

RE-DECONSTRUYENDO LA BALADA: *ATHARRATZE JAUREGIAN*

Jesús Antonio Cid

Instituto Menéndez Pidal, Universidad Complutense

Resumen

La balada narrativa «Atharratze jauregian» («La fiancé de Tardets», «La palaciana de Tardets») se conoce en una pluralidad de versiones recogidas de la tradición oral a lo largo de un siglo (1847-1947). Es uno de los más notables «Ballad-Types» del corpus vasco, pero es también uno de los más problemáticos. En este artículo se propone un modelo de análisis de su tema fundamental y de las variaciones, formales y de contenido, que se han desarrollado en el curso de su transmisión oral. Se parte del corpus completo de versiones, diferenciando los testimonios válidos de los inutilizables o parcialmente inseguros debido a manipulaciones textuales de distinto grado.

Sin pretender una «reconstrucción» textual del arquetipo de la balada, se sostiene la tesis de que su origen no está en un suceso histórico de fines del siglo XVI, es decir el matrimonio de Charles de Luxe y María de Ossés en 1587 y el posterior exilio a Navarra de la pareja por su oposición a la reforma protestante impulsada por Juana de Albret (J. Jaurgain), ni en una balada medieval que en su evolución ulterior habría confluido con la anécdota historial (J. B. Orpustan). Estaríamos, más bien, ante una reflexión, dotada de validez general, sobre el conflicto real de la exogamia y la dialéctica que se establece entre uxoricidad y virilocalidad, temas que reaparecen en otras baladas del fondo más antiguo del repertorio vasco, en donde el conflicto se resuelve generalmente en la solución trágica de la muerte de la cónyuge.

A pesar de las insuficiencias del corpus disponible, puede concluirse que existieron innovaciones y desarrollos particulares en un área central, bajo-navarra, que se caracterizan por personificar, y novelizar, la opción contraria a la exogamia. Estas innovaciones no harían, en realidad, más que hacer explícito lo que ya estaba virtualmente presente en el modelo primitivo, suletino, de la balada. Se sostiene en el artículo que la virtualidad polisémica del término Sala, que originariamente designaba el solar natal de la protagonista, y por lo tanto el ámbito de la endogamia, adquirió posteriormente un nuevo sentido: el de un pretendiente concreto, y «doméstico» («Sala de Tardets»), deseado por la protagonista («Santa Klara»), que se contrapone al marido exógamo («El rey de Hungría»). En la reinterpretación bajo-navarra, un «Sala» plenamente individualizado y constituido en tercer dramatis persona recibe un último mensaje de la transterrada y se hace cargo del cadáver de la suicida. Sin embargo, incluso en este modelo innovador y novelizado siguen latentes otras posibilidades de lectura, más próximas al sentido primario y original —según aquí se postula— de la balada.

Al hilo de una propuesta de división secuencial del relato, se analiza el detalle de las variantes más significativas en el corpus de versiones. Los mecanismos de la variación recurren a alternancias léxicas puntuales, ampliificaciones de motivos y escenas, o «contaminaciones» con otros temas baladísticos (Andre Milia, Ursua) y, posiblemente, coplas líricas sueltas resemantizadas en el contexto de la balada. Pero se considera que las alteraciones de mayor entidad derivan de las distintas reordenaciones, por desplazamiento de unas mismas estrofas de unas secuencias a otras. El artículo incluye la edición del corpus global de versiones completas primarias, a partir de los testimonios textuales manuscritos e impresos más fiables, o únicos, de que se dispone.

Abstract

The narrative ballad «Atharratze jauregian» («La fiancé de Tardets», «La palaciana de Tardets») is known via several versions collected from the oral tradition throughout a century (1847-1947). It is one of the most outstanding «Ballad-Types» of the Basque corpus, but also one of the most problematic ones. This article proposes a method to analyse its central subject and its variations, both formal and of content, that have developed in the course of its oral transmission. Starting from the complete corpus of versions that is currently known, the article differentiates the valid testimonies from the useless, as redundant or partially uncertain ones due to textual manipulations of different degrees.

With no aim at a textual 'reconstruction' of the ballad's archetype, the article advances the thesis that its origin does not lie in a historical fact of the end of the 16th century, i. e. the marriage between Charles de Luxe and Marie d'Ossès in 1587 and the couple's subsequent exile to Navarre due to its opposition to the Protestant Reformation by Jeanne d'Albret, (J. Jaurgain), nor in a medieval ballad that in its subsequent evolution would have converged with that historical fact (J. B. Orpustan). The ballad would rather constitute a reflection, endowed with general validity, about the real conflict of exogamy and the dialectics between uxorilocality and virilocality, subjects that also appear in other ancient ballads of the Basque repertoire, where the conflict is usually sorted out by the wife's death.

Despite the deficiencies of the available corpus, it can be concluded that some particular innovations and developments existed in a central, Low-Navarre area, which are characterized by the personification and novelization of the option contrary to exogamy. In reality, these innovations only make explicit what was already present in the primitive, Souletin, model of the ballad. The article maintains that the polysemous virtuality of the term 'Sala', which originally designated the main character's native home, and so the sphere of endogamy, achieved later a new sense: that of a concrete, 'domestic' suitor ('Sala of Tardets'), desired by the main character ('Santa Klara'), who is opposed to the exogamous husband ('The King of Hungary'). In the Low-Navarre reinterpretation, a fully individualized 'Sala', that constitutes a third dramatis persona, receives the exiled woman's last message and takes charge of the suicide's corpse. However, even in this innovative, novelized model, other reading possibilities still remain latent, closer to the primary, original sense, as postulated here, of the ballad.

Along a proposition of sequential division of the story, the article analyses the details of the most significant variants in the corpus of the versions. The variation mechanisms

constitute punctual lexical alternations, amplifications of motives and scenes, or «corruptions» by other ballad subjects («Andre Milia», «Ursua») and probably by independent lyrical short folk songs resemanticized in the context of the ballad. But it is argued that the most important alterations arise from the different realignments caused by the move of some stanzas from some sequences to others. The article includes the edition of the global corpus of the complete primary versions, made of the most reliable, or unique hand-written and printed textual testimonies at our disposal.

1. Versiones y arquetipos. El corpus textual

1.1. *Atharratze Jauregian* es una de las baladas orales vascas más valiosas y acaso sea también (junto con *Ana Juanixe*) la más enigmática. Bien merece el intento de estudiarla a partir de todo el corpus de versiones conocidas, con el objetivo de establecer el significado último que subyace en la historia narrada, y, a la vez, describir y explicar las variaciones contradictorias que aparecen ya en los primeros textos recogidos desde mediados del siglo XIX, y en adelante. Ese objetivo no implica en modo alguno una aspiración a reconstruir la forma primitiva del poema, ni a pensar que tal cosa sea posible; pero acaso existan coincidencias productivas entre ambas tipologías de estudio: la descripción de un modelo “generativo”, dinámico, de la estructura y los componentes de significado del poema, por una parte; y la reconstrucción textual de una hipotética forma originaria, por otra.

En 1999 Jean-Baptiste Orpustan formuló una propuesta de reconstrucción de la versión “original”: el arquetipo de la canción narrativa, medieval en su opinión, del que derivarían las versiones modernas. Creo que las reconstrucciones textuales en el campo de la poesía tradicional son, en sentido estricto, un imposible filológico. El primer modelo de un canto tradicional es inasequible, según principio bien establecido por Menéndez Pidal, Diego Catalán y varios otros estudiosos del Romancero y la balada europea. La ingenua creencia de Doncieux, Aguiló, etc., de que era factible remontarse a la primera versión, fijar su forma exacta y determinar su fecha, lengua o dialecto y lugar de origen, está justificadamente desacreditada desde comienzos del siglo XX. Es más, cuando conocemos (como sucede en el Romancero hispánico en varias ocasiones) el texto originario, por lo general culto, de donde arranca la tradición oral de un determinado “ballad-type”, ese primer modelo carece casi siempre de interés, y en cualquier caso no permite predecir la dirección que han seguido los cambios de las versiones orales en su significado, estilo o rasgos lingüísticos. Por otra parte, en el análisis de las producciones literarias de tradición oral la variante tiene tanto o mayor interés que la invariante. Al contrario de lo que sucede en la transmisión de los textos escritos, las innovaciones, omisiones o añadidos en las baladas o romances no son simples deturpaciones o errores, sino el reflejo de las reacciones de los cantores, que a largo plazo no se comportan como simples memorizadores pasivos ante el texto recibido.

Las reflexiones anteriores, sin embargo, no significan que la comparación de los textos de un corpus completo de versiones sea inútil desde una perspectiva histórica, sino más bien todo lo contrario. Aunque sea una quimera la reconstrucción arqueológica del presunto texto original, sí pueden y deben hacerse hipótesis razonables so-

bre los estados previos de una balada y sobre las “líneas de fuerza” que han dado lugar a las mutaciones que se advierten en las versiones más recientes. De ahí el interés del trabajo de Orpustan, y la conveniencia de proponer alternativas.

1.2. Metodológicamente, el primer paso es establecer con la mayor exactitud posible la cronología y la “autoridad” relativa de cada una de las versiones de que disponemos, atendiendo a lo muy habitual que son en el siglo XIX las manipulaciones textuales por parte de colectores y editores, el recurso a versiones *composita* o facticias, y otras circunstancias que desnaturalizan o hacen insegura la fiabilidad de los textos como auténticos testimonios de la tradicionalidad real de una determinada balada.

En nuestro caso, el corpus de *Atharratze Jauregian* sería básicamente el establecido en la edición de Antonio Zavala, sumamente meritoria pero filológicamente no del todo válida (Zavala 1998: 38-60). El corpus útil es, en realidad, bastante más reducido, una vez que se prescinde de lo que son simples fragmentos o incipits musicales, y de duplicaciones y reediciones sin valor textual.

La balada no era ninguna rareza; al menos en la segunda mitad del siglo XIX gozaba de plena vitalidad tradicional. Para Francisque Michel: “Cette belle ballade, en dialecte souletin assez ancien, est très-goutée dans le pays et répandue jusque dans le Labourd” (Michel 1857: 264); Vinson la consideraba muy difundida en 1883 (Vinson 1883: 103), y Jaurgain, en los umbrales del siglo XX, en 1899, se refiere a ella como “très populaire encore aujourd’hui dans les trois provinces basques cispyrénéennes” (Jaurgain 1899: 385). Esa popularidad se extendió al sur de los Pirineos, puesto que en versiones recogidas en las décadas de 1920 y 1930 la balada se documenta en áreas distintas de la Alta Navarra (Baztán, Salazar, Erro), y otro notable texto muestra por sus rasgos lingüísticos pertenecer claramente al área del guipuzcoano, aunque se mezclen formas septentrionales (Zavala, XIV).

La documentación de que disponemos sobre la balada, sin embargo, no es acorde con esa amplia difusión espacial, que alcanzaría a todo el País Vasco, excepto Vizcaya, y con una profundidad temporal casi secular en la recogida de textos, desde 1847 hasta c. 1950. La realidad es que se cuenta sólo con una decena escasa de versiones distintas que puedan considerarse más o menos “completas”, y es dudosa la autenticidad tradicional de algunas de ellas. Esta escasez se debe probablemente al éxito editorial de unas versiones privilegiadas, las de Michel 1857, Sallaberry 1870 y Jaurgain 1899, que se impusieron como versiones “canónicas” y se han reimpresso muchas veces, tanto en colecciones muy populares de cantos como en estudios especializados. A efectos musicales, y hasta “históricos”, acaso se creyó que la balada estaba suficientemente documentada y que las variantes, antiguas o nuevas, entorpecían más que otra cosa la comprensión del significado de un canto histórico ya de por sí complejo y oscuro. Ello podría ser así para una reconstrucción como la de Jaurgain, en clave de anécdota historial, y sólo en parte para el aspecto melódico, puesto que folcloristas de orientación musicológica constataron una variedad mayor que la que presuponían las versiones consagradas de Sallaberry y Bordes. Evidentemente, no es ese el caso en el terreno textual, en el que los testimonios de que se dispone muestran con claridad que no se había alcanzado ni de lejos el estado de “saturación”, en el que la variedad se anula y los textos últimos son ya en gran medida redundantes, que se detecta por ejemplo en numerosos romances españoles o baladas francesas, italianas, anglo-

escocesas, etc., gracias a una recolección intensiva de materiales; recolección que en el País Vasco se llevó a cabo sólo de forma insuficiente y tardía.

1.3. El corpus de versiones de *Atharratze Jauregian* puede establecerse sólo con una seguridad muy relativa en cuanto a la cronología, geografía y “autoridad” de cada versión, dada la ausencia de datos precisos de lugar, colector y fecha de recolección que afecta a varios textos. Con esas limitaciones, trazo aquí un intento de inventario “crítico”. Se designan, en orden alfabético, con mayúsculas las versiones que considero como testimonios válidos; en minúsculas los fragmentos musicales reducidos a una estrofa; designo con **Z** los textos sin valor testimonial:

- A.** (1847). Versión recogida por el naturalista Jean Louis A. de Quatrefages en el verano de 1847; publicada por J.-J. Ampère en 1853 y, con cambios, por el propio Quatrefages en 1854. Se trata de la traducción francesa, de la propia informante, de una versión recogida en Biarritz. El texto es de máxima importancia, a mi entender; la versión vasca contenía siete, acaso ocho, estrofas; y refleja una tradición bajo-navarra (cf. Cid 2010) [Zavala, I].
- B.** (pre-1855). Versión suletina reducida (tres estrofas), recogida por A. Chaho. Texto autógrafo de Chaho conservado en su manuscrito *Chants populaires de la Navarre et des provinces basques*. Chaho publicó una traducción, con transcripción de la última estrofa, en el libro *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan. Itinéraire pittoresque*, de 1855 (pp. 126-127) [Zavala, IV].
- C.1.** (post-1855). Versión manuscrita contenida en el “Cancionero” de Chaho, y de la que éste dispuso sólo después de publicar su libro *Biarritz entre les Pyrénées...*. La letra es, a mi juicio, de J.-B. Archu; en consecuencia podría haber sido recogida en fecha anterior, dado que consta que Archu inició su colección de cantos populares vascos hacia 1830, pero el texto no figura entre los comunicados por Archu al *Recueil général des poésies populaires de la France* ni entre los que facilitó a Francisque Michel antes de 1857 [Zavala, III].
- C.2.** (1855). Versión impresa por Francisque Michel en *Le Pays Basque. Sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique*, 1857 (pp. 265-266) [Zavala, V].¹ Michel disponía ya de esta versión en mayo de 1855, según indica en carta a Duvoisin (27-V-1855), donde proporciona una lista de los cantos populares que ya había reunido y pensaba incluir en su libro. En la lista figura «Atharratz(e) Jauregian bi citroin doratu, etc.», y añade una precisión sobre la procedencia de estos materiales: «La plupart des pièces qui précèdent[,] de M. Etcheverry, instituteur à Hélette» (Dubarat 1907: 50-51). Ambos textos representan una versión muy similar, de seis estrofas y en el mismo orden. Pese al distinto sistema gráfico y a algunas variantes discursivas de importancia, cabe considerarlos como recitaciones de una misma versión, o como versiones de una misma tradición; si bien cabe conjeturar una manipulación lingüística por parte de alguno de los colectores.

¹ En la traducción de Á. Irigaray del capítulo XI de la obra de Michel, se sustituye su versión de *Atharratze Jauregian* por la de Jaurgain, aunque el traductor lo indica en forma confusa e inexacta («Damos en esta versión tres estrofas que el original no trae»). Cf. F. Michel-Á. Irigaray, *Poesías populares de los vascos* (S. Sebastián: Auñamendi, 1962), vol. I, pp. 88-94.

