

De métrica vascorrománica

JON JUARISTI
(UPV / EHU)

Abstract

This article deals with Basque metrics and their Romanic patterns. It discusses the theories on uneven syllabism in Basque verse, through the analysis of the six-line verse used by Gabriel Aresti in his poem Maldan behera, the 16th century ballad known as Beotibarko kanta and Bernard Etxepare's Linguae Vasconum primitiae. The author holds the traditional thesis of parisyllabic versification against the more recent one held by scholars such as Lafon, Michelena, Haritschelbar, Irigoyen and Altuna, and argues for its possible Latin and Romanic origins.

En el invierno de 1983, don Luis Michelena me invitó a discutir en público algunas afirmaciones por mí vertidas en un artículo entonces inédito sobre el *Cantar de Beotibar*, que había sometido a su consideración. No hacía mucho que le había expuesto ciertas divergencias respecto a sus apreciaciones sobre la métrica de *Maldan behera*, el extenso poema de Gabriel Aresti, apreciaciones contenidas en un trabajo misceláneo que Michelena publicara en 1978 (Michelena 1978). De todo ello departimos amistosamente ante los alumnos de los últimos cursos de Filología Vasca y de los profesores de dicha especialidad en la Facultad de Vitoria (recuerdo que estaban presentes Ibon Sarasola, Inés Pagola, Joaquín Gorrochategui). La partida, si es que de tal puede hablarse, acabó en tablas. Ni mis argumentos consiguieron convencer a don Luis ni los suyos hicieron variar mis posiciones iniciales. Sin embargo, don Luis tuvo la gentileza de publicar mi artículo en *ASJU* (Juaristi 1986), y, años después, reconocía la validez de algunos de mis planteamientos.

Siempre he profesado a Michelena un sincero afecto, pero mi admiración por su gran calidad humana y por su obra filológica no impidió que mantuviera con él discrepancias en algunos puntos. Don Luis nunca se molestó por ello. Al contrario, buscó continuamente dialogar sobre nuestros desacuerdos, y de ese trato, aunque esporádico, brotó pronto un mutuo aprecio del que nos dimos sobradas pruebas. Uno de sus más afamados discípulos, el profesor Francisco M.^a Altuna, ha criticado recientemente, con nuevos argumentos, las tesis que sostuve en su día contra Michelena. Pretende así, en propias palabras, "rendir un modesto homenaje a las doctrinas que sobre este tema defendió él por escrito" (Altuna 1991: 93). Las objeciones que Altuna pone a mis teorías me obligan a recapitular mi polémica con don Luis. Rogaría, eso sí, que no se vea en las páginas que siguen animosidad alguna contra Michelena, sino un testimonio de gratitud y cariño. De don Luis recibí no ya sólo enseñanzas sólidas: también un indeleble ejemplo de honestidad y tolerancia. Quiero creer que tan enaltece-

dor resulta para sus doctrinas sostenerlas como combatir las lealmente en lo poquísimos que hayan podido tener de erróneo. Lo hago con la íntima seguridad de que Michelena, que nunca fue un doctrinario, habría aprobado este proceder.

En su análisis de la métrica de *Maldan behera*, Michelena afirmaba lo siguiente:

La primera parte de *Maldan behera*, nos dice Ibon Sarasola, consta de poemas de tres estructuras diferentes. La que llama B se utiliza en los cantos 2, 4, 6, 8, 10. Estos poemas de estructura B tienen 24 estrofas que comienzan por trece estrofas, las únicas que van a retener nuestra atención por el momento, de seis versos cada una. La muestra que Sarasola presenta, sin dar más detalles, es la siguiente. (v. 29 ss.).

*Orain bemen nago, eremu latz bonetan.
Nire gurariak galdurik, lur hauetan,
arbola adar-gabeen parez orain.
Landare zekenak baitaduzka eremuak,
erratzak harean, baitzetan kalamuak,
nire arima dago mirari baten zain.*

(...) Ya se sabe que pausas y cesuras constituyen un elemento fundamental de buena parte del verso vasco conocido, si no de todo su conjunto. La disposición en versos (es decir, en líneas, por decirlo a la inglesa, ya que *vasc. bertso*, etc., *sul. bertset*, tampoco significa "verso", sino más bien "estrofa"), es arbitraria y cada una de las seis líneas de una estrofa, al igual que las de todas sus similares, podría dividirse sin excepción en dos partes, que no llamaré hemistiquios porque no tienen la misma cuenta de sílabas: lo decisivo, sin embargo, es que a la desigualdad se llega *de dos maneras distintas*. Todas las líneas eso sí, tienen siempre 13 sílabas, porque Aresti, de acuerdo con la métrica tradicional (más que con Oihenart o la de los *olerkaris*) no se consideraba obligado a elidir vocales o a hacer sinalefas. En otras palabras, no evita el hiato, aunque no medie cesura o pausa: *arbol(a) adar-gabeen*, pero *nire arima dago*, en grupos de siete sílabas cada uno. (Michelena 1978: 408-9).

Y más adelante:

La sensación de extrañeza, de *rag-time*, que yo pude y puedo sentir recibe una explicación muy simple. Todas estas estrofas tienen 6 versos de trece sílabas cada uno, pero si nos quedamos en eso, se nos escapará lo más importante. Las rimas en AABCCB, y el acuerdo en cuanto a la rima de los versos 3.º y 6.º no queda en eso: le acompaña también la posición de la cesura, que difiere de una manera radical de la de los versos 1-2 y 4-5. Cf., por tomar otra muestra, v. 455 ss.

*Erori zen gaua / abereen gainean,
izotza berekin / ekarririk soinean:
Espiritu guztien / bildurgarria zen.
Nire arima ere / animalietatik
sartu zen biluzik / ez egoteagatik;
gauerdiko jeleri / ibes egin zien.*

Dicho de otro modo, Aresti utilizaba aquí la alternancia de dos ritmos casi opuestos. Al 6-7, 6-7 que tan pocos precedentes, si alguno, tiene en la literatura vasca, intranquilizador por poco familiar, se sigue el habitual 7-6 del *zortziko* menor, el de, por ejemplo,

*Ostegun juan danian / amabost Ernanin
betroi baten tratua / (genduen egin)
Inazio saltzalle / erostuna Permin
bederatzi ezkutu / genion eragin.*
(op. cit. 410-11)

Lo primero que hice notar a Michelena fue que la estrofa elegida por Aresti, el sexteto de rima AABCCB, si bien insólita en la poesía vasca, no lo era tanto en la románica. A mediados del siglo XII, Marcabré empleaba una muy parecida (AABA-AB), aunque de versos de ocho sílabas. Pero incluso, en la misma época, el sexteto de rima AABCCB era usual en la poesía latina, como lo demuestra la siguiente estrofa de Adán de San Víctor.

Salve, mater salvatoris,
vas electum, vas honoris,
vas caelestis gratiae;
ab aeterno vas provisum,
vas insigne, vas excisum
manu sapientiae.

o esta de un himno de autor desconocido, dedicado a San Juan Evangelista:

Verbi vere substantivi,
caro cum sit in declivi
temporis angustia,
in aeterni verbum annis
permanere nos Iohannis
docet theologia.

Claro que ni los trovadores provenzales ni los poetas medievales latinos fueron modelos frecuentados por Aresti. Pero éste había leído a otros autores que se valían de formas estróficas cercanas al tipo B de *Maldan Bebera*. Por ejemplo, al Valéry de *Le cimetière marin*:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpité, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
O, recompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Ahora bien, la simple localización de un tipo estrófico en la tradición tardolatina y románica no ayuda a explicar la extrañeza que Michelena decía sentir ante los ritmos de Aresti. Yo aduje que tales ritmos, no por nuevos en la poesía vasca, dejaban de sonarme a algo conocido, incluso demasiado conocido. Sostuve que se trataba de alejandrinos acentuados en la sílaba final del primer hemistiquio (vv. 1-2, 4-5) y en la del segundo (vv. 3 y 6). Desde la aparición de este tipo de verso en la poesía medieval latina, pueden encontrarse casos de acentuación oxítona en el final del primer hemistiquio. Así, en el *Alexandreis*, de Gauthier de Châtillon, poema que dio nombre al verso románico de catorce sílabas:

In summ(a): Annorum bís / millia bina legúntur...

El primer hemistiquio, aparentemente, sólo tiene seis sílabas por elidirse la *-a* final de *summa* ante la inicial de *Annorum*, pero la sílaba perdida se recobra gracias al desdoblamiento de la sílaba final del hemistiquio. La práctica de hacer terminar éste en sílaba acentuada es frecuente en las primeras imitaciones romances del *Alexandreis*. Así, en los siguientes versos del *Roman d'Alexandre*:

Cui Dieus done le sens / il ne doit celer mie,
Mais bien se doit garder / que a tel gent le die...

