

# Miscelánea filológica vasca

## II

### 1. Al pie de la letra

Es bien conocida y apreciada de todos la larga labor de Angel Irigaray en la publicación y comentario de viejos textos vascos, sobre todo —pero no sólo— navarros. En fecha no lejana ha vuelto a recoger, como A. Apat-Echebarne, unas frases tomadas de un proceso fechado en Tolosa el año 1557: véase *Noticias y viejos textos de la «lingua Navarrorum»*, San Sebastián 1971, pp. 17 ss. Señalaré, para ser preciso, que ya las había publicado en *Yakintza*, núm. 8, 1934, p. 130.

Incluí estas frases en TAV 3.2.6, con un comentario que ya entonces me parecía insuficiente, si no errado. En efecto, mientras las palabras de los contrayentes, Alfonso y Margarita, se nos aparecen normales en todos los sentidos (hasta siguen sin la menor desviación la regla de Linschmann-Aresti en el uso de los posesivos), no ocurre otro tanto con el tercer texto entresacado del proceso por Irigaray, cuyo tenor literal en su última aparición es el siguiente:

*nic Pedroc çu Mariari arçen çainet neure emazteçat esposaçat  
erromaco eleyça santuac aguinçacen deuan veçela.*

Y el editor advierte que su comienzo es de gramaticalidad dudosa: «Parece debería ser correctamente el texto... *ni Pedroc çu Maria*».

No es ésta, con todo, la única anomalía, aun borrado el más bien sorprendente *veçela*, chocante en Tolosa y por esas fechas, que en 1934, al publicarse la frase por primera vez, es *veçala*. Hay que subrayar el inesperado *aginçacen*, en vez de *aguinçen*, que supone un participio \**agintzatu*, sinónimo del conocido *agindu* ('prometido' en este contexto), del cual falta, que yo sepa, todo otro testimonio. Su formación, como denominativo sobre el sustantivo verbal *agintze*, sería regular, pero sencillamente no está atestiguado.

La mayor rareza, sin embargo, está en la forma verbal *çainet*, que carece de todo paralelo, no hablemos ya de testimonio, en el más que frondoso bosque de las flexiones verbales vascas. «La enmienda obvia es *çaitut* 'os he

(a vos)»), que también se escribía *çaytut*, acaso más a menudo, proponía yo hace cerca de quince años, y no veo razón para cambiar de opinión. Si lo natural es *arçen çaitut neure emazteçat*, ¿por qué no ha de ser también lo real, al menos lo real subyacente? No insistiré, porque salta a la vista, en la facilidad con que *çaitut* pudo convertirse en *çainet*: no solamente es el mismo el número de las letras sino también, lo que es más importante, el de los rasgos verticales (cinco) que siguen a *ça-* y otro tanto puede decirse de *çaytut* y *çaynet*, a partir de *çay-*.

No se trata de insinuar que el instrumento esté mal leído. Caben otras posibilidades, entre las cuales viene en primer lugar la de que un borrador fuera mal copiado o, antes todavía, unas palabras mal transcritas. Por desgracia, falta toda indicación de si la lección se consideró segura o dudosa en todos o alguno de sus puntos, y no podremos saberlo hasta que podamos cotejar lo impreso con el documento del siglo XVI.

La dificultad sintáctica señalada por el editor merece algo más que una breve consideración. Como el comentario es parco más que sobrio, no se dice a qué viene la declaración de ese testigo innominado. El pasaje copiado indica inequívocamente, sin embargo, que está explicando cómo se suelen realizar, de hecho y de palabra, tales matrimonios: «estando asidos de las manos y mostrandolas al sacerdote que los casa diziendo asi en lengua vascongada...». Lo que viene a continuación es, pues, un modelo de fórmula en el que Pedro y María nombran entes ficticios como los Cayos y Sempronios, etc., del Derecho romano. El carácter formular se manifiesta todavía más claramente por el hecho de que *esposaçat* no puede ser más que una expresión alternativa tan válida como *emazteçat*. Tanto si se dijo así como si se ha omitido un *eta* intermedio al igual que en alguno fórmula semejante que tendremos ocasión de aducir, y hasta si se trata de una glosa incorporada al texto, es manifiesto el afán de amontonar sinónimos característicos tanto del lenguaje jurídico como del mágico: en uno y en otro se trata de abarcar todas las alternativas o, mejor, de cerrar cualquier escapatoria que pudiera fundamentarse en una formulación imperfecta. Y digo sinónimos, porque en Tolosa y en 1556-57, y no sólo allí como se verá, *emazte* y *esposa* eran estrictamente sinónimos a efectos sacramentales y legales, a pesar de lo que Aresti, a cuenta del *Acto* de Barrutia, pudo sostener en Bilbao.

En *TAV* se proponía, sin mucha convicción, una explicación muy endeble de la anomalía inicial: «En ese caso [es decir, restituyendo *arçen çaitut*], el dativo *Mariari*, chocante de cualquier manera en tal contexto, se explicaría como un inciso: 'Yo, Pedro, (le digo) a María, os tomo por esposa mía'».

Ahora creo que la lección se puede mantener, sin más que algún retoque a lo sumo; lo que de toda evidencia no se puede sostener es la interpretación de *Mariari* como dativo. La misma «concordancia» casual de *ni-c Pedro-c*,

dos ergativos marcados como tales en aposición, sugeriría el paralelo *çu-ri Maria-ri*, aunque esto no fuera rigurosamente compulsivo. Estoy refiriéndome, claro está, a la construcción que entre nosotros es obligatoria en casos como *erregeri berari* 'ipsi regi'.

La dificultad, a primera vista insalvable, podría obviarse de una manera simple, es decir, no demasiado artificiosa. El sistema vasco de demostrativos tiene, como se sabe, tres términos: *haur*, con *-r* simple, hoy generalmente caída, *hori*, *hura*. A ellos correspondían tres variantes que, reducidas a la condición de artículos enclíticos, aparecen desde los primeros textos como *-or*, *-ori*, pl. común *-ok*; *-a*, pl. *-ak*. Y no hace falta, creo, ponerse a probar con gran aparato y tramoya que, en líneas generales, *haur*, *-or*, está en correspondencia con el personal *ni*, los posesivos *ene*, *neure*, etc., de primera persona, del mismo modo que *hori*, *-ori* se relaciona con *hi* o, en menos familiar, *zu*, etc., de segunda persona.

Los ejemplos son abundantes y claros ya en Dechepare: *çure* [*çura* en el texto] *pena dioçunoc* 'esas tus penas de que hablas', *sarri sendaturen cira larruyori ossoduçu*, ambos en F i, *nabi duçun ori orduyan daydiçu* 'entonces podrás hacer lo que quieres, eso que quieres', F v, etc. Cf. también el pronombre intensivo en ergativo *çu-haur-orrec* (*bayec cer merexiduten çubaurorrec iqhustzu*, G ii), con el infijo *-haur-* fosilizado y generalizado.

En la documentación de que disponemos no hay, sobra casi decirlo, una concordancia estricta por la que coincidirían siempre el pronombre personal o posesivo y el demostrativo o artículo. Mientras *ene semea* es corriente desde los primeros textos, acaso *ene semeor* no esté atestiguado ni una sola vez. Me resisto, sin embargo, a anteponerle un asterisco, porque el sintagma está formado, mientras no se demuestre otra cosa, conforme a todas las reglas gramaticales de que tenemos alguna información, y lo mismo valdría para *neure semeor* frente a *neure semea*. Estos desacuerdos se dan también en armenio (es el paralelo más preciso que conozco para los hechos vascos), a partir ya del armenio clásico. No pretendo que esto sea un universal del lenguaje, pero creo que, allí donde se ha llegado a una situación en que coexista una pluralidad de artículos de origen demostrativo, uno de ellos ha desplazado, *more often than not*, a los demás, como ha sucedido en nuestra lengua, no sin que hoy todavía no se acierten a descubrir restos más o menos patentes de la antigua pluralidad.