- Z.** (post 1855). Versión facticia elaborada por A. Chaho, combinando **B** y **C.1**. Ms. de letra de A. Chaho (“Cancionero”, núm. 83) [Zavala, II].
- Z.1.** (1888). Versión impresa por Blanc Saint-Hilaire, *Les Euskariens ou Basques*, 1888 (p. 412) [Zavala, VII]. Es simple reimpresión del texto de Michel (**C.2**), con algunos cambios gráficos menores, y debe eliminarse del corpus.
- D.** (1870). Versión impresa por J.-D.J. Sallaberry, *Chants populaires du Pays basque*, 1870 (pp. 283-287). Texto suletino de diez estrofas [Zavala VI]. Varias veces reimpressa. El texto de Ch. Bordes 1899 (**D.1**) contiene las mismas estrofas y en el mismo orden, con variantes verbales de importancia. Un texto manuscrito localizado por Antonio Zavala entre los papeles de Louis Dassance (**D.2**) es también muy similar a la versión de Sallaberry, igualmente con las mismas estrofas y en el mismo orden, pero con abundantes variaciones verbales que Zavala (p. 46) recoge con exactitud. Como me indica J. Kalzakorta, el texto de Dassance procede de un envío de Sebastian Eppherre de c. 1950.
- E.** (1899). Versión impresa por Jean Jaurgain, en *La Tradition au Pays Basque*, 1899 (pp. 383-385). Texto suletino de nueve estrofas [Zavala VIII]. Jaurgain efectuó cambios artificiosos para acomodar el texto a su interpretación histórica. Además de introducir el topónimo *Ozaze*, alterar el papel de “Klara”, etc., no cabe duda de que reordenó las estrofas. La versión que tomó como base era semejante a la de Sallaberry, acaso la misma de Sallaberry. Sin embargo alude a “... toutes les versions que j’ai recueillies moi-même en Soule et en Basse-Navarre”, e indica haber avanzado varios años antes su interpretación de la balada en un artículo publicado en 1870 en el *Courrier de Bayonne*, como reseña al libro de Sallaberry. Es posible que en ese artículo, que no me ha sido accesible, se proporcionen algunas indicaciones sobre las versiones recogidas personalmente por Jaurgain, actualmente no localizadas. Pese a su gran difusión (Guerra 1924: 130-131; Riezu 1948: 125-128; Onaindia 1954: 48-49, etc.; y grabación musical de B. Lertxundi 1975, etc.), la versión publicada por Jaurgain sólo muy parcialmente puede considerarse como auténtica, y más que como un texto tradicional lo consideraremos aquí como un intento “de autor” de reconstrucción de la balada.
- F.** (1926). Versión de Otxagabia, recitada por Ramona Landa y Rekalde. Texto de ocho estrofas. Recogida por Ángel Irigaray y publicada en *RIEV*, XIX (1928), pp. 230-233. Nueva edición en *Noticias y viejos textos...* (1971), pp. 29-33, con alteración en el orden de estrofas y alguna “corrección” [Zavala IX].
- G.** (pre-1971). Fragmento de Erro, comunicado por J. de Riezu a Irigaray: “Una versión de Erro [...] pero está tan mutilada que sólo se pueden anotar versos sueltos” (Irigaray 1971: 35-36). Pese a su carácter de fragmento lo considero excepcionalmente como texto primario, por documentar, junto al de Quatrefages, una estrofa que falta en todas las demás versiones.
- H.** (verano de 1935). Versión recogida por Joakin Dorronsoro para la colección de Aitzol, “Jose Joakin kamineroari entzuna”, ocho estrofas; publicada por A. Zavala en 1998 [Zavala XII]. Pese a la falta de datos localizadores geográficos

ficos, la versión pertenece lingüísticamente al área del dialecto guipuzcoano, si bien coexisten formas claramente septentrionales que evidencian que se trata de una versión “viajera” o trasplantada. Es muy probable que fuese recogida en Ataun, en donde consta que Dorronsoro recogió los materiales enviados a Aitzol ese año (cf. Zavala 1997: 172). La otra aportación baladística de Dorronsoro del mismo año que conocemos, una espléndida versión de *Frantziako Anderea*, única recogida en la Guipuzcoa oriental, procede de Ataun sin duda alguna (cf. Zavala 1998: 208-209).²

- I. (s. a.; s. l.). Versión suletina de diez estrofas, manuscrita, contenida en el “Cahier Chembra”, pp. 47-49. Una copia, localizada por A. Zavala en los papeles de Louis Dassance, sin indicación de procedencia, fue publicada por el mismo estudioso con grafías normalizadas [Zavala XIV]. Este cuaderno, de mano popular, fue escrito en Santa Engrazi; maneja copia del original que debo, una vez más, a la amabilidad de Jabier Kalzakorta.
- J. (1936). Versión manuscrita bajo-navarra, de 9 estrofas, anotada en el “Cahier” de Joaños Castet. El compilador era natural de Larceveau (Larzabal) en Oztibar. Según el editor, sin embargo, quien escribió realmente la mayoría de los textos del cuaderno era persona distinta, un Zuhaldegaray que, a juzgar por algunas anotaciones, parece ser natural de Garazi. La versión, en cualquier caso, tiene rasgos dialectales bajo-navarros, aunque su editor, Xarles Videgain, advierte que en el vocalismo se quiso reflejar la distinción suletina *u/ü*, y en efecto la versión es muy similar a la de Sallaberry, con omisión de una estrofa (Videgain 1997: 138-139).
- K. (1947). Versión recogida en Garazi por Claude Marcel-Dubois y M. Andral, y registrada para el archivo fonográfico del Musée national des arts et traditions populaires (París). Publicada con su melodía y con traducción inglesa (Karpeles 1956: 140-141; y cf. Marcel-Dubois 2003: 25). Texto de siete estrofas que, por su lengua, es más suletino que bajo-navarro, y muy semejante al de Sallaberry, con omisión de dos estrofas de especial importancia (8.^a-9.^a, además de la 2.^a).

Incipits y fragmentos musicales:

- a. Larraine (Zuberoa), dictado por J. Algorri. Azkue, *CPV*, núm. 376 [Zavala, X].
- b. Arizkun (Baztán), “no sé si de Francisca Irigoyen”. Azkue, *CPV*, núm. 377 [Zavala, XI].
- c. (s. l.), localizado entre los papeles de Louis Dassance [Zavala XIII].

² Esa versión de *Frantziako Anderea* resulta ser también una versión trasplantada, en este caso desde Vizcaya y desde fecha antigua. Según informe del colector: «Amazazpigarren gizaldian etorri ziran Atauna zeanuritar senar-emazte batzuek, eta aien ondorenguak badakizkie bertso oek» (ap. Zavala 1998: 209). En efecto, la versión es muy similar a las arratianas, y abundan los vizcainismos: *dot, dodan, deust, barik, gura, berbiaz*, etc. Respecto a la versión de *Atharratze Jauregian*, la profesión del recitador, «kamireroa», permitiría conjeturar un origen foráneo, o una larga permanencia fuera de Ataun. En cualquier caso, la posición de Ataun como lugar de confluencia de subtradiciones baladísticas tan distintas hace que fuera del máximo interés, y urgencia, una encuesta intensiva y específica, si todavía se llega a tiempo. Don José Miguel de Barandiarán, hijo ilustre de Ataun y gran recolector de materiales etnográficos *in situ*, no estaba obligado a recogerlo todo, y las baladas no figuraban entre sus intereses más directos.

- d. Hazparne, 5 septiembre 1922. Mme. Espil. P. Donostia, *Cancionero vasco* I (1994), núm. 204, p. 292 [Zavala, XV].
- e. Fr. Emile de Itsasu, 28 diciembre 1936, convento de capuchinos de Toulouse. P. Donostia, *Cancionero vasco* I (1994), núm. 205, p. 294 [Zavala, XVIII].
- f. Sara, 16 julio 1937. Jean Dithurbide. P. Donostia, *Cancionero vasco* I (1994), núm. 204 [Zavala, XVII].
A ellos se añade otro fragmento, una estrofa insertada como “contaminación” en versiones de la balada *Urtsua*:
- g. g.1, g.2 (s. l.). [¿Lekarotz?]. Colección Aitzol, c. 1934, ed. Zavala 1998: 172-173.
A estos testimonios ha de añadirse una tradición local, en forma de relato no versificado, recogida por Orpustan en su medio familiar en Ossès (Orpustan 1999: 67).
Debe eliminarse del corpus el núm. XIX de Zavala, que el editor daba como de origen desconocido. Es, en realidad el incipit de la versión de Bordes, 1899. Debe, igualmente, tenerse en cuenta que en la edición de Zavala, por un salto en la numeración de versiones, no existe el núm. XVI.

Este es el exiguo corpus con que se cuenta, a reserva de que reapareciesen las versiones de Jaurgain; de que entre los papeles de Sallaberry existan otros testimonios de la balada; o de que se den a conocer otros textos hoy no localizados. Es, en especial, muy lamentable que no dispongamos de nuevos textos posteriores a c. 1950, cuando todavía era sin duda posible haber incrementado sustancialmente el corpus, antes de la definitiva decadencia o extinción de la tradición oral viva.

En el ámbito de la balada vasca podría considerarse como un conjunto de textos relativamente amplio; es del todo insuficiente, sin embargo, para estudios de “geografía folclórica” como los acometidos en el romancero y la balada de otras lenguas románicas, en la balada anglo-escocesa o en la escandinava. Tampoco un análisis exhaustivo de las variantes “discursivas” o de “intriga” narrativa rendiría resultados de gran interés, dada la relativa homogeneidad textual: las variaciones de importancia se concentran en unos muy escasos ítems léxicos.

2. Problemas previos: Reconstrucción y Poética de la balada

2.1. La propuesta reconstructiva de Orpustan concede gran importancia a la diacronía de determinados rasgos lingüísticos (*Atarratz - Atarratze*, etc.), y a la irregularidad o defectos en la métrica (medida silábica, rimas, etc.). Pese a su obvio interés, no creo que en textos de transmisión oral pueda atribuirse carácter determinante, de cara a remontarse a la presunta forma primitiva, a una mayor pureza o arcaísmo lingüístico o a la regularidad métrica y silábica en unas versiones frente a otras. Y menos en un corpus tan exiguo.

Es en los niveles, más abstractos, de la “fábula” y el “modelo” de las invariantes narrativas básicas (en la terminología adoptada en la *Teoría general* del Romancero hispánico) donde la balada *Atharratze Jauregian* presenta virtualidades “reconstructivas”, a la vez que incertidumbres y problemas, del mayor interés.

2.2. Existe el general consenso de que la balada está “incompleta”, “alterada”, “deturpada”, “confundida”, “falta de hilación”, “con estrofas perdidas”, “desordenada en sus estrofas”, etc. Basten algunas citas que abarcan desde los primeros colectores y editores hasta la actualidad: “Une véritable romance du vieux temps; malheureusement elle est incomplète” (Michel 1857); “Ninguna versión es completa” (Irigaray 1971); “Las variaciones notables que existen entre las estrofas [...] me hace pensar que aún hay estrofas perdidas y que actualmente no conocemos el cantar en su totalidad” (Irigaray 1928); “Le texte de la complainte ne s’étant jamais imprimé que dans la mémoire des chanteurs, en plusieurs éditions qui ne se ressemblent point...” (Chaho 1855);³ “La version primitive en a été singulièrement altérée par une tradition orale trois fois séculaire [...]; par suite de confusions inévitables dans un texte...” (Jargain 1899); “Una bellísima canción suletina, que con el transcurso del tiempo se alteró algo” (Guerra 1924); “Las confusiones inevitables en un texto transmitido oralmente...” (Riezu 1948), “Un morceau rescapé et déjà tronqué” (Orpustan 1999), etc. Incluso algunas de las versiones más completas son consideradas defectuosas. Así para Orpustan la versión de Quatrefages es un “Texte curieux et peu utile dans son détail, bourrée de fautes de français, commençant par les glas de Tardets en première strophe, mais visiblement désordonné [...] Le texte reste au fond incohérent” (Orpustan 1999: 67). Y para Irigaray la versión recogida por él mismo en Otxagabia requería varias correcciones y una reordenación de las estrofas.

2.3. El orden de las estrofas ha sido, en efecto, el caballo de batalla al que se han enfrentado los estudiosos para dotar la balada de una secuencia lógico-temporal y un sentido coherentes. La autonomía métrica de las estrofas, con cambio de rimas de una a otra, y el tener cada estrofa un “contenido” completo en sí mismo, sumado a la elipsis de transiciones narrativas o a la incomprensión de la historia narrada, hace que el orden del relato no esté rigurosamente fijado y las estrofas sean intercambiables en gran medida. En composiciones poéticas narrativas que adoptan la tirada monorrima como forma métrica esas posibilidades de “desordenar” el relato serían inexistentes o mucho menores.

Las reordenaciones que se propongan dependerán de la concepción que se tenga acerca de cuál es la “fábula” o el “modelo” narrativo que subyace en la balada. Pero es también necesario tener en cuenta la poética de la balada oral, que permite, por ejemplo, anticipar secuencias o segmentos “conclusivos”. Así, en el romance de *Gerineldo* en determinadas ramas geográficas es posible encontrar versiones que contienen como *incipit* los versos:

¡Quién tuviera la fortuna para ganar lo perdido
como tuvo Gerineldo la mañana de un domingo!

Se trata de un exordio pre-narrativo que resume como “moraleja” final toda la historia que va a narrarse a continuación.

³ Queda ya indicado que, a la altura de 1855, Chaho no disponía de «plusieurs éditions» de la balada, en el sentido de textos fijados por escrito. Cuestión distinta es que, como nativo de Tardets, fuera consciente de las variaciones consustanciales (y tal sería el sentido de «éditions») al canto de poemas de tradición oral, que también afectaban a *Atharratze Jauregian*.

En nuestro caso, la estrofa

Atharatzeko zeiniak tristerik (-bere motuz, etc.) du joiten.
Andere Santa-Clara bihar da phartitzen;
haren peko zaldia urrhez da zelatzen,
hango txipi handiak beltzez dira bestitzen,

se ha considerado en algunas versiones como la conclusión lógica de la balada: la joven dama abandona su casa familiar, y su partida se ve acompañada por presagios ominosos (campanas que tocan solas; luto de todos sus coterráneos) que anuncian su muerte. Sin embargo, en otras versiones la estrofa no ocupa la posición final; y en la versión de Quatrefages, en particular, aparece como principio del poema. Ello no implica ningún “desorden” ni “incoherencia” si se tiene en cuenta la posibilidad ya enunciada de que estemos ante un exordio pre- o para-narrativo, que anticipa la conclusión de lo que va a narrarse.

También en la balada *Mulieneko Primuia* existe una estrofa,

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

que puede ser tanto el incipit como el desenlace del poema (cf. Zavala 1998: 113-116; y Kalzakorta 2008). Y por mencionar el ejemplo más ilustre y mejor conocido de todo el corpus de la balada vasca, el principio canónico de *Bereterretxen khantorea* —“Haltzak eztü bihotzik, / ez gaztanberak ezürrik. // Enian uste erraiten ziela / aiton-nen semek gezürrik”— es una estrofa no narrativa, o extra-narrativa: una “sentencia” moral que presupone el conocimiento del relato completo y, claro está, de su desenlace. La voz narradora es, además, ajena a los *dramatis personae* de la balada.

Estas alteraciones en el orden de la “intriga” no son aberrantes ni implican ninguna “corrupción” o deturpación textual en la transmisión oral de baladas o romances; muy al contrario, son parte del artificio de la poética oral narrativa. Nos es indiferente, en términos de estética literaria, que la alteración del orden lógico-temporal sea lo “originario” o se haya introducido en estadios posteriores de la tradición oral del poema: ambas posibilidades son igualmente plausibles, pero a falta de textos antiguos no es fácil, o posible, determinar si lo primitivo es el relato ordenado o el artísticamente desordenado.

2.4. Partimos, pues, del supuesto de que la reconstrucción de un paradigma textual de la “intriga” (es decir, la narración en su exacto discurso verbal y con una ordenación “artística” tal y como aparece en las versiones orales que nos han llegado), es imposible, inútil, o ambas cosas. Pero sí es factible y oportuno establecer con los testimonios a nuestro alcance un modelo de la “fábula”, que no tiene por qué reflejarse con plena exactitud en ninguna de las versiones existentes. En otras palabras: ¿Cuál es el significado de la balada que subyace en las versiones actuales y, presumiblemente, en el momento de su composición?

En la concepción de Orpustan, existiría una “version initiale”, representada por el texto facticio de Chaho (Z) —con mayor exactitud, la versión de Archu-Michel (C.1-C.2)—. Tal versión sería un “morceau rescapé et déjà tronqué” de un poema narrativo antiguo, probablemente medieval, “l’une des versions locales de la chanson de la *mal mariée*”, que en la segunda mitad del siglo XVI se habría asociado a un su-

ceso histórico, el matrimonio de Charles de Luxe, señor de Tardets (Orpustan 1999: 76). Esta sugerente hipótesis no tiene, en cuanto a su parte final, más apoyo textual que la versión arreglada de Jaurgain, que tergiversa los topónimos y nombres de los protagonistas para acomodarlos a una interpretación historicista muy forzada. De ello nos ocuparemos más adelante.

En cuanto al tema fundamental no creo que baste caracterizarlo sin más como un poema de la “malmaridada”. Lo es, sin duda; pero existe una gran variedad y extensa gama de poemas, medievales y posteriores, que tratan de la infelicidad conyugal desde un punto de vista femenino. Son muchas las posibles causas de un mal maridamiento, y es necesario precisar más dentro de ese universo temático.

En *Atharratze Jauregian* el significado último que constituye la razón de ser de la balada es, en mi opinión, el conflicto ocasionado por un matrimonio exógamo con residencia virilocal, lo que supone para la esposa el consecuente alejamiento de su casa y lugar natal. Se trata de un conflicto real, y de alcance general, en las sociedades tradicionales, y en gran medida todavía en la actualidad. En el fondo más antiguo del corpus de la balada vasca es éste un tema recurrente, que ha sido explotado en varias direcciones y combinado con otros temas y motivos trágicos: rechazo por parte de la familia del marido y uxoricidio (*Frantziako Anderea*); maltrato conyugal y venganza por parte del hermano de la dama (*Urrutiako Anderea*); falsa acusación de adulterio y arrepentimiento del cónyuge (*Hauzeko Anderea*); infidelidad y delación o “chantaje” del propio hermano, con posterior uxoricidio (*Urtsua*). Tanto en *Frantziako Anderea* como en *Urtsua* la situación inicial viene dada, como en *Atharratze Jauregian*, por el matrimonio de una noble “francesa” con un “español” y el traslado de la esposa al solar del marido.