Y otros casos podría traer del *Libro de Alexandre*, si mereciera la pena insistir en lo obvio. Yo leía así los versos de la estrofa de Aresti:

Orain hemen nagó / eremu latz honétan.
Nire gurariák / galdurik, lur hauétan,
arbola adar-gabéen / para naiz oráin.
Landare zekenák / baitaduzka eremúak,
erratzak hareán, / haitzetan kalamúak,
nire arima dágo / mirari baten záin.

La irrelevancia fonológica del acento en vasco, facilita la labor del poeta, al permitirle situar el acento rítmico allí donde se lo pide el esquema del verso. Aresti acentúa *nagó*, pero *dágo*, sin hacer violencia al sistema lingüístico del euskera. La colocación de los acentos rítmicos se ajusta así al ritmo yámbico del alejandrino vasco:

Oráin hemén nagó, / erému látz honétan

Y, en los versos 3 y 6,

Niré aríma dágo / mirári báten záin.

Ésta sería una afirmación arriesgada si no contásemos con un precedente, bien conocido por Michelena: la traducción que hizo de un dístico de Ovidio (*Tristia*, I, 3, vv. 65-66) el príncipe Luis Luciano Bonaparte, que lleva por contera otro dístico de la propia cosecha del traductor. El original latino es como sigue:

Quosque ego fraterno dilexi more sodales,
O mihi Thesea pectora juncta fide.

He aquí la traducción y glosa, con los acentos marcados por el insigne dialectólogo:

¡Néré anái lagún, maité zaituztedánok,
Teseóren fedéz lotú zaituztedánok!
Obídiyo Tristéen librúban ziyoná
Oráin zurí diyórsut, Euskaleñrí oná.¹

Michelena se refirió a estos versos en conferencia pronunciada en los EUTG de San Sebastián, durante el curso 1977-1978. Por desgracia, se deslizó una errata importante en la edición del texto de la conferencia, *ziyóna* por *ziyoná* (1981: 292). Como se advierte, la distribución de los acentos en los versos 1 y 2 de Bonaparte es la misma que yo propongo para los versos 1-2 y 4-5 de la estrofa de Aresti, y los del dístico final del príncipe corresponden a los de los versos 3 y 6 de la estrofa de tipo B.

(1) Facsímil del poema autógrafa de Bonaparte en *EE*, I, 1880, p. 202.

En las "Rectificaciones y enmiendas" añadidas como apéndice a los trabajos compilados en *Palabras y textos*, Michelena admitía lo sustancial de mi tesis; es decir, que el verso de Bonaparte y de Aresti "correspondería, en moldes más formales, al 'alejandrino a la francesa' que trata T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Guadarrama-Labor, Madrid-Barcelona, núm. 55 del repertorio: 'Primer hemistiquio con terminación aguda o con sinalefa o encabalgamiento respecto al segundo; condición ésta que no se da en nuestro caso' (PT, 490). Hay que decir, no obstante, que lo dicho por Michelena es válido para los versos 1-2, 4-5 de Aresti y para los 1 y 2 de Bonaparte; no para los 3 y 6 de aquél y los 3 y 4 de éste, que se ajustan al patrón del alejandrino agudo.

Michelena alegaba, y con razón, que difícilmente podría haber sido el alejandrino francés modelo de los versos de Aresti, pues aquél tiene sólo doce sílabas. Es bien cierto, aunque, como ya observara Méndez Bejarano:

Verdad que en Francia no cuenta el alejandrino más que doce sílabas; sin embargo, nos atrevemos a aventurar que en los principios debió constar de catorce como en España. La escasa sonoridad de las desinencias francesas, siempre mudas, hubo de sacrificar las sílabas finales de los hemistiquios. Cuéntense las sílabas de este verso

Qui li ribaud dépouillent / pour avoir le breuvage

y resultarán catorce. Obsérvese ahora la poca resistencia que ofrece la sílaba muda de la cesura y recuérdese que la final no se cuenta por su falta de sonoridad, y de un antiguo verso de Gauthier d'Aupais habremos llegado al alejandrino del siglo de oro (1908: 153).

Lo que sí está claro es que Aresti partía de la concepción del alejandrino como verso de catorce sílabas (y no entro ahora a discutir si ello se debía a su formación literaria, básicamente española, o a otros factores). Incluso, cuando traduce alejandrinios franceses, lo hace en versos de catorce sílabas. Basta cotejar su traducción de *Bénédiction*, de Baudelaire, (*Egan*, IX, 1957: 148) con el texto fuente:

*Gorengo botereen agindu bategatik,
Mundu bontan poeta agertu zenean,
Bere ama izuan eta biraoz beterik,
Jainkoaren kontra dabil, bere baserrean.*

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié.

Como todo traductor bisoño, Aresti perseguía una fidelidad extrema al texto original, y, por si esto fuera poco, la reproducción de los ritmos y la conservación del esquema de la rima de aquél (ABAB). Un traductor avezado jamás lo habría hecho así (véase, por ejemplo, la excelente traducción española de *Les fleurs du mal*, debida a Antonio Martínez Sarrión). Tratemos de reconstruir el proceso de traducción de esta primera estrofa. La acentuación rítmica (insisto en lo de rítmica) del primer verso de Baudelaire es la siguiente:

Lorsque, par un décret / des puissances suprêmes

El acento final de ambos hemistiquios recae en la penúltima sílaba. Doce sílabas en total. Aresti comienza su labor del modo que tenía por más ortodoxo: traduciendo el verso en cuestión por un tetradecasílabo de hemistiquios graves:

Gorengo boteréen / agindu bategátik,

Y, como el segundo verso de Baudelaire termina en palabra aguda (*ennuyé*), se siente forzado a hacer lo mismo en euskera:

Mundu hontan poeta / agertu zeneán,

Zeneán, y no *zenéan*, porque, de ser así, el hemistiquio sólo habría constado de seis sílabas. En la traducción del tercer verso, hay que suponer sinéresis en *biraoz* (*eta bi-ra.oz betèrik*, con frontera silábica entre *a* y *o*, nos daría un cómputo de ocho sílabas). El problema es que *bategátik* (*á-i*) no puede rimar con *betèrik* (*é-i*). En el último verso, debe aceptarse sinéresis en *Jainkoaren*, y, así todo, no puede mantener Aresti la acentuación oxítónica del primer hemistiquio baudelero. Pero es en la traducción de la segunda estrofa donde Aresti se muestra más vacilante:

*Zergatik ez dut sortu sugea ta zirana,
Altzatu baino leben nire urkamendia?
Maradikatua bedi atseginezko gaua,
Egin zitzaidanean nire galmendia!*

Ah! que n'ai-je mis bas tout un noeud de vipères,
Plûtôt que de nourrir cette dérision!
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation!

La traducción no aparece tan agobiada por la obsesiva fidelidad al texto baudelero como la de la primera estrofa (véase la original trasposición del verso 2). Ahora bien, ¿cómo leemos el segundo hemistiquio de este verso? ¿*niréwr.kaméndi.á* o *nire.urkamendía*? La cuestión tiene su importancia, porque, en el primer caso, nos vemos forzados a hacer una sinalefa, cosa que Aresti ha evitado cuidadosamente hasta ahora, por ser uso ajeno a la métrica popular —según dice Michelena—. En el segundo caso, la rima se pierde: *nire.urkamendía* no rima con *nire.galmendi.á*. Y si leemos *nire.galmendía*, el hemistiquio queda cojo: sólo seis sílabas.

Tras estas tentativas, Aresti debió llegar por su cuenta a la misma solución que había alcanzado casi ochenta años atrás Bonaparte: adaptar el alejandrino al euskera acentuando la sílaba final de uno de los hemistiquios; es decir, como falsos versos de "trece sílabas".

Pero ningún poeta imita versos aislados, sino formas poéticas completas. El alejandrino llegó al euskera, de la mano de Bonaparte, con el dístico de estirpe clásica que habían adaptado al francés los simbolistas, y del que no faltan ejemplos en español, como los siguientes versos de Borges:

Desde el bronce de Homero resplandece tu nombre,
negro vino que alegras el corazón del hombre.