Dentro, por lo tanto, de esta *du-Deixis* tendríamos *çu + Maria + ori*, de donde podrían seguirse, en principio, dos contracciones distintas: véase FHV § 5.7. La que cuenta con mayor apoyo factual es, sin embargo, la de *a + o* en *o*: cf. *pinturok* (< *-a + -ok*) 'las pinturas (éstas)' en Micoleta o *personoro* en Dechepare A viii, de *persona + oro* 'everybody'. En realidad, más que de contracción se trata de elisión de la primera vocal, pero no

sería del todo inverosímil que, en tal posición, se produjera alguna vez y en alguna parte aféresis o prodelisión, que diera *a* como resultado. En todo caso, ya se trate de *Mariori* (*Mari* es, como se sabe, la forma de composición y el hipocorístico de *Maria*) o de *Mariari*, siempre habrá dos nominativos (tema nominal seguido de un determinativo), y no un dativo. Hasta se podría añadir, para remachar el clavo, que los nombres propios vascos, al menos en la parte occidental del país, no parecen haber rechazado ni siquiera el artículo corriente, el de tercera persona.

Lo que precede se había escrito como una especie de ejercicio de estilo, basado en la idea de que lo posible, aun siendo improbable, era preferible a lo claramente imposible, por más que no se pueda descartar un fuerte componente subjetivo en la apreciación de posibilidades y probabilidades. Y, como declaración de principios más que como apoyo a mi postura, pensaba citar un conocido pasaje de Louis Havet, *Manuel de critique verbale* § 105: «Toute critique de textes est conjecturale, même quand elle n'invente pas une leçon nouvelle... La critique de textes n'a de positif que ses matériaux, qui ne sont pas elle. Elle ne commence à exister qu'au moment où elle passe des faits à l'hypothèse».

Pero, a falta de una comprobación directa (el ms. de Tolosa no ha vuelto a ser encontrado, que yo sepa), quedan los paralelos que en este caso confirman plenamente lo que se acaba de suponer. El más preciso es uno navarro, coetáneo del guipuzcoano, que fue publicado por don Blas Fagoaga en *Euskera* 6 (1961), pp. 27 ss., y ha sido después comentado con toda extensión por J. M.<sup>a</sup> Satrústegui, «Anotaciones al proceso matrimonial de Esparza de Galar (1557)», *FLV* 9 (1977), pp. 259-269. De las frases ahí contenidas se siguen con seguridad dos conclusiones:

1.º En el acto de «dar la fee», era formularia la expresión «tomar por esposo, esposa»: *Nyc draudaçut fede çu emazte arçeco, nyc alaber arçen çaytut*, en respuesta a *alaber çuc arçenauçu senarçat?* Y también *Nic arçen çaytut çu Maria neure emazteçat (neure sposaçat eta emazteçat, neure emazte eta sposaçat)*. De igual modo en Uterga, 1547, según Satrústegui, *FLV* 9 (1977), pp. 109-114, pero aquí con tuteo: *Nic Martin y Joanna (nic Joanna y Martin) arçenaut neure alaroçaçat (neure sposaçat)*.

2.º El *ori* determinante de nombre propio, y precisamente del mismo nombre propio que antes hemos considerado, no es un fantasma desencarnado. Doy las dos preguntas del proceso de Esparza, a las que se da en ambos casos la respuesta afirmativa, repetida, que hoy escribiríamos *baietz, baietz*:

*Joannis, çuc arçen duçu Mari ory çeure emazteçat?*  
*Alaber çuc Maria arçen duçu Joannis ori çeure senarçat?*

He prescindido de *variae lectiones* que en nada afectaban a los puntos en litigio. En cuanto a éstos, creo que el peso de los paralelos es abrumador. Tanto que, si alguna vez se ha enmendado un texto con razonable seguridad, éste será el que contiene la declaración del testigo de Tolosa.

## 2. Para la historia de la ortografía vasca

El consonantismo castellano ha sufrido en épocas no demasiado lejanas cambios importantes que han afectado a bastantes fonemas; sus efectos, por otra parte, se han difundido a veces a lenguas vecinas, entre ellas la nuestra.

No voy a hacer aquí su historia cuyo resumen se puede encontrar hasta en manuales muy divulgados. Además, solamente me interesa una de sus últimas fases. Los sonidos que antes se escribían *x*, expresión gráfica de una sorda, y *j* o, ante *e*, *i*, *g*, representación de una sonora, confluyeron en uno, sordo, antes en el norte que en el sur, y éste llegó a tomar la pronunciación que hoy día se indica por *j* o, ante vocal anterior, por *g*: *jamás*, *dijo*, *gemido*, etcétera. Es el fonema de realización para nosotros sorda, que transcribimos /x/, aunque tiene, dentro del amplio dominio de lengua castellana, dos pronunciaciones muy distintas. Pero la única que aquí nos interesa es la norteña: una fricativa sorda de articulación fuerte que está lejos de relajarse hasta llegar a una aspiración.

Lo que hay de original, dentro de una cierta participación, en la evolución vasca consiste sobre todo en que, mientras en una zona central (área dialectal guipuzcoana más zonas vizcaínas y alto-navarras vecinas, sobre todo) /x/ es hasta muy frecuente, no todos los casos de ant. *š* han tenido ese resultado: quedan algunos, y hasta muchos, en que un condicionamiento no estrictamente fonológico ha preservado esa pronunciación. Véase, por ej., *Fonética histórica vasca*<sup>2</sup>, pp. 194 s. La realización velar, [x], está ya testimoniada por el padre Moret en obra publicada en 1665 y posiblemente ya, de modo indirecto, en unos versos que vieron la luz en Salamanca en 1658: op. cit., p. 516.

La consecuencia de esto es que, ya desde comienzos del siglo XVIII, en textos vascos (al menos en muchos textos vascos) habría que distinguir dos sonidos, una fricativa velar y una fricativa chicheante, para los cuales la ortografía castellana, que fue durante siglos el modelo inevitable en esta zona del país, ofrecía, sí, varios signos (*x*, *j*, *g* en ciertos contextos), pero, como los empleaba de manera indistinta, no podían servir para diferenciar, por presión psicológica y social, lo que tan fácilmente podía ser diferenciado. Y no había trabas fónicas para la distinción porque se trataba de clases de sonidos que ni el más torpe podía confundir.

Sin embargo, Barrutia, que compuso su obra en la primera mitad del siglo XVIII, emplea promiscuamente las letras *x* y *j*: *xat* / *jat* 'me es', pronunciado sin duda [*xat*]. Al norte de la frontera, donde /*x*/, rasgo español, no existía ni existe, no había mayor problema, puesto que *ch* estaba disponible para representar una fricativa, cuya africada podía indicarse por *tch*. No sé desde cuándo procede esta distinción, porque antes *ch* sirvió para notar tanto la fricativa como la africada, dentro del siglo XVII por lo menos, hecho que no ha dejado de causar estragos en alguno de nuestros editores improvisados.

Entre nosotros, ya Larramendi, y me atengo a su *Diccionario trilingüe*, 1745, arbitró una solución, que admite dos variantes. Así, para vasc. *moxal* en grafía moderna, puede leerse s.u. *boxal*: «pudo decirse de el Bascuence *moisal*, *mosyala*, que significa al muleto, y potrico nuevo». Esto significa que los digramas *is*, *sy* (Larramendi dejó al aire la decisión última) son los equivalentes en su grafía de lo que ahora escribimos *x*, y de lo que al norte han venido escribiendo durante siglos *ch*.

Otros ejemplos sacados sin mucha rebusca del Diccionario de Larramendi, que muy bien pudo no ser el inventor del artificio, son: «Pobre hombre, triste, desdichado, *guizagaisoa*, *gaisoa*, *gasyoa*. Lat. Miser, infelix» o «Raposa, raposo, *azeria*, *azaria*, *asyeria*», junto a «Zorro, *azeria*, *aiseria*, *azaria*. Lat. Vulpes». Obsérvese que, tanto *gaxo*, *gizagaxo* como *axeri*, junto a *azeri*, tenían o habían tenido valor expresivo. Este, por el contraste mismo entre *gozo* y *goxo*, etc., salta a los ojos en los ejemplos siguientes: «Dulce, *gozoá*, *extia*. Lat. Dulcis, ae [sic]», pero «Dulcecito, dulcito, *goisao*, *gozochoa*, *ertzichoa*. Lat. Dulcis, e» y «Dulcemente, *gozoro*, *goisoro*, *ertziró*. Lat. Dulce, dulciter». Señalo, aunque no hay necesidad de frotar a nadie los ojos con evidencias, que en la versión de «dulcecito, dulcito» la palatalización de *goxo* tiene el mismo valor afectivo que el sufijo *-txo* de diminutivo en *gozotxo*.