3. Ordenación virtual. La “Fábula” y sus secuencias

3.1. Un esquema posible de las secuencias narrativas básicas presentes en la balada sería el siguiente:

- I. Propuesta matrimonial exógama-Aceptación diferida.
- II. Rechazo infructuoso de la propuesta-Preferencia por cónyuge endógamo; Reproche al padre (+ y hermanos mayores).
- III. Propuesta matrimonial ejecutada.
 - a) Llegada del cónyuge exógamo.
 - b) Intento de excusa
 - c) Fracaso de la excusa (previsión de la hermana / + comprobación del cónyuge exógamo).
- IV. Partida a la residencia virilocal.
 - a) Anuncio de la muerte
 - b) Ajuar de la dama - Signos ominosos.
- V. Tránsito.
- VI. Muerte-Retorno final.

Queda ya indicado que ninguna versión contiene todas las secuencias, o, con mayor razón, variantes de secuencia. En particular, las secuencias últimas se documentan

sólo de forma residual o con particular ambigüedad, aunque las considero necesarias para la comprensión de la “fábula” virtual completa.

Al hilo de esta ordenación, estudiamos a continuación los motivos y rasgos definitorios de la balada. Lógicamente, será en el examen de las dos primeras secuencias, en tanto establecen el marco del relato y la nota dominante, donde afloran las cuestiones más controvertidas, pero ello no significa que la balada sea menos problemática en las siguientes y, sobre todo, en su desenlace. Tampoco es posible examinar aisladamente cada secuencia al margen de las demás, y será preciso hacer referencia en cada caso a secuencias, estrofas y versos anteriores o posteriores, partiendo de la idea básica de que la balada y cada versión de la balada son un todo en el que cada elemento depende de los otros.

4. Propuesta matrimonial exógama. *Dramatis personae*; Folclore vs. Historia

4.1. El incipit más generalizado presenta, con una muy afortunada metáfora del mundo vegetal, dos limones florecidos (‘loratu’, normalmente cambiado en ‘doratu’) en el castillo de Atharratz, de los que el “Rey de Hungría” solicita uno de ellos. Se le responde que lo obtendrá cuando haya madurado. Es claro que quien responde es el padre de las doncellas, cuya autoridad será después cuestionada. En las estrofas siguientes sabremos que la dama elegida tiene el nombre de “Andere Santa-Klara”, y que el plazo de espera para su entrega será de siete años, que más que literalmente hay que entender sólo como un plazo largo.

Los nombres o títulos de los protagonistas, ciertamente insólitos, han sido objeto de algunas especulaciones. En cuanto a “Santa-Klara”, sólo cabe afirmar que no se ha hallado ninguna conexión por lejana que fuese con leyendas hagiográficas, y la “santidad” de la dama únicamente aparece en las reflexiones secundarias de algún crítico, como Chaho. El motivo de las campanas que suenan sin que nadie las taña, sin embargo, sí se asocia en el folclore al anuncio de la muerte de un bienaventurado.

El pretendiente es calificado como “Hongriako errege” en **B** (y **Z**), **D** (y **D.1**), **H**, **I**, **K**, **d**, **e**, y se presupone en **f** (“Hongrian behera”), y es sin duda la forma que debe considerarse primitiva. De ella son “adaptaciones al medio”, las variantes “Ongriagaray horrek” (**C.1-C.2**), y un mayorazgo o heredero, “Dongarayeko Prima” (**F**). Sallaberry advertía ya que no existe en el País Vasco el nombre de una familia “Ongriagaray”; y “Dongaray” es a todas luces un híbrido que contiene el título “Don” (y no hay por qué presuponer la forma “Donegaray”), e igual que “Garay” en ambas variantes parece asociarse al alto rango del pretendiente. Para F. Michel “Ongriagaray” es, en cualquier caso, “un Espagnol”, como lo es, sin más, el pretendiente en **A**.

“Hungría” y “España” son funcionalmente equivalentes como designaciones de un espacio lejano y ajeno a la desposada. La Hungría de nuestra balada tiene el mismo valor que en el romance viejo de *El conde Alarcos*; ante las quejas de la infanta porque el rey no le busca un matrimonio digno, su padre responde:

—Esa culpa, la infanta, vuestra era, que no mía,
que ya fuéades casada con el principe de Hungría.
No quesistes escuchar la embajada que os venía...

También en *Gaiferos liberador de Melisendra*, Hungría denota un espacio tan irreal como Sansueña:

—Sabeis que estoy sin caballo, sin armas otro que tal,
que las tiene Montesinos, que es ido a festejar
allá a los reinos de Hungría para torneos armar...

En fin, menciones de una Hungría mítica, o que en cualquier caso no se corresponde con la Hungría real geográfica, son frecuentes en la tradición oral moderna de varios romances. Valga el ejemplo del incipit de un romance carolingio, *Belardos y Valdovinos*:

Bien se pasea Bernaldo por las riberas de Hungría...

O el de una composición catalana emparentada con *La blanche biche*:

Aquí dalt a la montinya n'hi havia una font viva;
n'hi havi' un cervo que hi bevia i el caçador li espia.
—Caçador, mira, no'm tiris, no'n só cervo, que'n só nina:
só filla del rei d'Hungria.

Cabe recordar que el título de “Rey de Hungría” como el anterior de “Rey de Romanos” se aplicó, al menos en el siglo xvii, al hijo y heredero del emperador de Alemania y Austria, en la dinastía de los Habsburgo, con lo que denotaría el mejor partido posible para un matrimonio ventajoso, igual que lo era en *El conde Alarcos*.

La irreal Hungría de nuestra balada está localizada al Sur de Tardets, dado que en la estrofa que menciona las alternativas de que el viento sople del Norte o del Sur, se asocia siempre “Sala”, el solar o pretendiente endógamo, al viento Norte y se supone que éste viene del lugar natal de la dama, es decir Atharratze. La equivalencia funcional de Hungría con España se hace así aún más explícita. En un fragmento (f), de hecho, coinciden ambos destinos espaciales:

Aita, saldu nauzu idi bat bezala,
bai eta kondenatu *Espainian barna*.
Ama bizi uken banu, aita, zu bezala,
ez nuen gan beharko *Hongrian behera*...

4.1.1. En la traducción y paráfrasis de la balada que hacía Chaho en su *Biarritz* de 1855, el título del esposo exógamo y su reino reciben un sorprendente nombre:

L'oranger du château est en fleur [...] Le roi Trois-Etoiles a demandé (en mariage)
l'une des deux oranges qu'il porte...

Si ma bonne mère avait été encore en vie ainsi que vous, je ne serais point allée dans
ce royaume de Trois-Etoiles, mais je me serais mariée à la maison de Sala de Tardets.

Y Chaho concluye:

La complainte, qui ne dit pas ce que devint Santa-Clara dans le royaume de Trois-Etoiles, n'en est pas moins chantée avec une foi vive. On donne encore des larmes au départ de cette belle Tardisienne, devenue reine malgré elle et sainte par désespoir d'amour (Chaho 1855: 126-128).

Esos extraños rey y reino de “Trois-Etoiles” no existen en el texto vasco de la única versión de que disponía Chaho en 1855, traducida en su libro y en parte transcrita (B), que claramente se refiere a un rey de Hungría (“Hongriako erreghek”) y a un

reino de Hungría (“Enunduzun ez jouanen Hongrian behera”), ni se han documentado tales “Trois-Etoiles” en ninguna otra versión conocida. Habrá de suponerse que Chaho los introdujo por su cuenta en función de alguna clave esotérica de las que prodigó en sus obras, y que hoy se nos escapa. Para la fábula de la balada, sin embargo, el reino de “Trois-Etoiles” cumple la misma función que Hungría o España: un espacio lejano al que la dama ha de trasladarse a causa de un matrimonio no deseado.

4.2. Jaurgain creyó posible asignar una fecha exacta y un contenido plenamente histórico a la balada, efectuando correcciones textuales de gran alcance que él mismo confiesa: “J’ai pu, non sans d’assez longues tâtonnements, en reconstituer le texte” (Jaurgain 1899: 386). En su concepción, la balada se habría compuesto a partir de 1584, a raíz del matrimonio de Charles, barón de Luxe y señor de Tardets, con la joven Marie de Jaurgain. Ello le lleva a alterar el incipit habitual del poema. Si el marido exógeno era el señor de Atarratz y la esposa era de Ossès, se hace necesario que, en contra de todos los textos orales documentados, el comienzo sea

Ozaze Jaurgainian bi zitroñ doratü.
Atharratzeko jaonak bata dü galthatü...

La reconstrucción de Jaurgain se basa en dos pasajes. Uno de ellos, “Bai eta des-terratu oi! Españiala (-España barnara; ~Eninduzu, ez, joanen Spainian barna)”, es claramente minoritario en el corpus (C.1-C.2, F) y aparece sólo en las versiones que, sin duda, “actualizan” al originario “Rey de Hungría” convirtiéndolo en un señor local (Hongriagaray, Dongaray). El otro pasaje, “Enünduzen ezkontüren Atharratze salala”, es aún más excepcional, puesto que sólo existe en la versión de F. Michel (C.2), aunque en forma ligeramente distinta a la que reconstruye Jaurgain: “Ez nintçan ezconduren Atharrats Salara”. El verso era ya incongruente en la versión de Michel (si se parte del elemental dato de que el pretendiente Hongriagaray no era de Atarratz), y en la propia traducción que Michel da del verso se advierte que lo consideraba como una “errata”: “Je serais mariée à Salles de Tardets”. Pero sobre todo, lo contradice el resto del corpus, que dice exactamente lo contrario:

... Je ne serais pas allée en Espagne,
mais je me serais mariée au château d’Atarratz (A)

... Enunduzun ez jouanen Hongrian behera
bainan bai ezkonturen Atharratze Salala (B)

... Ama bizi izan banu, aita, zu bezala,
nintzan ni esconturen Atharratze Salala (C.1)

... Enündüzün ez juanen Ongrian behera,
bena bai ezkontüren Atharratzeko Salala (D, D.1)

... Eninduzu, ez, joanen Spainian barna,
baño bai ezkonturen Atarratze Sala’la (F)

... Ez ninduzun joanen Hongrian behera,
bañan bai ezkonturen Atarratz Salara (H; muy similar en J, K)

... Ez nintzan, ez, juanen Hongrian behera,
bena bai ezkontüren Atharratze Salala (I)

... Ez nuen gan beharko Hongrian behera,
bainan bai ezkonturen Atarratze Salala (f).

Para Jaurgain era necesario aferrarse a unas lecturas minoritarias o marginales (aunque afirma que también se daban en “toutes les versions” recogidas por él, pero nunca publicadas), para asociar la balada al caso histórico del matrimonio de Carlos de Luxe, señor de Tardets, con María de Jaurgain. Su interpretación de la balada en clave de anécdota historial está, sin embargo, traída por los cabellos y no se sostiene, una vez que se eliminan las manipulaciones textuales.

El “destierro” a España sería trasunto de la huída y residencia de Luxe en Otxagabia por su enfrentamiento con la reina de Navarra. Pero tal destierro, en 1587, es más de dos años posterior a su matrimonio con la joven María de Jaurgain. Ésta sobrevivió a su marido casi treinta años; muere en 1632 después de veinte de matrimonio y seis hijos en común, y no hay nada que permita suponerle condición alguna de “malmaridada”, salvo la inferencia gratuita de que la diferencia de edad permitiría conjeturar que ella hubiera preferido “un mari plus jeune”. Tales diferencias de edad no son ningún hecho insólito en los matrimonios de conveniencia entre clases nobles en la época. Imaginar a un Carlos de Luxe que “se encaprichó perdidamente de la bella María de Jaurgain”, y que “mucho hubo de luchar la joven entre las solicitudes del opulento caballero, apoyadas siempre por las amonestaciones maternas [sic; derivación de Jaurgain], y la inclinación natural de su corazón” (Guerra 1924: 129-130), o que “la jeune fille aime un jeune Souletin, plus beau que le jour” (Perret 1882: 283), son simples elucubraciones románticas.

En definitiva, las conexiones de la historia de Charles de Luxe y María de Jaurgain con el relato de la balada son, sencillamente, inexistentes. Debe tenerse en cuenta que la balada presupone un “destierro” (a “Hungría”, con preferencia a “España”) inmediato o previo a la boda, y presupone también la muerte de la desposada a poco, si no antes, de iniciarse el “destierro”, y tal destierro es en la balada un matrimonio exógamo y no un exilio por persecución religiosa o política (“desterratu”, por otra parte, dista bastante de ser término general o mayoritario en el corpus). En la realidad histórica de Luxe y María, ambos regresaron de Otxagabia a Luxe en 1593 y a Tardets en 1594.

4.2.1. Tiene interés una variante minoritaria, que sustituye al también minoritario destierro a “España” por algo muy distinto:

Aïta, saldu naïzu idi bat bezala,
bai (-eta) abandonatu *ezpanintzan* (-*ezpaninduziün*) bezala (**B** -y **Z**-, **a**).

... Baita abandonatu, *ez izanik* bezala (**F**).

Aunque la versión de Otxagabia (**F**), precisa después, en una estrofa hipermétrica, que el “destierro” es a España (“eninduzu, ez, joanen Espainian barna”), la forma verbal en las versiones de Chaho y el fragmento de Larrau (**B**, **Z**, **a**) es, además de alternativa, claramente homófona al locativo de otros textos (‘Ezpanintzan’ ⇔ ‘Espainian’), y no puede dudarse que en la balada una forma procede de la otra. Se nos plantea una vez más la cuestión de cuál es la forma “originaria” y cuál la “derivada” en la diacronía de la balada. Poéticamente, la verbalización de la queja de la dama por el trato paterno (“como si yo no existiera”) es, en su concisión, un feliz hallazgo en mi opinión, y no “un quasi non-sens” como estima Orpustan. Pero en este caso podría postularse con cierta seguridad que lo primitivo es ‘Espai-

nian' porque las estrofas de las versiones que introducen 'Ezpanintzan' y formas similares, además de ser hipermétricas (estrofas de cinco versos en lugar del tetrástico normativo en la balada), repiten por tres veces en fines de verso consecutivos la palabra que sustenta la rima ('bezala'), evidenciando un añadido posterior y una mala sutura.

4.3. Volviendo a la reconstrucción historicista de Jaurgain: en su extensa y detallada indagación genealógica sobre los linajes de Luxe y de sus propios antepasados los Jaurgain no puede apreciarse ninguna relación real con el relato de *Atharratze Jauregian*, al margen de que el nombre de una hermana de María de Jaurgain era Claire, asociable al "Santa Clara" de la balada. Ahora bien, y descontando que se trate de una simple coincidencia casual (el nombre de Claire, Clara, no era nada infrecuente), el propio Jaurgain excluye que Claire fuera el segundo de los dos "zitroin doratu", puesto que no tenía más de diez años en el momento de la boda de Marie, y transfiere ese papel a otra hermana: Marguerite. Aún así, en su recreación del texto Jaurgain traspone el nombre Clara de la protagonista a la hermana y confidente ("—Klara, zuaz orai salako leihora..."), contradiciendo nuevamente a todos los textos orales. Por otro lado, para el sentido de la balada, es esencial la situación de desvalimiento en que se ve la protagonista por la muerte de su madre ("Ama bizi uken banu..."); y en la realidad histórica de Marie de Jaurgain se sabe que su madre, Jeanne, vivía en el momento del matrimonio y muchos años después, al menos hasta agosto de 1599; y que las relaciones entre madre e hija no eran precisamente armoniosas (Jaurgain 1899: 396). Claro es que para Jaurgain no existe el problema, una vez que en su texto de la balada se invierten los papeles del padre y la madre: el padre ha muerto y es la madre la responsable de la "venta" de la joven ("Ama, saldu naizu...", "Aita bizi uken banu, ama, zu bezala...").

En uno de los textos de Chaho se introduce un comentario que, muy lejos de vincular la balada a la rebuscada interpretación historicista a que llegaría Jaurgain, se ciñe a las versiones existentes, aunque se atribuya también al poema un carácter histórico: "Complainte de la fille du Comte de Luxe mariée contre son gré au Roi de Hongrie. Il[-y]-a, sur un monticule, près de Tardets, les ruines du château qu'elle habitait".

Creo, pues, que debe concluirse:

1. La balada no se compuso en 1584, ni entre 1587 y 1593, como eco de distintas vicisitudes del caso histórico de la boda y posterior exilio de Charles de Luxe-Tardets y una Marie de Jaurgain, de Ossès (tesis de Jaurgain, aceptada por Guerra, Gorostiaga, Irigaray, etc.). Desconocemos la fecha en que se compuso *Atharratze Jauregian*, y no puede asegurarse que sea de época medieval. Su tema y los motivos básicos pertenecen, en cualquier caso, al ámbito del folclore general, aunque en forma particularizada y acorde con situaciones conflictivas reales en los estamentos nobiliarios del País Vasco en los siglos xv-xvi.
2. Tampoco puede admitirse que en el curso de su transmisión oral una primitiva balada se relacionase posteriormente con el caso histórico de Charles de Luxe. En la tradición oral son frecuentes los fenómenos de "evhemerismo a la inversa", estudiados por Caro Baroja, es decir aquellos en donde un relato fol-

clórico o mítico de ámbito general se reinterpreta y particulariza a posteriori como un suceso histórico concreto.⁴ No creo sin embargo que se haya producido un fenómeno de esta clase en *Atharratze Jauregian*; ni que en la segunda mitad del siglo XVI se haya soldado a la balada la historia del segundo matrimonio de Charles de Luxe (tesis historicista “atenuada” de Orpustan). En primer lugar, la balada ya ofrecía desde el principio la forma de una leyenda localizada, en Tardets (y no en Ossès); y, sobre todo, la aplicación a Charles de Luxe y la dama María de Ozaze sólo ha existido en la mente de Jaurgain y en su texto adaptado *ad hoc*: ningún texto auténtico ofrece el menor rastro de tal reinterpretación.⁵

5. Rechazo infructuoso de la propuesta. “Sala” solar nobiliario vs. “Sala” personaje. Ambigüedad y polisemia

5.1. La ordenación sucesiva de las secuencias II y III es uno de los pocos elementos estables en el corpus mayoritario de versiones (B, C.1-C.2 —y Z.1—, D, D.1, F, K; y, con una anticipación parcial de otra secuencia posterior, H, I), por lo que cabría tratarlas conjuntamente. Se plantean, sin embargo, cuestiones de entidad y difícil elucidación, y parece aconsejable centrarse en primera instancia en el problema esencial que afecta al significado de la balada: la aparición de una posible, y tercera, *dramatis persona*.

