todos los viernes («Hilotz baten enamoratua»)?; ¿o de la que narra cómo un conde asesina a traición a un rival, vio-

⁵⁰ L. Michelena, «Descubrimiento y redescubrimiento en textos vascos», *FLV*, núm. 8 (1971), pp. 149-169 (cita en p. 163). Araquistain no era ciertamente un autor que suscitase simpatías en Michelena, que en su *Historia de la literatura vasca* escribía sobre Don Juan Venancio: «Por más que esto sorprenda al lector actual, despertó el entusiasmo general y su huella llega a nuestros días». Por contraste, Michelena apreciaba, no sé si llegando al entusiasmo, la obra de Navarro Villoslada, según pude escucharle en más de una ocasión en Vitoria. No veo grandes diferencias, si acaso a favor de Araquistain, en cuanto a «fidelidad» en el tratamiento literario de leyendas históricas en ambos autores. En cualquier caso, las justificadas dudas sobre la fidelidad del texto de «Alostorrea» sólo podrían resolverse ya mediante un examen lingüístico para el que nadie mejor que Michelena estaba capacitado.

lando todos los códigos divinos y humanos, y se burla después de la madre del muerto, y donde se nos refiere que una doncella «recoge a manos llenas la sangre de Beretherretche» y se anuncia (según una plausible interpretación del texto) una venganza que culminará en tres docenas de camisas ensangrentadas? («Beretherretchen khantoria»). Se trata de baladas que Vinson pudo ya conocer y de las que se han recogido una pluralidad de versiones. En otras, no menos «auténticas», una madre ordena a un hijo en exceso obediente matar a su recién desposada, con la ayuda de su hermano, que a veces es un eclesiástico, quien asesta la segunda puñalada. Para colmo, a la inocente esposa se le niega la confesión, y el asesino se apropia de la dote sin mayores remordimientos («Frantziako anderea», con más de cuarenta versiones conocidas en la actualidad). La tragedia impregna prácticamente todo el repertorio de la balada vasca de mayor interés: «Urtsua», «Urrutiako anderea», «Borthirigaray», «Uretako jauna», «Neska ontziratua», «Heriotz ezkutatua», etc., como, por lo demás, sucede en todas las tradiciones baladísticas europeas. Pero no por ello estamos en el mismo mundo de las leyendas desaforadas románticas, ni en el de los romances de ciego o el «colportage» francés. La diferencia, elemental, está en el estilo, elíptico y refractario a la mala retórica, y, aunque no siempre, en una lengua poética de innegable alto nivel.

El contenido del relato, «si tragique et si lugubre à la fois» que señalaba ya Archu, no sería, por tanto, motivo para considerar apócrifa una balada que no es más trágica ni lúgubre que otras del corpus vasco.

6. Urtubia: Historia y leyenda

El suceso trágico que se narra en «Urthubiako Alhaba» es una invención legendaria. Al menos, nada se sabe de él por otras fuentes. Archu, en notas a su copia del texto, intentaba rastrear con poco éxito una posible historicidad del poema:

Mais quel est ce roi de France au coeur dur et dissolu?
Est-ce Charles VII qui, en 1442, passa dans la Gascogne et s'empara de la ville de Dax?

Est-ce Louis XI qui, au dire de Mézeray, eut une entrevue avec Henri IV de Castille au chateau d'Urtubie en 1462?:

«Les Français s'indignaient, dit Mézeray, de l'arrogance Castillane et du faste du Comte de Lodême, favori d'Henri. Mais il est vrai que ce roi déferant, comme il devait, à la Majesté de la France, passa non seulement la rivière de Bidassoa qui sépare les deux Royaumes, pour venir trouver le roi, mais entra deux lieues avant dans ses terres et vint jusqu'au chateau d'Urtubie où ils confèrent ensemble».⁵¹

⁵¹ El Mézeray aludido por Archu es François Eudes, sieur de Mézeray, autor de un *Abrégé chronologique ou extrait de l'histoire de France*, que es pese a su título una extensa obra en varios tomos, publicada en 1668 y varias veces reimpresa y traducida. El «Comte de Lodême» ha de ser D. Beltrán de la Cueva, conde de Ledesma, en efecto favorito de Enrique IV de Castilla. La trascendencia histórica de esta entrevista de los reyes de Francia y Castilla es analizada con perspicacia por Aleson, en su continuación a los *Anales de Moret*, vol. V.

La entrevista entre Enrique IV y Luis XI, y la estancia de los reyes en Urtubia (en abril de 1463, y no en 1462) está, en efecto, confirmada por Philippe de Commines y varios cronistas castellanos, además de Garibay y Aleson, pero no se ve que ello guarde relación ninguna con el tema de la balada. La vinculación del relato poético con el castillo de Urtubia y sus señores es, sin embargo, una clave evidente que merece explorarse, partiendo del supuesto de que las invenciones legendarias, si son populares, tienen siempre apoyatura por leve que sea en la historia real.

Desde época medieval se localizan sucesos históricos y de contenido trágico asociados con el castillo de Urtubia y con sus moradores, en particular con la estirpe nobiliaria de un linaje que se documenta desde comienzos del siglo XII. Martín de Urtubia construye el castillo en 1341 y sólo dos años después tiene lugar un primer suceso dramático bien documentado, del que ya se hizo eco Chaho en su *Voyage en Navarre*. A raíz de una disputa sobre derechos aduaneros entre los señores de Labourd y la villa de Bayona, el alcalde de Bayona prende a Martín de Urtubia y otros cuatro nobles y los encadena a los arcos del puente sobre el río Nive para que comprueben, ahogándose, hasta dónde subía la marea y llegaba la jurisdicción de Bayona. A ello siguió la venganza de los parientes de los muertos, en particular del hermano de Martín, Auger de Urtubia, que tomaron las armas y mataban a «tous les Bayonnais qui s'écartaient dans la campagne». Un hijo de Auger, Adam de Urtubia, se rebeló contra Carlos, rey de Navarra, en 1355 y fue acusado de cometer «grands maléfices» en el reino. Ya en el siglo XV los señores de Urtubia toman parte en las luchas de banderizos al sur de los Pirineos a favor de los oñacinos, con quienes habían emparentado, y un Juan de Urtubia interviene en 1448 en una escaramuza victoriosa junto con su suegro Juan López de Lazcano en Berástegui, con muerte de veinticuatro hombres, «e si no le mataran el caballo al señor de Urtubia murieran muchos más», según refiere Lope de Isasti; ello no obsta para que otros Urtubia combatieran después en el bando de los gamboínos. En fin, violencias de todo género están asociadas a los Urtubia hasta bien entrado el siglo XVII, cuando a causa de la disputa por el cargo de *bailli* de Labourd, Salvat de Urtubia se enfrenta a los señores de Saint-Pée y tiene lugar la guerra civil entre los «Sabelchouris» y los «Sabelgorris», partidarios de uno u otro bando, entre 1655 y 1657.⁵² A principios del mismo siglo, según una curiosa información de archivo debida a Serapio Múgica, el señor de Urtubia acompañado por una docena de criados «armados hasta los dientes» y una jauría de perros persigue a un enemigo, el señor de Soroeta, que muere ahogado en el Bidasoa en un fallido intento de cruzar la frontera.⁵³

⁵² Para todas las referencias al linaje de los Urtubia me baso en J. de Jaurgain, «Châteaux basques. Urtubie», *Bulletin de la Société des sciences et arts de Bayonne*, [XIX] (1896), pp. 129-149, 209-224, y 281-303 (hay tirada aparte del mismo año). Obtuve en su día copia de este fundamental estudio gracias a la mediación de Joseba Lakarra. Un posterior trabajo de Hubert Lamant-Duhart, «Les seigneurs d'Urtubie», *Ekaina. Revue d'Études Basques*, núm. 29 (1989), pp. 1-29, depende a todos los efectos, salvo en la historia más reciente, de la información de Jaurgain.

⁵³ S. Múgica, «Un drama en el Bidasoa», *Euskal-Erria*, XLII (1900), pp. 262-265. Pese a que Múgica reviste su relato de un lenguaje excesivamente «literario», se basa en un expediente que se incoó en Fuenterrabía sobre el caso, y no hay duda de que se trata de un documento de archivo, como tantos otros que estudió y catalogó Múgica. Por la cronología del hecho (26 de mayo de 1605), el señor de Urtubia en cuestión es Tristán de Urtubia, a quien Pío Baroja en su narración breve *La dama de Urtubia* (1916) presenta como un antiguo soldado ilustrado y librepensador, que en su juventud había tratado a

En relación con nuestra balada, el dato que más puede interesarnos es un suceso oscuro desvelado por Jaurgain. En abril de 1556, el señor de Urtubia, Juan «dit Ochoa de Alzate», fue preso en Burdeos, junto con «sa femme et enfants et complices». En agosto del mismo año Juan de Alzate y su hijo son acusados de crimen de lesa majestad y, por orden del rey Henri II de Francia, son trasladados a la «conciergerie du Palais», en París. Estando en prisión, mueren Juan de Alzate y su mujer, Ana de Ezpeleta, a fines del mismo 1556 o principios del año siguiente.