Un siglo más tarde, no había todavía una fórmula que contara con un consenso suficiente. Juan Bautista Aguirre, en la «Carta a un amigo que para el que leyere servirá de prólogo» puesta al comienzo de *Eracusaldiac* I, Tolosa 1850, se expresa así: «En cuanto al dialecto nuestro, vmd. está instruido. El uso que hago del acento circunflexo, ó capucha, es para indicar la pronunciación particular o sea, extraña al castellano, que en bascuence tienen en muchos casos la *s*, *t*, y *x*: y *ojala*, que en las cartillas de los niños se pusiesen estas letras con las diferencias correspondientes». Este signo diacrítico superpuesto, generalizado, iba a ser años después el núcleo del sistema de Azkue.

En unas pocas páginas que he mirado no he encontrado más que casos de *s* con capucha o, mejor dicho, de *s* que, sin duda por dificultades de

imprensa, iba seguida de una vocal con capucha: *Virtutearequin batean isúrtzen ditu* (22), *batayoan isúrtzen du batayatzalleac ura aurraren burugañera* (29), *ura isúrtzeac adirazten digu* (30), *andic gueroséago bazoaz* (42), *doai au da Espiritu Santuac animan isúrtzen duan ur vicia* (44), etc. El sonido que ahora escribimos *tt* debía de ser muy raro, y por ello mismo cargado siempre de valor expresivo, en la lengua de Aguirre.

A medio camino entre ambos autores, Juan Antonio Moguel publica *Confesio ta comunioco sacramentuen gañean eracasteac*, Pamplona 1800. No tengo a mano la primera edición de su obra más famosa, *Peru Abarca*, pero, dado que la tuviera, no estaría mucho más avanzado: es, en efecto una vergüenza para nosotros, más vergonzosa todavía porque al parecer ni siquiera nos damos cuenta de que haya razón de avergonzarse, que se acepte como original auténtico una impresión hecha sobre una copia indeterminada hecha por no se sabe quién a los ochenta años de componerse la obra. Vale, pues, más para lo que aquí nos va servir de una obra impresa en vida del autor que, aunque plagada de erratas que Moguel veía con profundo disgusto, lleva al menos una disculpa y una lista, incompleta, de correcciones necesarias.

Moguel gemina en principio la *s*, de acuerdo con la geminación de *l* que, según la práctica castellana, indicaba la *l* palatalizada: *issildu* (iii) como *billatu* o *Salvaguille*; *issillagoa* (10), *issuricituztenaz* (2), *gaisoric* (145), etcétera. Alguna vez *orise* (132) por *orisse*. El inconveniente de este libro está en que, como Moguel quiso escribirlo en dialecto guipuzcoano, faltan o son raras formas vizcaínas, frecuentes en *Peru Abarca*: así no se sabe si *iñois* (147) está por (vizc.) *iñoix* o es una forma, digamos incorrecta, de escribir *iñoiz*.

Dejo de momento pendiente de estudio más detenido algunas de las grafías de Moguel, pero no lo haré sin tocar un punto con que suele uno tropezar en cualquier diccionario vasco. Ya en las primeras páginas se lee, en efecto, *aasa*, nombre de un apero o instrumento incluido por Moguel en una lista en que no se da explicación o traducción de los términos. «No puede aceptarse, pues, esta palabra —se lee en el reciente *Diccionario Retana de Autoridades*— sin una revisión», y estoy completamente de acuerdo con esta bien razonada opinión, a condición de que la revisión empiece desde más arriba de lo que ahí, *s.u.*, se indica. No voy a entrar en la cuestión de la forma exacta del tema nominal (en *-a*, en *-e*?), pero sí conviene advertir que, si en la ed. de *Peru Abarca*, p. 148, se lee *aassia*, esto está según toda probabilidad por lo que ahora se escribiría *aaxia*, con *-x-*, no con *-s-*. Lo que diga la segunda edición, aparte de que se trata con toda evidencia de una banalización, de una *lectio faciliior*, difícilmente puede interesar a nadie. Se trata, en efecto, de lo que técnicamente se conoce por un *codex descriptus*, puesto que está basado en la primera edición, del que solamente podemos

esperar nuevos errores y erratas o conjeturas aventuradas, sin otro aval que el ingenio del enmendador.

El caso de Fray Bartolomé de Santa Teresa es más que extraño en varios aspectos, aunque nunca ha sido comentado, que yo sepa. Dejo a un lado la cuestión de la geminación gráfica —reflejo de la cantidad fonológica— de las vocales, sobre la cual él mismo dio una explicación (cf. *Fonética histórica vasca*<sup>2</sup>, p. 112, n. 7), o sus *vitzi* (= *bizi*) o *irabatzi* (= *irabazi*), cuya razón se me escapa. Dentro del problema que aquí se trata, Fray Bartolomé parece vacilar entre dos sistemas. Uno sería hasta cierto punto mogueliano, ya que emplea *s* para notar mod. *x*, pero unas veces lo hace con *i* precedente y otras sin ella: *eleisaguizonai* (iii y otros muchos lugares), *Eleisiac* (6) *inos* (iv), *nos* (8), *nas* (67), por vizc. ant. *elexa*, *iñox*, *nox*, *nax*, ejemplos tomados todos del volumen I, 1816, de su obra. Pero, por otra parte, la letra *x* no está ausente de ella, que en esto es fiel a la más antigua costumbre vizcaína: *aixe* (2, 17, etc.) 'haize', escrito antes *axe*, sin *i*; *daucan baixen echura ezaina*, *daguan baixen ichura galduco* (3), *daguan baixen ezaina* (5), *leen baixen* (66), pero *oina baisen* (81); *gorrotoa ixioten* 'encendiendo el odio' (sermón, p. 19), etc.

Esta vacilación nada tiene de extraño, ya que no es sino el reflejo de una situación general, caracterizada más bien por el desconcierto que por la seguridad. A lo que yo no le encuentro explicación es a la extrema rareza, que algunas veces parece ausencia, de la letra ñ: cf. «*Coinatu coinatac* senide dira. Baita *coinatiaren* berezco senidiac bere *coinatubaren* senide dira. Ta *coinatubaren* senidiac dira, *coinatiaren* senide iraatsitaco seniqueran» (II, 1817, 71), etc. Los ejemplos son innumerables, empezando por los repetidos *oina*, *ezaina* y acabando por el también reiterado *engainatu* 'engañado'.

No hay, sin embargo, ausencia de ñ, ni falta de ese carácter en la imprenta, ya que en los tres tomos se advierte que la obra se imprimió *Iruñean* 'en Pamplona', «*Rada Alargunaren Liburugillaan*», donde sin duda ese tipo era necesario. Cf. *ain echura ezaiña* (I, 2), *cañabera* (17) y otros, no acaso escasos en número, pero sí dispersos a lo largo de los tres volúmenes, siempre con muy escasa densidad.

Finalmente, cito lo que a este propósito escribió Pedro A. de Añibarro, hacia 1820, en su *Gramática bascongada*, ed. L. Villasante, p. 168 (= *ASJU* 3. 1969):

«X. Algunas voces se escriben con X no gutural, sino a la latina [sic]: v. g. *orixe*, *auxe*, *orrexec*... En otras voces se puede suplir con G como en castellano: v. g. *egemplo*, *egercicio*... Otras se suplen con dos SS, como *maixua*, *maissua*; *gaixoa*, *gaissoa*; *elexa*, *elessa*, etc.»

Esta es la doctrina de Añibarro tratadista, que no sé hasta que punto se ajustaba a la práctica de Añibarro escritor. Por lo que se refiere a -x (al menos antigua) en posición final, parece vacilar bastante, ya que en la misma página (20) puede leerse *nax* 'soy', de acuerdo con lo que se encuentra en textos vizcaínos de los siglos XVI-XVII, pero también *naz* y, por otra parte, *nasala*, *banas*, *nasalaco*, *nasanean*, esta vez con s, tanto en final como en interior de palabra.