La segunda secuencia podría ser, en el tiempo fictivo, tanto inmediatamente posterior a la propuesta matrimonial como inmediatamente anterior a la entrega de la esposa después de cumplido el plazo. La joven lamenta la muerte de su madre, que se presupone que habría impedido el matrimonio exógamo, y reprocha al padre haberla tratado, “vendido” a un foráneo, como una mercancía. En el reproche se incluye la declaración explícita de la dama de su preferencia por un matrimonio

⁴ Cf. J. Caro Baroja, «Sofismas en torno a la mitología (o grandeza y servidumbre del mito)», en *De la superstición al ateísmo (meditaciones antropológicas)* (Madrid: Taurus, 1974), pp. 203-227; «Sobre la formación y uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore», en *Ensayos sobre la cultura popular española* (Madrid: Dosbe, 1979), pp. 89-196; «Tratado de las leyendas» (1988), en *De arquetipos y leyendas. Dos tratados introductorios* (Madrid: Círculo de Lectores, 1989), pp. 107-173; «Magia neoplatónica y arquetipos legendarios», en *Vidas mágicas e Inquisición*, I (Madrid: Taurus, 1967), pp. 204-265; «Dédalo, Ícaro y Rodrigo Alemán o el mito de los artifices», en *El señor Inquisidor y otras vidas por oficio* (Madrid: Alianza, 1968), pp. 159-196; «Un pueblo analizado en símbolos, conceptos y elementos inactuales», *RDTP XXIX* (1973), 313-389. Sobre la importancia de ambos procesos mitogenéticos o desmitificadores, el evhemerismo y su inversión, en el pensamiento de Caro Baroja, me permito remitir al intento de síntesis en J. A. Cid, «La literatura oral y popular en la obra de Julio Caro Baroja», en *Julio Caro Baroja. Premio nacional de las Letras Españolas 1985* (Barcelona: Anthropos / Ministerio de Cultura, 1989), pp. 68-88.

⁵ En el escepticismo ante la reconstrucción de Jaurgain, me ha precedido Antonio Zavala (Zavala 1998: 49); y manifiestan también sus reservas los autores de *Euskal Baladak* (p. 77) y Patricio Urquizu (Urquizu 2005: 44-47), aunque este último comparte la tesis conciliadora de Orpustan. Entre los últimos creyentes ortodoxos en la fabricación de Jaurgain, uno de los más fieles epígonos es Luis M. Mujika, que sigue la pauta interpretativa historicista hasta sus últimas consecuencias (Mujika 1985: 243-249). En términos generales, cabe lamentar que los indudables esfuerzos y dedicación de este estudioso a lo que denomina «euskal lirika tradizionala» estén basados en una sorprendente y atópica, amén de ucrónica, paleocrítica.

endógamo, en versos ya citados, concretado en un pretendiente que, según se ha interpretado, recibe el nombre de ‘Sala’.

5.2. Este término resulta ser especialmente ambiguo y polisémico. ‘Sala’ designa, en primer lugar, la casa noble: “Dans nos contrées, on donnait le nom de *Sala*, la Salle, à la plupart des maisons nobles ou châteaux, et il en était ainsi pour le manoir de Tardets” (Jaurgain 1899: 386-387). “Atharratz(e) Sala” o “Atharratzeko Sala” puede entenderse así como locativo, y de hecho así se interpretaba en las traducciones más antiguas de Quatrefages y Chaho: “Je me serais mariée au château d’Ataratz”; “Je me serais mariée à la maison de Sala de Tardets”. En la misma dirección, Gorostiaga (que depende, para la negación, de Jaurgain) traduce “No me casaría yo al palacio de Tardets”; Urquizu: “Yo hubiérame casado al palacio de Atharratzte”, y “Me casaría a la Sala de Atharratzte”; en *Euskaldunak* de Orixe, donde se inserta la versión de Sallaberry, se traduce: “Me casaría a la casa señorial de Atarratzte”. Más polivalente parece la traducción del propio Sallaberry: “Je me serais mariée chez Sala de Tardets”, aunque el locativo siga siendo lo esencial.

5.3. Otras traducciones (y a las traducciones hemos de atenernos a falta de unas inexistentes “exégesis” de los cantores y transmisores reales, o de estudiosos que se hayan pronunciado sobre la cuestión) personifican a ‘Sala’ como un ser y pretendiente individualizado, de carne y hueso, con el que la dama de Atarratz tendría una previa relación amorosa, contrariada por el designio paterno de un matrimonio, exógamo, de conveniencia. Así lo entendieron F. Michel: “Je serais mariée à Salles de Tardets”;⁶ Charles Bordes: “Mais je me serais mariée (avec) La Salle de Tardets”; Zavala: “Me casaría a Sala de Tardets”; Juaristi: “Me casaría con Sala de Tardets”; y Billelabeitia-Kortazar: “Y me casaría con Sala de Atarratzte”.

5.3.1. La realidad tangible de un Sala como personaje individual estaría, además, avalada por la versión de Quatrefages (A), donde se anotaba: “Sala: ‘Nom de son amant’”, y donde se da a ‘Sala’ en el propio texto de la balada un papel activo en el desenlace del relato:

Elle monte sur la croisée pour voir si elle peut apercevoir Sala. Elle le voit arriver de loin: elle se jette par la croisée et tombe morte. Personne ne peut soulever le corps. Sala seul peut l’enlever.

Un relato prosístico conocido por Orpustan en su propio medio familiar atribuye a ‘Sala’ el mismo poder milagroso de levantar el cuerpo de la suicida: “On

⁶ En una curiosa obra teatral de Albert Glatigny, *Pés de Puyane, Maire de Bayonne* (Bayonne: Librairie Centrale, 1868), en la que se recrea el enfrentamiento entre el célebre alcalde y la nobleza labortana (y donde los señores de Urtubia y Saint-Pée reciben los estrambóticos nombres de «Ellorio» y «Martín Bández»), se canta, en boca del gitano Zungali, una versión versificada en francés de *Atharratzte Jauregian*, basada en la traducción de Michel. En la estrofa que nos interesa:

Mon père vous m’avez exilée et vendue,
Exilée en Espagne! Ah! si je possédais
Ma mère encor! du moins je serais entendue;
Je serais mariée à Salles de Tardets (p. 26).

Más imaginativa es la traducción inglesa, debida a «E. V. de B.», de la versión de Garazi recogida en 1947 por Claudie Marcel-Dubois: «My mother, were she living, had never parted us./Never had she parted my own true love and me» (Karpeles 1956: 141).

mit le corps dans un cercueil, mais personne ne put le lever sinon Sala' ” (Orpustan 1999: 67).

5.3.2. Pero es, sobre todo, en la estrofa más célebre de la balada, previa a esa posible escena del levantamiento del cadáver, donde la personificación de ‘Sala’ parecería ofrecer menos dudas, aunque habremos de volver más adelante sobre ello:

—Ahizpa, zoaz orai *salako leihora*,
 ipharra ala hegoa denez jakitera:
 ipharra balinbada *goraintzi Salari*,
 ene khorpitzaren bilha jin dadila sarri.

En el primer verso de esta estrofa, una de las más fijas en el corpus de versiones, se emplearía ‘sala’ en una tercera acepción, diversa de la “Casa noble” y del nombre propio de un personaje ‘Sala’. Se trataría ahora de un nombre común: la ‘sala’ o estancia principal de la casa noble o castillo (‘Jauregi’ o ‘Sala’, en su primera acepción). Parece indudable que así debe entenderse en algunos casos a juzgar por variantes como “Aizpa, goazen, goazen, goyen salala” (F), o su sustitución por un término funcionalmente equivalente: “Ahizpa, juan zite *galeriala*” (I).

5.4. Es muy posible que en la polisemia de ‘Sala’ esté la raíz de ciertos desajustes y del “desorden” aparente en varias versiones de la balada, y, sobre todo, de interpretaciones muy dispares sobre el sentido de la balada. Pero esa polisemia ¿es originaria o adquirida en el curso de la transmisión oral del canto? Y, sobre todo, ¿existen en realidad siempre tantos significados distintos?

Creo muy dudoso que en la estrofa donde se produce la primera mención de ‘Sala’

—Aita, saldū naizū idi bat bezala;
 ama bizi ūkhen banū, aita, zū bezala,
 enündüzün ez juanen Ongrian behera,
 bena bai ezkuntüren *Atharratzeko Salala*,

‘Sala’ pueda interpretarse en ningún caso como antropónimo. De hecho, ya hemos visto que una mayoría de traductores optaba por el locativo direccional, y no hay nada de específico en las versiones que traducen Michel, Bordes, Zavala y Juaristi que justifique la personificación. La forma es siempre la misma, “Atharratz(e) (-Atharratzeko) Salala”. El sufijo de adlativo *-la*, *-ra(i)* parece difícil que pueda aplicarse al matrimonio *con* un personaje individual. Aunque en francés la construcción “se marier à X” es lo esperable y normativo, no creo que en rigor se trate de un adlativo, como no lo es “se marier chez X”. En todo caso, la traducción personificadora de Bordes resulta muy forzada, y el traductor ha de recurrir a un paréntesis explicativo: “Je me serais mariée (avec) La Salle de Tardets”. En la muy literal de Zavala, “Me casaría a Sala de Tardets”, la expresión es claramente agramatical en castellano referida a un individuo (Juana no puede casarse “a” Juan; aunque, según un uso argótico reciente, sí puede casarse “contra” Juan). La forma “Me casaría *con* Sala” de otros traductores, es ciertamente correcta, pero el sociativo no existe en el texto vasco.

El adlativo es, en cambio, admisible tanto en euskera como en francés si se refiere a la casa noble, o al linaje genérico o solar de ‘Sala’. En castellano siguen pareciendo solecismos las construcciones “Me casaría a la Sala de Atharratze” (Urquizu), “Me ca-

saría a la casa señorial de Atarratze” (Orixe), pero son aceptables como arcaísmo o dialectalismo.⁷

En definitiva, el personaje “Sala”, en tanto individuo humano, no hace su aparición en esta primera estrofa. La balada, de acuerdo con su tema fundamental, se limita a expresar el rechazo al matrimonio exógamo e indicar la preferencia de la protagonista por un matrimonio endógamo, tal vez demasiado endógamo, concretado en la casa señorial de Tardets (*Atarratze Sala*), de donde ella misma procede (*Atarratze Jauregia*). Claro es que por simple metonimia puede producirse un deslizamiento semántico en la conciencia de los transmisores de la balada, y personificarse la Sala o casa noble de Tardets en un Sala individual de carne y hueso; pero, al menos en el texto de esta primera estrofa, no puede en modo alguno darse por sentado que ello haya forzosamente ocurrido.

5.5. El deslizamiento hacia la personificación parece mucho más plausible en la estrofa de la secuencia posterior: “... Ipharra balinbada *goraintzi Salari*, / Ene khorpitzaren billa (-xerka) *jin dadila sarri*”; y más evidente aún en la versión de Otxagabia (F), donde “Sala” se contrapone a un *Dongaray*, que sólo puede ser un personaje humano real: “Iparra baldin bada *Sala’ri goraintzi*, / ta egoa baldin bada *Dongarayeko primari*”.

Sin embargo, incluso en esta variante excepcional es fácil advertir que la cualidad esencial, y única, de *Dongaray* consiste en ser mayorazgo y heredero de otra casa noble, la homónima de *Dongaray*; a eso se reduce su más que cuestionable “individualidad” humana, como pretendiente matrimonial o como ser vivo a secas. Lo mismo sucedía con el mayoritario “Hongriako Errege”, y con el híbrido “Hongriagaray horrek”. Ninguno de tales personajes, y sùmese si se quiere el rey “Trois Etoiles” de Chaho, son nada al margen de su rango social y “lugar” de origen. Dado que en la balada la dialéctica real y significativa se establece entre dos “casas” y linajes situados en espacios geográficos distintos, y más específicamente entre virilocalidad y uxori-localidad matrimonial, resulta obvio que en “Sala” lo esencial es también la casa noble y no la persona concreta que, circunstancialmente, la encarna. Ni siquiera en la versión de Otxagabia el término ‘Sala’ está cualificado, como el de ‘Dongaray’, con una especificación (‘primia’) que permita una plena desambiguación.

El enviar saludos, recuerdos o despedidas a “Sala” (*goraintzi Salari*) podría, poéticamente, aplicarse a un lugar tanto como a una persona. Las apelaciones directas que personifican, como seres animados, lugares y objetos de por sí inanimados no son ninguna rareza en la poesía popular, como no lo son en la culta. Baste re-

⁷ Creo evidente que el verbo *ezkondu* rige siempre *-kin* (*-gaz*), si se trata de personas, pero es usual el adlativo *-la* (*-ra*, *-rat*) referido al lugar de residencia de los desposados, aunque no he encontrado registrados muchos ejemplos al margen de la balada: «Poli ta Katin *ezkondu ziran*, aitaren *etxera*» (Agustín Anabitarte, *Txoriak Pi-Pi*); «Lenbizikoa, Jose Ramon, nekazaritzari jarraitzeko *etxera ezkondua*» (Domingo Aguirre, *Garoa*); «Jean-Baptiste, 1910eko hazaroaren 3an sortua, Ahatsarat *ezkondu-eta han bizi dena*» (P. Lafitte, *Euskal literaturaz*). El doble régimen se aprecia en otro texto del propio Lafitte: «Jacques, zaharrena, Nafarroako kantzeler-kontseilaria zen, Donaphaleuko Jeanne de Vidart *andreakin ezkondua* [...] 1627an Donaphaleurat *ezkondu* zen Jeanne d’Erdoy, aitoren alaba alargun *batekin*» (datos tomados del «Corpus Arakatzaila» de *Klasikoen gordailua* en <http://klasikoak.armiarma.com/corpus.htm>). En castellano, aunque sea forma no habitual, he oído en medios rurales la expresión «casarse a la casa de X» o «casarse al pueblo de X».

cordar las “Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo?”, las “Campanillas de Toledo, / óigoos y no os veo”, o el “Río de Sevilla, / ¡cuán bien parece!” de la lírica tradicional”.⁸ Y, en las letras vascas recientes, Lazkao-Txiki podía con naturalidad improvisar unas estrofas dirigidas a un caserío incendiado: “O, baserritxo, *artuko dezu* / biotz barrenetikan min, / eskerrak mirik *ez dezu* eta / *ezin dezu* gaur itzegin...”; y Urbeltz y Lertxundi pueden apostrofar, en vena melodramática y amorosa a la par, a una región entera: “Zuberoa, / gure herriaren hondamendi garratzaren eredu / [...]; *zure azken hatsetan* ihauteriari *zara lotzen...*”.

El hecho de que la “desterrada” de Atharratze se dirija con fórmula de saludo o más bien despedida⁹ a su lugar de origen y no a un hipotético amante no tendría, pues, nada de extraño a partir del tema fundamental de la balada. Incluso el deseo expresado de que “Sala” o “La Sala” de Tardets acuda en busca de su cuerpo, puede aplicarse sin impropiedad a un lugar o a un linaje genérico vinculado a la “casa” más que a un personaje: la protagonista pide regresar, después de muerta, al lugar y ámbito natal del que nunca quiso apartarse, y lo pide precisamente personificando como agente a su solar de origen. Es preciso confesar que todos los traductores y críticos han interpretado ‘Sala’ en esos versos como el nombre de un personaje concreto;¹⁰ y no cabe duda que entenderlo así es lo “natural” y lo que con toda probabilidad ha entendido una pluralidad de transmisores de la balada. La excepción única es Orixe: “Recuerdos a Sala; que *vengan* pronto en busca de mi cadáver”,

⁸ En el romancero son muy frecuentes y bien conocidos casos como «Si tú quisieses, Granada, / contigo me casaría» (*Abenámar*); «Álora, la bien cercada, / tú que estás en par del río, // cercóte el adelantado / una mañana en domingo» (*Álora la bien cercada*); «¡Santa Fe, cuán bien parece / en los campos de Granada! // que en ti están duques y condes, / muchos señores de salva» (*Muerte de Albayaldos*); «¡Rio-Verde, Rio-Verde, / más negro vas que la tinta! // Entre ti y Sierra-Bermeja / murió gran caballería» (*Sayavedra*); «¡Oh Valencia, oh Valencia, / de mal fuego seas quemada! // Primero fuiste de moros / que de cristianos ganada» (*El Cid y Búcar*); «¿Qué es de ti, Olite y Tafalla? / ¿qué es de mi genealogía?» (*Romance del rey don Juan, que perdió a Navarra*); «¡Oh ciudad, cuánto me cuestas / por la gran desdicha mía! // Cuéstatme veinte y un años, / los mejores de mi vida» (*Quejas de Alfonso V en Nápoles*), etc.