La personalidad de Juan de Alzate tiene especial relieve en el Labourd de fines del siglo xv y primera mitad del xvi, en tanto en cuanto representante arquetípico de una nobleza local que mantenía con obvio retraso una mentalidad medieval pareja a la de sus homólogos y parientes banderizos de Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra del Sur.⁵⁴ Juan de Alzate es también co-protagonista de uno de los más sorprendentes y complejos casos familiares en la historia de los linajes nobiliarios vascos. No es fácil resumirlo, y es preciso tomarlo desde, al menos, la generación anterior:

Teresa de Lazcano, viuda de Juan de Urtubia, el vencedor de los gamboínos en Berástegui en 1448 y muerto el año siguiente en el asedio de Guiche, se casó en segundas nupcias, en 1456, con Juan Ibáñez de Monreal, señor de Arazuri, Ezquiroz, etc., tesorero general de Navarra, y «caballero et ciudadano de Pamplona», además de miembro muy destacado del bando beaumontés en las guerras civiles de Navarra. Del primer matrimonio de Teresa de Lazcano con Juan de Urtubia había nacido una hija, María de Urtubia, heredera de Sault y Urtubia. El nuevo marido de Teresa, Juan Ibáñez de Monreal, tenía varios hijos de un matrimonio anterior. El mayor de ellos, Juan de Monreal, «raptó» a la hijastra de su padre, María de Urtubia; poco después, en 1460, se casó con ella y del matrimonio ya legal nacieron dos hijos. Una vez señor, consorte, de Urtubia, Juan de Monreal fue el anfitrión de la entrevista de Luis XII y Enrique IV de Castilla en el castillo de Urtubia, en abril de 1463. Luis XII tomó, al parecer, gran afición a Juan de Monreal, quien acompañó al rey de Francia, a la corte de París y participó en varias empresas militares lejos del País Vasco. En su larga ausencia, María de Urtubia «s'ennuya» y atendió las solicitudes amorosas de Rodrigo de Gamboa, señor de Alzate, en Navarra, y Rentería, en Guipúzcoa, uno de los cabezas de los gamboínos. En 1469, alegando que el matrimonio anterior era nulo, María de Urtubia se casó con Rodrigo de Gamboa y Alzate. Según un «vieux mémoire», exhumado por Jaurgain:

Cette Marie, héritière d'Urtubie, qui attira en France Rodrigo de Gamboa et d'Alçate, en se mariant avec luy, estoit de complexion amoureuse et tenoit avec Saint Paul que la femme estoit la gloire de l'homme et qu'elle avoit été créé pour l'homme, et sur ce principe s'estoit mariée avant de parole de presant ou autrement avec don Joan de Monreal de qui eut [deux] enfans.

Montaigne. La recreación de Baroja no se inspiró, como sorprendentemente afirma H. Lamant-Duhart (art. cit., p. 14) y reitera la *Enciclopedia* Auñamendi, en el rapto de María de Urtubia por Juan de Monreal (1460), sino en sucesos muy posteriores: las luchas entre las casas nobles de Urtubia y Saint-Pierre en pleno siglo xvii, añadiendo todo un escenario de prácticas de brujería que es licencia novelesca del «célèbre romancier navarrais» (o, más bien, guipuzcoano), aunque, en efecto, tanto los Urtubia como los Saint-Pierre estuvieron implicados en los procesos célebres de Lancre.

⁵⁴ Cf. J. Caro Baroja, «Lope de Aguirre, *traidor*», en *El señor inquisidor y otras vidas por oficio* (Madrid: Alianza, 1968), p. 82 y ss.

Le duc de Guyenne ayant voulu obliger ce don Joan de Monreal à prester le sermant de fidelité, celui-cy, qui estoit du nombre des cent gentilshommes de la garde du roy, refusa de prester ce serment et suivit son prince en Bourgogne et de delà les monts pendant quatre ou cinq ans.

Cette Marie, héritière d'Urtubie, qui ne s'accommodoit point de cette absence, son temperament s'y opposant fortement, et ennuyée de se voir dans l'inaction, prit le parti de se marier avec le dit don Rodrigue de Gamboa et d'Alçate, ce qui donna matière à un grand procès entre don Joan de Monreal et les enfans de don Rodrigo de Gamboa, au sujet de la succession de la dite Marie d'Urtubie.

Monreal soutenoit qu'il l'avoit epousée avant, et que Gamboa s'estoit emparé de sa femme et de la maison d'Urtubie pendant l'absence qu'il fit à la suite de son prince [Luis XII]. Les Gamboa, au contraire, soutenoient qu'elle ne s'estoit mariée qu'avec Rodrigo de Gamboa.

En efecto, la bigamia de María de Urtubia dio lugar a dos ramas de la familia que se disputaron la herencia de Urtubia durante varias décadas. Por de pronto, el segundo marido, Rodrigo de Alzate, ejerció como nuevo señor de Urtubia a partir de 1471, con refrendo del rey. El ausente Juan de Monreal sólo se ocupó de reivindicar sus derechos muchos años después, tras la muerte de Rodrigo de Alzate. En 1497, el Parlamento de Burdeos daba la razón a Monreal y le reintegraba la posesión de María de Urtubia, «sa femme», y sus bienes.⁵⁵ La reacción de María de Urtubia, que no aceptó el «arrêt» del Parlamento, fue quemar y arrasar el castillo de Urtubia, antes que entregarlo a su primer marido, y huir a Navarra, donde moriría en 1505. Luis de Urtubia Monreal, hijo de Juan de Monreal, obtuvo del rey el permiso para reedificar el castillo, pero su medio hermano Juan «Ochoa» de Alzate, hijo de Rodrigo, se apoderó de Urtubia e impidió con la ayuda de los habitantes de Urrugne y de varios otros partidarios, navarros en gran parte, que los Monreal recuperaran sus posesiones.

La documentación publicada por Jaurgain refleja una guerra de ámbito local, en la que Juan de Alzate cometió desórdenes y desafueros de todo orden amparado por parte de la nobleza laburdina y «aultres leurs alliés et complices, gens vaccabons et de mauvaise vie, dont la pluspart sont navarrois». La justificación de Juan de Alzate para haberse alzado en armas era que la justicia no existía ya en el reino, y que los tiempos eran tales que «le plus fort l'emporterait». En virtud de ello, según se quejaba el rey de Francia en carta a las autoridades de Burdeos y Labourd:

Le dict d'Alsate, ses alliez et complices [...] usurpent et pillent les rantes, prouffitiz, revenuz, émolumens et y demeurent continuellement en grand nombre, sans doubte de justice, comme si la conqueste leur eust esté permise, et y tiennent grosse garnison de gens, bandoulliers, mauvais garçons, meurtriers, guectans les chemins et rançonnant les marchans, et constraignant à payer courtoisies, comme s'il fust

⁵⁵ Pierre Courteault publica una «lettre de rémission» de abril de 1497 que añade datos de interés a la documentación de Jaurgain. Se deduce que, ya años antes del «arrêt» del parlamento de Burdeos, Monreal se había apoderado de Urtubia. María obtuvo «lettres de adjournement» en su favor que le confirmaban la posesión de Urtubia y otros bienes de que había sido expoliada, y con la ayuda de su hermano Xantippe de Urtubia (desconocido a Jaurgain) intentó infructuosamente ejecutarlas. Hubo enfrentamientos armados con varias muertes, hasta que la nueva sentencia del Parlamento fallaba a favor de Monreal y convertía en proscrito a Xantippe de Urtubia; lo que dio lugar a que éste solicitara el perdón real. Cf. «Contribution à l'histoire d'Urtubie», *Ekaina*, núm. 46 (1993), pp. 109-114.

droict ou tribut ordinaire, et font d'autres mauux et excès innumerables de nuyt et de jour, vivant sur nostre povvre peuple à leur grant folle et destruction.

Para acabar con tal situación de «violances, crimes, delics et maléfices», y en la que «tout le pays et contrée d'environ fut constitué en une horrible frayeur et pavour», fue preciso movilizar un pequeño ejército, con artillería incluida, y sólo después de una encarnizada oposición de Alzate y los suyos el gobernador de Guyena logró vencer su resistencia y restituir a los Monreal la posesión de Urtubia, en 1506.