¿Qué forma poética imitó Aresti? No, desde luego, la estrofa de *Le cimetière marin*, compuesta de endecasílabos. Es cierto, como señala Michelena (PT, 490) que

Aresti era hombre de muchas y variadas lecturas, pero, a veces, esa certeza que poseemos quienes tuvimos el privilegio de ser sus amigos resulta ser un obstáculo para la resolución de problemas relativamente fáciles. El modelo que siguió Aresti lo conocemos todos. Gabriel lo descubrió seguramente cuando, siendo un niño, aprendía de memoria los poemas de una conocidísima antología.²

La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
 La princesa está pálida en su silla de oro,
 está mudo el teclado de su clave sonoro;
 y en un vaso olvidada se desmaya una flor.

¿Está claro? Acaso merezca la pena recordar lo que escribió T. Navarro Tomás de la *Sonatina* de Rubén Darío:

La estrofa de la *Sonatina* es el sexteto agudo de semiestrofas simétricas, en las cuales los dos primeros versos de cada una de ellas forman un pareado con rimas llanas diferentes entre sí, y los tercetos son consonantes con la rima aguda que enlaza las dos mitades del sexteto, AAE:BBE... El alejandrino común admite que los primeros hemistiquios puedan tener terminación llana, aguda o esdrújula... (1973: 209-210).

Darío empleó también el sexteto agudo de versos dodecasílabos. Lo hizo, por ejemplo, en la *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote*. No deja de ser irónico que Angel Zelaieta reprodujera una estrofa de este poema en su biografía de Aresti, suponiendo retóricamente que Gabriel la habría "rezado" alguna vez (1976: 12). Una pista decisiva que, como la carta robada del cuento de Poe, se "escondía" estando a la vista de todo el mundo.

Al contrario que a Michelena, los versos de Aresti no me producían "extrañeza", al menos en el sentido que dieron a este término los formalistas rusos. La monotonía yámbica, que excluía cualquier veleidad polirrítmica, se me hacía penosamente rutinaria ya en 1975-1976, cuando preparaba la edición de los poemas de Gabriel. Creo que Aresti acertó al abandonar esta forma después de *Maldan Bebera*. Quizá la lengua vasca, precisamente por la irrelevancia de su acento prosódico, ofrezca posibilidades muy limitadas al desarrollo del alejandrino, lo que no quita mérito alguno a Bonaparte y Aresti por haber intentado aclimatarlo en la poesía euskérica.

2. No resumiré aquí el contenido de mi artículo sobre el *Cantar de Beotibar*. Baste decir que me adhería en él a la opinión de Argote de Molina y Menéndez Pelayo, quienes vieron en el fragmento transcrito por Garibay los versos iniciales de un romance de estructura idéntica a los castellanos. A Francisco M.^a Altuna le parece que la cautela con que se expresaron los susodichos contrasta con la contundencia de mis aseveraciones. Puede ser. En cualquier caso, no he sido el único en expresarme contundentemente:

¿Cuál fue el ritmo característico de las canciones vascas? Hoy las más vulgares (de intento las llamamos así, porque lo son plenamente, en todas las acepciones del voca-

(2) Me refiero, claro está, a *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*, de J. Bergua (ed. Iberia), que Aresti y su hermano mayor aprendieron de memoria en su niñez, según testimonio oral de ambos.

blo) se cantan con la letra del *zortziko* que se denomina menor, y que se compone de versos heptasílabos y exasílabos combinados, los primeros con acentuación barítona y con oxítona, los últimos, de modo que si la acentuación fuese la misma y fuese grave, todos los versos serían de siete sílabas. ¿Estaremos en presencia de una adaptación del cantar de gesta o del alejandrino francés, llevada a cabo primeramente por labortanos o suletinos y extendida más tarde a la parte de acá del Vidasoa? ¿Será alguna otra forma alienígena la que se hayan apropiado los vascos, por ejemplo, aquellos tetrástrofos monorrimos latinos del siglo XIII, exhumados por el doctísimo Padre Fita en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, y obra de un ingenio anónimo que se valió de ellos para una descripción poética del célebre monasterio y hospedería de Roncesvalles? Alguien se extrañará seguramente de que, aun en tono interrogativo y con toda clase de reservas y salvedades, se apunte la conjetura. Pero el hecho es que los fragmentos más antiguos de poesía vasca que se van descubriendo, están compuestos con sujeción a ritmo distinto de éste: verbigracia, el trozo del canto de Beotibar que trae Garibay, y que después ha sido reproducido no escaso número de veces; pues ese trozo, en cuanto a su estructura métrica, es un calco exacto del romance castellano, con los versos pares terminados en palabra aguda.

¿Quién es el autor de las líneas que anteceden? ¿Un filólogo castellano de profanos oídos para la métrica vasca? No: don Carmelo Echegaray (1919: 14-15), quien, para completar la faena, añade en nota:

...para la transcripción de estos versos adoptó el historiador mondragonés el mismo procedimiento que preconizó y defendió Jacobo Grimm para la transcripción de los antiguos romances castellanos fundándose en que el género épico exige verso largo, y adivinando que si se conservara la música a cuyo son se cantaban estos romances, vendría a confirmar su aserto.

El insigne orador guipuzcoano, Padre Sebastián de Mendiburu, natural del valle de Oyarzun, en donde vio la luz de la vida el año de 1708, es autor de un himno en euskera al Sagrado Corazón de Jesús, himno escrito en el mismo metro del romance castellano. Comienza así:

*Gure gusto, gure atsegin,
¡Gure Jesus maitea!
Zure biotzeko suan
Erre zazu gurea.*

Modernamente se han escrito algunas otras composiciones vascas con sujeción a la misma medida. No vamos a citarlas, para no dar demasiada extensión a esta nota (Echegaray 1919: 15-16, n. 1).

Contundencia por contundencia, no creo que ceda a la mía la de don Carmelo. Sa-be Dios qué habría dicho el insigne filólogo guipuzcoano, Padre Francisco María de Altuna, natural del valle del Urola, en donde vio la luz de la vida el año de 1927, si me hubiese arriesgado a sugerir que el "habitual y calmante" ritmo del *zortziko* menor encubre un espurio alejandrino nacido no sé dónde.

Citándome textualmente, otro profesor de la Universidad de Deusto, mi amigo Alfonso Irigoyen, afirma que mi teoría sobre el *Cantar de Beotibar* me obliga a "aceptar la prioridad del recitado sobre el canto" y a formular "una ley general para la poesía tradicional vasca, a saber, 'la acentuación oxítónica de todas las palabras portadoras

de rima", hipótesis que considera "absolutamente innecesaria" (1987: 213). En su artículo, Irigoyen se suma a la prestigiosa nómina de quienes han defendido la existencia de un pentadecasílabo vasco: Julien Vinson, René Lafon, Jean Haritschelhar, Luis Michelena y, *last but not least*, Francisco María de Altuna. Añadamos a la lista, como quiere este último, a Arnaut d'Oihenart.

Irigoyen aporta una hipótesis original y atractiva en apoyo de la teoría del pentadecasílabo. Según Irigoyen, este tipo de verso tendría su origen en el verso político griego, que define correctamente cómo un pentadecasílabo dividido en dos miembros, el primero de ocho sílabas y, el segundo, de siete. Este verso político habría sido adaptado a la poesía latina tardía, como lo demuestra el himno de los soldados de Aureliano, el himno sobre el Juicio Final que algunos atribuyen a San Ambrosio, y el himno *Pange lingua*, del obispo de Poitiers, Venancio Fortunato, una de cuyas estrofas Irigoyen transcribe así:

Pange lingua gloriósi
 Corporis mystérium,
 Sanguinisque pretiósi
 Quem in mundi prétium.
 Fructus ventris generósi
 Rex effudit géntium.

Concluye Irigoyen que tanto el verso del *Cantar de Beotibar* como el más característico de *Linguae Vasconum Primitiae*, de Dechepare (en adelante *LVP*), constituyen adaptaciones vascas del verso político griego, a través de los himnos latinos.

Temo que a la hipótesis de Irigoyen puedan contraponerse otras del mismo rango, como que el verso hexadecasílabo vasco procede del hexadecasílabo persa a través de los salmos de la Baja Latinidad (y no lo digo totalmente en broma), pero, de seguir por ahí, llegaríamos a la Conchinchina sin haber puesto nada en claro. Vayamos, pues, por otra senda: entre las teorías que conozco de los orígenes del verso político, ninguna afirma taxativamente que éste provenga del hexámetro clásico, como sostiene Irigoyen³. Parece indudable que nació en la versificación vulgar (no otra cosa significa *stikós politikós*: verso vulgar, verso empleado por el pueblo). Se trata además de un verso empleado exclusivamente en la poesía narrativa (Irigoyen menciona, claro está, su uso en la famosa epopeya bizantina *Digenís Akritas*). Es un verso demasiado vinculado al género épico y al épico-lírico (en él se hallan compuestas muchas de las baladas neohelénicas de la colección de Fauriel, y las recogidas posteriormente por Politis y sus colaboradores: el propio Kazantzakis escogió el verso político para su farragosa *Odisea*). He aquí uno de los principales inconvenientes de la hipótesis de Irigoyen, según la cual el trasvase del verso político a la literatura latina se produciría, contra lo que es normal, de un género a otro muy distinto.