Lo mismo sucede en baladas de otras lenguas. En romances catalanes: «Oh, noble ciutat de Nissa, / que mai més tindràs renom // perquè t'est deixada penre / per l'armada d'Aragó! // Marsella me responia / que no l'en temia, no» (*Marsella se defiende de los catalanes*); incluso en composiciones vulgares: «Ditxosa ciutat de Vich, / be'n mereixes ser cremada; // has fet penjá un cavaller, / el més noble de la plana!»; o «Ay, castell de Figueras, / com t'has acreditat, // sense tirar un tiro / al enemich t'ets dat». En una canción histórica francesa: «Calais, ville imprenable, / reconnois ton seigneur!, // sans estre variable, / ce sera ton honneur».

⁹ Cf. la interesante precisión de Orpustan: «Sainte-Claire dit exactement “Adieu” (en fait *goraintzi* est l'égal de “portez-vous bien”, littéralement “Haut dorénavant”: c'est un “Adieu!” et non un “Au revoir!”) à Sala» (Orpustan 1999: 67).

¹⁰ «Tu le chargerás de compliments pour Sala; [...] tu lui diras qu'il vienne chercher mon corps» (Quatrefages); «Mes compliments à Salles, et que tantôt il vienne chercher mon corps inanimé» (Michel); «Faites savoir à La Salle qu'il vienne tantôt chercher mon corps» (Bordes); «Faites mes compliments à Sala, et qu'il vienne tantôt chercher mon corps» (Sallaberry); «Da saludos a Sala, (y) que venga pronto en busca de mi cuerpo» (Zavala); «Saluda a Sala y dile que venga a buscar mi cuerpo» (Juaristi), etc. Con amplificación retórica: «... Si c'est le vent du Nord, que sur ses ailes pâles / il porte à mon ami mon coeur à demi mort» (Glatigny). Más explícita aún es la paráfrasis de Michel: «Le vent du nord, s'il vient à souffler, est chargé de porter au bien-aimé les derniers adieux de son amante, qui ne survivra point au malheur d'être arrachée à celui qu'elle eût seul voulu pour époux». Cf., por otra parte, la apreciación de Zavala que transcribo en n. 12.

traducción que, de nuevo, es la más próxima a mi interpretación del poema. El plural “vengan”, incluso si es errata,¹¹ excluye aquí del todo a un pretendiente o amante individual.

Si me inclino por postular como “originaria” (y claro es que *sub correctione* de los más entendidos) una *interpretatio difficilior* es porque, además de no ver obstáculos lingüísticos y poéticos insalvables, la considero más acorde con el sentido y el “ethos” de la balada, y con la evidente innecesariedad de base, para su intriga y fábula, de tal personaje.

5.6. Por las mismas razones, es muy posible que sea también innecesario suponer que ‘Sala’ tiene obligadamente una tercera acepción en “Salako leihora”: la de ‘sala’ o estancia principal de la casa, como nombre común. Orpustan estima que en el texto de Jaurgain (aquí del todo análogo a los demás en lo que ahora nos interesa), quien imprime ‘salako leihora’, “le jeu des minuscule/majuscule permet d’opposer la ‘salle’ de la maison de la fiancée à la ‘Salle’ de Tardets”, y objeta a las traducciones anteriores de F. Michel y Sallaberry, que no adoptan esa distinción.¹² El uso de mayúsculas o minúsculas no puede, claro está, ser dirimente en textos de tradición oral; y no veo razones por las que ‘Salako leihora’ no pueda entenderse como locativo direccional, según hicieron Michel y Sallaberry, en el sentido de ‘la ventana que da a Sala’, ‘la ventana orientada a Sala’, al Norte, y tanto más si la protagonista está ya en su nueva residencia virilocal, es decir en ‘España’ o en la irreal pero también meridional ‘Hungría’.

5.7. Mi hipótesis es, en suma, que originariamente en la balada el término ‘Sala’ no tenía valores polisémicos y se refería unívocamente a la casa noble, la mansión o Sala de Tardets y su linaje; y que en esta estrofa, como en la anterior no existe en principio mención ninguna de un presunto amante o pretendiente individual de nombre ‘Sala’ que haya que oponer al prometido exógamo. La verdadera oposición es la que se establece entre *Sala* (Tardets) y el mundo exterior representado por ‘España’ o ‘Hungría’.

5.8. Es bien sabido que la creatividad oral transforma los textos, o los modelos textuales, recibidos. Y hemos admitido que el deslizamiento semántico de una ‘Sala’, locativo, a un ‘Sala’ humano es una posibilidad que la transmisión oral puede haber

¹¹ Sigo la edición de Auñamendi, *Euskaldunak* (San Sebastián, 1976), p. 122. Desconozco si la traducción castellana apareció en las ediciones de 1950 y 1972, que no me son ahora accesibles. En todo caso, es impensable que Orixe, o su traductor (si es distinto del propio Orixe), desconociera la traducción literal de «jin dadila sarrri», y si «vengan» fuera una errata habrá de pensarse que existen erratas bien reveladoras.

¹² «La traduction de Francisque Michel, qui est souvent approximative ou même fautive dans son ouvrage est ici: “... allez vers la fenêtre de Salles”, ce dernier mot traduisant la maison “Sala” de Tardets, alors que le texte dit clairement qu’il s’agit de la “salle” (nom commun) de la maison de la fiancée qu’elle va quitter. Sallaberry reprend le même sens mais dans une formule maladroite quoique malheureusement commune en “français” du Pays basque: “à la fenêtre de chez Sala”!» (Orpustan 1999: 60). En mi interpretación, la «salle» no sería, en cualquier caso, la de la casa natal de la novia.

En la misma dirección anota Zavala: «*Sala* itza iru aldiz agertzen da kanta ontan, eta aldaera guztietan maiuskulaz idazten da. Nere iritzirako, bitan horrela egin bear da; baiña bestean ez. Irugarren bertsoan [i. e. “estrofa”, en la versión de Sallaberry] maiuskulaz, Atarratzeko etxe bat dalako, Sallaberry-k adierazten digunez. Bederatzigarrenean, berriz, leenengo aldiz minuskulaz, etxeko gela bat izanik. Eta urrena maiuskulaz, Atarratzeko etxe ortako nagusia-edo aitatzten da eta. Guk horrela idatzi degu. Bereizketa ori egiñez kanta au errezago ulertzen baita» (Zavala 1998: 44-45).

desarrollado, y de hecho ha desarrollado, buscando una interpretación más racional o más “moderna” al sentido de la balada. La transmisión oral, pero también la exégesis crítica por parte de los estudiosos. Un caso extremo de la personificación de Sala, y de su papel como actante en el relato, sería el que representa la traducción de Billelabeitia-Kortazar de la estrofa que nos ha ocupado:

Hermana, ve ahora a la ventana de Sala
y mira si sopla el norte o el sur.
Si es el norte, saluda a Sala:
que venga muchas veces a buscar mi cuerpo.

Basta sustituir, en la traducción de *sarri*, el sentido de ‘pronto’, ‘inmediatamente’ (*berehala*) por el de ‘muchas veces’, ‘frecuentemente’ (*maiz*) para que la balada adquiriera un significado completamente distinto. No se trata ya de una apelación a ‘Sala’ (sea la casa noble o el personaje) para que se haga cargo del cadáver de una suicida, sino de concertar una cita amorosa y, por supuesto, adúltera con alguien llamado ‘Sala’. “Ene khorpitzaren xerkha” se carga de un sentido muy diferente del que han captado todos los demás traductores de la balada, sin que el texto vasco haya sufrido ninguna modificación. De hecho, la versión que traducen Billelabeitia-Kortazar es la de Sallaberry, para quien la interpretación “trágica” del verso, “qu’il vient chercher mon corps”, no ofrecía dudas, ni tampoco a Orixe, que se sirve de la misma versión: “que vengan pronto en busca de mi cadáver”. Ese sentido venía avalado por la estrofa inmediatamente anterior, en donde la protagonista anunciaba ya su muerte: “Eta zure alhaba thumban ehortzirik”.¹³ Sin embargo la apertura, no sólo textual sino interpretativa, de los textos de tradición oral hace posible que incluso excelentes conocedores de la lengua lleguen a interpretaciones tan diversas sobre unos mismos versos. La polisemia implícita de ciertos items léxicos marcados (‘goraintzi’, ‘Sala’, ‘sarri’) da pie y proporciona justificación a hermenéuticas muy dispares, aunque es de suponer que no todas son igualmente, en términos filológicos, válidas.¹⁴

Una reinterpretación de la balada en la dirección de una historia nefanda de infidelidad “preconyugal” o adulterio sin más no es, en absoluto, imposible. Aunque tal derivación sería, en todo caso, secundaria y minoritaria, la aparentemente errática contaminación de una estrofa de *Atharratze Jauregian* en la balada de *Urtsua*, en donde la infidelidad y muerte trágica de la protagonista “Juana” son el tema subyacente básico, nos indica que en la transmisión oral la confluencia entre ambas baladas existió de hecho para algunos cantores en determinadas áreas geográficas. Dos

¹³ En la edición, y consecuente traducción, de la versión de Sallaberry de Billelabeitia-Kortazar se han omitido cuatro estrofas, *Euskal baladak eta kantu herrikoiak* (Madrid: Atenea, 2002), pp. 34, como sucedía ya en su fuente directa, *Euskal baladak* (1983): II, 72-73. Entre las estrofas omitidas se encuentra precisamente la octava, que contenía el anuncio de la muerte en boca de la protagonista, lo que sin duda facilita la novedosa interpretación de los traductores.

¹⁴ A propósito de *sarri*, Billelabeitia-Kortázar anotan: «Sarri: “muchas veces” o “a menudo”, pero puede ser en este caso “diligente”». En los dialectos septentrionales, a los que pertenece la lengua de la balada, el sentido dominante de *sarri*, según entiendo —y deduzco de corpora textuales como el ya aludido «Corpus Arakatzailua» de *Klasikoan gordailua*—, es el de «inmediatamente», «en seguida», «pronto», «tantôt», y así lo han vertido todos los demás traductores.

textos de la colección de Aitzol, c. 1934, sin especificaciones precisas pero al parecer procedentes de Lekarotz, g.1 y g.2 (Zavala 1999: 172-173), así lo revelarían:

Enazazula sala nere aitametara,
eta are gutiago Utsuko kondetara.

Gure Mari Katalin, emakume fidela,
pesalunbre aundietan gelditua bide da.

Deklaratu izan balu traba gelditua zela,
orduan etzaiteken ezkontzarik zerra.

*Atarrazko ezkilak ederki du soñatzen,
andere Santa Juana orai zaigu partitzen.*

Y más contundentemente para un desenlace trágico:

*Atarrazko ezkilak ederki soñatzen,
andere Santa Juana orain da funditzen.*

Las canónicas campanas de Tardets de *Atharratze Jauregian* anuncian ahora la partida definitiva o muerte de la dama de Urtsua, aquí “Santa Juana”, como la de “Santa Klara” en nuestra balada. La soldadura de ambos temas baladísticos no puede ser más evidente, pero no deja de circunscribirse a unas versiones doblemente marginales, por supuesto en relación con *Atharratze Jauregian* pero también en el corpus de *Urtsua*.

5.9. Volviendo a los textos propios de *Atharratze Jauregian*, no cabe la menor duda de que el personaje ‘Sala’, que nos remitiría a unos amores previos o ilícitos de la protagonista, existe de pleno derecho en la estrofa final de la versión de Quatrefoes que ya hemos citado: “Elle monte sur la croisée pour voir si elle peut apercevoir Sala. Elle le voit arriver de loin: elle se jette par la croisée et tombe morte. Personne ne peut soulever le corps. Sala seul peut l’enlever”. Y que no se trata de ninguna invención del colector francés ni de su informante lo verifica la tradición prosística de Ossès que recoge Orpustan, y que también queda ya citada: “On mit le corps dans un cercueil, mais personne ne put le lever sinon Sala”. Sin embargo, ese desarrollo en el desenlace de la balada es casi con plena seguridad una amplificación novelesca local (el añadido de “un thème assez repandu dans la littérature amoureuse de ton dramatique”, según Orpustan), de origen bajo-navarro, según expongo en otro lugar (Cid 2010). Como no puede dudarse, con la venia de Jaurgain, del origen suletino de la balada, y como en las versiones suletinas, igual que en las altonavarras y labortanas o en la guipuzcoana, no existe rastro alguno de tal escena (que en efecto nos recuerda, por ejemplo, al final del romance tardío de *La difunta pleiteada*), puede concluirse que ese efectista y melodramático papel de ‘Sala’ no constaba en el “arquetipo” de la balada. En consecuencia, el personaje de ‘Sala’ sigue siendo innecesario, y sobrante, para el modelo narrativo original de *Atharratze Jauregian*.

Ello no implica, en modo alguno, que carezcan de interés los desarrollos inventivos que ponen a un personaje ‘Sala’ a contribución. Tampoco era irrelevante la leyenda romántica y tardía que atribuye el asesinato de Bereterreche a su oposición a las pretensiones del “Jaun Kuntia” de ejercer el *ius primae noctis* con su prometida Margarita de Ezpeldoy, cosa que no abonan el contexto histórico ni los textos de la

balada. Estas actualizaciones legendarias, que en *Atharratze Jauregian* pueden incidir directamente en versiones concretas de la balada (y en sus exégetas), han contribuido a la pervivencia, en la tradición oral moderna, de relatos poéticos codificados en siglos anteriores. Pero tales reinterpretaciones poco tienen que ver con el poema antecesor ni con arquetipos o modelos genéticos, en la medida en que podemos razonadamente remontarnos a ellos.

6. Contaminación, amplificación y alternancia de segmentos secuenciales

6.1. El reproche al padre por concertar un matrimonio exógamo no deseado se amplifica, extendiendo el reproche a los hermanos mayores, en algunas versiones (**D**, **D.1**, **H**, **I**, **K**). En una nueva estrofa que admite pocas variantes:

—Aita, zu izan zera neure saltzalle,
 anaie zarrena diruen artzalle,
 anaie artekoa zamariz igaralle,
 anaie txikiena nere laguntzalle.
 (v. 1 ~ a. z. i. z. i. z. enes.; v. 2: ~a. gehiena dihariren ~ sosaren a.; v.3: ~ a. a. zamariala
 igaille; v. 4 ~ a. txipiena ene l.).

Como ya lo advierten Lakarra-Biguri-Urgell (*Euskal Baladak*, I: 163) y Orpustan (p. 68), la estrofa procede de la balada *Andre Milia*, documentada y transcrita por Oihenart en 1665 pero sin duda muy anterior, que representa en la tradición vasca un tema baladístico paneuropeo, el de “Kudrun” o “La hermana cautiva”, sin ninguna relación con el tema de *Atharratze Jauregian* (Cid 2000: 85-86).

La amplificación se sitúa en su orden «natural» en **H**, **I**, a continuación de «Aita, saldu naizu...», pero puede desplazarse y situarse tras la secuencia III, y antes de la partida (secuencia IV), con lo que adquiere una función y un significado distinto (versiones **D**, **D.1**, **K**).

Estaríamos ante el fenómeno frecuente de la “contaminación” baladística, en donde segmentos de un determinado “ballad-type” o tema se reutilizan en otro. Existen aquí, sin embargo, diferencias notables en la verbalización de la estrofa en ambas baladas. En *Andre Milia*:

Aita nuen salçale,
 ama diru harçale,
 anayeric chipiena
 mairuetaric guñçale.

En *Atharratze Jauregian*, al margen de la distinta medida silábica de los versos y de que la narración en primera persona se convierte en un apóstrofe en estilo directo, desaparece la acusación a la madre, sustituida como “diruen hartzale” por el hermano mayor. El reproche se dirige ahora a los varones de la familia, incluyendo al segundo hermano y salvando sólo al hermano menor. El papel de este último, en *Atharratze Jauregian*, es muy distinto al de rescatar a una cautiva de tierra de moros, y queda en la penumbra qué tipo de ayuda (“nere laguntzalle”) ha prestado a su hermana, dado que en el resto de la balada nada se dice de ello. La adaptación de la estrofa preexistente se ha hecho, pues, a fondo y de acuerdo con el haz de relaciones familiares establecido en la balada: madre ausente, y personajes masculinos.

nos dotados de autoridad y culpables de casar a la protagonista contra su voluntad. La única confidente de la doncella será su innominada hermana, adyuvante y alter ego desde el principio (“... bi zitroin doratu”). [Joseba Lakarra me hace observar, sin embargo, que el sentido de *laguntzalle* sería más bien el de ‘acompañante’, con el que el papel del hermano menor se limitaría a formar parte del cortejo de la desposada.]