Los Alzate, sin embargo, siguieron litigando, esta vez por vía pacífica, desde 1510 hasta que en 1539 el Parlamento de París revocaba la sentencia del de Burdeos y otorgaba a Juan de Alzate la sucesión de María de Urtubia y la posesión del castillo y toda su herencia. Tras nueva apelación de los Monreal, finalmente hubo un acuerdo entre ambas ramas de la familia, por mediación del arzobispo de Burdeos: el señorío de Urtubia quedaba definitivamente en manos de Juan de Alzate; los Monreal recibían la señoría de Sault, y Juan de Alzate se obligaba a pagar determinadas cantidades como compensación dado que la casa noble de Urtubia tenía mayor valor que la de Sault.

En los años anteriores a ese acuerdo Juan de Alzate, «dit Ochoa», había seguido dando muestras de su carácter turbulento. El sobrenombre de «Ochoa», con que se le conoció desde joven y que no tiene justificación en ningún apellido familiar aunque en el blasón de los Urtubia figuran nueve lobos, no deja de ser revelador. En la ocupación de Navarra tomó partido primero por Fernando el Católico, que lo nombró «grand échanson de Navarre» en 1513. Poco después se pasó a los Albret, y llegaría a obtener el rango de «écuyer» de Antoine de Bourbon, rey consorte de Bearn y Baja Navarra; en 1543 Carlos V secuestró sus bienes en Guipúzcoa y Navarra por haberse pasado al servicio del rey de Francia, aunque le serían restituidos cuatro años después.

En un testamento, otorgado en Dax en septiembre de 1555, Juan de Alzate, señor de Urtubia, declaraba tener ocho hijos de su matrimonio con Ana de Ezpeleta. Sólo unos meses después se produjo su prisión en Burdeos, con acusación de crimen de lesa majestad, seguida de su traslado a París, donde él y su mujer murieron, en prisión, a fines de 1556.

Quedan en la sombra los motivos de la acusación que supuso el encarcelamiento de Juan de Alzate y su familia. Jaurgain supone que Alzate, que en 1556, no había pagado aún a los Monreal las 1200 libras que debía por la transacción de 1540, hubo de enfrentarse a algunas reclamaciones y que ello le llevaría a cometer «quelques excès». No parece, sin embargo, que una deuda impagada fuera motivo suficiente para excesos que se calificaron de «crimen de lesa majestad» y se tradujeron en un traslado forzoso a la capital del reino con encarcelamiento en el propio palacio real, y con el resultado de la muerte del señor de Urtubia y su mujer.

La correspondencia de Antoine de Bourbon, rey de Navarra por su matrimonio con Juana de Albret, es una de las pocas fuentes de información de que Jaurgain dispuso para dar cuenta de los últimos meses de vida del inquieto Juan de Alzate. El rey de Navarra, pese a que Juan de Alzate era su súbdito y «écuyer», no reclamó al rey de Francia su libertad, como entendió erróneamente Jaurgain y repite Lamant-Duhart. Simplemente se queja de que con motivo del proceso de Alzate se hubiera interrogado a personas de su entorno próximo sobre cuestiones que nada tenían que ver

con el «faict» de Alzate, y tocaban a sus tratos secretos para recuperar la parte sur de su reino. Por lo demás, Bourbon se muestra convencido de la culpabilidad de Alzate; y asegura al rey francés, Henri II, que había hecho entregar a la justicia a Francisco, hijo de Juan Alzate, que había escapado de la prisión, y confía en que se pruebe y juzgue el «acte lasche et infame» de que se le acusaba.⁵⁶

Jaurgain, sin embargo, no alcanzó a conocer que gran parte de la intriga que desembocó en la prisión de Juan de Alzate y su familia había sido detalladamente expuesta ya en 1881 por Alphonse de Ruble, historiador del reinado de Juana de Albret y Antoine de Bourbon. Del relato de Ruble resulta meridianamente claro que Alzate fue víctima del doble juego de Bourbon, que en su afán de recuperar la Navarra peninsular inició unas negociaciones secretas con la corte de España, a través de un agente, Ezcurra o Descurra, en las que a cambio de Navarra brindaba su colaboración para una invasión militar en Francia que incorporara a la monarquía hispánica Guyenne, Languedoc y Provenza. Este sorprendente plan que suponía la desmembración de Francia fue considerado viable no sólo por Bourbon sino por Carlos V y Felipe II, y las negociaciones secretas continuarían a lo largo de más de dos años, con el cambio de ofrecer a Bourbon Milán en lugar de Navarra. Simultáneamente, Antoine de Bourbon que afirmaba “saber cuanto se hace en Pamplona como si estuviera dentro”, fiado en el apoyo del bando agramontés y en la debilidad defensiva en que se encontraba el virrey Duque de Albuquerque, preparaba un ataque para tomar la parte sur del reino. En la primera intriga, que implicaba una declarada traición a Francia, Bourbon continuaba, magnificándolo, un plan y unas negociaciones mediante agentes y espías que habían sido ya iniciados por el anterior rey de Navarra, Henri d'Albret, su suegro. Fue, precisamente, esa previa intriga, en la que se planeaba facilitar la entrega a los españoles de Bayona o Burdeos, la que supuso la perdición de los Urtubia, cuando el rey de Francia fue informado de ella. Según resume Ruble:

Le gouvernement de Henri II ne paraît pas avoir connu dans tous leurs détails les obscures menées du roi de Navarre et de Descurra. Quelques rares indices, épars çà et là dans les documents originaux, nous apprennent qu'Antoine, afin de prévenir les indiscretions, avait révélé au roi une partie de la vérité. Tout allait bien pour ce prince, qui se flattait de jouer ses deux puissants voisins, quand le zèle indiscret d'un officier du roi, Jacques Benoît de Lagebaston, premier président du parlement de Bordeaux, ébruita ses intrigues. Plusieurs personnages de l'entourage du prince, Alsatte, gendre du sire de Belsunce, d'Hurtubie, seigneur béarnais, sa femme, ses enfants et leurs complices furent arrêtés au commencement de 1556 au nom du roi. Les documents ne s'expliquent qu'à mots couverts sur l'accusation; il s'agissait d'une conspiration remontant au règne de Henri d'Albret et ayant pour but de livrer aux Espagnols une des villes du roi, Bayonne ou Bordeaux. L'instruction fut dirigée par Lagebaston. Alsatte et d'Hurtubie compromirent certains serviteurs du roi de Navarre, notamment un de ses secrétaires, Arnauld de Coulon. Le 6 mars 1556, Henri II fit confronter à Dax tous les accusés. Lagebaston s'y rendit lui-même inopinément, et, au lieu de se contenter de leurs déclarations sur l'entreprise d'Alsatte, il les interrogea sur les menées du feu roi Henri d'Albret et sur les négociations du souverain actuel de la Navarre. À la suite de cet interrogatoire, plusieurs témoins furent

⁵⁶ Cf. *Lettres d'Antoine de Bourbon et de Jehanne d'Albret*, ed. Marquis de Rochambeau (Paris: Renouard, 1877), pp. 107, 115-118 y 123.

emprisonnés et l'un d'eux, Etchasserii [Etchessarry], curé de Garritz, fut conduit à Bordeaux. Cette mesure inspira à Antoine une vive inquiétude [...].⁵⁷

Para evitar que la investigación siguiera adelante y se indagara más sobre sus propias intrigas, Bourbon abandonó a su suerte a los Urtubia, dando a entender que esa conspiración atañía sólo al reinado anterior, y se limitó a exigir la liberación del cura de Garritz, antes de que hiciera confesiones que le comprometieran. En cuanto al desenlace de las acciones judiciales, y el destino final de los Urtubia y demás implicados, Ruble confiesa ignorarlo: “Ici s'arrêtent malheureusement nos informations. Nous ignorons le sort du curé de Garritz, de Lissalde [hijo de Ezcurra], de d'Hurtubie et de leurs complices”.⁵⁸

Desconocemos, en suma, el final del proceso y las causas exactas de la muerte de los señores de Urtubia, Juan de Alzate y Ana de Ezpeleta. También Francisco, el hijo mayor y heredero, murió muy poco tiempo después, sin que se sepa en qué circunstancias. Cabe sólo afirmar que el rey francés actuó en forma rigurosa y expeditiva contra un Juan de Alzate que había salido indemne de conductas delictivas graves en su juventud, a caballo entre Labourd y ambas Navarras, pero que ahora se enfrentó a un caso de Estado, involucrando a su familia más directa, y para el que no hubo indulgencia posible. Es bien sabido cómo se castigaban los crímenes de lesa majestad, reales o supuestos, en el Antiguo Régimen.