Pero, por supuesto, hay más. Los poetas latinos de la Antigüedad adaptaron versos y estrofas de la literatura clásica griega, a lo largo de un proceso que puede darse

(3) Kiriakídis y M. Jeffreys ("The nature and origins of the political verse", *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974) lo hacen proceder del tetrámetro yámbico cataléctico o "versus quadratus", utilizando en las sátiras contra los generales romanos, verso que se mantuvo en las aclamaciones del hipódromo bizantino. Frente a ellos, B. Lavagnini ("Alle origini del verso político", *Quaderni del Istituto Siziliano di Studi Bizantini e Neobellenici*, Palermo, x, 1983) ve su origen en la literatura cristiana en lengua siria del siglo iv.

prácticamente por terminado en tiempos de Augusto, con Quinto Horacio Flaco, pero no hicieron lo mismo con las formas populares griegas. En definitiva, resulta más lógico suponer una evolución autónoma de la versificación latina, en la Baja Latinidad y Edad Media, a partir de los cánones latinos clásicos (y quizá de otros vulgares, pero asimismo latinos, de los que apenas sabemos nada, aunque algunas cantinelas tardías, como aquella italiana del *Adalbertos, komis kurtis*, sugieran una inclinación por el octosílabo) que postular una imitación de los modelos populares griegos por parte de los poetas cristianos de Occidente. Nada tiene de extraño que en tradiciones poéticas independientes entre sí surjan formas similares o incluso coincidentes, lo que no obliga a suponer entre ellas una relación genética. Recuerdo haber comentado algo en este sentido, con Irigoyen y Federico Krutwig, a propósito de las endechas guanches, vascas y corsas en trísticos monorrimos, estudiadas por Pérez Vidal (1952). Con ser grande, el número de los patrones métricos y rítmicos posibles es limitado. Uno de los campos más apasionantes (y menos transitados) del comparatismo es, precisamente, el de la métrica, al que los vascólogos-poetas como Alfonso Irigoyen pueden aportar mucho.

No sucede así, y es lástima, en el artículo que comento. Hay errores de bulto en las citas. El himno de Fortunato, compuesto hacia el año 569 para celebrar la llegada a Poitiers de una reliquia de la Cruz —himno, por cierto, preferido de los cruzados— no es el que Irigoyen cita, sino el que comienza *Pange lingua gloriosi proelium certaminis*, en setenarios trocaicos. La estrofa mencionada por Irigoyen corresponde al himno eucarístico, acentual, de Santo Tomás de Aquino, a quien me es imposible imaginar imitando versos bizantinos. Ciertamente es, por otra parte, que la confusión entre uno y otro suele ser frecuente. Véase, por ejemplo, el siguiente texto:

Y así también un setenario trocaico fijado en número de sílabas, reemplazada como criterio rítmico la distribución de largas y breves por una tendencia a poner acentos de palabra en las impares, como en los de este himno tardío:

*génitóri génitóque láus et júbilatíò,
prócedénti áb utróque cómpar sí laudátíò*

nos da el origen, si contamos con la final como marcada, del (doble) octosílabo castellano, del llano la primera mitad y del agudo la segunda (García Calvo 1978: 28).

La teoría del origen del doble octosílabo en el setenario trocaico puede y debe ser desarrollada, señalando las mediaciones entre el verso tetramétrico latino y el verso acentual románico. Pero, venga de donde viniere el octosílabo, es seguro que no se encuentra entre sus ancestros el verso acentual de Tomás de Aquino.

La "prueba musical" que aduce Irigoyen en apoyo de su tesis (esto es, la posibilidad de cantar con idéntica melodía —la de la conocida canción *Atzo tun-tun, gaur tun-tun*, recogida por el P. Donostia— los versos del *Digenís Akritas* y los del *Cantar de Beotibar*) no prueba nada, toda vez que la acentuación rítmica se altera con frecuencia en el canto. Pruébese a cantar con la misma tonada cualquier romance castellano de rima oxítónica y se verá que es perfectamente posible.

En consecuencia, considero que la hipótesis de Irigoyen, aunque ingeniosa, tiene un fundamento muy débil.

3. Debería reconocer el profesor Altuna que no es menos contundente que yo en la defensa de sus "doctrinas" (me sentiría aliviado si prescindieramos de este término: yo no preconizo doctrina alguna; a lo sumo, sostengo teorías). Por otra parte, parece excesivo que me incluya entre los "jóvenes iconoclastas", y más aún que me califique de "gasteiztarra". Joven, no lo soy tanto; iconoclasta, menos de lo que se pregona de mí, y "gasteiztarra", ni por asomo.

Altuna suscribe, como ya lo hiciera en su tesis doctoral, la teoría de Lafon acerca del pentadecasilabismo de los versos de Dechepare (con excepción, claro está, de las partes IX a XI, ambos inclusive, de *LVP*). Afirma —y, tal como está formulada, esta afirmación es irreprochable— que, aunque el setenario trocaico podría ser el modelo de los versos decheparianos, "pudiera tratarse de un modelo diversamente imitado, a tenor de las características peculiares de las dos lenguas, (euskara y castellano)" (1991: 95).

Nada más cierto. No creo haber dicho lo contrario. Sea cual fuere el modelo de los poetas castellanos que compusieron sus obras en doble octosílabo o hexadecasílabo, y sea cual fuere el modelo de Dechepare, a la vista está que no procedieron del mismo modo. En el *Libro de Miseria de Omne*, por ejemplo, encontramos hexadecasílabos de rima aguda como

Maguer quiera o non quiera aver se a de demostrar,

(y no lo tome el profesor Altuna como una insinuación malévola), junto a versos de igual medida pero de rima llana:

Onde el siervo mal astrugo es cativa criatura...

Es verdad que Dechepare sabía hacer hexadecasílabos de rima llana. Por ejemplo:

Vihocian çauri nuçu eta gathibatu nuçu
Amoretan har naçaçu nic dudana çure duçu.

Pero estos los reserva exclusivamente para los (aparentes) dísticos de la parte IX de *LVP*. La disposición tipográfica de los mismos puede llamar a engaño. Ya Lafon creyó ver una semejanza entre la estructura de estos versos y la de la balada suletina de *Be-reterretche*. Si escribimos los dísticos de la parte IX en una forma estrófica afín a aquella en que se presentan habitualmente los versos del *Bereterretcheren kbantoria* o en que se transcriben las *kopla zabarrak*, el parentesco entre las tres formas parece evidente. Yo, desde luego, no he dejado de señalar la presencia de un lenguaje formulístico en esta parte del *LVP* (Juaristi 1987: 35-36). No me cabe duda de que Dechepare siguió en ella un modelo tradicional que reflejaba la preferencia popular por las coplas de rima *aa(-)a*, pero esta tesis, que parece la más plausible, excluye entonces la de la utilización del hexadecasílabo de rima llana (lo que Dechepare habría compuesto sería coplas de octosílabos). En cualquier caso, lo que tanto Dechepare como Echeberri de Ciboure cultivaron fue el hexadecasílabo agudo, cosa que induce a suponer que hay algo en la prosodia vasca que favorece la elección de este tipo de verso, como la del alejandrino "a la francesa" o la del alejandrino agudo, en el caso de Aresti.

Según Altuna, el acento vasco, que tiene alguna relevancia fonológica en la lengua, no la tiene en el verso, y cita al respecto la opinión de Lafitte:

Dans nos chansons, même souletines, anciennes ou modernes, on ne tient compte ni de l'accent ni de la quantité prosodique; on agit comme si dans les vers toutes les syllabes s'équivalaient; on a soin seulement de faire coïncider les syllabes finales avec les notes longues en respectant aussi les coupes et les césures (Altuna 1991: 97).