No estoy tan convencido como Orpustan de que la estrofa que amplifica el reproche al padre, que no sólo aparece en la versión de Sallaberry, sea espúria o “intercalada” y deba eliminarse del arquetipo. Precisamente por ser una estrofa ya codificada en una balada anterior, pudo tomarse en préstamo y utilizarse *ab initio* como fórmula especialmente adecuada para expresar en *Atharratzte jauregian* la misma situación de la “venta” de una doncella por intereses familiares, eliminando oportunamente la mención de la madre y de unos “moros” que no se acomodaban al texto. Es cierto, sin embargo, que la aparición de un declarado adyuvante [o acompañante] familiar masculino que no se corresponde con el resto del relato, y la falta de la estrofa en las versiones más antiguas y en las “occidentales”, salvo **H**, podrían abonar una “intercalación” posterior.

6.2. Un caso más claro de probable “contaminación” introducida a posteriori es el de otra estrofa que aparece en las mismas versiones (**D**, **D.1**, **H**), excepto **K**; a ellas se suma **J** y Jaurgain la adoptó también en su texto (**E**):

Atharratzeko hiria, hiri ordoki,
hur handi bat badizü alde bateti;
errege bidia erdi erditi,
Maria-Maidalena beste aldeti
(v. 1: -Atharratzen den hiria h. o.; -Atharratzeko herria, herri o.; v. 3:
- Erregeren bidia e. e.; - Errege-bidea berriz e. e.)

La estrofa aparece en distintas posiciones; al principio (segunda), en **D**, **D.1**, **I**, **J**; en medio (quinta), en **H**; y casi al final (octava), en **E**. Orpustan, igual que en las versiones de Sallaberry, Bordes, Dassance y Castet, la coloca en su reconstrucción a continuación de la estrofa incipit, como si la considerase presente y necesaria en el arquetipo originario de la balada, a pesar de haber señalado antes, con todo acierto, su carácter postizo y afirmar que carece de cualquier “lien explicite avec le récit” (p. 69). En efecto, creo que se trata de un aditamento secundario, “probablement rajoutée, et tardivement”. La estrofa, del todo insustancial en su literalidad, se documenta sólo a partir de Sallaberry (1870), era desconocida a Chaho, “fils de Tardets” que la habría “surement inscrite s’il l’avait sue”, y falta en los testimonios “occidentales” antiguos. Por otra parte, el esquema métrico se despega del resto de la balada (los segundos hemistiquios son todos pentasílabos, apartándose del cómputo “regular” de 7 + 6) (Orpustan, *Ibid.*), y, sobre todo, la estrofa carece de funcionalidad alguna, ni siquiera de forma ‘indicial’, para la ‘intriga’ de la balada.¹⁵

¹⁵ Los valores connotativos de la estrofa que sugiere como posibilidad Orpustan me parecen muy improbables: «La description [de Atharratzte] peut connoter plusieurs éléments du récit: la grandeur du mariage et de la “Salle” de Tardets d’un côté, une double dimension tragique de l’autre, la rivière si souvent lieu de naufrage (ou de suicide) et la chapelle de la “Récluse” la repentie d’amour... Connotation seulement: car dans un autre contexte tout ceci prendrait un autre sens» (Orpustan 1999: 69). Irigaray

Incumple, diríamos, la “ley” básica de que en la economía verbal de la balada tradicional no se aceptan elementos que no tengan relevancia para la historia narrada: no se introduce la mención de un personaje, por ejemplo, si a continuación no va a actuar o tener algún papel en la acción. Esa innecesaria, en la balada, descripción de la topografía de Atharratze tiene todo el aspecto de ser una copla suelta geográfica, como las que abundan en la tradición oral de varios países y lenguas. Por mencionar sólo una, difundida hasta la saciedad en el área donde ahora mismo escribo estos párrafos:

Pontevedra e boa vila,
da de beber a quen pasa;
a fonte na Ferrería,
San Bartolomeu na plaza.

La estrofa “Atharratzeko hiria...”, de origen muy distinto al de la balada y con vida independiente, pudo a partir de algún momento asociarse a la canción narrativa como simple relleno, por razones musicales, y por la analogía verbal de su comienzo, con la misma cadencia métrica y de rima que otras estrofas de la balada (“Atharratze jauregian...”, “Atharratzeko zeñiak...”).

6.2.1. A pesar de todo ello, una vez que la estrofa se integra y pervive en una parte de la tradición oral de la balada, es oportuno preguntarse por las razones de que unas cadenas de transmisores hayan mantenido esa estrofa, y por las conexiones de fondo que pueden haberse establecido entre una descripción al parecer tan trivial de un lugar, por un lado, y el tema de la balada, o su significado más abstracto, por otro. Ya quedan apuntadas (nota n. 15) las connotaciones que sugerían Orpustan e Irigaray. Por mi parte, lo que advierto en la estrofa es que Tardets se describe como una villa “abierto” al exterior: llana (es decir, sin murallas ni barreras naturales o artificiales que la aíslen), con un camino real o vía principal de comunicación que la atraviesa en su centro y que comunica el Norte con el Sur (eje geográfico de evidente trascendencia en la balada), y flanqueada de un lado por un río calificado de “grande”, lo que supone también apertura y vínculos con tierras alejadas (los ríos, ya se sabe, van a dar a la mar; y de paso facilitan los contactos con zonas apartadas y colonizan como elemento civilizador a todo un amplio hinterland); al otro costado del pueblo está la capilla o ermita de la Magdalena, lugar presumible de atracción para devotos y peregrinos venidos de fuera de la villa.

Si se tiene en cuenta que la estrofa parece que debe situarse justamente a continuación de la primera, donde la familia (es decir el padre y, eventualmente, los hermanos mayores) de la “palaciana” de Tardets acuerdan su entrega (“... batto ukhenen du”) en matrimonio exógamo al rey de “Hungría” o a un Ongriagaray de España, la estrofa implicaría una justificación de la exogamia como hecho natural y deseable en las sociedades abiertas, aunque la protagonista manifestará inmediata-

estimaba que «Esta estrofa va bien como introducción y alusión a la naturaleza», pero no soy capaz de percibir su relación con la canción alemana que aduce como analogía («Die Rosen blühen i[m] Tale...» [y corrija después «Ade[,] nun[,]...»]) (Irigaray 1971: 34), salvo que se refiera, en realidad, a la estrofa inicial y no a la segunda. En esta estrofa, la descripción que se hace de Tardets corresponde, más bien, a la de un espacio urbano.

mente su oposición en la estrofa siguiente. El contraste entre “Atharratze jauregia”, el castillo o recinto fortificado y cerrado, virtualmente siempre hostil al exterior, y “Atharratze hiria”, la villa abierta a la comunicación con los “otros”, que se establecería en las dos primeras estrofas de la balada no podría estar mejor expresado. El castillo cede, aparentemente, al imperativo de la villa. Claro está que nos movemos aquí en el terreno de la autonomía significativa de los textos, y no se pretende ni por asomo que esa interpretación, “simbólica” más que connotativa, haya formado parte nunca del acervo mental explícito de ningún cantor concreto o receptor de la balada.¹⁶

6.3. Con —o más bien sin— esa estrofa en el imposible arquetipo, alcanzaríamos ya en la fábula de la balada la tercera secuencia, en que la propuesta matrimonial, después de cumplirse el plazo acordado, ha de formalizarse pese al rechazo de la más directamente interesada. La secuencia se manifiesta en las versiones con una casuística más amplia que en el resto de la balada, ofreciendo distintas alternativas que merecen examinarse en detalle.

6.3.1. Una primera opción, la más concisa, es la de C.1 y C.2, y consiste en un anuncio por parte de la hermana y confidente de la protagonista: ha llegado el prometido (*jaun geia*, o *senhar geia*), que está a las mismas puertas, y es necesario aprestarse para la partida:

—Ahispa, jauntz ezazu erroba pherdia,
 nic ere jauntziren dut satina churia,
 ingoitic hor heldu da zure jaun gueia,
 botzez utz ezazu zure sort echia.

(v.1: ~ A. jantz e. [zuc] saia ~ aroba p. ; v. 2: ~ jantziren; v. 3: ~ z. senhar gueya; v. 4: B. guita çau).

¹⁶ Por «autonomía significativa» del texto entiendo aquí algo equidistante entre Umberto Eco —su idea de la «opera aperta»— y el concepto de «apertura» elaborado por Catalán y el Instituto Menéndez Pidal para el Romancero hispánico, antes que determinados desarrollos hermenéuticos vigentes en escuelas críticas muy concretas. La célebre boutade de Unamuno, según la cual Cervantes era poco menos que un pobre diablo incapaz de comprender la dimensión real de su ente de ficción, ha alcanzado en algunos ámbitos pleno estatuto teórico a partir de los 1980s. En un coloquio de la siguiente década (Madrid, Casa de Velázquez), un colega francés afirmaba como verdad consabida, y refiriéndose también al *Quijote*, algo así como: «Los textos existen para ser desmenuzados, vueltos del revés, interpretados a voluntad del crítico. Nada nos importa lo que Cervantes pudiera pensar cuando escribió la obra; ni si es imposible que Cervantes y sus contemporáneos entendieran lo que yo entiendo o quiero entender. Me da lo mismo. Los textos están para ser violados». Muy bien, aunque algunos todavía pensamos que (dejando en paz al autor y lo que quiso o no decir) en determinadas ocasiones las coherencias internas del texto, su gramática y léxico, y las referencialidades acotadas históricamente, que no son alterables a voluntad, oponen ciertas resistencias a las intenciones libidinosas del sagaz (o salaz) crítico de turno.

Las vulgarizaciones derridianas llegan incluso a un novelista, más romo que pedantesco, o viceversa, que en lugar del sexual prefiere un símil petrolífero: «No existe narración inocente, ni lectura inocente, así que el texto es a la vez la batalla y el botín, o, para usar la equivalencia valientemente sugerida por Daniella Marshall Norris* [*se supone que estamos, quizá, ante un ingenioso travestismo de Christopher Norris en maridaje con Marshall McLuhan], todo *semantic field* es en realidad un *battlefield*, incluso, se me ocurre a mí (tendría que apuntar esta idea para un posible desarrollo), un *oilfield* en el que la prospección petrolífera sólo tiene éxito verdadero cuando llega a las capas más profundas» (*Carlota Fainberg*, 1999). Y no, no hay ironía real en el autor, que en sus «capas más profundas» ha sido bien consecuente en la explotación de sus particulares y de por sí bastante superficiales y ya esquilados *oilfields*.

6.3.2. Una segunda alternativa es la variante amplificada que introduce, en la forma de un diálogo entre las dos hermanas, el motivo de la excusa, un último recurso para evitar el matrimonio no deseado: la prometida pide a su hermana que informe al pretendiente de una larga enfermedad que padece (se sobreentiende que desde el mismo momento en que se concertó el matrimonio) y que la inhabilitaría para abandonar su casa natal y, por supuesto, para la boda. La hermana le hace ver que la excusa no es creíble y por lo tanto sería inútil, puesto que el prometido comprobará fácilmente su falsedad. Tras esas dos estrofas dialogadas se sigue la ya conocida en boca de la hermana: el matrimonio es inevitable y la prometida debe prepararse para separarse “alegremente” (*'botzik - bozik'*; como antes *'botzez'*) de su lugar nativo.

Ese esquema, en tres estrofas, es el que desarrollan **D**, **D.1**, **D.2**, **E**, **I**, **J**, **K**. En la versión de Sallaberry (**D**):

—Ahizpa, jua zite portialia,
ingoi horra düzü Ongriako Erregia;
hari erran izozü ni eri nizala,
zazpi urthe huntan ohian nizala.

—Ahizpa, enükezü ez sinhetsia,
zazpi urthe huntan ohian zirela;
zazpi urthe huntan ohian zirela;
bera nahi dükezü jin zü zien lekhila.

Ahizpa jaunts ezazü arrauba berdia,
nik ere jauntsiren dit ene churia;
ingoi horra düzü Ongriako Erregia;
botzik kita ezazü zure sor etchia.

(I.1: ~ A. j. z. Salako leihora; ~ A. suza orai portialia; I. 2: ~ I. h. beita Hongriako e.; I.3: ~ Erran ezozu, othoi; ~H. e. ezozu.

II z ~ z. u. h. eriz.; II.3: ~ Ez eta ere hañ eri gaitz zirela; II.4: ~ B. n. dukezu j. zu ziren l.; Berak n. dikezi j. su ziren lekura.

III.1: ~ A. jaonts ezazu arropa b.; ~A.: ezarasu arropa b.; ~A. jantz ezazu arropa xuria; III.2: Nik ere jaontsiren d. e. ch.; ~Nik ere esariren dut e. ch.; ~Nik ere jantziren d. e. berdia; III.3: ~I. h. beita Hongriako e.; ~Ingoitik hor dossu H. e.; III.4: ~B. k. ezazu z. aitaren etchia; ~Bozik k. ezazu z. s. lekia). Prescindo de las variantes del texto de Jaurgain, claramente refundido, especialmente en la primera estrofa: “—Portialia jua zite, ahizpa maitia, / Ingoi horra düzü Atharratzeko jaona...”, etc.

La versión de Ataun (**H**) es aquí defectiva, y limita la secuencia a sólo una estrofa, la primera, pero pertenece sin duda al mismo tipo que las versiones anteriores:

—Aizpa, zorazi portalera,
gaur goitik or dukezu Hongriako erregea;
ari erran zaiozu ni eri naizela,
eta zazpi urte ontan ohian naizela.

Orpustan excluye de su modelo de arquetipo, “avec metrique rectifiée”, las dos estrofas que contienen el motivo de la excusa. Admite, sin embargo, que en el texto an-

tecesor “la conversation entre les deux soeurs a pu se poursuivre”, pero las estrofas en la versión de Sallaberry, que le recuerdan “le style fâcheux des airs d’opéra”, son “malheureusement trop incorrectes et répétitives pour être rétablies” (Orpustan 1999: 61 y 79). No creo que las correcciones o irregularidades métricas (que, por otra parte, no existen en otras versiones o son de distinto tipo) sean, en cualquier caso, argumento válido para determinar la presencia o ausencia de esas estrofas en “la version la plus ancienne”. A mi juicio, el diálogo entre las hermanas tiene entidad funcional más que suficiente como para suponer que constaba desde el principio en la balada.

6.3.3. Una tercera alternativa muy particular es la que muestra la versión de Otxagabia (F). Se anticipa ahora la estrofa en que la hermana incita a preparar la partida, invirtiendo el orden del modelo anterior.

—Aizpa, xantzi dezan, xantzi, xarpa berdea,
nik ere xantziren diñat mosolin xuria,
engoitik (h)una duken gure jaun gaia.

—Abil eta erran izozu eri nizala.
Zazpi urte untan oyezan nizala,
—Nik erranagatik eri zinala,
bera xinen duzu bai zu ziren lekura.

—Jinko onak dagizula egun on, nere Klara maitea.
—Bai eta zuri ere Dongarayeko primia.
—Bidean entzun dizit eri zirela,
eri izateko sobera eder zira!

Lingüísticamente nada existe que impidiera en la primera estrofa, aislada, que quien habla sea la protagonista, merced a la introducción de un novedoso “gure jaun gaia” que afectaría a ambas hermanas; la desambiguación viene dada sólo por la estrofa siguiente, en la que no hay duda de que es la palaciana quien toma la palabra ante lo que acaba de oír en boca de su hermana. En esa segunda estrofa se concentra el diálogo, que ocupaba dos estrofas completas en la alternativa anterior, con el motivo de la excusa fallida. En una estrofa tercera, que es novedad absoluta en el corpus, como ya advirtió el colector y editor de la versión (Irigaray 1971: 34), se añade un diálogo entre el prometido y la palaciana en el que se invalida más directamente la excusa. Es la primera y única vez en que el personaje masculino tiene voz propia.

6.3.4. Este original desarrollo final debemos considerarlo secundario y superpuesto al esquema primario de la balada. No se trata de una alternativa real al motivo, sino de una duplicación o añadido. Más exactamente: existe una alternativa en el nivel textual, discursivo, y en el de la “intriga”, pero no en el nivel de la “fábula”. La invalidación de la excusa, que es lo esencial, ya la había expresado la hermana, y es redundante en la “fábula” que el prometido compruebe personalmente que la presunta enfermedad era un falso subterfugio. Genéticamente, puede entenderse que en esta versión de la balada se ha entendido literalmente como acción a realizar lo que antes era una hipótesis descartable. De “Enükezü ez sinhetsia...”, se pasa a “Nik erranagatik...” (“Aunque yo lo diga...”, “Por más que yo dijera...”), y se ha creado una nueva escena que pone en práctica el resultado de esa acción: la hermana ha transmitido el mensaje y el prometido, que lo recibe (“Bidean entzun...”), verifica, como ya

se había previsto, que el mensaje y la excusa son engañosos y se permite una ironía conclusiva (“Eri izateko sobera eder zira!”).

6.3.5. Aunque tengan interés relativo, y muy desigual, cabe comentar algunas variantes léxicas que afectan al discurso verbal de esta secuencia.