Tal vez no sea tan sorprendente ver cuarenta años más tarde a otra “Señora de Urtubia” actuando como confidente, y espía, al servicio de los españoles en los años en que Felipe II intentó obstaculizar el asentamiento de Enrique IV como rey de Francia y aprovechar en su beneficio las disensiones en el reino vecino. Enrique el bearnés, y hugonote, era hijo de Juana de Albret y Antoine de Bourbon, quien tuvo relación tan directa con la prisión y muerte del señor de Urtubia, Juan de Alzate, y su mujer. Las diez y nueve cartas, en lengua vasca, que escribe “la de Urtubia” a Fuenterrabía al gobernador de Guipúzcoa, Juan Velázquez, en 1597 y 1598, contienen informes sobre sucesos militares en zonas del norte de Francia (Picardie, La Rochelle) y sobre todo, movimientos de tropas e intrigas varias en el País Vasco, Bayona y Bearn. El editor y estudioso de esta singular correspondencia, José Manuel Floristán Imízcoz, indica: “Desconozco la identidad de esta señora de Urtubia. Sé que era la madre del entonces señor de este título y persona de buenas relaciones, incluso familiares,

⁵⁷ Baron Alphonse de Ruble, *Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret*, vol. I (Paris: Adolphe Labitte, 1881), pp. 168-169. De Ruble confunde a Juan de Alzate y su hijo Francisco de Urtubia; este último es el que era yerno del señor de Belsunze; y Alzate, claro está, no era un «seigneur béarnais». Ruble documenta que Juan de Alzate había actuado ya en 1551 como agente del rey de Navarra ante Henri II de Francia.

⁵⁸ A. de Ruble, *ibid.*, p. 173. Antes, aunque confunde nuevamente al padre y al hijo, refiere el episodio de la fuga, y captura de Francisco de Urtubia, en el que una vez más Antoine de Bourbon habría actuado con doblez: “Un incident nouveau épaissit l'obscurité qui planait sur l'enquête. Alsatte, l'accusé principal, s'évada des prisons de Bordeaux. Antoine, qui peut-être avait favorisé son évasion, fit grand étalage de son zèle. Il expédia de Nérac six gentilshommes à sa poursuite, munis de commissions pour tous les lieutenants du roi. Alsatte fut retrouvé et arrêté à Bayonne par les soins du comte du Lude. Le roi envoya l'ordre de conduire l'accusé à Bordeaux, mais il tomba malade et si gravement qu'on ne put même l'interroger. «Il démontre, écrit le comte du Lude, avoir grande affection de se guarir afin «d'aller à Bordeaux pour se justifier». Ruble supone que Francisco murió, y que ello pudo suponer la liberación de Juan de Alzate y los demás implicados en la trama, lo que sabemos que no ocurrió.

con la nobleza de la región *lato sensu* (Labort, Vascos, Soule, Bearne)". El anonimato en las cartas estaba harto justificado: "La discreción necesaria en negocios tan arriesgados nos ha privado, de momento, de su nombre, a la espera de que pueda aparecer en otras fuentes distintas a las consultadas por mí".⁵⁹

No era difícil resolver esta cuestión. A partir de las genealogías de la casa de Urtubia establecidas por Jaurgain y Lamant-Duhart, la "señora de Urtubia" en 1597-1598 no pudo ser otra que Aimée d'Urtubie, casada en 1574 con Juan de Urtubia, nieto de Juan de Alzate y Ana de Ezpeleta. Aimée, madre de Tristán de Urtubia, descendía de la otra rama, los Monreal de Urtubia, y su matrimonio supuso la reconciliación definitiva de las dos estirpes familiares, Alzate-Urtubia y Monreal-Urtubia, surgidas de la bigamia de María de Urtubia. Para explicar en Aimée de Urtubia una inclinación pro-española que la llevó a convertirse en espía pueden bastar las razones de índole religiosa que expone Florestán Imízcoz, comunes a buena parte de la nobleza del país, enfrentada a la Reforma protestante impulsada por Juana de Albret. Es posible también que tuvieran su peso el origen alto-navarro de los Alzate y los Monreal, y, acaso, el recuerdo de la trágica muerte, a manos de un rey de Francia, de los señores de Urtubia de sólo dos generaciones antes y, muy probablemente, de Francisco de Urtubia, suegro de Aimée: los tres acusados de crimen de lesa majestad por involucrarse en una conspiración antifrancesa y a favor de España, aunque fuera al servicio del rey de Navarra. Es, en cualquier caso, evidente cierta ambigüedad o indefinición, sobre todo en Baja-Navarra pero también en Labourd a lo largo del todo el siglo XVI, en la adscripción "nacional" de las casas nobles, basculante en función de muy distintas variables, una vez que los Labrit se subordinan a Francia.

Si volvemos a la balada «Urthubiako Alhaba», es fácil advertir que la situación inicial del relato ofrece estrecha analogía con el suceso histórico de Juan de Alzate y su mujer. En ambos casos se trata de unos señores de Urtubia apresados por un rey de Francia, que finalmente mueren en la prisión. La mitogénesis, en este caso «baladagénesis», no suele precisar de muchos más elementos para poner en marcha sus mecanismos creativos.

La turbulenta historia del hijo de María de Urtubia, cabeza de una rebelión en la que pudo movilizar a cuatrocientos hombres armados y desafió durante dos años con actos de puro y simple bandolerismo al parlamento de Burdeos, al senescal de Lannes y al duque de Longueville, gobernador de Guyenne, no pudo dejar indiferentes a los labortanos del siglo XVI. La propia historia de María de Urtubia, madre de Juan de Alzate, era ya en sí misma toda una novela que tuvo pendiente de su desenlace a los moradores de ambas vertientes del Pirineo. Súmese el trágico final de Alzate y su esposa, y habrá que concluir que sobran ingredientes para la génesis de una leyenda en torno a la casa noble de Urtubia.

⁵⁹ J. M. Florestán Imízcoz, «Conflictos fronterizos, espionaje y vascuence a finales del siglo XVI: 20 documentos inéditos», *FLV*, XXV (1993), núm. 63, pp. 177-219 (183). En la misma revista dieron noticia previa de esta documentación J. M. Satrústegui, «Miscelánea de textos antiguos vascos», XXIII (1991), núm. 58, pp. 283-299, con edición de cinco de las cartas; y J. Oregui Aramburu, «Textos antiguos vascos. Acotaciones», XXIV (1992), núm. 60, pp. 263-270. Existe on-line una transcripción de las seis últimas cartas: «*Basque Manuscripts* (late xvith century, probably 1598)», en López Martín Collection (<http://win.straatvaart.com/collection/Basque.htm>); id. en «Simancasko gutunak», en Klasikoek gordailua (<http://klasikoak.armiarma.com/testuak/testuak15026.htm>).

Puede sorprender, pero es un hecho comprobado en la documentación de Jaurgain, el que Juan de Alzate contara con el apoyo de los habitantes de Urrugne, quienes en las disputas de María de Urtubia y Juan de Alzate con los Monreal siempre tomaron partido por los primeros, acaso porque Juan de Monreal y sus hijos se desvincularon de Urtubia durante muchos años. Juan de Alzate tuvo también valedores entre otras casas nobles. En la carta real sobre la rebelión de 1505 se menciona como cómplice al señor de Haitze, cuñado de Alzate. En fin, Alzate contó con el auxilio de «autres Navarrois et Espaignols», entiéndase en este caso «guipuzcoanos», dado que seguía manteniendo posesiones territoriales al sur de los Pirineos. Así pues, pese a sus actos violentos, Alzate disfrutó de una opinión favorable en varias áreas del País Vasco, y en especial en Urrugne, solar de los Urtubia. Los labortanos coetáneos vieron también que finalmente se le daba la razón, en sede judicial, en cuanto a su derecho a la herencia de Urtubia. Todo ello abonaría el que en la formalización de la leyenda se adoptase un punto de vista compasivo, favorable a unos señores de Urtubia muertos trágicamente.

Es claro que ninguna «historicidad» puede atribuirse al núcleo y desenlace de la balada «Urthubiako Alhaba»: un rey que exige los favores sexuales de la dama a cambio de la vida y libertad de los presos, y una hija que por sentido del honor familiar prefiere envenenar a sus padres antes que ceder a la tiranía regia, y antes de que los señores de Urtubia sufran una muerte deshonorosa en la horca.