¿A qué lengua se refiere Altuna cuando habla de relevancia fonológica del acento? Los casos estudiados por Unamuno, Lafon, Michelena, etc., revelan, cuando mucho, hábitos dialectales. Pero lo grave no es esto, sino la confusión que introduce Altuna entre acento prosódico y acento rítmico. Aresti, como se ha visto, acentúa, en la misma estrofa, *nagó* y *dágo*, por mor del mantenimiento del ritmo yámbico. El acento que cuenta en la versificación euskérica, el único acento que cuenta, dada la irrelevancia fonológica del acento prosódico, es el acento rítmico. Y es a partir del último acento rítmico que se cuentan los sonidos de la rima, en cualquier lengua (incluso en las que carecen de acentos fijos de palabra). Es Altuna, no yo, quien mezcla ambas categorías cuando (me) pregunta cómo funciona la rima en lenguas carentes de acento en una sílaba determinada. Téngase por respondida dicha cuestión.

El problema no está en las lenguas carentes de acento fijo, sino, por el contrario, en las que lo poseen. ¿Qué ocurre cuando el acento prosódico entra en contradicción con el rítmico? Pues, ni más ni menos, que este último prevalece hasta el punto de causar la deleción de aquél, y no me refiero solamente a las diéresis, sinéresis, sinalefas y demás licencias exigidas por el esquema del verso. La poesía latina medieval ofrece abundantes ejemplos de dislocación del acento prosódico para hacerlo coincidir con el rítmico. ¿Tendré que recordarle yo a Altuna lo que su admirado Dag Norberg ha escrito al respecto (1958: 16-17)?

Repase Altuna a su maestro sueco, y déjeme al menos citar a otro especialista:

In the case of medieval Latin, where the rhyming cadence has to be taken into account, we have to admit that, so far the metter is allowed to be a guide to accent, the same Latin word might be accented in more than a way (Beare 1957: 281).

Lo mismo vale, como Lázaro Carreter ha demostrado, para la versificación castellana de arte mayor en la Edad Media tardía. No dejan de ser útiles las observaciones de Lázaro a propósito de los dodecasílabos de Juan de Mena para explicar ciertos rasgos de la versificación vasca: en concreto, la de que las anomalías lingüísticas detectables en el verso

Obedecen, en el plano formal, a una inducción generalizada del esquema rítmico (del arte mayor), de tal modo que, una vez desencadenado el distanciamiento respecto de la lengua común, los poetas prescinden de la coherencia lingüística como posible ideal, y faltan a ella no sólo en los casos en que el esquema invita al sometimiento, sino también donde no ejerce presión (Lázaro Carreter 1976: 102).

Los paréntesis son míos. Como bien sabían los formalistas checos, como lo adivinó Auden y como, de manera más o menos implícita, lo hemos sabido todos los que escribimos versos, el verso es "violencia organizada", una enorme violencia ejercida sobre la prosodia, el léxico e incluso sobre la gramática.

De ahí que las especulaciones lingüísticas sobre la existencia de acento fijo en este o aquel dialecto vasco carezcan de interés en lo que al estudio de la versificación se

refiere. Altuna me acusa de arremeter contra las “viejas doctrinas”. Pues bien, vamos a apelar al testimonio de los antiguos maestros. Don Manuel Lecuona, cuya veneración por los clásicos le llevó en ocasiones a mantener teorías de dudosa solidez sobre los géneros tradicionales vascos, acertó de lleno al afirmar que

...la diferencia capital que al Euskera separa de las lenguas neolatinas, en punto de adaptabilidad para la versificación es su carácter acentual, inflexible, impetuoso, enérgico en las segundas, dúctil por el contrario y flexible en el primero, ductilidad y flexibilidad que hace, que así como no se estorban en la prosa el acento oratorio y el prosódico, tampoco se estorben en el verso éste y el proceso rítmico, invadiendo campos, que no son menos deslindados e independientes que los de ambos acentos oratorio y prosódico en el discurso, o el ritmo oratorio y el musical en el canto (1978: 138).

La teoría de Lafitte, invocada por Altuna, poco o nada dice en apoyo de las tesis de éste, porque se refiere al canto; es decir, a lo que Lecuona llama “ritmo musical”. Aquí llegamos al punto de mi distinción entre recitado y canto, distinción que, como se ha visto, no es sólo mía, pero que a Altuna le parece novedosa e inusual porque “todos los entendidos en el tema parecían hasta ahora acordes con lo que Caro Baroja formuló de manera lapidaria: ‘No se concibe un verso vasco sin música, por elemental que ésta sea, a no ser que se trate de obra sabia’” (Altuna 1991: 99).

Altuna —ya se verá— pone fin a sus citas donde le conviene. De momento, me alegra comprobar que reconozca, aun de forma tácita, que los poemas de Dechepare no son “obra sabia”, lo que parece contradecir el encendido panegírico que dedica al poeta de Cize en las últimas páginas de su artículo.

Para Altuna hay contundencias censurables (la mía, por ejemplo), y otras, como la suya, de curso legal. Se expresa, en casi todas sus aseveraciones, con aplomo digno de envidiarse: “todos los entendidos en el tema...” ¿Quiénes son *todos*? No, desde luego, René Lafon, quien cita el párrafo *completo* de Caro Baroja, para afirmar seguidamente:

Dans la brève préface de son livre, Dechepare dit qu'il a composé et voulu faire imprimer “quelques poèmes (*copla batzu*), pour porter à la connaissance du monde entier que la langue basque “est aussi bonne à écrire que les autres”, et “afin que les Basques, comme les autres, aient quelque doctrine écrite dans leur langue, ainsi que quelque matière pour se divertir, converser, chanter et passer le temps”. Il ne dit donc pas nettement que ses vers aient été faits por être chantés. La *Doctrina Christiana* et même, malgré son titre, la “chanson” de M. Bernard Dechepare ne l'ont certainement pas été. Elles sont trop longues, et, de plus, elles contiennent des strophes dont le nombre de vers n'est pas toujours le même. Les autres, notamment *Contrapas* et *Sautrela*, dont les titres désignent des danses, pourraient être mises en musique. Rien ne permet d'affirmer que l'auteur les y ait destinées; rien ne permet de le nier (1957: 388).

Y por si quedara alguna duda, añade más adelante:

Dechepare a voulu montrer que l'on pouvait composer en basque des poèmes que méritaient d'être imprimés et d'être lus dans le monde entier. Peut-être a-t-on le droit d'ajouter: des poèmes qui, comme les poèmes écrits en français ou en espagnol, se suffisaient à eux-mêmes sans que l'ont dû y ajouter le charme de la musique (Lafon 1957: 389).

Repito: ¿quiénes son *todos*? Ni Lecuona ni Lafon entran en ese número. Pero Altuna me reprocha parquedad en mis citas de autoridades, y, por mí, esta vez va a quedar consolado. Ahora le toca el turno al P. Manuel de Larramendi:

Dos modos de Poesía son los que vulgarmente están en uso: el primero es más arbitrario y libre, por que no tanto se atiende à los pies, y sílabas del verso, quanto al ayre y harmonía del Canto, y Musica, à que se acomodan. Antes, aun hablando del Romance, podemos decir, que la Musica servia a la Poesia; pero aora la Poesia sirve à la Musica. Antes el Poeta componia su metro con todos los primores, y gracias del Numen, con fantasia, con ingenio, con admirables pensamientos, y luego se le acomodaba el tono, y musica, en que daban mayor golpe los conceptos del metro: y assi venia à ser el verso mejor y mas estimable, que la musica. Aora es al contrario, porque el Compositor inventa à placer la harmonía de la musica, y despues, como para darla cuerpo, en que subsista tanta alma, se compone la letra: y por esso es el verso languido y la Musica tan varia, ayrosa, y divertida. Pues esto segundo está muy en uso en el Bascuenze; porque apenas hay tonada, que salga de nuevo, à quien no se acomoden sus versos, y letrillas, en que unas vezes se guarda la asonancia, y otras, sin distinción particular, una y otra. No pongo exemplares desto, por ser vulgarísimos [...]

El segundo modo de versos no es tan libre, porque guarda sus leyes de número determinado de syllabas en cada verso. Hallamos exemplares en el dialecto Labortano, en que han sido mas curiosos y aplicados, y por esso tienen algunos libros impresos en prosa, y verso. Entre los demás se aplica especialmente del doctísimo Juan de Echeberri, Doctor Theologo... (Larramendi 1729: 373-74).