Uno de sus ejemplos con g, *egemplo*, conserva todavía hoy la pronunciación tradicional, no posterior, en Rentería, etc., *exemplo*, que venía a significar, dentro de la tradición local que uno ha llegado todavía a conocer, algo así como 'relato, historieta, etc.', independientemente —me parece— de que se le asignara valor histórico o puramente novelesco. Buena parte de ellos tenían su origen en la predicación, menos en la lectura de libros piadosos, cosa que en otros tiempos también había sido corriente en cualquier país de la Europa católica. Así Girolamo da Sommaia, durante la Cuaresma, anotaba los *e(n)xiemplos* que oía en los sermones, lo mismo que en otras temporadas detallaba los argumentos de las comedias que veía él mismo o de las que llegaba a enterarse por otros <sup>1</sup>.

Hay una defensa de estos «ejemplos» en Moguel, *Conf.*, p. ix, s. «Izango dira bear bada jaquitun bupera, milica, ta beguiratuegui batzuec, ondo iritzico ezdienac emen arquituco diran guertaera miragarri, edo *esan oi dan bezala* [el subrayado es mio], *egemploai*. Ez dala esan bear Eracastegui Santuetatic Escritura Santeetan arquitcen diran guertaera edo *egemploac* baño. Ipuiac quendu bear dirala? Arquitcen det nic Escritura Santan ere Arbolen gañeco ipui egoqui bat... Ipui ero, ume ta atzoen artecoac ez dira Pulpitoraco eguiñac, ez da ere guezur ichuraquin datocen *egemploac*.» Esta cuestión enfrentó, como sabemos gracias a Tellechea Idígoras, al crítico Larramendi contra el piadoso Cardaberaz, amigo como Moguel de citar a «nuestro Cornelio a Lapide» y autoridades del mismo jaez <sup>2</sup>.

Lo dicho sobre estas grafías, y vuelvo al punto de partida, sólo puede servir como una especie de aviso de algo que para mí presenta escollos en los textos vascos de una extensa zona durante una época más bien larga. Una respuesta satisfactoria, a ésta como a tantas otras cuestiones, no se conseguirá sino examinando, a menudo sin provecho, mucho papel.

<sup>1</sup> *Diario de un estudiante de Salamanca: la crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. e introducción de G. Haley, Universidad de Salamanca 1977.

<sup>2</sup> "Larramendi y Cardaveraz. Censura y réplica inéditas sobre un libro de piedad", *ASJU* 2 (1968), 3-31.

### 3. XOKUDI y otros en Barrutia

El haber tenido que volver a leer el *Acto para la Noche Buena* de Pedro Ignacio de Barrutia cuyo texto va incluido en la memoria de licenciatura que me dejó Jon Cortazar ha sido la ocasión de que no pudiera menos de reflexionar sobre algunas de las *crucetas*, para mí nada escasas, que caracterizan el texto publicado. Ya antes me había dado cuenta de su existencia, pero, al no venirme inspiración alguna, preferí dejar su examen detenido para mejor momento. En realidad, creo que sólo Azkue ha comentado algunos puntos de la lengua del *Acto*, pero se trataba de puntos que, aunque llenos de interés, eran llanos y transparentes.

Empiezo, sin una razón especial, por el pasaje en que la Virgen y San José, llegados ya a Belén, están a las puertas del mesón dudando si, dado lo tardío de la hora, podrán conseguir albergue. La Virgen responde en cuatro versos (112-115) a la inquietud manifestada por San José (ed. G. Aresti, *Euskera* 5 (1960), 280):

*Ostaturik ezpada Belengo errian  
Zeruko Jauna dago leku guztian  
Ordua etorri da esposo maitea  
Seinonek xaio beardau xokudi atea* (tocan a la puerta).

Aunque la historia más bien triste de la transmisión de la obra de Barrutia (bien podemos tenerle por autor, mientras falten pruebas en contrario) se supone conocida, la resumo aquí, por enésima vez. El manuscrito, firmado por Barrutia, fue descubierto por don Juan Carlos de Guerra, quien lo copió y envió a Azkue que fue, en *Euskalzale*, su primer editor. Por desgracia y conforme a una costumbre desdichada que todavía no ha desaparecido del País, la copia no era fiel a la letra del original: su grafía modernizante, con un elevado tanto de arbitrariedad, es debida al copista. Así que, mientras no se vuelva a dar con el original, que se halla al parecer entre los papeles que obran en poder de los herederos de Guerra (y este sería el primer paso, aunque no seguramente el último, para fijar mejor el texto), tendremos que movernos demasiado, fiados en la *diuinitio*, dentro del aventurado campo de la conjetura.

Esto, aunque no haya manuscritos que colacionar, tiene que ver con la crítica textual, cuyo cometido está expresado con clara concisión por Paul Maas, cuya *Textkritik* cito en versión inglesa (*Textual criticism*, Oxford 1958, p. 1): «The business of textual criticism is to produce a text as close as possible to the original (*constitutio textus*)». Aquí se trata de restablecer un original que bien pudo ser autógrafo o, al menos, una copia revisada y auto-

rizada por el autor. La letra no podía ofrecer grandes dificultades a Guerra, bien acostumbrado a leer escrituras de siglos anteriores. Sí, en cambio, la lengua puesto que Guerra, como tantos otros, no debió de darse cuenta de los obstáculos, a menudo insuperables, que plantea toda transliteración cuando se quiere pasar, como aquí, de un sistema ortográfico a otro.

En un comentario de los cuatro versos copiados arriba, y un comentario nada tiene que ver con la crítica del texto, se podría señalar, por ejemplo, que ya encontramos en ellos *erri* con un valor que no parece ser antiguo o, en otras palabras, como sinónimo del *uri* que ocurre en el v. 105: *Orra nun agertudan Belengo uria*. Por lo que hace a la medida, hay tantos versos que no se ajustan a una cuenta determinada en la copia de que disponemos, que no se sabe hasta qué punto se podría retocar alguno, incluso cuando un cambio insignificante bastaría para volverlo del todo regular. Así, en el segundo de estos versos, que se ajustan en general al esquema 7-6, 7-6, con rima sólo al final (la muestra, en su pequeñez, ejemplifica ya la debilidad que Barrutia, de modo más bien sorprendente, sentía por el pareado, favorecido en relación con tiradas monorrimas más largas), a *leku guztian* le falta a todas luces una sílaba para alcanzar esa talla. Y la sílaba sería fácil de suplir, sin daño para la gramática o para el sentido, sin más que sustituir el singular por el plural: *leku guztietan*, que es lo que diríamos hoy y hasta correspondería mejor a un posible modelo castellano que dijera «El Señor del Cielo se encuentra en todas partes», no «en toda parte».

Claro es que, sujetos a ese patrón, tendremos que pronunciar *beardau*, v. 115, como bisílabo o, dicho de otro modo, *bear* como monosílabo: esto, sin embargo, no sorprendería en absoluto, ni entonces ni ahora. Lo que, a mi entender, impide enmendar ese pasaje es la rima. Si Barrutia nos parece un tanto descuidado en el capítulo de la medida, lo era mucho menos en el de la rima, y no parece, a juzgar por el conjunto de la obra, que hubiera aceptado como suficiente una asonancia como *errian/guztietan*. Se diría, sin afinar demasiado, que en el *Acto*, cuando hay *vocal + vocal* (dos vocales en hiato) en las dos últimas sílabas, la rima supone el acuerdo de por lo menos ambas vocales: *maitea / atea, perroa / aoa*, etc.

Estamos ya en el último verso, que es adonde se quería llegar porque presenta inconvenientes que no son ni de metro, ya que la cuenta de su segundo hemistiquio (6 sílabas) sale cabal, ni de rima. Por cuanto sé, *xokudi atea*, que a todas luces suena a imperativo que signifique algo así como 'llama a la puerta', no responde a nada conocido. Por mejor decir, lo que no responde a nada identificable es lo que se lee entre *jo*, escrito *xo*, 'golpear, herir, llamar (a una puerta)', participio y radical verbal, y *atea* 'la puerta'. El contexto exige un verbo auxiliar y *-kudi* carece hasta ahora de fe de bautismo o, en terminología secularizada, de papeles de identidad. No es que tan sólo se

ignore lo que es dentro de los esquemas establecidos, sino que ni siquiera se acierta a adivinar lo que podría haber sido, hasta en un pasado remoto, dentro de ellas. En una palabra, *-kudi* tiene tanto derecho como el mejor que se pueda exhibir en la historia de cualquier lengua a merecer el título de *ghost*.