En un terreno «simbólico», existe una indudable homología entre la conducta de María de Urtubia y la de la protagonista de nuestra balada. Según la acusación de Luis Monreal de Urtubia, su madre, por rechazo de la sentencia judicial que la obligaba a devolver el castillo a su primer marido e hijos, «había conspirado, maquinado y hecho arrasar, quemar y destruir dicho castillo para impedir que Luis de Urtubia pudiera habitarlo». ⁶⁰ La «hija» de Urtubia, por su parte, «destruye» también a sus progenitores para que el rey no disponga de la vida de ellos. En ambos casos se destruye lo que más se ama antes que otro pueda «apropiárselo». Pero estas homologías, por sugestivas que sean para el crítico literario, nada tienen que ver con procesos genéticos «literarios» concretos.

La «baladagénesis» es, antes que nada, un proceso de invención poética; a partir de una situación inicial impactante, unos escenarios, unos nombres propios, y unos datos a veces muy secundarios aparentemente, se crea un relato autosuficiente en sí mismo. Lo histórico, el anclaje con la realidad, puede reducirse, precisamente, a esos datos secundarios. La balada que aquí nos ocupa proporciona, acaso, un ejemplo inmejorable de ello.

La protagonista se autocalifica, por tres veces:

Ni niz Urthubiako alhaba eta Dona-Petrico madama.

Y por el testamento de Juan de Alzate se sabe que una de sus hijas, Ana, era mujer de Louis d'Armendarits, «seigneur de Saint-Pée en Cize». ⁶¹ Saint-Pée, Senpere, Saint-

⁶⁰ «... Qu'en haine de certain arrest de la Cour de Parlement de Bordeaux, rendu au profit de Jehan de Mont-Real, son père, contre Marie de Urtebie, damoiselle, sa mère, femme du dit Jehan de Mont-Real, elle avoit conspiré, machiné et fait raser, brusler et détruire la dite place pour empescher que le dit Loys d'Urtebie ne put y faire sa demeure» (Memorial de Luis Monreal de Urtubia a Luis XII, *ap.* J. de Jaurgain, *art. cit.*, p. 220).

⁶¹ Cf. J. de Jaurgain, *art. cit.*, p. 298. No hacen al caso ahora las posibles confusiones entre Saint-Pée-sur-Nivelle, en Labourd, y Saint-Pée, en Baja Navarra (Saint-Pierre d'Usacoa, antecedente de Saint-Jean-le-Vieux), y sus correspondientes señoríos. De esta Ana de Urtubia, que por su filiación y crono-

Pierre, Dona-Petri, remiten a un mismo lugar y señorío. Archu y Vinson no dudaron en traducir Dona-Petri por Saint-Pierre.

La ligazón entre ambas casas nobles existió ya en el siglo xv, y se mantuvo en el siguiente. Como indica el cronista Garibay al narrar el ataque francés para recuperar el castillo de Behovia en 1522: «Los Franceses [...] juntaron mil hombres de las gentes de la misma frontera suya, de la tierra que llaman de Labort, del apellido de las casas de Ortubia y Semper, que son las más principales de parientes mayores de aquella tierra de Francia [...] trayendo la avanguardia los Franceses, cuyos Capitanes eran los señores de Ortubia y Semper».⁶² El enfrentamiento posterior entre ambos linajes, muy avanzado el siglo xvii, hace inverosímil que un hipotético inventor de la balada en el siglo xix reflejara el parentesco y la armonía entre las dos casas nobles, reemplazadas después por una enemistad y luchas mucho más recientes, notorias y mejor recordadas (como es el caso, un siglo más tarde, en Pío Baroja).

Existió, pues, en la realidad histórica como en la balada, una «hija de Urtubia» que era a la vez «señora de Saint-Pierre», igual que existieron dos señores de Urtubia, marido y mujer, encarcelados por orden del Rey de Francia y muertos en prisión. Más allá de estas coincidencias y de un marco muy genérico, lo esencial de la balada es creación de su primer inventor o repentizador, o de los transmisores. Y ello no debiera sorprendernos demasiado. ¿Qué existe, en realidad, de «histórico» propiamente dicho en una balada como la de Bereterreche, juzgada desde antiguo como modelo de canto historial fidedigno? Jaurgain, seguido por Gavel y varios otros estudiosos, estableció muy plausiblemente que el hecho que dio origen a la balada, el asesinato de un joven noble de Larrau a manos del conde de Lerín, sólo pudo producirse en el contexto de las luchas entre los Luxe-Beaumont y los Gramont en Soule, entre 1434 y 1449. Sin embargo, en la documentación de los archivos de Soule, tan diligentemente rastreada por el gran medievalista y genealogista que fue Jaurgain, no aparece la menor alusión a tal suceso en esas fechas. Sí consta el asesinato de un joven Bereterreche, pero de Menditte y no de Larrau, y en años bastantes posteriores, en 1492 o después, y en circunstancias que en nada se asemejan a las de la balada. A pesar de su precisa topografía y de la mención de varios nombres propios, la narración de la balada no cuenta, hasta ahora, con ninguna verificación externa a su propio texto.⁶³ Gavel observa que ciertas leyendas que se asociaban al cantar de Bereterreche ya en 1870 y se habían amplificado en 1924 eran invenciones muy modernas, sin relación alguna con el texto versificado y muy alejadas de la reconstrucción histórica de Jaurgain. Cree Gavel, sin embargo, que esos desarro-

logía muy bien podría haber sido el «referente» real de la protagonista de nuestra balada, se sabe que ya viuda del señor de Saint-Pée ingresó como monja, «serora» o «sorora», en la basílica de Musquilda, en Ochagavía, donde murió en marzo de 1594. Según una sobrina, Doña Ana gobernaba a las demás monjas, aunque no fuera la abadesa, «por ser ella de mucha calidad y prendas y de muy buen entendimiento»; digno epitafio para la hija de Juan de Alzate. Cf. F. de Idoate, *Rincones de historia de Navarra*, III (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1997, pp. 556-558; 1.ª ed. en 1966). Este autor, tal vez demasiado atento a lo anecdótico y a formular reflexiones extemporáneas, no precisa su fuente documental (una reclamación por la herencia de Ana de Urtubia conservada en el Archivo General de Navarra).

⁶² E. de Garibay, *Compendio historial* [1571], libro XXX, ed. de Barcelona, 1628, p. 531.

⁶³ Cf. J. de Jaurgain, «Quelques légendes poétiques du Pays de Soule», en *La Tradition au Pays Basque* (Paris: Lucien Gougy, 1899), pp. 368-383; H. Gavel, «La Chanson de Bereterreche», *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne*, 1924, pp. 147-180.

llos legendarios recientes contribuyeron a que la balada no cayera en el olvido, como posiblemente hubo de contribuir a ello la estela discoidal existente en la encrucijada de Ezpeldoy, que conmemoraba la muerte de Beretterreche, o que con ella se asoció *a posteriori*.⁶⁴ Así pues, sería una «historicidad cero», en términos reales, lo que facilitaba la permanencia de la balada en Soule. En alguna ocasión he sostenido que un exceso de «historicidad», en cambio, lleva aparejado a corto o medio plazo el olvido de baladas que no actualizan su contenido o no adquieren significados «arquetípicos», generalizables a situaciones desligadas de su sentido y propósito originario.⁶⁵

7. ¿Conclusiones?

Gordon H. Gerould, un lúcido teorizador sobre la transmisión de la balada oral y excelente conocedor del corpus anglo-escocés, se enfrentó en 1908 al desafío de añadir un *item*, un nuevo «ballad-type», al repertorio canónico establecido por Francis J. Child en *The English and Scottish Popular Ballads* (1882-1896). Se partía del supuesto de que la colección de Child se había realizado con tal cuidado y perfección que resultaba prácticamente imposible que existiesen temas baladísticos al margen de los 305 tipos catalogados y admitidos por Child como verdaderas baladas, y publicados en su obra. Sin embargo, en 1905 se había dado a conocer una balada «desconocida» hasta entonces (*The Bitter Withy*), y se planteaba el problema de decidir si se trataba de un texto «auténtico» o de una hábil fabricación. Interesa aquí recoger literalmente el planteamiento inicial y las cautelas con que Gerould asumía la tarea:

The very rarity of the treasure makes the question of its genuineness an important one, and every such find should be submitted to all possible tests before it is accepted as belonging to the family of traditional ballads. The tests by which it must be judged, I take it, are three. The first is purely personal, the critical sense of the scholar who has learned by long-continued study to distinguish the false from the true, to separate the chaff from the wheat. The second is the external evidence with reference to the circumstances of discovery, whether the collector or collectors can be trusted. The third is the source of the material, whether the narrative is the product of tradition or of some clever inventor.⁶⁶

⁶⁴ [La estela parece haber sufrido un deterioro grande desde que Louis Colas realizó en 1924 los dibujos que acompañan al trabajo de Gavel. En julio de 2009, al menos, resultaba muy difícil distinguir las figuras grabadas en la piedra. Tampoco el estado de conservación y mantenimiento del «monument» es el más adecuado, lo que sorprende en un País Vasco francés interior convertido hoy en una fantasmal Disneylandia telúrica turístico-agropecuaria. Por otra parte, en la iglesia de Larrau se ha instalado a cargo de la «commune» un espectáculo de «son et lumière (*entzun argi*)», en el que el *Orhi'ko xori* hace de narrador de las vicisitudes históricas de Larrau y Soule. El texto utilizado, que en su conjunto habría hecho las delicias —sarcásticas— de Vinson, recoge como versión canónica y única del asesinato de Beretterreche la de la rivalidad amorosa entre éste y el conde de Lerín, y se afirma que una inscripción en un pequeño medallón de la bóveda del ábside contiene el nombre de Beretterreche, lo que a primera vista no me pareció en absoluto evidente. No existía, o no tuve acceso a él, un texto impreso de este documental, redactado, según se nos informó, por «une étudiante». La instalación audio-visual, que contemplamos Ana Vian y yo mismo el 4-VII-2009, se había inaugurado sólo tres días antes].