1. Irigaray, tanto en 1928 como en 1971, estimaba que en el verso “Zazpi urte untan oyea nizala” la forma “zazpi urte untan” debía sustituirse: “El *zazpi urte untan* creo que es error de *zazpi egun oyetan* como aparece correctamente en el libro del Sr. Guerra” (1928: 232; 1971). Guerra, en realidad, reeditaba la versión de Jaurgain, que es la única que acorta la duración de la presunta enfermedad a “siete días”. Es evidente que en los “siete años” de todas las demás versiones se reitera una fórmula baladística, y folclórica en general, bien conocida y que, como queda ya indicado más arriba, no hay que entender literalmente. Es del todo innecesario, además de erróneo, corregir “zazpi urte” en “zazpi egun”, para acomodarse a las exigencias de verosimilitud de la interpretación ‘realista’ de Jaurgain.
2. Las dos versiones muy similares C.1 y C.2 ofrecen una variante léxica en el verso en que se anuncia la llegada del prometido. Según la versión de F. Michel:

Ingoitic hor heldu da zure *jaun* gueia.

Y Michel anota: “Ne faudrait-il pas plutôt *senhar?*”. Curiosamente la versión de Chaho-Archu tiene exactamente esa forma: “*senhar gueya*”, alternativa que recibe las bendiciones de Orpustan: “Francisque Michel s’est rendu compte ici [...] que le vers était faux et a mis en note [lo ya citado], rejoignant le texte de Chaho”, y sospecha que Michel conocía la versión de Chaho, lo que es muy posible (Orpustan 1999: 60). Sin embargo, ya hemos visto que la lectura de la versión de Otxagabia confirma la forma *jaun*,

Engoitik (h)una duken gure *jaun* gaia,

que me parece perfectamente admisible, y acertada, en el contexto nobiliario del poema. En el proyectado matrimonio con un ‘Rey de Hungría’, o con el mayorazgo “Dongaray”, el cónyuge es tanto un “señor” como un “marido”, o más señor que marido, y hasta señor a secas en la versión salacena.

3. Sin salir de ese último verso y esa última versión, el empleo de *gure* en lugar del esperable *zure*, o de formas como “hor dukezu” y “horra düzü”, ya se ha visto que provocaba una temporal indefinición sobre cuál de las hermanas es la que habla. La ambigüedad se resuelve en la siguiente estrofa, pero no es irrelevante para el sentido de la balada el que ambos “zitroin doratu” consideren como “señor” al marido de sólo una de las hermanas. Ello hace aún más explícito el papel de confidente de la hermana —menor, se supone— y hace natural y más verosímil que acompañe, con su padre y el hermano menor, a la desposada a la residencia virilocal, algo que cabía ya deducir de una posterior estrofa y secuencia narrativa, según la interpretación que expondré más adelante.
4. Las vestiduras, y el color, con que las hermanas deben ataviarse antes de emprender la partida, se prestan a ciertas variaciones léxicas. Los vestidos pue-

den ser o no iguales en una y otra mujer: *erroba* (-*aroba* -*arrauba* -*arropa*); *saia* / *satina*; *xarpa* / *mosolin*. Los colores difieren: “verde” para la desposada y “blanco” para su hermana, excepto en la versión de Bordes (D.1) que los invierte. Parece más lógica la opción mayoritaria que reserva el blanco para la hermana que permanecerá doncella.

Tiene especial interés que en la versión de Quatrefages el motivo del cambio de vestidos, que denota una ocasión especial, no se aplica ya a los preparativos de un viaje sino que aparece desplazado al final de la balada, inmediatamente antes de un suicidio del todo explícito en esta versión:

—Ma sœur, va chercher maintenant ma robe blanche;
va chercher ta robe noire.—
Elle s’habille en blanc, et sa sœur en noir.
Elle monte sur la croisée [...] Elle se jette par la croisée et tombe morte.

Los colores son acordes con la nueva situación: el “negro” es para la hermana, por el luto que habrá de llevar, y el “blanco” se adjudica ahora a la suicida, indicándonos que muere inocente y virgen.

7. Divergencias. Subtradiciones e innovaciones locales

7.1. Todo el resto de la balada, con su desenlace, se concentra en sólo tres estrofas. Se concentran aquí también las mayores dificultades, y hasta perplejidades, si se tiene en cuenta todo el conjunto de versiones y testimonios. Es en esta última parte de la balada donde más se echa en falta un corpus más abundante y fiable.

El primer problema radica en que las mismas estrofas parecen adquirir sentidos muy diversos según el lugar que ocupan en la versión, sirviendo de soporte a secuencias fabulísticas distintas. Por otra parte, las elipsis y la escasez de la narración directa, que ya venía arrastrándose desde anteriores secuencias, nos dejan en la duda de si efectivamente tiene lugar el desplazamiento de los protagonistas a la residencia del marido y nuevo señor, o si la acción sigue desarrollándose hasta su final en Atharratze sin que se produzca de hecho el anunciado viaje. Tampoco es seguro si el tiempo del relato se ha dilatado o si la acción se precipita en una rapidísima concatenación de sucesos inmediatos. En fin, la semantización de “Sala” como *dramatis persona* toma cuerpo —en el sentido más literal— y tiene su máxima incidencia en la parte final de la balada.

Súmese a todo ello el que la tradición de la balada no es unitaria, aunque la atención exclusiva a unas mismas y escasas versiones canónicas (básicamente las de Sallaberry y Michel, prescindiendo del desorientador arreglo de Jaurgain) pueda, engañosamente, hacérselo creer así. La realidad es que se cuenta con elementos, si bien en calidad de testimonios aislados o residuales, suficientes para postular que existieron subtradiciones locales específicas, que divergían considerablemente del modelo más generalizado de la balada. Es lo que creo que puede atestigüarse en Baja Navarra y en áreas de la Navarra Alta, frente a un tipo suletino coincidente en lo fundamental con las escasas versiones labortanas. En ese modelo central bajo-navarro parecen haberse desarrollado en conexión con la balada aditamentos legendarios no necesariamente

versificados que se acumulan en el desenlace, y que en la forma de relato o comentario prosístico han llegado hasta fechas tardías recientes.

En estas circunstancias, la comprensión del final de la balada, en el conjunto del corpus, resulta sumamente insegura y sujeta a especulaciones en mayor medida que los segmentos que hemos examinado hasta ahora. Creo también que no existe un final único y que es preciso conceder un margen amplio a una inventiva oral que ha orientado el relato baladístico en direcciones distintas, lo que no es excesivamente habitual en la balada vasca.¹⁷

Las afirmaciones anteriores se hacen a partir de un corpus cuya insuficiencia es a todas luces evidente, y en lo que sigue no habrá de verse más que una tentativa, un intento de clarificación que soy el primero en estimar como sólo parcialmente satisfactorio y muy preliminar.

7.2. Las últimas secuencias las describíamos como: IV. Partida a la residencia virilocal (Ajuar de la dama; Signos ominosos; Anuncio de muerte); V. Tránsito; VI. Muerte; Retorno final. En realidad, y ya quedaba apuntado, sólo la IV cuenta con soporte textual explícito; con ella puede acabar el poema, y de hecho acaba en varias versiones si se anticipan, como ocurre, segmentos que en nuestro esquema de la “Fábula” atribuimos a la secuencia VI. Dado que existen otras posibilidades que no quedarían reflejadas en el modelo “breve”, seguiremos aquí el esquema secuencial propuesto, haciendo intercaladamente o al final las observaciones necesarias sobre los esquemas o modelos alternativos. Prescindimos de la versión de Jaurgain, cuyo carácter artificioso la hace inútil para cualquier propósito “reconstructivo” o simplemente interpretativo.

7.3. La secuencia IV sería consecuencia inmediata del fracaso de la excusa para evitar el matrimonio, con que terminaba la secuencia anterior. La protagonista, convencida ya de que su matrimonio es inevitable, se resigna a él y a trasladarse al solar del marido, pero se encara nuevamente con el padre y anuncia un resultado trágico.

El texto de Quatrefages, en lo que es una traducción muy literal y sin duda aceptable como testimonio primario (A):

—Mon père, partons gaiement: vous reviendrez les yeux pleurants et le cœur triste, et vous vous retourneriez souvent pour regarder votre fille sous sa pierre de tombe.

En forma casi idéntica, C.1, C.2, D, D.1, I, J:

—Aita, joanen gira oro elgarrekin;
etcherat jinen zira chagrin handirekin,
bihotza kargatua, begiak bustirik,
eta zure alhaba thomban ezariric.

(v.1:- alkharreki, - algarreki; v. 2: - hunat, -gibel utzuliren zira; - changrin, - changri, - bihotzmin; - handirekin, - handiki; v. 3: - kargaturik, - triste; v. 4: - thumban, - tonban, - hobian; - ehortzirik).

¹⁷ Las divergencias en el desenlace se exponen ya en *Euskal Baladak* en la siguiente forma: «... Ezkongai bere bila joaten zaio jauregira, eta Klarak, etsita, gaisoarena egiten du harengandik ihes egitearren; baina bere asmoa betetzen ez duenez zaldira igotzen da iparretik datorkeen Salaren esperoan. Hemendik aurrera, tradizioak bi irtenbide ezberdin ematen dizkio baladari: izan ere, Quatrefagesen aldaeran Sala ez da garaiz heltzen eta Klara hil egiten da; bigarren irtenbidean —eta dirudienez hau da tradizioan indar gehiagoz finkatu dena— Klara, biztanle guztien penaren erdian, Atarratzetik ateratzen da, bere ezkontza beharturantz, baina bere heriotza kontatzen ez bada ere atzematen da» (II, pp. 77-78).

7.3.1. Se produce al principio de la estrofa una variación muy puntual, pero que merece examinarse. Lo mayoritario es que se exprese la oposición entre un viaje de ida, en donde la familia de la novia viaja “juntamente” (*elgarrekin, alkarrekin*), y la vuelta en la que el padre regresa “en solitario” (*jinen zira*), tras la muerte de su hija. La traducción de Quatrefages, “partons *gaiement*”, podría parecer un error, y más en un texto “bourrée de fautes de français”, según Orpustan (p. 67). Sin embargo la alternativa de una ida “alegre” contrapuesta a un regreso “triste” de la versión de Quatrefages aparece confirmada por **F** y **H**. En el texto de la col. Aitzol:

Aita, juaunen gera guztiok *alegeraki*;
 etxera jinen zera changriñ aundiarekiñ,
 bihotza kargaturik, begiak bustirik,
 eta zure alaba tonban egortzirik.

y en el de Otxagabia de Irigaray:

Aita, goazen, goazen *alegerarik*;
 etxera jinen zira begiak bustirik,
 begiak bustirik eta ni tonban sarturik.

(Irigaray, por la presión de la versión de Jaurgain, imprime junto a ‘alegerarik’, entre parentesis, ‘alkarreki’, por considerar la primera forma como una “deformación” o “error”).

En principio, la oposición ‘alegría’ / ‘tristeza’ que documenta por primera vez Quatrefages estaría avalada, además de por la coincidencia en otras versiones “aisladas”, por el resto de la estrofa (“begiak bustirik”, etc.) y cabe considerarla como más o igualmente plausible en el inasequible “arquetipo”. Sin que ello reste nada a que la alternativa ‘compañía’ / ‘soledad’ sea poéticamente tanto o más eficaz, el significado de viajar “alkarrekin” ya estaba implícito en “oro”. Si “todos” van en el cortejo de la novia es redundante añadir que van “juntos”.

7.3.2. Es innecesario decir que la hermana de la desposada forma parte del cortejo nupcial y la acompaña a su nueva residencia. Pero tal vez no lo sea insistir en que permanece junto a ella después de la boda, bajo el techo de un nuevo “jaun”, común a ambas (cf. § 6.3.5, ap. 3), en el supuesto de que el viaje y boda anunciados en la estrofa se hayan llevado efectivamente a término.

7.4. La partida desde Atharratze al nuevo destino se materializa en otra estrofa que, sin embargo, sólo en una versión seguiría la ordenación más “lógica” de acuerdo con el esquema de la “Fábula” que he adoptado, es decir inmediatamente a continuación de “Aita, joanen gira...”. Se trata de la versión de Otxagabia (**F**), siempre especial pero también la que acaso tenga más garantías de plena autenticidad tradicional, a pesar de su colector. La estrofa figura también en todas las otras versiones del corpus útil, pero en posición distinta y posterior, intercalándose antes otra estrofa, y escena, o estrofas (**C.1**, **C.2**, **D**, **D.1-2**, **H**, **J**, **K**); o bien como incipit absoluto (**A**); o precediendo a “Aita, joanen gira...” (**I**). Al margen de las diversas ordenaciones en su inserción en la balada, la estrofa es de relativa fijeza. Lo esencial para el significado son los signos présagos, ominosos, que refuerzan lo ya anunciado en la estrofa anterior: la próxima muerte de la dama. Las campanas que tocan solas, como los ci-

rios que se encienden por sí mismos en la iglesia, son un lugar común en el folclore, como signo que indica la muerte de un bienaventurado que asciende a los cielos.¹⁸ Otro presagio más evidente es el luto que visten todos los habitantes, o sólo los jóvenes, de Tardets.

En la versión de Quatrefages:

Dans Ataratz, les cloches de l'église ont sonné tristement d'elles-mêmes. La jeune Santa-Clara part demain. Les grands et les petits prennent le deuil: Santa-Clara part demain. On dore la selle de son cheval et sa valise d'argent.

7.4.1. La ponderación de la riqueza del ajuar de la desposada, concretado en la montura y equipaje, recurre al doblete 'oro' / 'plata', que pertenece plenamente al estilo tradicional. Baste recordar, entre infinitas recurrencias, la versión antigua de *Andre Milia*: "Ire yauntziak egiñik tziauden / *urreakin zilarrez*; o las *kopla zaharrak* cuestatorias bien conocidas: "... Etxe ontako nagusi jaunak / urre gorrizko bizarra; / *urre gorrizko* bizarrarekin / *zillar zurizko* sorbalda...", en ambos casos con la fórmula arcaica de coordinación mediante *-kin*, estudiada por Lakarra (2008).

Lo habitual, sin embargo, es que el doblete desaparezca o se transforme en las versiones posteriores, y se establezca una contraposición distinta entre el 'oro' de los atavíos del caballo y el 'negro' de las vestiduras de luto de los habitantes de Tardets:

Atharratzeko zeiniak tristerik du jaiten,
andere Santa-Clara bihar da phartitzen.
Haren peko zaldia *urrhez* da zelatcen,
hanko tchipi handiak dira *beltzez* bestitzen

(v.1: - A. ezquilec bere motuz joten - berak arrapikatzen; v. 2: - Herritic partitzen; -A. S.-K. hantik ph.; -A. S. K. orañ da partitzen; v. 3: - H. p. z. da chouriz estaltzen; - Haren peko zamaria ürhez da z.; - Haren zaldia; v. 4 h. t. h. belzez -beltechez dira b.; - Hanco jente gazteriak b. b). **D**, **D.1** y **K** ordenan los versos de otro modo: 1-4-2-3.

La oposición puede después establecerse entre 'negro' / 'blanco':

Hanko txipi handiak *beltzez* beztitzen,
haren peko zaldia da *xuriz* estaltzen (**B**).

La transformación, si de ello se trata, no es en absoluto desafortunada, pero la primitiva y más elemental dicotomía 'oro' / 'plata' aplicada exclusivamente a los atavíos

¹⁸ En el romance de *La penitencia del rey Don Rodrigo*: «Las campanas se tocaban, / las candelas se encendían: / es l'alma del penitente, / que para los cielos camina» (Casdenodres, Ourense); «Las campanas de aquel pueblo / ellas de seu se ceñían. // ¡Cuerpo santo, cuerpo santo! / Mi Dios, ¿quién se moriría? // Fue la alma de Rodrigo / que para el cielo camina» (Seixosmil, Lugo); «Las campanas del paraíso / ellas de sí se tanguían...» (Boal, Asturias), etc. En alguna versión de *La nodriza del infante*: «Estando en estas razones / Teresina se finaba. // Las campanas de los cielos / de alegría se tocaban» (Láncara, León). El motivo aparece también con frecuencia en el desenlace de *La mala suegra*: «Y las campanas de misa / de suyo se repicaren, // —¿Quién se ha muerto, quién se ha muerto? —La condesa de Olivares». El tópico es habitual en las comedias de santos del siglo xvii. Cf. ejemplos de Lope de Vega y una cita paródica de Quevedo, en la nota a un pasaje con el mismo sentido de *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646), ed. A. Carreira y J. A. Cid (Madrid: Cátedra, 1990), II, p. 274.

de la montura de la dama, que aparecía en el texto de Quatrefages, se mantiene, por ejemplo, en el texto de Ataun (**H**):

Aren azpiko zaldia *urrez* da zelatzen,
urrez zelatzen eta *zillarrez* bridatzen,

o se varía dentro del mismo campo semántico (**I**):

Haren peko zaldia *ürhez* zelatzen,
ürhez zelatzen eta *diamantez* bridatzen.

Con lo que puede postularse, con todas las cautelas necesarias, que lo originario en el “arquetipo” era una estrofa en la que figuraba la oposición “urrez” / “zillarrez”.

7.4.2. Los presagios ominosos de la estrofa de la partida corroboran el anuncio hecho al padre en la estrofa anterior, y en el “lenguaje” de la balada tradicional los presagios siempre se cumplen. En el relato los presagios son, pues, equivalentes al mismo suceso presagiado, si se narrase en forma fáctica. En consecuencia, la estrofa puede ser la última y constituir sin más el desenlace de la balada: la doncella muere en Tardets sin que en realidad se llegue a realizar el viaje; la “partida” es a la otra vida. Así parece haberlo entendido una parte de la tradición, reflejada en varias versiones: **B**, **C.1**, **C.2**, **D**, **D.1**, **H**, **J**, **K**. También la versión **I**, aunque invierta el orden de las dos estrofas de la partida, da ahí por concluida la balada.