La salida que yo propondría para este aprieto, no más aventurada que otra conjetura, se reduciría a introducir, en lugar de lo desconocido e indocumentable más que indocumentado, una forma de auxiliar de imperativo, bien documentada y métricamente intachable. En concreto, la que sigue:

*Seinonek xaio bear dau / xo bidi atea.*

En traducción, «el niño (lit. el niño este) tiene que nacer: llámese a la puerta». Pero, para apuntalar esta posibilidad hay que mostrar, en primer lugar, que la enmienda no es inverosímil desde el punto de vista gráfico, lo cual es bastante simple. Hay varios aspectos de la copia de Guerra que no exigen examen demorado, porque se ven muy bien a simple vista. Así, por mencionar un aspecto, que, mientras la mezcla *x / j*, para representar seguramente [x], procede a no dudar del original (esa dualidad gráfica representa, pues, en principio, una conservación), *k* es letra que no solamente no se leía en el ms., sino que ni siquiera podía leerse en él (lo que se leía era *c* o *qu*), si no estamos radicalmente equivocados acerca de los hábitos corrientes entre escribanos en Mondragón y fuera de ahí por aquellos años y por muchísimos más: lo que Guerra creyó ver y lo que transliteró automáticamente fue *xocudi*.

A mayor abundamiento, además de *c* ante vocal no anterior o *qu* ante *e, i*, había otra letra, *v*, que Guerra cambiaba, salvo alguna rarísima omisión, por *b*. Por otra parte, como es sabido, *v* en la escritura de aquel entonces no iba sola, sino apareada con *u*, porque uno y otro signo gráfico no eran sino variantes, condicionadas en buena medida por el contexto, de una misma letra (¿diremos grafema, ya que trata de un tipo *emic*, no *etic*?), única ya en latín y antes en griego, etc.: se escribía en castellano *vsar*, con *s* alta, pero *deuer*, etc., y este modelo no podía menos de ser operante en un texto vasco no muy posterior a 1700.

Conjeturo, y termino de aclarar mi pensamiento, que en este punto el ms. decía *xouidi*, cuyo elemento central estaba formado por tres palos verticales, ninguno de los cuales se salía de los límites de la caja, con un punto superpuesto de posición incierta y acaso no demasiado visible. De todos modos, el caso es que para Guerra una secuencia *oui* o similar tenía que ser inaceptable (en virtud de la extendida subrazón sofística según la cual una letra que para nosotros representa una vocal no puede estar por una consonante para nadie, y así sucesivamente), leyó el primer palo, enlazado por debajo con el segundo y algo curvado acaso en el extremo superior, como *c*.

Puesto que habrá ocasión de volver sobre esto, será mejor ocuparse ahora de la plausibilidad gramatical: ¿tiene justificación (semántica, si queremos llamar a las cosas con su nombre) un giro intransitivo, 'llámese a la puerta', cuando sería tan fácil como directo decir 'llama a la puerta', con auxiliar transitivo? No voy a ponerme a aducir razones apriorísticas en virtud de las cuales quedaría establecido que tal cosa es posible, no absurda, etc., etc. Me limitaré a citar, porque el paralelo basta y se basta, el v. 67 de la obra, en que el Angel se dirige también a San José, que parece destinado en esta obra a recibir órdenes:

*Joseph itzi bekio pensamentu orri,*

que no significa otra cosa sino 'José, abandona ese pensamiento', si por brevedad introducimos el tuteo en la traducción. Pero lo que ahí se dice literalmente es algo considerablemente distinto: 'José, déjese a ese pensamiento', algo así como 'cedatur isti cogitationi'. Es probable y aun seguro que la intransitividad sirviera para dar un carácter más comedido a lo que los mandatos, en cuanto tales, tienen siempre de terminante. Esto es algo que, como se puede dar por conocido, se trata de conseguir por distintos medios, conducentes a un fin, en lenguas muy diversas, si no en todas.

En el *Acto* esto es particularmente frecuente, tratándose de las numerosas órdenes que se lanzan a todos en general o a ninguno en particular. Así, por ejemplo, v. 201 s.:

*Publicavidi gerra cruela gerra mundu gustiti  
Emon bekio alada kunpli xaio dan infante oni,*

donde el texto debería puntuarse, sin entrar en la cuestión de su mejor partición en líneas: *Publicavidi* [sin duda *-uidi* en el original] *gerra cruela. Guerra mundu gustiti emon bekio, ala da kunpli, xaio dan infante oni.*

El estudiado no es un hecho aislado, sino que, bien al contrario, si uno no es víctima de una obsesión pertinaz, la letra *u* ha producido varias malas lecturas, y no solamente por su transliteración en *b*, sino también por confusión con *n*, letra que en la copia (!!) apenas puede diferenciarse de *u*. Entre otros versos de fácil enmienda (ésta afecta solamente a la lectura publicada y no al tenor literal de la copia) están:

188. *Orain portalean jaio-dan orri,*

y, sobre todo,

189. *Ansia* [no *ausia!*] *emango deusat sekula beti,*

cambio para cuya recomendación basta con referirse a *las ansias del tormento*, por ejemplo, cuya mención nada tiene de excepcional en textos castellanos de época inmediatamente anterior.

Es una rareza la *u* intervocálica que aparece en el v. 227, dicho por el Gracioso cuando tropieza con la legión infernal:

*Losauaño bildurragañok ikaratu najok.*

El verso no rima con nada, a no ser que se trate de un pareado de versos de medida desigual en que *-ok* rima con *-ok*. De él se ha dicho alguna vez (o lo he pensado o soñado yo) que remeda el balbuceo producido por un temor incontenible. Podría, con todo, dar muy buen sentido si se parte en dos y se separan las palabras, de acuerdo con las normas actuales, en la primera parte. Es decir, en forma moderna,

*Lotsa baño bildurrago ñok.  
Ikaratu najok.*

Estoy en malas condiciones para teorizar sobre la conjugación familiar en la zona de Mondragón, que conozco mal: se diría, sin embargo, que la primera frase bien puede significar algo así como 'tengo más miedo que vergüenza', y la segunda se explica por sí misma. La aproximación de *lotsa* a *bildur* (que en una zona oriental es una relación de cuasi sinonimia entre *lotsa* y *beldur*, con *-e-*) nada tiene de rebuscada. La encuentro, sin buscar gran cosa, en un pasaje de *Viva Jesus*, 8: «Pecatu mortaleen bat echi badidi confessadu baga acordaduric locearren, edo bildurrarren...» Algo semejante podrá leerse en cualquier catecismo, al tratar de la confesión.

Para *ñok*, cf. v. 275 s., que están puestos en boca de Mari Gabon con la anotación «baja y dice»:

*Orain xaukat neure aldi  
Galdunok eta galadi* (Aporrea a su marido: vase).

Si *ñok* no tiene una *ñ* «expresiva», etc., que no le corresponde regularmente (*nok* < *nauk* ← *naiz* 'soy'), podría tratarse de perseveración, debida a la *ñ* precedente en *-uaño*). Sea de esto lo que fuera, no estará de más señalar que en este pasaje, lo mismo que en el que cuenta la ofrenda de las garras de un tejón, hay una clara referencia a un elemento importante de nuestra cultura tradicional.

En efecto, como escribe Henao, al hablar de endechas y plañideras en los entierros, a quien cito por *Textos arcaicos vascos* 3.3.1, 16: « Vsabase

en algunas partes dar golpes en los hombros, y en las espaldas a la viuda las demas mugeres, que a asistian, diziendole freneticamente, *Galdu abiz eta gal adi*, desdichada, ya eres perdida, pierdete». Como se ve, la fórmula, en el lenguaje diario, admitía una variante: «Estoy perdida y piérdete también tú».

En cuanto a *najok* (= *niauk* ← *nau*), se diría que se explica a sí mismo.