⁶⁵ Cf. J. A. Cid, «El Romancero como la *otra* historia. El ataque de los aragoneses y saco de Marsella (1423) en un romance noticiero catalán», *art. cit.*, pp. 38-39 y 76-81.

⁶⁶ G. H. Gerould, «The Ballad of *The Bitter Withy*», *Publications of the Modern Language Association*, XXIII (1908), pp. 141-167 (141-142).

Gerould concluyó que la balada *The Bitter Withy* era auténtica, y así lo ha aceptado la crítica posterior. En realidad, existían evidencias que facilitaron ese juicio: un fragmento de la misma balada publicado en 1868, y tres nuevas versiones aparecidas entre 1905 y 1908, con variantes de importancia que garantizaban una tradicionalidad efectiva. El segundo «test» era, pues, satisfactorio dado que, además, los colectores, con quienes Gerould estableció contacto, y las «circumstances of discovery» merecían toda credibilidad o, como él lo dice, tenían un «excellent pedigree». También del tercer «test» salía fortalecida la presunción de hallarse ante una balada genuína: la «fuente del material» de *The Bitter Withy* se retrotrae a narraciones sobre la infancia de Cristo que a partir de los evangelios apócrifos tuvieron larga descendencia en obras latinas medievales, francesas e inglesas, que Gerould recorre con sobrada erudición; así, «the material» sobre el que se construye la balada era plenamente tradicional y quedaba excluida la intervención de un «clever inventor» moderno.

En cuanto al primer «test», el sentido crítico del estudioso y su competencia para distinguir lo falso de lo auténtico y el grano de la paja, Gerould dice, modestamente, que se guiaba en este caso por el juicio de un colega, Francis B. Gummere, a quien consideraba «the greatest living critic of English popular poetry», y Gummere opinaba que la balada era auténtica. Ello no deja de ser un argumento de «autoridad», y a ello responde Gerould: «In such matters, where nicely balanced acumen is so necessary to detect spurious phrases and false notes, an appeal to authority is not only wise but inevitable».⁶⁷

Trasponiendo, en la medida en que ello sea posible, los «tests» de Gerould, acaso algo esquemáticos, a «Urthubiako Alhaba», hay que confesar de entrada que la balada vasca plantea dificultades muy superiores a las de *The Bitter Withy*. Aún así, en cuanto a la fiabilidad del testimonio único de «Urthubiako Alhaba», hemos aquí argumentado que no existen razones para sospechar que el colector, Jean-Baptiste Archu, fuera un inventor de baladas o transmisor de invenciones ajenas; pero, *a contrario*, ha sido preciso dedicar considerable atención a la «hipercrítica» de Vinson, concluyendo que la descalificación del lingüista y vascólogo estaba condicionada, pese a sus muchos saberes y aciertos, por prejuicios reduccionistas sobre la cultura y la historia vasca, en general, y por su desinterés o desconocimiento del género de la balada narrativa, en particular. Vinson estaba también influido por las suspicacias que inspiraban en su época los abundantes casos de cantos populares fraudulentos ya desvelados en la Europa de fines del XIX, con algunos casos vascos en posición estelar. Cabría añadir que su paladar literario no era, probablemente, muy refinado. Más allá de su aversión por el romanticismo tardío, y por escritores coetáneos como Pierre Loti, Vinson no captaba en las muchas obras vascas que estudió otra cosa que formas verbales anómalas, léxico arcaico o rasgos dialectales. En gustos literarios es un clasicista, y en la cultura popular aprecia sólo la simplicidad ingenua del primitivo. No era ese el mejor bagaje para juzgar sobre producciones «excepcionales» que se salieran de una norma acorde con prejuicios en él muy asentados.

Precisamente, para abordar la excepcionalidad aparente de «Urthubiako Alhaba» era necesario incluir otro «test» más, que Gerould acaso consideraba implícito pero

⁶⁷ G. H. Gerould, *art. cit.*, p. 147.

no expone. Me refiero a la crítica «interna» del texto, en sí mismo y en relación con el género a que pertenece. He intentado mostrar que la balada comparte rasgos estilísticos y compositivos con otros temas baladísticos vascos de indudable autenticidad, y documentados en fecha posterior a que se recogiera y anotara el texto de «Urthubiako Alhaba», y no pudieron ser objeto de imitación en 1830 ni en 1853. Lo mismo se produce en relación con el contenido trágico, nada inhabitual en las baladas vascas. Me he extendido también en un ensayo de explicación de la forma arcaica, en su métrica, disonante en esta balada respecto de lo que es norma en las baladas vascas recogidas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, concluyendo que la disonancia se anula o reduce teniendo en cuenta modelos previos de poesía oral narrativa vasca, documentados desde el siglo XV. «Urthubiako Alhaba», como «Alostorrea», reflejaría la supervivencia de un tipo de balada ya decadente y residual en el momento en que Archu y Araquistain anotaron sus textos, y extinguido antes de que se iniciaran las campañas de recolección folclórica en el País Vasco a fines del XIX y principios del XX.

En cuanto a las «fuentes del material» que la balada pone a contribución —el tercer «test» de Gerould—, estaríamos ante una leyenda localizada en torno al linaje de Urtubia, una familia prominente de Labourd, y con conexiones de parentesco con otras casas nobles de Navarra y Guipúzcoa. Su implicación en luchas banderizas y guerras intrafamiliares, en los siglos XV y XVI; la personalidad acusada de varios de sus miembros, en especial María de Urtubia y su hijo Juan de Alzate, auténticos «esprits forts»; y episodios señalados como la quema del castillo de Urtubia, o la prisión y muerte de Juan de Alzate y su mujer en París..., todo ello justifica sobradamente un proceso de mitogénesis o «baladagénesis» que diera lugar a la composición de un poema narrativo. En el poema lo propiamente histórico se reduce a un marco referencial genérico, y a unos escasos datos precisos pero secundarios. Esos datos, que sólo constan en documentación notarial, fueron exhumados por el erudito y medievalista Jaurgain ya muy a fines del siglo XIX, y no pudieron ser conocidos ni tenidos en cuenta por un hipotético falsificador de baladas en 1830 o en 1853, años en que se recogió y anotó «Urthubiako Alhaba». Así, en cuanto al «material» legendario, estamos en el mismo mundo de otras baladas vascas del fondo más antiguo, vinculadas a conflictos de linajes nobiliarios, con un papel preponderante del palacio, de la casa noble: Ursua, Aldaztorre, Alostorre; y estamos también ante un «ethos» que corresponde a las luchas de banderizos (desde Pedro de Avendaño a Bereterreche), actualizado de acuerdo con el nuevo contexto de las monarquías absolutas del siglo XVI.

Resta referirse al primer «test» que Gerould consideraba necesario para autenticar una balada dudosa o condenarla como apócrifa. Es decir, el sentido crítico del investigador, que se supone adquirido por su familiaridad con un campo de estudios, y que sería «purely personal». No creo, en absoluto, en la infalibilidad de tal criterio aplicado a problemas de historia y crítica literaria. En ausencia de datos positivos y concluyentes, lo más a que puede llegarse es a una hipótesis mejor o peor razonada, y, a veces, a una tesis expuesta con todas las cautelas.

Me he pronunciado aquí en favor de la básica autenticidad de «Urthubiako Alhaba» como poema oral narrativo, proporcionando todas las evidencias a mi alcance que pueden sustentar esa opinión. La literatura vasca no está tan sobrada de

obras maestras o simplemente valiosas en su vertiente popular, y no hay por qué prescindir a priori de una balada narrativa que tiene evidente intensidad y fuerza dramática.