Ahora va a resultar que *todos* son dos, a saber, Lafitte y Altuna, porque, lo que es Caro Baroja, no dice exactamente lo que Altuna le hace decir. Algo más: la teoría de la preeminencia del recitado, de su mayor cercanía al arquetipo métrico, no es mía. La sostienen todos los oralistas del mundo. La que sí es novedosa, amén de peregrina, es la de Lafitte y Altuna. Dicha teoría impide, de hecho, cualquier análisis del verso. García Calvo explica así la imposibilidad de describir la rítmica del verso a partir de versiones cantadas:

Las reglas rítmicas enunciadas se refieren exclusivamente a la producción del lenguaje hablado (y por ende, del recitado), pero no a la del cantado: en el canto, la independencia de la producción rítmica respecto al sistema de la lengua, si no del todo recobrada, llega al menos a tal punto que en él a cada paso fallan las reglas de la dependencia, y ello precisamente por estos tres procedimientos:

1.º Las sílabas acentuadas y las no acentuadas (cuya realización melódica tampoco, por otra parte, la melodía musical respeta) se tratan con gran indiferencia para efectos de marcar el ritmo, aunque ocasionalmente impere en algunos géneros o casos (especialmente en el final de la frase lingüística y musical) la tendencia a la coincidencia, mientras en otros el juego puede ser, por el contrario, de una buscada discoincidencia.

2.º Se producen cortes rítmicos o silencios en cualesquiera sitios, incluso entre sílabas de la misma palabra, con lo cual algunas de las reglas dadas se quedan sin aplicación o se aplicarían fuera de las condiciones en ellas enunciadas.

3.º Cualquier tipo de sílaba y en cualquier lugar de la frase (no sólo en su cadencia) puede desdoblarse (lo que se llama, entre otros nombres, protracción) y contarse en dos o varias "notas" las cuales pueden, a su vez, establecer esquemas rítmicos semejantes a los de las sílabas en el lenguaje hablado (García Calvo 1975: 48-49).

Confío en que Altuna quedará satisfecho con el número y extensión de las citas. Si así no fuese, le enviaría otras tantas que reservo. En justa reciprocidad, espero que

nos haga conocer los testimonios de *todos* los entendidos en la prelación del canto sobre el recitado.

Altuna estima que Oihenart —de quien sospecha (y se equivoca) que he tomado mi teoría de la acentuación oxítona de las palabras portadoras de rima— extrapoló ilegítimamente al vasco el concepto de rima vigente en las lenguas románicas. Yo mismo, siempre según Altuna, apelo a la rima vasca como prueba de la validez de la antedicha teoría, y, para conocer esa rima, me valgo de leyes acentuales no vascas. Como se ha visto, no sólo Oihenart y yo hemos sostenido esta teoría. Carmelo Echegaray, que no era suletino ni bilbaino, y cuyo vasquismo no era tan tibio como el de Oihenart y el mío, opinaba de forma bastante parecida a la nuestra. Pero vamos a presentar ahora a un cuarto defensor de la teoría de la rima oxítona, un vascólogo de excepción, injustamente silenciado por los jóvenes iconoclastas que tampoco faltan en la Compañía de Jesús: el P. Manuel de Larramendi.

Veamos cómo acentúa Larramendi los versos de *Noelac*, de Echeberri de Ciboure, “en que contando cada verso de ocho sílabas, concierta en consonante el segundo con el cuarto”:

Inocentéen Ama ónac
gutziz ciren arritú,
Soldaduac cirenéan
Bethleena hurbildú.

Icí aldurá ethorrí
Citzaien bihotzerá,
Nigarra beguirá, eta
Icará gorputzerá.
(Larramendi 1729: 375).

Y así todos los demás. En cuanto a los versos del *Manual devotioñezcoa* que Larramendi acentúa también en la última sílaba, “guardan el consonante riguroso los versos inmediatos, pero no siempre el mismo número de sílabas en cada verso” (*Ibid*, 377). Es decir que, para Larramendi, el anisosilabismo no constituía obstáculo alguno a efectos de determinar la posición del acento final siempre oxítono. Tampoco lo es para mí, y no creo que a Larramendi pueda achacársele haber llegado a esa conclusión —como, según Altuna, lo hizo Oihenart— por “la aplicación anacrónica a poetas anteriores a él de unas leyes métricas que él mismo inventó (?) —al menos a efectos de versificación vasca— para una poesía culta y sabia, leyes que ni conocían ni podían cumplir los poetas que le precedieron, que se limitaron a componer versos al modo popular” (Altuna 1991: 102). ¿Está seguro Altuna de que los tetrástrofos de Dechepare y los dísticos de Echeberri responden a los cánones de la poesía popular? A mí no me parece tan claro, y ya diré después por qué.

No hay duda de que Oihenart cuenta quince sílabas donde Larramendi y Echegaray habrían contado dieciséis, y ello, como Altuna apunta no sin cierta ironía, porque el poeta suletino no tenía en cuenta la ley del desdoblamiento de la tónica final. Larramendi considera equivalente al romance hispánico en octosílabos, incluso aquella composición euskérica, en verso de siete sílabas cada uno, que se leyó en Salamanca en la muerte de Luis I, puesto que, con sensato criterio y un oído tan avezado al menos como el de cualquier vascoparlante de Andoain, la acentuó de la siguiente guisa:

Erregué bat Cerutíc
 Madridén aguerrú-zán,
 Nolá noizbáit Ainguerú
 Edér bat guertátzen-dá...
 (Larramendi 1729: 383).

¿Quién se equivoca? Oihenart, y, con él, Lafon, Michelena, Haritschelhar, Irigoyen y Altuna. Y la causa del error —en estos últimos, cuando menos— no se halla tanto en el desconocimiento de la citada ley como en la confusión (muy propia de lingüistas, por otra parte) de acento prosódico y acento rítmico. Paradójicamente, es Altuna quien no logra desembarazarse de los modelos románicos de ritmo, que presuponen una tendencia a hacer coincidir ambos acentos, a la hora de analizar el verso vasco.

Equivocarse no es deshonoroso, y los errores, si se reconocen, pueden ser más provechosos aún que los aciertos. Pero Altuna, de error en error, acaba precipitándose por un talud de despropósitos. Así, cuando improvisa una teoría *ad hoc* de la rima vasca para oponerla a la tesis de la rima oxítona:

...se impone ...admitir para el caso de la versificación popular y tradicional vasca una noción y una realidad de rima diferente. Esta consistiría en la coincidencia de un número mayor o menor de sonidos finales comunes a varias palabras, ocurrentes en fin de verso, no a partir de una vocal marcada por el acento, que no existe a efectos del verso, sino a partir de un sonido cualquiera, que bien puede ser una constante, y que el poeta en cada caso elige a su arbitrio y a tenor de los gustos y exigencias del público, que son diferentes según épocas y zonas del país (Altuna 1991: 98).

Digámoslo claramente: semejante concepto de rima no funciona ni en chinato. Entre otras razones, porque la mera coincidencia de sonidos finales en versos inmediatos o próximos no indica necesariamente la existencia de rima. Tomemos un ejemplo, el de los conocidos versos de Bilintx

Loreak udan intza bezela, maite det dama gazte bat.
 Ari ainbeste nai diotetik ez da munduan beste bat.
 Iñoiz edo bein pasatzen badet ikusi gabe aste bat,
 Biotz guztira banatutzen zait alako gauza triste bat.

Supongamos, que es mucho suponer, que el acento final cae en la penúltima sílaba (si cayera en la antepenúltima —y ya Larramendi advierte al respecto que, en la poesía vasca, “ningún verso admite esdrújulos en el fin” (1729: 350)— se perdería la asonancia, pues *gázte bat* no rima con *béste bat* ni con *tríste bat*: *á-a*, *é-a*, *í-a*). La ocurrencia de los sonidos *stébat* a final de verso no exige ni produce una rima consonante superior a *-ébat*. Lo demás será, en todo caso, una homofonía impuesta por el poeta, que se solapa con la rima, y que, aun probando una cierta habilidad en el dominio de los recursos lingüísticos, puede hacerse fastidiosa para el lector. Sucede algo parecido en la siguiente lira castellana (que, sobra decirlo, no es de autor renacentista):

Qué descanso, mi vida,
 huir contigo a aquel rincón sabido,
 lejos de la movida,
 y allí, como es debido,
 probar el vino dulce del olvido.

Pues bien, en esta recreación *cheli* del *Beatus ille* que acabo de improvisar, los sonidos que forman la rima son exactamente los mismos que en la primera estrofa de la *Oda a la vida retirada* de Fray Luis de León; es decir *-ída* (1-3) e *-ído* (2-4-5); *-bída* (1-3) y *-bído* (2-4-5) son simples aliteraciones. El arbitrio del poeta y el gusto del público se someten a las constricciones inflexibles de la rima, en vasco y en cualquier otra lengua. Dije que Altuna improvisaba una teoría, y dije mal. Lo que Altuna propone es una suerte de foralidad poética, un anarquismo ingenuo y falto de toda fundamentación.