Los percances producidos por *v/u* del original en la vulgata del *Acto* (según mi lista actual que, con toda probabilidad, es incompleta) no ha acabado todavía. Queda acaso el pasaje más corrupto que es también a la vez el más fácil de sanar. Volviendo a la situación anterior, San José ha llamado ya a la puerta y su petición no ha sido bien recibida, por lo que insiste (v. 146 s.) ante el mozo y el amo:

*Ostatu eske gabilz ez arren beatu  
Zeuroen trabajua pagatuko xazu.*

Aunque *beatu* es conocido, o precisamente porque es conocido, no hay manera de que encaje en este lugar: significaba, por ejemplo, 'enterrar', o sea 'enterrado' ya que es un participio, en dialectos occidentales. Pero el obstáculo léxico no alcanza a enturbiar la transparencia del pasaje que contexto y situación hacen unívoco: «Andamos buscando albergue; por favor, no nos rechacéis» o algo que se parece a eso como un huevo a otro.

El participio vasco trisílabo acorde con el sentido que se necesita viene sin trabajo a la memoria. Vamos a examinar con toda brevedad el muy probable mecanismo de la deformación. Basta con suponer que, en *beatu*, *b*, como en tantos otros lugares, no es original, sino el sustituto de *u-* o de *v-* en el modelo: más bien el de *v-*, ya que se dio por supuesto que la letra tenía que ir seguida de vocal. Nosotros, por nuestra parte, que nos movemos de acuerdo con una concepción relativista, no sustancialista, de las grafías (cada lugar y cada época tienen la suya, *aldeak aldekoa eta aldiak aldikoa*, que siempre admite un margen, mayor o menor según los casos, de variación libre), no tenemos por qué aceptar la idea ahistórica de Guerra, y somos por lo tanto libres de pensar que *v-*, puesto que esto es un hecho bien establecido, podía muy bien ir seguida de consonante. Y, como *c* es sin duda la consonante más parecida a una *e*, llegamos a un *vcatu* impecable, tanto por la forma como por el sentido.

En la grafía de Guerra, de *Euskalzale* y de *Euskal-erria*, tendremos, pues, con una ligera mejora:

*Ostatu eske gabilz ez arren ukatu  
Zeuroen trabajua pagatuko xatzu.*

LUIS MICHELENA

Hay todavía un número indefinido de observaciones que se podrían hacer al texto de Barrutia. En el diálogo entre la Virgen y los Pastores, una muestra más de lo que estamos repitiendo, a los versos 427 s. de Gabriel,

*Guchiagaiti parkatu  
Borondatea bakussu,*

la respuesta tiene que ser:

*Atsegin artu egizu  
Borondatea bakusku,*

repetición exacta de los vv. 455 s., y no (*Borondatea*) *bakussu*, como reza por repetición mecánica nuestro texto. Pero es una enmienda del carácter más banal, tan banal como el tipo de la corrupción. Hay bastantes otros pasajes, nada fáciles de sanar, que exigen más atención de la que hasta ahora se les ha concedido.

Hay, para terminar esta nota, otro pasaje en la obra, cuya comprensión no encuentra traba, pero que plantea con todo un problema léxico de alguna entidad. En los versos 435 ss. hay un parlamento del Gracioso que empieza con estos dos:

*Falta bajat saria  
Echat falta naia,*

donde la última palabra, rimando con *saria*, es claramente trisílaba: *na-i-a*, cf. b.-nav. lab. sul. *nabi*, determinado *nabia*. Esta silabación se repite en el *Acto* y no sólo en pasajes en que *naia* no está en fin de verso: cf. *Kunplidu egiozu Xaun oni naia / Beroni sal-erozuz bioz guztia*. Y ya se documenta en el 336 de los Refranes vizcaínos de 1595: *Galdu çe eguic aldia ta ydoro dayc naya* «No pierdas la sazón y hallaras el desseo». Véase *Fonética histórica vasca*<sup>2</sup>, p. 526. El parlamento sigue así:

*Afari onac eruan deust  
Esean neban gustia  
Trabaxu andi mortal bat  
Andrea opukadu xat           440  
Mila golpe artuta nago  
Gusti gustiak neuretzat  
Beste marabilla bat  
Neuri sucedidu jat  
Nundi ta nola extakidala   445  
Neke gustia kendu jat.*

No hay la menor duda en cuanto al significado de los versos 439 s., que, hay que puntuar de esta manera: *Trabaxu andi mortal bat, Andrea, opukadu xat* 'Señora, me ha sucedido...' Por si hubiera duda, basta con leer unos versos más abajo, *Beste marabilla bat* (otra, además de la que antes ha mencionado) / *Neuri sucedidu jat*, donde el préstamo, todavía crudo, no deja margen a la incertidumbre.

De cualquier manera, ya estaba bien establecido que el término occidental antiguo *apukadu* significaba precisamente 'suceder', como ya consta por un cantar antiguo recogido por el mondragonés Garibay y traducido por él. Pero, ¿basta con este y algunos otros testimonios, todos concordes, para corregir en nuestro texto *opukadu* por *apukadu*? ¿O la palabra, cuya etimología sigue siendo impenetrable, conocía más de una variante? Que se trata de un préstamo, y de un préstamo no tan antiguo a fin de cuentas, es completamente seguro.

Insisto, por fin, y aun a riesgo de caer en el sermón, en la necesidad de tener muy presente que incontables corruptelas en la transmisión textual han sido la secuela de cambios en la pronunciación y en la ortografía, por no hablar de sustituciones de escritura. Difícilmente puede darse en parte alguna —al menos con sistemas adaptables al uso diario de todo el mundo— una correspondencia biunívoca, aun con la aplicación de reglas adicionales, entre sonidos, no ya fonemas, y letras. Tampoco suele haberla entre dos sistemas gráficos, separados por varios siglos, así entre el que usaba Barrutia y su versión moderna usada por Guerra. Tales modernizaciones habrán de hacerse, si es que hay razón imperiosa de hacerlas, con el mayor cuidado además de con un buen conocimiento de lengua y grafía original, no sin indicar minuciosamente en qué puntos es arbitraria la adaptación: Guerra introduce unas veces sí y otras no, pongamos por caso, la distinción entre sibilantes fricativas y africadas (*s/ts, z/tz*), real en la lengua pero no indicada, al menos consecuentemente, en su modelo.

El catastrófico ensayo de Guerra no ha sido único entre nosotros ni es, por desgracia, el último de la lista. Menos mal que, en casos más recientes, aunque la copia sea pésima, nos queda el consuelo de que, por ser un *codex descriptus*, poseemos el modelo, ese modelo que en el caso del *Acto* sigue perdido o traspapelado.

---

P. S.—Barrutia emplea un término, una especie de interjección a todas luces, sobre el cual me falta documentación, excepto en los *Mari-jesiak* de Guernica. Como decía Aresti, *Euskera* 4 (1959), 145, hablando del *Acto*: «Gauza bat diño Birjiñeak, gaurko euskerearena ezтана: *Esi negar ene laztana*. Barrutiak *j-gaz* eta Mari-jesietan *s-gaz*».

Los pasajes pertinentes de Barrutia son dos, y el primero lo forman los versos 390 s.:

*Eji ene laztanchoa, eji negar tanta bat da asko  
Oraingañiko kulpa egiñak gustiak deseginzeko,*

y el verso 397 (*Erakuskuzu Jaun zerukoa, zarala gure xabea*) va seguido de *Eji ene laztanchoa eji*, etc., lo cual indica que éste es precisamente el segmento intercalado, ya que en el v. 391 el segundo *eji* va con lo que precede y no con lo que sigue: *negar (tanta bat...)*.

Otros testimonios de *eji* (¿con *j* pronunciada cómo?), *esi*, faltan incluso en Azkue, contando también las adiciones, si yo no he buscado mal. Pero, ¿faltan enteramente? Con todas las precauciones indispensables en un caso como éste, me atrevería a aproximar a *eji*, *esi* la anotación núm. 545 del *Suplemento* de Larramendi: «Buen provecho, *essé*», con *ss* que en principio, mientras no conozcamos la fuente de ese dato, tanto podría representar una sibilante apical como una chicheante.

La configuración fónica de *essé*, de una parte, y *eji* / *esi*, de otra, es lo bastante similar, sobre todo si se tiene en cuenta la distancia temporal que puede separar ambos testimonios. No sería ni mucho menos imposible que *essé* procediera de una fuente del siglo XVI.