Es infinitamente más difícil y arriesgado para el estudioso intentar reivindicar la autenticidad de un texto estigmatizado como falso por la crítica anterior que desvelar la falsedad de fabricaciones más o menos evidentes. Toda la argumentación que se maneje puede reducirse a la nada ante la aparición de nuevos datos o una opinión mejor fundamentada. En este caso, es muy posible que un riguroso análisis de la lengua utilizada en el texto pueda llevar a conclusiones muy distintas a las mías. Mientras tanto, como interesado en la balada europea y en la balada vasca, creo preferible correr el riesgo de errar antes que suspender el juicio, y, como sucede con harta frecuencia en la crítica hispánica ante obras de autoría conflictiva, decretar que donde mejor están esas obras es en el limbo de las atribuciones insolubles.

Addenda

(*Urthubiako Alhaba*: Versión francesa de Archu)

- Que Dieu vous donne bon jour, portier du Roi.
 —Qu'il vous le donne aussi, jeune et belle demoiselle.
 Et d'ou êtes vous, tan belle et jeune demoiselle?
 —Je suis la fille d'Urthubie et Madame de Saint Pierre.
- 5 Portier du Roi, daignez m'écouter, s'il vous plait;
 accordez moi la permission de parler au Roi.
 —Et comment savez-vous que je suis le gardien de la porte du Roi?
 —J'ai lu le bord de votre manteau,
 j'y ai vu que, depuis sept ans, vous êtes le gardien de la porte du Roi.
- 10 —Nous avons une reine jalouse, faites lui part de vos desires,
 vous aurez la permission de parler au Roi.
 —Que Dieu vous donne le bon jour, reine de France.
 —Qu'il vous le donne aussi, jeune et belle demoiselle.
 Et d'ou êtes vous, jeune et belle demoiselle?
- 15 —Je suis la fille d'Urthubie et Madame de Saint Pierre.
 Reine de France, daignez m'écouter, s'il vous plait;
 accordez moi la permission de parler au Roi.
 —Vous aurez la permission de parler au Roi.
 Ayez de l'assurance que votre entretien avec lui soit court.
- 20 —Que Dieu vous donne le bon jour, Roi de France,
 [...] le sans pareil parmi les Nobles
 —Qu'il vous le donne aussi, jeune et belle demoiselle.
 Et d'ou êtes vous, tan belle et jeune demoiselle?
 —Je suis la fille d'Urthubie et Madame de Saint Pierre.
- 25 —J'avais ouï dire qu'à Urthubie il y avait une fille belle,
 mais si j'avais su qu'elle fut tant belle,
 nulle autre n'aurais été reine en France.
 —Seigneur. Accordez-moi de grâce la vie de ma mère,
 et avec la vie de ma mère la liberté de mon père.
- 30 —Vous aurez la vie de votre mère,
 ainsi que la liberté de votre père,
 si vous me donnez ce que je desire,
 votre coeur et votre fleur.
 —Mon coeur, Seigneur, n'est pas à moi.
- 35 Donnez-moi la vie de ma mère et de mon père,
 ensuit, peut-être, ma fleur
 deviendra votre.
 —Tu me donneras à present-même ta fleur,
 sinon ton père et ta mère iront à la potence.
- 40 —Le Roi de France tenir un pareil langage!
 S'il ne me lache, je pousse des cris,
 et je rapporte ses propos à la reine.
 —Va, tu n'auras point la grace de ton père et de ta mère,
 après-demain, tu les verras pendus.—

Addenda

(Urthubiako Alhaba: Versión francesa de Vinson)

- Dieu vous ait bon jour, portier du Roi!
 —Et à vous aussi, belle jeune dame!
 Et vous, d'où êtes-vous, si jeune et belle dame?
 —Je suis la fille d'Urthubie et la dame de S. Pierre.
- 5 Portier du Roi, s'il vous plaît de m'entendre,
 donnez moi la licence de parler au Roi!
 —Et d'où savez-vous que je suis le portier du Roi?
 —J'ai lu le volant (litt, l'aile) de votre manteau;
 là j'ai vu que, cette septième année, vous êtes le portier du Roi.
- 10 —Nous avons une reine jalouse, adressez-vous à elle;
 vous aurez la licence de parler au Roi.
 — Dieu vous ait bon jour, Reine de France.
 —Et à vous aussi, belle jeune dame!
 Et vous, d'où êtes-vous, belle jeune dame?
- 15 —Je suis la fille d'Urthubie et la dame de S. Pierre.
 Reine de France, de grace, s'il vous plaît de m'entendre,
 donnez moi la licence de parler au Roi.
 — Vous aurez la licence de parler au Roi.
 Faites-lui un discours précis, une parole brève.
- 20 — Dieu vous ait bon jour, Roi de France.
 [...] sans pair parmi les nobles!
 —Et à vous aussi, belle jeune dame!
 Et vous, d'où êtes-vous, belle jeune dame?
 —Je suis la fille d'Urthubie et la dame de S. Pierre.
- 25 —Si j'avais entendu qu'il y avait une belle fille d'Urthubie
 d'autre n'aurait pas été Reine en France!
 —Seigneur, de grâce, donnez-moi la vie de ma mère;
 et avec la vie de ma mère, la liberté de mon père.
- 30 —Vous aurez la vie de votre mère,
 et aussi la liberté de votre père,
 si vous me donnez ce que je veux,
 votre coeur et votre fleur!
 Mon coeur, Seigneur, n'est pas à moi.
- 35 Donnez-moi la vie de la mère et du père,
 et après, peut-être ma fleur
 sera à vous.
 —Tu me donneras maintenant même, toi, ta fleur,
 autrement, le père et la mère t'auront la potence.
- 40 —Le Roi de France parler ainsi!
 Si vous ne me laissez pas, je vais crier
 et aussi rapporter de telles paroles à la Reine.
 —Va, tu n'auras pas la vie de ton père et de ta mère,
 et tu les verras pendus après-demain.

- 45 La fille d'Urthubie, le coeur triste,
 les yeux baignés de larmes, se retira chez elle,
 après avoir reçu un profond salut de la part du portier.
 Dés son arrivée au château
 elle se met au travail,
- 50 pétrit un gâteau,
 l'empoissona bien,
 le fait cuire,
 après l'avoir enduit de jaune d'oeuf.
 Elle va a la prison
- 55 voir son père et sa mère
 leur dire adieu.
- Que Dieu vous donne le bon jour, père et mère chéris.
 —Qu'il vous le donne aussi, fille bien aimée.
 Et quelle nouvelle apportez vous à votre père et a votre mère?
- 60 Qu'a dit le roi? Que faisons-nous
 dans cette noire prison, sous ces pesantes chaînes?
- Mieux vaut mille fois mourir
 que rester ici;
- 65 mieux vaut meme être pendu.
 —Vous ne serez point pendus;
 nous conserverons notre honneur sain et sauf.
 Mais, pauvres parents, vous perdrez la vie!
- 70 Oh grande et cruelle tristesse!
 Ce gateau porte avec lui votre mort.
 Et après demain la potence
 attend mon père et ma mère!
 Pardon, de grâce, mère chérie,
 pardon aussi, père chéri.
- 75 Je tiens de vous ma vie,
 et votre fille va vous donner la mort.

- 45 La fille d'Urthubie, le coeur triste,
s'en fut à la maison les yeux mouillés.
le portier aussi lui avait fait un grand salut.
Quand elle est arrivée à la maison,
elle se met à l'ouvrage
- 50 Elle pétrit un *opil* (gâteau, pain de maïs),
l'ayant bien empoisonné.
L'ayant bien fait cuire
l'ayant couvert de jaune d'oeuf,
elle va au château
- 55 voir ses père et mère.
leur dire adieu.
—Dieu vous ait bon jour, père et mère aimés!
—Et à vous aussi, fille chérie!
Quelle nouvelle apportez vous aux père et mère?
- 60 Qu'a dit le roi? Que devenons-nous
dans ce noir château, la chaîne aux pieds?
Nous demeurons ici, fille aimée, depuis longtemps.
Il est meilleur, meilleur certes, de mourir
que de demeurer ici,
- 65 Et même d'être pendus!
—Vous ne serez pas pendus!
Nous conserverons l'honneur
Et vous, pauvres, vous perdrez la vie.
Dans cet *opil* est votre mort.
- 70 Voilà, voilà la grande tristesse!
Car autrement la potence
attend mes père et mère!
Pardonnez, de grâce, chère mère;
pardonnez, vous aussi, père aimé.
- 75 J'ai de vous (deux) la vie;
vous avez de moi la mort.