Altuna desautoriza el proyecto de Oihenart, de crear una poesía vasca culta a partir de los cánones de la poesía románica. Pero ni Dechepare ni Aresti, ni Gastelúzar ni "Lauaxeta" hicieron otra cosa que seguir dichos cánones. La poesía es el resultado de una hipercodificación, esto es, de la aplicación de un conjunto de reglas al código-base (la lengua). En teoría, estas reglas son creación de los poetas, y digo "en teoría" porque son mucho más abundantes los casos de importación de formas poéticas desde literaturas ajenas que la creación espontánea de formas privativas de una determinada tradición. Como observa Jakobson, en la implantación de todo sistema de versificación son decisivos factores extralingüísticos como "la existencia de una tradición estética, la actitud de tal corriente poética frente a esa tradición, y las influencias culturales" (1973: 55). Creo haber descrito con detalle cuál fue el proceso que siguió Aresti en la adaptación del alejandrino al vasco. Antes de avanzar hipótesis semejantes sobre la invención del verso dechepariano, permítaseme una breve digresión sobre el problema del anisosilabismo.

No sé cómo ha llegado Altuna a la conclusión de que la existencia de versos de más o menos de dieciséis sílabas en *LVP* echa por tierra la teoría de la rima oxítona. Para Larramendi, como hemos visto, los casos de anisosilabismo del *Manual devotio-nezcoa* no representaban problema alguno a la hora de determinar la ubicación del acento final. A la supuesta irregularidad silábica del tercer verso de *Doctrina Christiana*, que Altuna me recuerda, ya dio una explicación bastante razonable René Lafón, aun considerándolo de quince sílabas, y a ella me remito para no cansar al lector con explicaciones que el propio Altuna conoce (o debería conocer) muy bien (Lafon 1957: 389). Altuna toma de las "viejas doctrinas" lo que le viene en gana. De lo demás, como en este caso, ni se entera ni quiere enterarse, pero a mí me exige que explique minucias como lo que entiendo por anisosilabismo: pues ni más ni menos que lo que entiende el diccionario de la RAE, ya que estamos escribiendo en castellano. Me pide que señale asimismo los casos de anisosilabismo que creo advertir en *LVP*.

Pero esta petición es capciosa. Veamos por qué. El verso 120 de la parte I sería anisosilábico si, efectivamente, Dechepare lo hubiera escrito así:

Elas orduyan nola çagoen haren arima tristia

No habría forma de atribuirle menos de 16+1 (=17) sílabas. Pero es claro que, por congruencia semántica, hay que suponer una errata y leerlo, como lo hacen Lafon y Altuna,

Elas orduyan nola çagoen haren ama tristia.

Ahora bien, añade Altuna, debemos leerlo así, “ez, ordea, metrikako arrazoiz, *arima* agertu baitzaigu lehen ere bi silabaz ahoskatu beharrik...” (1981: 30, n. 120). En otras palabras, tanto Lafon como Michelena, y nada digamos de Altuna, se han mostrado generosos al prodigar elisiones y sinéresis para poner a salvo el principio de regularidad isosilábica de todos los versos de *LVP. Rebus sic stantibus*, no voy a caer en la trampa de discutir con Altuna, caso por caso, todos los (muchos) versos que considero anisosilábicos. Es más, le concedo casi todo, aun a riesgo de que con ello Dechepare aparezca como un auténtico chapucero que no reconocía siquiera esa norma de conservación del hiato a que se refería Michelena. Hay amores que matan, y flaco favor se le hace, creo yo, a Mosén Bernard, poniendo el criterio de regularidad silábica por encima de otras leyes de construcción interna del verso (con todo, me gustaría ver cómo se explica el isosilabismo de versos como *Ororen ama çira eta baque guigaçu bertaric* (II, 135) o *Emazteric ezten lecuayan eztacusat plazeric* (III, 27) ambos de 17 sílabas según mi cómputo). Lo que no entiendo es por qué esa generosidad con Dechepare se torna cicatería con el *Cantar de Beotibar*; por qué, por ejemplo, se muestra Altuna remiso a conceder que exista sinéresis en la primera sílaba del último verso conservado del cantar, *Beotibarren pelean*, que Altuna lee *Be.otibarren pelean*, con frontera silábica entre *e* y *o* (aunque, si ello fuese así, que no lo es, en nada modificaría mi teoría de la rima oxítona). En cuanto a su otra lectura divergente de la mía, *Gipuzco.arrac sartu dira*, le remito a lo que dice Lafon de la sílaba *goa* en *lengoagetan*, *lengoageric*, *lengoagia*, etc. (“...doit se prononcer *gua*”) (Lafon 1957: 391). Si midiéramos con la vara que aplica Altuna al *Cantar de Beotibar* los versos de *LVP*, ¿cuántos presuntos versos “de quince sílabas” nos quedarían?

4. Sobre los orígenes del verso dechepariano, reitero lo ya dicho a propósito del alejandrino de Aresti: un poeta no imita esquemas rítmicos aislados, sino formas poéticas completas. Hasta que no se demuestre lo contrario —y temo que va a ser difícil— la forma más cercana a la estrofa característica de Dechepare es el tetrástrofo monorrímo de versos hexadecasílabos, agudos o graves, empleada en la literatura clerical románica de la Baja Edad Media, que yo ejemplificaba en el *Libro de Miseria de Omne*:

De la riqueza del omne non vos quiero mas contar;
contarla he adelante mejor en el su logar.
Desirvos e de los siervos quanto mal pueden durar,
con los sus malos señores que los han de dominar.

Quede claro que no afirmo que Dechepare imitase concretamente esta obra. Lo que sostengo es que existe entre ambas una afinidad formal y genérica suficiente para postular un parentesco íntimo.

El origen del verso hexadecasílabo puede hallarse, ciertamente, en el tetrámetro trocaico cataléctico, pero habría que tener en cuenta las mediaciones, que podrían ser distintas para los romances tradicionales y para la poesía doctrinal. En este último caso, contamos con antecedentes tan lejanos como el *Psalmus contra partem Donati* (cca. 393), de san Agustín, compuesto “con la intención de causar un efecto popular” (Vossler 1960: 174).

Abundantia peccatorum solet fratres conturbare
 propter hoc Dominus noster voluit nos praemonere
 comparans regnum caelorum reticulo misso in mare
 congreganti multos pisces omnes genus, hic et inde...

Hexadecasílabos acentuales que se inspiraron probablemente en el setenario trocaico (Ibid., n. 2). Pero, ¿por qué el modelo del verso decheperiano ha de ser necesariamente latino? Volvamos a la cita de Caro Baroja, (*Los Vascos*, c. XXIV) tal como la trae Lafon: "No se concibe un verso vasco sin música, por elemental que sea, a no ser que se trate de obra sabia, de autor claramente influido por la literatura escrita española o francesa" (Lafon 1957: 358). Si tenemos en cuenta que Lafon, que no creía que los versos de Dechepare hubieran sido compuestos para el canto, comenta que "cette assertion de Julio Caro Baroja... ne nous paraît pas démentie par les *Primitiae*" (Ibid.), ¿qué nos impide pensar que el propio Lafon considerara posible la existencia de un modelo románico, "español" o "francés"? Entiendo que tal hipótesis repugne a Altuna, dada su fe en el creacionismo o emanantismo poético de la lengua (un conocido mito romántico y, con perdón, nacionalista). Larramendi, por el contrario, no habría tenido empacho en admitirla, pues afirmaba que "el Bascuence es capaz de todos los metros, de que es capaz el Romance" (1729: 381). Por supuesto, no renuncio a defender para los versos de Dechepare un modelo románico culto, clerical, pero, por pura curiosidad, voy a jugar en el terreno que me propone Altuna: el de la supuesta inspiración de Dechepare en la tradición oral vasca.

Nunca he negado que algunas partes de *LVP* remedasen deliberadamente formas tradicionales. Así sucede, sin duda, en las partes IX, X, XI y XIV del poemario. No con las restantes. Si Azkue y el P. Donostia encontraron fragmentos de una canción popular que ofrecen sorprendentes semejanzas con los versos de *Doctrina Christiana*, la única hipótesis legítima es que aquéllos proceden de éstos, y no a la inversa, como sostiene Altuna parapetado tras la autoridad de Lafon. Ni uno ni otro han demostrado la existencia de una tradición oral anterior a *LVP* en que Dechepare haya podido inspirarse.