En cuanto al significado, me siento incómodo cuando, como aquí, se trata de aspectos más bien pragmáticos que semánticos del lenguaje. Vuelvo con todo a una consideración que ya he apuntado: *essé* correspondía a «buen provecho» (mejor, a «¡buen provecho!») de una manera global, como exclamación que se podía proferir en determinadas circunstancias comparables a aquellas en que se usaba la expresión castellana, y no, en manera alguna, como unidad susceptible de ser descompuesta en morfemas menores.

Para delimitar mejor las «circunstancias» mencionadas, mis sospechas van en el sentido de que *essé*, a diferencia de *on deizula* (*on deizuela*, *deiala*, etcétera), pertenecía al lenguaje infantil, al que los mayores empleaban con los niños, incluso antes de que éstos pudieran entender, excepto como sonidos portadores de carga sentimental, el lenguaje de su madre. Por lo que he oído decir, no es raro que éstas, o sus sustitutas o equivalentes, empleen la expresión «¡buen provecho!», en el castellano de algunas zonas por lo menos, sobre todo cuando el niño eructa o, en otro estilo, «suelta algún viento».

#### 4. Aspectos de la métrica de Aresti

No necesito decir que Gabriel Aresti, cuya obra es de primera importancia, sigue siendo conocido y estimado en círculos muy amplios, si se tiene

en cuenta lo menguado de nuestras dimensiones. Su renombre, por otra parte, nada tiene de póstumo. Como he señalado más de una vez, Aresti lo alcanzó pronto (cosa, por otra parte, natural entre poetas, músicos, matemáticos y físicos, por lo menos), pues nunca fue, ni mucho menos, un poeta maldito entre nosotros. Otra cosa es que no careciera de enemigos, ya que éstos siguen con mayor tenacidad a los famosos que al vulgo innominado. Hasta qué punto es hoy viva su presencia, en un mundo en el que los novísimos tratan de enterrar a los nuevos en el plazo más breve posible, es algo que se verá mejor dentro de algunos años.

En cuanto al punto más alto de su obra poética, hago más las palabras de Ibon Sarasola en su prólogo a Gabriel Aresti, *Obra guztiak I, Poemak I*, Donostia (Kriselu), 1976, que cito siempre por la versión castellana. Dice así, refiriéndose a «Maldan behera», premiado en 1959 y publicado en *Euskera* al año siguiente: «En nuestra opinión, esta obra constituye la cumbre de la producción poética de Aresti, al menos en lo que respecta a los valores puramente literarios. Nos ha parecido imprescindible para nuestro objetivo de ofrecer una visión no deformada de su obra esforzarnos en dar a conocer las cualidades literarias y el sentido de este poema difícil pero admirable, eclipsado y oscurecido posteriormente por la fama de *Harri eta Herri*». También estoy de acuerdo con su opinión en otro punto, bastante ajeno al que aquí quiero tocar: «En el aspecto lingüístico, en esta obra toma cuerpo, como en una profecía, la síntesis que diez años después propondría la Academia de la Lengua Vasca como modelo del vascuence escrito, el cual descansa en un equilibrio entre la lengua viva actual y la tradición clásica de nuestra literatura.»

Por la razón que sea —ya no la recuerdo con exactitud— había leído ya este poema de más de 1.900 versos, cuando aún no llevaba firma o, en otras palabras, antes de que fuera premiado: desde entonces, por alguna oscura afinidad, ha sido uno de mis favoritos en la literatura vasca. Y eso a pesar de que mi lectura ha sido siempre somera y aun superficial, porque siempre me he movido a nivel de palabras, de imágenes y de asociaciones primarias. Por lo que hace al lenguaje, no creo que su riqueza, su variedad o su propiedad hayan alcanzado nada comparable en toda la obra de Aresti y muy poco en la obra poética de cualquier otro autor vasco: él nos ha enseñado, antes que nadie, la calidad de lengua que se puede conseguir con una medida dosificación de elementos de origen muy diverso, o nos lo ha reenseñado, porque acaso ya lo habíamos sabido alguna vez. Pero, sea de esto lo que fuere, lo cierto es que, por léxico y construcción, «Maldan behera» es, para cualquier lector iniciado en la lengua, sumamente claro, de modo que esta transparencia elimina toda sospecha de hermetismo involuntario o buscado. Lo que Aresti describe o en cierto modo cuenta, lo que nos va presentando a lo largo de versos y de estrofas, también tiene perfiles precisos y nada hay de ambiguo en el

clima emocional que logra evocar. Para mí, sin embargo, las palabras son palabras, las imágenes son imágenes que no llegan a símbolos y el aura de sentimientos es comparable al que puede crear una composición musical, más que una obra discursiva. Aun después del ensayo de Sarasola, no veo *qué está por qué* o, en otras palabras, cuál es el sentido que da consistencia y raíz profunda a los nítidos pero lineales diseños superficiales.

No ocurre esto, además, porque falten claves e indicios, que más bien sobran. Sin duda es que el poema tiene tantas capas, sobreponiéndose y entreverándose, que el mensaje a duras penas podrá ser recuperado en su plenitud. Hay aquí acaso el mismo intento de síntesis que Aresti persiguió y consiguió en el lenguaje. Sólo que la lengua es en buena medida objeto sensible y los mismos significados, más evasivos, tampoco están fuera de nuestro control. Por eso, no bastará seguramente con estudiar los aspectos más formales del poema, sino que habrá que tomar también en consideración, por ejemplo, los *mots-clé* y sus constelaciones, que son muy característicos. Así por poner una muestra, por más que el mundo sensible esté bien representado, hay también una presencia reiterada, casi obsesiva, de lo moral. De lo moral y de lo religioso: Aresti recuerda a menudo a Buñuel, aunque el tratamiento que aquél reserva a los motivos religiosos tiene poco de paródico.

Jon Juaristi, *Poemak* II, 514 ss., tiene seguramente razón al afirmar que «los símbolos más permanentes de Aresti no son urbanos», y el primero de ellos es *eremua*, el páramo. También nos recuerda una cosa, que cuantos conocimos y tratamos a Aresti por 1960, sabemos muy bien: su lectura apasionada de T. S. Eliot y en particular de *The Waste Land*.

Hay ahí varias indicaciones que no me corresponde a mi seguir, puesto que ya me he explayado demasiado largamente de cuestiones generales antes de llegar a mi objeto. Sarasola, y lleva toda la razón, empieza su estudio por la forma. La primera parte de «Maldan behera», nos dice, 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 13 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 hemen nago, eremu latz honetan.  
Nire gurariak galdurik, lur hauetan  
arbola adar-gabeen parea naiz orain.  
Landare zekenak baitaduzka eremuak,  
erratzak harean, haitzetan kalamuak,  
nire arima dago mirari baten zain.*

Aunque esto es cuestión incidental, si ese es efectivamente el texto, la traducción no puede ser correcta, porque el penúltimo verso parece significar: «retama en la arena, cáñamo en las peñas», que son sin duda «las ruinas plantas» del páramo. Pero vengamos a lo que importa.

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. *berset*, 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 diferentes*. Todas las líneas, eso sí, tienen siempre 13 sílabas porque Aresti, de acuerdo con la métrica tradicional (más que con la de 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 censura o pausa: *arbol(a) adar-gabeen*, pero *nire arima dago*, en grupos de 7 sílabas cada uno.

Ya la primera vez que leí «Maldan behera», y es una impresión que después se ha repetido una y otra vez, noté un salto, al pasar de 1 («Untergang») a 2 («Hariztia»), producido por el cambio de ritmo. Mejor, por el paso de un compás corriente a un ritmo sincopado al que costaba estrofas habituarse. Esto mismo, en un sentido o en otro, se volvía a producir más adelante, una vez y otra, pero bastará con dar aquí razón de las causas del primer «cambio».

Efectivamente, la versificación del primer poema es del tipo más tradicional, cuyo movimiento es para muchos de nosotros como una segunda naturaleza. Se trata simplemente del zorcico mayor, 10-8, 10-8, con rimas finales:

*Egun honetan nire gogoak*  
*utzi nai baitu mendia*  
 MALDAN BEHERA DOA AGURO  
 NIRE GORPUTZ BILUZIA.

Más exactamente, sigue el esquema según el cual dentro de esa medida inalterable, se admite una partición normal, pero no sin excepciones, por la cual 10-8, 10-8 = 5 / 5 // 5 / 3 /// 5 / 5 // 5 / 3.