1

Récits historiques.

- Gaintone aivula epen hen, longheren postal-ranay* - *Qui Dieu vous donne toujours, portier du Roi.*
- *Baita zini ere, Andere gakte ederra,* - *Qu'il vous t donne aussi, jume et bla demisier.*
- Eta zu nongo zira horten andere gakte ederra?* - *Si d'oi éts-son, tant sola et jume demisier?*
- *Ni nir Utthubaco alkaba eta Dona Petrico madama.* - *Ji suis la fille d'Utthubi et Madama et Saint Père.*
- Eregheren postal-raina, aditu balin plaser baduruz* - *Portier du Roi, daigner m'écouter, s'il vous plait,*
- Eregheren minzatreco brenzia indana.* - *accorder-moi la permission de parler au Roi.*
- *Eta zue nondi daziru ni eregheren postal-raina nairala?* - *Et comment savez-vous qu'j'ai le gantig de la jume et bla?*
- *Sirerioni dut zue mantaberen hegala,* - *fait le bod de votre mantaban,*
- Hor dussi das raziu vette kantan eregheren postal-raina de relas* - *J'y ai vu que d'jume sept ans, vous éts le jantig de la jume au Roi.*
- *Ereghina jekokobas diguru. hari phorte emuru,* - *Nous avons un vein jaban, fait le jume et bla demisier,*
- Eregheri minzatreco brenzia iranen dazue* - *Vous avez la permission de parler au Roi!*
- Erainkooa deirubegun hen, Ereghina Franzisko.* - *Qui Dieu vous donne t toujours, vein de France*
- *Baita zini ere, Andere gakte ederra,* - *Qu'il vous t donne aussi, jume et bla demisier.*
- Eta zu nongo zira, andere gakte ederra?* - *Et d'oi éts-son jume et bla demisier?*
- *Ni nir Utthubao alkaba eta Dona Petrico madama* - *Ji suis la fille d'Utthubi et Madama et St. Père.*
- Ereghina Franziska, etku, abt, badim javer badun;* - *Rein de France, daigne m'écouter, s'il vous plait*
- Ereghian minzatreco brenzia indana.* - *accorder-moi la permission de parler au Roi.*

42

- Bregghia minastreo brentia iranen dvan.
 Dikussa sogur, epheta tabur emoxu.
 - Gaimuac devuta egun tom, breghe Iranavaca.
 Kollahan pangakcoa.
 - Baite zuri ox, andev gaste edema,
 Eta zu noppo zeri horren andev gaste edema? Et d'mi eto-ber, tant ta-er-jina demouca?
 - Ni nia Uthubio alkada eta D ma-Altoio madam. - J. sui, bapin Uthubio es. Madam a. P. Oves.
 - Eantia banen baxda Uthubian alkada edema,
 Bainen jakin banu zeta homen edema.
 Uren iranen Iranian besteni ereghina.
 - Janna, othoi inaxu amaren bixia,
 Amaren bixantzin aitaren libetaria.
 - Iranen dvan amaren bixia
 Baite aitaren libetaria
 Ematen badautaru ni dudari nabari,
 Zure libetaria eta zure libetaria.
 - Ine libetaria, janna, ezda nia.
 Emadatu ama ta aitaren bixia,
 Gheru menturat ene libetaria.
 Iranen da bixia.

- Vous avez la permission de parler au Roi.
 Ayez de l'assurance; que votre entree sur le Roi court.
 - Sur Dieu son, donnez le bonjour, Roi de France,
 biaux parait parmi le Roi.
 - En il est, le d'adieu aussi, j'ai un et de demouca.
 Et d'mi eto-ber, tant ta-er-jina demouca?
 - J. sui, bapin Uthubio es. Madam a. P. Oves.
 - J'aurais eu dire qu'à Uthubio il y avait un fils de ta, ta,
 Mais si j'avais vu quelle fut tant ta-er,
 Mais autre n'aurait été cein en France.
 - Seigneur, accordez-moi de grace le vis à ma mère,
 et que le vis à ma mère le libetaria ma mère.
 - Vous avez le vis à votre mère,
 Amique la libetaria de votre père,
 Si vous m'avez donné ce que j'ai demandé
 votre cas et votre flut.
 - Au cas, Seigneur, n'avez pas à moi.
 Donnez-moi le vis à ma mère et ma mère.
 Envis peut-être, ma fleur
 des ombres votre.

- Ora' emanen dastan hi hiye helia,

Betnanax hiye aita amce dikenen urthakaba.

- Fransiacos evreghe hola da minizatren!

Utken expalimbanan oih. des eghiten,

Bai ta herren hitrac evreghinan salhatren.

- Habil, aita aman bria extan hie evaren,

Urthakaba dituker hie etrai ikhusteren.

Urthakaba alhaba, bihoksa tustorie.

Joan ken etcherat beghia tustorie,

Portol zainac me agus handi eghinic.

Uchoren helon denian

Haston da tarian.

Opilbat chabari.

Orghi pherovintakam;

Opita evratini,

Gorincez vlativie,

Badao gaxobura

Aitamen ikhustera

Aldio evatara

- La m. evanoy a' p'vint. m'ime sa flaut,

Sim ten pin ate m'ime evint a' la potence

- Le vid de Franco Louis un parat tangeye!

S'il ne me tache, je pousse des cris

Et j' rapporte les papiers a' la reine.

- Va, tu m'auroy point la grace de te pin voir t'amen,

Apris demoy, tu te verroy p'vinder.

Le fils d' Mathabé, le com' brost,

des que baigné de larmis, se retou chez ebe,

Apris amir rep un profond s'abr et te pars a' justice.

Les sin arisi au chaban

Elle s' met au travail,

Pétrit un gateau

L'empoisant bien

Le fait cuire,

apris l'amir enduit de jaun s'ouf.

Elle va a' la prison,

Porte la pin et la mène

Leur reine a' ebe.

- Gaintoka detueta egun hon aitarare maitea.

- Barba zuire, Alhaha karia

En zu zer bezi ekhar ait amari?

Emgheci zer esandü? Zer ghuia ari

Garteli. Ite hontan. Kaka aspistan?

Hemen gunde, alhaha maitea, aspadian.

Mole on toke hitrea

Eziz hemen egoteak

Ukhatari ere ixateak.

- Etrivak ukhatara txanem,

Chorea dugu beghizatzen

Ite zuce garichea bixia gaderuen.

Ojil hontan da ziren hitrea.

Hau da hau bitxia handia!

Itzi aldir ukhatara

Iperitaketen bi em ait-amari!

Barba, etxi, ama maitea,

Barba zu ere, aita maitea,

Itzangani dit nere bitxia

Ni gani duan zuce hitxia!

- En Guu zure dume le banyin, pui es maie chéri.

- En il zure le dume ang'filé bixi ainié.

Et qu'en nouvelle epoteke-zure à ma pui es maie ainié?

Qu'a dis le ri? que faisons-nous

Dans cete noire prison, vos es pesants, chainés?

Mieux vaut mille fois mourir

Qu'entee ici.

Mieux vaut mieux éte pendu.

- Vous ne savez point pendus

Non, conservons notre honneur sain et sauf.

Mais, prausus parents, touz qu'on le vie!

Oh! grande et cruelle tristesse!

Le gabeu potte ave lui tote mort.

Et, apui demain, la potence

Attend mon pied es ma maie!

Parbon, a gneu, maie chérie.

Parbonpup, puié chéri.

Je bixi es zure ma maie

Le tote fila ra zure dume le mort.

Ce récit, si tragique et si lugubre à la fois, a été recueilli
 ans) sous le ^{titre} de Maccormac d'Apeth, alors octogénaire. Il le tenait de ses ancêtres.
 La tradition fait remonter à Brann à un épopée fort remuée et le classe parmi
 les plus vieilles histoires de Pays Basques.

Mais quel est ce roi de Triana au cas des diables ?
 Est-ce Charly VIII qui, en 1482, passa dans la Gascogne et s'empara de la ville
 de Dax ?

Est-ce Louis XI qui, au dire de Merrey, eut une entrevue avec Henri IV d'Espagne
 au Château d'Uthube en 1462 ?

"Les Français s'indignèrent, dit Merrey, de l'arrogance Castillan et se fâchèrent
 « du Comte de Lodève, favori d'Henri. Mais il est vrai qu'à ce moment
 « comme il était, à la Majesté de la France, pays non seulement la rivière
 « de Bidassoa qui sépare le pays Basque, pour tenir bon le roi, mais
 « entre deux lins avant dans les terres et vint jusqu'au château d'Uthube
 « où ils conférèrent ensemble.