En su mayor parte —y dejando a un lado las excepciones mencionadas— el lenguaje de *LVP* no es tradicional, no es formulístico. No es concebible que un poema como *Doctrina Christiana* fuera compuesto oralmente. Pero supongamos que fuera como dice Altuna. ¿Cuál era el tipo de verso predominante en esa supuesta tradición oral?

Sólo podemos aventurar conjeturas a partir de las tradiciones orales vecinas a la vasca, éstas, sí, relativamente bien conocidas. Y en ellas, siento decirlo, predomina el octosílabo, verso preferido en la tradición oral medieval de toda la Romania occidental. Una reciente polémica sostenida por dos oralistas de la Universidad de Nueva York podría ayudarnos a entender que el pentadecasilabismo de Lafon, Altuna, etc., es un camino sin salida.

La profesora Evelyn Birge Vitz parte de la constatación de la abrumadora abundancia de octosílabos en los primeros textos conocidos de la literatura medieval francesa para concluir que debió existir una tradición oral románica, anterior a la aparición de las primeras literaturas vernáculas, que utilizaría como cauce formal el verso

octosílabo. Cita, en apoyo de esta tesis, la “ley de las ocho sílabas”, de Benoît de Cornulier: “...en français, la perception instinctive et sûre du nombre syllabique exact est limitée, selon les personnes, à huit syllabes, ou à moins” (Birge Vitz 1986: 310, n. 8). No han faltado tampoco en España quienes se han valido de pruebas “lingüísticas” semejantes para explicar la preferencia popular por el octosílabo.

Jeffrey Kittai arguye a esto que nadie puede afirmar ni negar que el octosílabo existiera en una tradición oral románica prequirográfica. La única hipótesis admisible, observa Kittai, es que el octosílabo fuera una solución de compromiso entre los ritmos orales y el verso escrito, adoptada por los escritores para la transcripción del ritmo de los relatos orales:

We cannot go further to state that the octo is a faithful transcription of how people spoke such stories, but I feel reasonably confident in using the octo to give us some features of the speech style of certain preserved messages: that stops were important, that there was a balance or a pairing of units, and that the units were short, with a relative terseness to such utterances, each part of the pair not having more than two or three major words (Kittai 1987: 296).

No creo, en fin, que sobre Dechepare pueda decirse algo distinto, si se parte de que en *LVP* imitó una tradición oral euskérica (lo que, repito por si quedara alguna duda, no entra en mi hipótesis). En tal caso, habría adoptado una fórmula transaccional entre oralidad y escritura, y la que tenía más a mano, la que se había utilizado en el área cultural románica a la que, se quiera o no, pertenecen los vascos, era el octosílabo, grave o agudo, doble o sencillo. Este es el estado de la cuestión. Por respetables que sean las autoridades en que se apoya el profesor Altuna, el *pentadecasilabismo*, hoy por hoy, no se sostiene.

5. Me resisto a terminar sin responder, aunque sea brevemente, a otra imputación que me hace Altuna y que ya me endosó, en un artículo anterior, el profesor Patri Urkizu: la de haberme pronunciado despectivamente sobre el valor de la obra de Dechepare (1989: 21). Confieso que éste no es mi autor favorito, ni entiendo que pueda serlo el de nadie que tenga un gusto literario mínimamente cultivado, llámese Gil Reicher o Altuna. No me apeo de ninguna de las valoraciones expresadas en mi historia de la literatura vasca: si Altuna y Urkizu no quieren entender el sentido que allí tiene el término *primitivo* —referido claramente a la relación de Dechepare con la literatura europea de su época—, de poco serviría que intentase explicárselo. Compárenlo, no ya con Oihenart, sino con Fray Luis o Ronsard, y ya me dirán. Pero quede constancia al menos de que yo no quise entrar en comparaciones. Es más, escribí que “no tiene sentido preguntarse si Dechepare fue inferior, superior o equivalente a tal o cual escritor de su tiempo, porque pertenece a otro mundo, al mundo de la literatura subalterna” (Juaristi 1987: 39). No veo qué puede haber de despectivo en esta afirmación y otras semejantes. Me he negado a emitir juicios descalificatorios fundamentados en razones extraliterarias, morales o de otro género, y no tengo por qué dar por buenos otros de signo opuesto que apelan asimismo al temple ético del personaje. Quizá el Canto de Mosén Bernard Dechepare sea un himno a la libertad, como quería Lafon. Hay infinidad de cantos a la libertad que son literariamente deleznable. Que las mujeres de los poemas de Oihenart sean formas vacías y mudas sólo indica que el

poeta suletino se movía dentro de los cánones del amor cortés, en que lo importante no es el objeto del deseo, sino el deseo mismo. Que las damas de Dechepare sean caracteres de rompe y rasga denota que ni el buen cura bajonavarro ni el profesor Altuna han logrado concebir otras codificaciones culturales más sofisticadas de la libido. Diga Altuna qué tiene que ver todo esto con la literatura, a no ser que se mida el valor de una obra por su mayor o menor cercanía a los manuales de confesión.

Y bien, reconozco finalmente que me equivoqué al afirmar que se ignoraba la existencia de una edición de *LVP* posterior a 1545. Ahí tiene Altuna toda la razón y no me duelen prendas al concedérsela. En algo tenía que acertar. Después de todo, yo no soy más que un intruso en el campo de las letras vascas, y él, lo que los anglosajones llamarían "the Dechepare man", es decir, el máximo especialista en el primero y no menos cazurro de los poetas euskéricos.

Bibliografía

- Altuna, P., 1981, (ed.) *Bernard Etxepare, Linguae Vasconum Primitiae*. Bilbao, Mensajero.
- , 1991, "Son hexadecasílabos los versos de Dechepare?" in J. A. Lakarra (ed.), *Memoriae L. Mitxelena Magistri Sacrum*, Anejos de ASJU 14.
- Beare, W., 1957, *Latin Verse and European Song*, London, Methuen.
- Birge Witz, E., 1986, "Rethinking old French literature: the orality of octosyllabic couplet", *Romanic Review*, LXXVII-4.
- Echegaray, C., 1919, "Orígenes de nuestra música popular y sus relaciones con la métrica. Prólogo a un estudio de don Francisco Gascue", *RIEV*, x.
- García Calvo, A., 1975, *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- , 1978, *Latín. Curso de Orientación Universitaria*. Madrid, Noguer.
- Irigoyen, A., 1987, *De re philologica linguae uasconicae*, II, Bilbao.
- Jakobson, R., 1973, *Questions de poétique*, Seuil, Paris.
- Juaristi, J., 1986, "El Cantar de Beotibar. ¿Un romance noticiero vasco?", *ASJU*, xx-3.
- , 1987, *Literatura vasca*. Madrid, Taurus.
- Kittai, J., 1987, "On Octo", *Romanic Review*, xxxviii-3.
- Lafitte, P., 1967, "L'Art Poétique basque d'Arnaud d'Oyhenart", *GH*.
- Lafon, R., 1957, "Sur la versification de Dechepare", *BAP*, xiii-4.
- Larramendi, M. de, 1729, *El Imposible Vencido. Arte de la Lengua Bascongada*. Por Antonio Joseph Villagordo Alcaráz. Facsímil San Sebastián, Hordago 1979.
- Lázaro Carreter, F., 1976, *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid, Taurus.
- Lekuona'tar M., 1978, *Idaz-lan Guztiak. 1. Aozko literatura*. Tolosa, Librería Técnica de Difusión.
- Méndez Bejarano, M., 1908, *La ciencia del verso. Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española*. Madrid, Victoriano Suarez.
- Michelena, L., 1978, "Miscelánea filológica vasca", *FLV*, x, 389-413. Incluido en *PT*.
- , 1981, "Euskal literaturaren kondairarako oinarriak", *Euskal linguistika eta literatura: bide berriak*. Bilbao, Universidad de Deusto. Incluido en *SHLV*.
- , 1987, *Palabras y textos*. (=PT) Bilbao. Universidad del País Vasco.
- , 1988, *Sobre historia de la lengua vasca*, (=SHLV), Anejos de ASJU, nº 10, Donostia.
- Navarro Tomás, T., 1973, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona, Ariel.
- Norberg, D., 1958, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*. Stockholm, Almqvist Wiksell.
- Pérez Vidal, J., 1952, *Endechas populares en trístros monorrimos, siglos xv-xvi*. La Laguna, J. Régulo.
- Urkizu, P., 1989, "Jon Juaristi, *Literatura Vasca* (Liburu komentarioak)", *Hegats*, 1.
- Vossler, K., 1960, *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Buenos Aires, Losada.
- Zelaieta, A., 1976, *Gabriel Aresti*. Donostia, Luis Haranburu Altuna editorea.