*Honera etorri / baino leen ongi*  
*ezautu nuen / herria;*  
*txiki-denporan / eduki nuen*  
*han ene bizi/tegia.*

LUIS MICHELENA

*Ama maiteak / emaro niri  
ematen zidan / ditia:  
maldan behera / doa aguro  
nire gorputz / biluzia.*

Esta subdivisión, insisto, no es inexorable. El corte puede caer en medio de palabra (*bizitegia*), analizándola como si dijéramos en sus morfemas componentes. O la cesura puede estar situada de manera irregular como en *begaztina kantaria*, frente a *orduan nintzen garbia* (5/3), ambos en 6.º verso. Señalo, por si acaso, que para Aresti, muy rigorista en métrica (y en gramática), *nai* y *leen* son licencias (de las pocas que se permitía) que indican la pronunciación monosilábica de *nabi* y *leben*.

Pero, tras estos 28 versos, entramos en el segundo poema cuya primera estrofa ya hemos copiado tomándola de Sarasola. Tanto da, para el ritmo, con tomar los versos 870 ss. del canto décimo:

—*Gurutze batetik zintzilik hil artean  
josiko zaitugu biharko goizaldean,  
mintzatu zen ozenki epai-emalea.*  
*Etzaitezen egon bakarrik tormentuan,  
beste aldetikan josiko dugu orduan,  
burnizko lokarriez, zure maitalea.*

La sensación de extrañeza, de *rag-time*, que yo pude y puedo sentir recibe una explicación muy simple. Todas esas estrofas tienen 6 versos de 13 sílabas cada uno, pero si nos quedamos en eso, se nos escapará lo más importante. Las rimas son *A - A - B - C - C - B*, y el acuerdo en cuanto a la rima de los versos 3.º y 6.º no queda en eso: le acompaña también la coincidencia en 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 / ihes egin zien.*

Dicho de otro modo, Aresti utiliza aquí la alternancia de dos ritmos diversos, 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 y calmante 7-6 del zorcico menor, el de, por ejemplo,

*Ostegun juan danian / amabost Ernanin  
betroi baten tratua / (genduen egin).  
Inazio saltzalle / erostuna Permin,  
bederatzi ezkutu / genion eragin...*

Téngase en cuenta que hay siempre, o casi siempre, un punto, o al menos una puntuación fuerte, al final de la primera parte de la estrofa. La segunda, así separada, le sirve de paralelo y de respuesta.

---

También habría algo que decir, à redire dirían en francés, a propósito de la estructura C de Sarasola, empleada en los poemas 3, 5, 7 y 9. «Están formados, escribe, por siete estrofas de seis versos, que se ordenan en series de 8 y 7 sílabas; por tanto, como observa L. Mitxelena, en la forma dominante en la poesía vasca de los siglos XVI y XVII:

*Animalia ederra  
Gizon akabatua.  
Lurreko jabe laztana  
zeruek maitatua.  
Jangoiko poteretsuak  
eskuz bedeinkatua.»*

Esta afirmación es literalmente cierta, sin que quede resquicio para la duda. Pero, con todo, me atrevería a decir que a duras penas se encontrarán versos que a mis oídos disuenen tanto de los antiguos, pese a la igualdad de medida, que éstos de Aresti: los de esta estrofa y todos los demás de esa contextura.

Después de lo que va escrito, no será necesario razonar largamente sobre los fundamentos de esta impresión que no creo meramente subjetiva. Para el siglo XVI, Patxi Altuna ha estudiado de manera exhaustiva la versificación de Dechepare y de su estudio resulta que, de los numerosos versos de 15 sílabas que hallamos en su obra, la gran mayoría presenta la estructura que ejemplifica bien el primer verso:

*Munduyan den guiçon oroc vehar luque pensatu.*

O este otro, entre muchos:

*Heuscaldun den guiçon oroc alcha beça buruya.*

Se trata, como se ve por estos ejemplos que se podrían multiplicar sin otro límite que las dimensiones no muy amplias de la obra de nuestro primer autor, del esquema 4 / 4 // 4 / 3, que conoce alguna irregularidad, pero que, por su misma reiteración, impone un mismo ritmo a cada una de las composiciones en que tal metro se emplea.

No disponemos, que yo sepa, de estudios parecidos para Etcheberri o Harizmendi, entre otros. A lo que puedo juzgar a partir de muestras sueltas, están lejos de ajustarse tan de cerca como Dechepare a un modelo que, según G. Herelle podía tener sus antecedentes en el verso latino: Lafon citaba a este propósito *Tantum uini habet nemo quantum fudit sanguinis*, la canción de los soldados de Aureliano, o el más tardío *Apparebit repentina dies magna Domini*. Sobre todo Etcheberri, por su mayor afición al encabalgamiento (*Zure hiltzeak tristetu / zuen mundu guztia*, *Noelak*, ed. Akesolo, p. 111, etc.), no se iba a sujetar de buena gana a restricciones tan rígidas. De todos modos, esta estrofa suya

*Sinbesteaz / segur gaude // batre gabe / ageru  
Tronuaren / aiticinean // dagoela / aingueru,*

se ajusta al esquema, al igual que otras muchas, tan bien como el cantar guipuzcoano de Beotibar:

*Milla urte / igarota // ura bere / bidean.  
Guipuzcoarrocc / sartu dira // Gazteluco / echean,  
Nafarroquin / batu dira // Beotibarren / pelean.*

Y, en todo momento, aun cuando el esquema de cesuras no coincide con límites de palabras o de morfemas, hay un número suficiente de coincidencias acumuladas para que el modelo rítmico virtual se deje sentir todavía, por encima de todas las infracciones. El caso no deja de parecerse, a mi entender, a las aporías que plantea la discrepancia entre el acento de palabra, hecho de lengua, y los acentos rítmicos, cuatro (2-2) por verso, de la copla castellana de arte mayor, debate cuyos ecos están lejos de haber enmudecido todavía.

Nada de esto hay en Aresti. Si la estrofa ya copiada —la primera de su clase en el poema— no bastara, aquí van la 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> (la 2.<sup>a</sup> tiene un verso defectuoso en esta edición: léase *erantzunaz egunari?*, v. 190):

*Gatazka hamorratua,  
burrukaldi hertsia.  
Buztina hilaren kontra,  
genbiltzan izakiak.  
Ilunpeko erreinutik,  
agertu zen bizia.*

MISCELÁNEA FILOLÓGICA VASCA

*Amak amoriotsuak,  
aitak bikotz-gogorrek.  
Gurasoek elkarrekin,  
bake ondoko gerrak.  
Alimentatzen dituxte,  
derrigorrean haurrak.*

Los grupos son muy variados: 5-3, 2-5 / 5-3, 3-4 / 3-5, 2-5; 3-5, 4-3 / 3-5, 3-4 / 4-4, 4-3; 2-6, 2-5 / 4-4, 5-2 / 5-3, 5-2. Tan variados que 8-7 es el único esquema, elemento último que no admite partición ulterior. Obsérvese, por otra parte, que, mientras en Dechepare la línea de 15 sílabas se puede repetir con la misma rima un número ilimitado, aunque generalmente corto, de veces, Etcheberri propende al pareado, lo mismo que Harizmendi. Las estrofas de Aresti son de 6 versos (es decir, de 3 versos de 15 sílabas), pero éstos, por más que tienen los tres la misma rima, aparecen cerrados cada uno en sí mismo. Esto parece indicar inconfundiblemente el punto que Aresti puso al final de cada una de estas unidades bimembres (8-7), componentes últimos e indivisibles de la estrofa.

Aquí está, creo, la razón que buscaba a la disonancia, muy real para mí, entre estos versos y los tradicionales que tienen en apariencia la misma medida. En todo caso, la métrica de Aresti, al igual que su léxico, su gramática, su poesía y su obra en general, tienen una complejidad y suponen una sabiduría que estamos lejos de haber adivinado, no ya desentrañado, en su totalidad. Aresti era un intuitivo que poseía una aguda inteligencia, y no será sencillo llegar a saber hasta qué punto fue consciente de la riqueza de los elementos que iba enredando para deleite o desesperación del lector y del crítico.

Luis MICHELENA