7.5. El final luctuoso, presagiado en las estrofas “Aita, joanen gira...” y “Atharrazeko zeñiak...”, puede entenderse, sin embargo, también a más largo plazo. El viaje de la desposada a los dominios del marido se habría llevado a cabo, como en realidad ya lo dicen en sus términos literales las dos estrofas: se presupone un regreso del padre (“Etcherat -hunat jinen zira”; “Gibel utzuliren zira”), y los aprestos del viaje culminan en un viaje que efectivamente se realizará: “Andere Santa-Clara bihar da phartitzen” (~“Orañ da partitzen”; “Herritic partitzen”). La partida, cuyos preparativos se enuncian, es real y no una metáfora de la muerte. La muerte real tendrá lugar más tarde, y no en Tardets sino en la nueva residencia de la dama.

Así, una parte de la tradición, representada por tres textos, prolongaría el relato en, al menos, dos secuencias más.

7.6. La versión de Quatrefages hace explícita una quinta secuencia que pone en escena el “Tránsito”, hacia el Sur:

—Orissou, la longue montagne, je l’ai passée à jeun. En arrivant de l’autre côté, j’ai trouvé une pomme et je l’ai mangée; elle a rempli tout mon coeur.

La estrofa, sin paralelo en ninguna otra versión completa, resulta especialmente enigmática, sobre todo en su final. Una nota del colector indica: “*Manger la pomme*, se dit également pour s’éprendre d’un amour pur et pour commettre une faute”. Ninguna de las dos acepciones que se atribuyen a la expresión parece tener relación directa con el relato de la balada, tal y como lo conocemos por el resto de versiones.

Cabría deducir que la estrofa está en boca de la protagonista, como la que la antecede y la que sigue. La inmediatamente anterior era “Mon père, partons gaie-ment...”, y todo indica que se escenifica ahora el viaje. Ahora bien, la formulación de la metáfora erótica final pondría obvias dificultades, sin embargo, a que la

en la voz femenina.¹⁹ Es descartable que se aluda sin más a la consumación del matrimonio no deseado, dado lo que se añade a continuación: “... et je l’ai mangée; elle a rempli tout mon cœur”, lo que implica una relación gozosa incompatible con el anterior rechazo al pretendiente exógamo. La alternativa, por críptica que pueda parecerse, es que entra en escena, por primera vez en este texto, el problemático personaje “Sala”, quien habría cruzado el Orisson para unirse a su enamorada, y es él quien habla en la estrofa. Todo ello, sin duda, muy novelesco: demasiado novelesco.

Apurando posibilidades más o menos improbables, la estrofa sería —como la de “Atharratzeko hiria, hiria ordoki...”— una copla lírica suelta, autosuficiente en sí misma, que con mayor o menor justificación se ha soldado ocasionalmente a la balada. La soldadura podrá ser forzada y resultarnos oscura; pero es seguro que, originaria o insertada a posteriori, la estrofa expresa el tránsito de un personaje en dirección Norte-Sur que no resulta en modo alguno incoherente en el contexto de la balada.

7.7. En la versión de Quatrefages viene a continuación la que podría denominarse “estrofa-tótem” de la balada:

Ma sœur, monte à la chambre du troisième étage pour voir s’il fait Egoua ou Iparra. Si Iparra souffle, tu lui feras mes compliments pour Sala, et si c’est Egoua, tu lui diras qu’il vienne chercher mon corps.

En la versión de Otxagabia esa estrofa constituye el final de canción:

—Aizpa, goazen, goazen, goyen goyen sala’la,
andik so eginen jagun den iparra ala egoa.
Iparra baldin bada Sala’ri goraintzi,
ta egoa baldin bada Dongarayeko primari.

Aunque su colector, Angel Irigaray, al reeditar en 1971 su trabajo de 1928 tomó el mal acuerdo de alterar el orden de las estrofas de la versión para acomodarla al texto de Jaurgain, esta estrofa puede en mi opinión ser perfectamente el final del poema, como lo era para la cantora otsagiarra. Sobre todo teniendo en cuenta la forma más habitual que reviste la estrofa:

—Aizpa, zoazi orai Salako leihora,
ipharra ala hegua denez jakitera.
Ipharra baldin bada goraintzi Salari,
ene khorpitzaren xerka jin dadila sarri.

(v. 1: ~ Ahizpa, juan zite galeriala; v. 2: ~ I. a. h. den emazu guardia).

El mandato de la protagonista de que se acuda prontamente en busca de su cadáver sería, en efecto, un final bien adecuado para una balada trágica.

7.8. La “norma”, sin embargo, es otra, según queda ya indicado. Es decir, el desenlace en las versiones suletino-labortanas y en la de Ataun viene dado por la estrofa

¹⁹ Como lo recuerdo en otro lugar, la estrofa fue omitida en la traducción inglesa de la obra de Quatrefages, *The Rambles of a Naturalist on the Coasts of France, Spain, and Sicily* (London; Longman, Brown, Green, Longmans, & Roberts, 1857). «La supresión de la estrofa, más que a simple descuido, habrá que atribuirlo a la perplejidad del traductor ante la aparente desconexión temática con el resto del poema, o a censura puritana por una imagen erótica que acaso se considerase demasiado explícita» (Cid 2010).

“Atharratzeko zeñiak...”, dado que se anticipa la apelación a la hermana, “Ahizpa, zoaz orai...”.

En esa ordenación la escena de la consulta sobre la dirección del viento sólo podría tener lugar antes de la partida. Las alternativas que la protagonista ve a su destino, según cuál de los vientos sople, expresarían todavía el deseo de evitar el matrimonio y su determinación, en cualquier caso, de no llegar viva a él. La escena sucede en Atharratze; Clara “zaldira igotzen da iparretik datorkeen Salaren esperoan”, según la interpretación de Lakarra-Biguri-Urgell; y la estrofa final, con el doblar de campanas y el luto de todo el pueblo, manifiesta que Clara no llegará al término de su viaje y que la “partida” es en realidad su muerte.

La que he llamado “estrofa-tótem” de la balada tendría un sentido muy distinto según el lugar que ocupe en la ordenación particularizada de las versiones. Ambas ordenaciones, la anteposición o posposición a la estrofa “Atharratzeko zeñiak...”, son posibles, y la pregunta sobre qué orden —y sentido— es el “originario”, el del “arquetipo”, no tiene fácil solución. De nuevo es la ambigüedad del término ‘Sala’, que ya nos ha ocupado (§ 5), y sus polisemias, lo que da lugar a aperturas interpretativas varias. Si partimos de la hipótesis de que ‘Sala’ en un principio se refería sólo a la casa noble, y que ‘Atharratze Sala’ y ‘Atharratze Jauregia’ son en realidad lo mismo, parece muy improbable que la escena se desarrolle en el mismo Atharratze. Si la dama no ha salido del pueblo no son congruentes, en términos literales, ni la consulta sobre la dirección del viento ni la apelación a ‘Sala’ para que acuda en busca de su cuerpo, es decir de su cadáver. Ambas cuestiones presuponen un alejamiento del lugar natal.

7.8.1. En esta estrofa, la más célebre de la balada, Quatrefages ofrece una variante parcial de interés. Como ya hemos leído: “...Si Iparra souffle, tu lui feras mes compliments pour Sala, et si c’est Egoua, tu lui diras qu’il vient chercher mon corps”; es decir se expresan las consecuencias de cada una de las alternativas de que el viento venga de una dirección o de otra. Lo normal en las versiones canónicas es que sólo se tenga en cuenta una alternativa: que el viento que sopla sea el del Norte (“... Ipharra balin bada goraintci Salari...»). Lo más esperable en la poética de la balada oral es, sin embargo, que si se enuncian dos posibilidades se indiquen también las consecuencias de ambas, y no sólo de una de ellas. Es exactamente lo que sucede en la versión, siempre “marginal”, de Otxagabia: “Iparra baldin bada, Sala’ri goraintzi, / ta egoa baldin bada Dongarayeko primari”. Esta última variante es la única donde se produce en rigor el papel del viento como “oráculo”, que Guerra ve como motivo siempre presente: “Mucho hubo de luchar la joven [...] siendo tal su angustiada duda que sometió su solución al curso de los vientos” (Guerra 1924: 130). En el resto del corpus, el viento tiene más bien la función de mensajero o portador de nuevas, función bien conocida en la lírica medieval y popular,²⁰ y el destinatario único del mensaje es siempre ‘Sala’.

²⁰ F. Michel indica ya paralelos de la poesía francesa, provenzal y alemana (Michel 1857: 263-264). El motivo es frecuente en la lírica popular hispánica. Cf. simplemente:

Aires de mi tierra,
vení y llevadme,
qu’estoy en tierra axena,
no tengo a nadie,

8. Desarrollos finales. *Sala*: otra virtualidad polisémica

8.1. Una rama particular de la tradición de la balada, la que consideramos bajo-navarra,²¹ lleva hasta sus últimas consecuencias la personificación de ‘Sala’, que asume un papel activo en el desenlace (cf. ya §§ 5.3.1 y 5.9). En una sexta secuencia, la muerte de la protagonista, siempre expuesta antes como un anuncio de algo que ocurrirá pero que no se relata, se escenifica ahora como sucedida ante nuestros ojos. El suicidio es casi inmediato al mensaje transmitido a ‘Sala’. ‘Sala’, milagrosamente, recibe y atiende el mensaje; y de forma no menos sobrenatural se hace cargo del cadáver de la suicida: además del mandato de la protagonista, la balada aclara sin lugar a dudas que la empresa estaba reservada sólo a él. Releamos, una vez más, los textos:

Elle monte sur la croisée pour voir si elle peut apercevoir Sala. Elle le voit arriver de loin: elle se jette par la croisée et tombe morte. Personne ne peut soulever le corps. Sala seul peut l’enlever (Quatrefages).

“La fiancée [...] s’était jetée par la fenêtre de sa ‘salle’ [...] On mit le corps dans un cercueil, mais personne ne put le lever sinon Sala” (Tradición prosística de Ossès, c. 1950. Cf. Orpustan 1999: 67).

La innovación bajo-navarra, igual que la anterior secuencia del tránsito del monte Orisson, es muy posiblemente un desarrollo amplificatorio propio de un subtipo de la balada, que aparentemente no figuraba en el modelo más general y primitivo (§ 7.6). El desarrollo, sin embargo, prolonga y hace explícitos contenidos ya presentes en secuencias y estrofas previas del conjunto de versiones. Si la dama anunciaba su muerte (secuencia 4) y pedía que ‘Sala’ viniera en busca de su cuerpo, eso es precisamente lo que se dramatiza y pone en práctica en esta última secuencia.

8.2. La voluntad final y testamento de la dama es, ya lo sabemos, que vengan en busca de su cuerpo; naturalmente para trasladarlo desde el lugar de su muerte a otro lugar distinto. Ese lugar, donde desea ser enterrada, no es otro que su lugar de origen: Atharratze. La petición se hace a ‘Sala’ y puede deducirse que ‘Sala’ es el “nom de son amant”, como especificaba Quatrefages y como se ha entendido generalmente: esa es la lectura romántica y más “lógica” en relatos de amores contrariados.

La lectura *difficilior* sobre la univocidad primitiva del término ‘Sala’ (§ 5.5) abre otra posibilidad. Si se acepta que ‘Sala’ designa originariamente sólo la casa noble de Tardets, y que Atharratze Jauregia y Atharratze Sala son lo mismo, no hace falta ser en exceso creyente en la “autonomía significativa de los textos” (cf. nota 16) para ex-

en M. Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (México: UNAM, 2003), núm. 932. La editora ya señala su correspondencia con el más que conocido cantar popular gallego reutilizado por Rosalía de Castro: «Airiños, airiños, aires, / airiños da miña terra; / airiños, airiños, aires, / airiños, levaimo a ela».

²¹ El subtipo «bajo-navarro» de la balada parece en tiempos recientes haber sido sustituido por versiones del todo análogas a las suletinas, incluso en sus rasgos lingüísticos, como lo evidenciarían los textos **J** y **K**, recogidos en Garazi en 1936 y 1947. Creo muy probable que la difusión de la versión de Sallaberry haya interferido en la tradición oral y se haya producido una cierta «standarización» que arrinconó las variantes específicas bajo-navarras.

traer algunas consecuencias. El nombre de la casa noble se aplica, en especial en el País Vasco, tanto a la casa como a quien detenta su titularidad y propiedad; casi no puede hablarse en este caso de polisemia ni de deslizamiento semántico, sino de sinécdoque o metonimia natural. ‘Sala’ es, así, además de la mansión señorial o castillo la designación propia del palaciano de Tardets, y padre de la dama: él sería en realidad, por sí mismo y como personificación de la “Casa”, quien levanta y transporta el cadáver de su hija.

La desposada contra su voluntad acusaba al padre de haberla “vendido”, al concertar su boda con un extraño; y le anuncia directamente las consecuencias: el matrimonio implicará su muerte (“... eta zure alhaba tonban ehortzirik”). En el reproche al padre se añadía que, de vivir la madre, habría sido factible un matrimonio endógamo —en exceso endógamo, apuntábamos (§ 5.4)— : “... Ama bizi izan banu, aita, zu bezala, / ninzan ni esconturen Atharratze Salala”.

El final trágico, en el que ‘Sala’ devuelve a la hija de Atharratze a su lugar, es un retorno. Pero la hija regresa muerta, y por tanto el final es también un castigo. Castigo ¿para quién? Sin duda para el padre, por haber forzado la voluntad de su hija; pero no sólo para él. La balada compadece a la suicida, sin por ello obviar su culpabilidad al oponerse a un matrimonio exógamo, que vale tanto como decir el intercambio connatural a una sociedad abierta, a un pueblo sin fronteras, configurado por un camino que lo atraviesa de Norte a Sur: “*hiria - herria ordoki*”; “*Erregeren bidia erdi erditi*”.

9. Coda

No pretendo en modo alguno haber alcanzado una interpretación “correcta”, ni mucho menos “la” interpretación correcta o definitiva de la balada. Si acaso, he intentado mostrar que existen más posibilidades de sentido que las que ofrece la lectura unívoca, o superficial, de una sólo versión. Esto es algo que todos acostumbramos hacer; y con buenas razones: el acto de lectura es incompatible en primera instancia con la atención a la pluralidad de textos de una “misma” balada.

En la breve longitud de un poema que rara vez llega a cuarenta versos, *Atharratze Jauregian* presenta en grado extremo todos los problemas y posibilidades a que puede y debe enfrentarse un estudioso del género de la balada tradicional, teniendo en cuenta el corpus completo disponible. Desde la indagación de fuentes y la discriminación del distinto valor de los testimonios, la importancia de los testimonios indirectos, de los fragmentos, y las aparentes o reales incongruencias, a cuestiones lingüísticas, de geografía folclórica, o referentes culturales e históricos. El abanico es especialmente amplio, pero no deja de ser lo habitual en el estudio de toda balada. Lo que resulta más “tantalizador” en el caso de *Atharratze Jauregian* es la inseguridad sobre aspectos básicos que damos por garantizados y existentes de forma definida en el género: los personajes, el orden del relato, unas acciones que provocan reacciones, un desenlace conclusivo. Claro es que puede haber siempre variantes, incluso radicales; lo que no es frecuente es que la propia invariante sea huidiza, a fuerza de ambigüedades, secuencias amalgamadas y pasajes que cambian de función y sentido según su orden.

Es posible que una parte del atractivo que ejerce *Atharratze Jauregian* sobre sus lectores y oyentes derive precisamente de la conciencia de que no lo entendemos todo y se nos ocultan significados, sólo sugeridos o que parecen deliberadamente dejados en penumbra. Como si la historia, por nefanda o demasiado triste, no quisiera ser contada.²²

A ese atractivo fue sensible el naturalista y antropólogo Quatrefages en 1847, quien consideró la balada el único poema vasco, recogido junto con varios otros, que merecía ser dado a conocer. Lo mismo le sucedió a un poeta parnasiano de muchos quilates, de paso por Bayona en 1868: Albert Glatigny, discípulo de Banville y amigo de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé. Glatigny, poeta famélico y actor ambulante, escribió con la esperanza de ganarse unos francos un drama histórico de tema local en que representaba el antagonismo entre gascones y vascos, personificados en el alcalde de Bayona y la nobleza rural labortana. Glatigny pasó unas semanas en la biblioteca municipal, y a la hora de espigar en *Le Pays Basque* de Francisque Michel un poema que sirviera de climax dramático y valiera la pena convertir en *quatrain* alejandrinos, entre varias decenas de composiciones donde la musa euskérica no debió de parecerle muy inspirada, encontró la excepción (el zafiro en el barro, como dice Jon Juaristi a partir de T.S. Eliot) y no tuvo duda en escoger a “La fiancée de Tardets”.

Antes de saber nada de tan ilustres precedentes, el que suscribe cayó también hace años en el círculo de atracción de la novia de Atharratze. Todo lo que antecede no es más que el intento, naturalmente fallido, de sustituir el enigma de una atracción estética por una explicación razonada. Muy poco es lo que se gana en el cambio.

²² No será ocioso recoger las agudas observaciones que Henri Gavel formulaba en abril de 1936, en carta al P. Donostia, a propósito de la balada de *Ursua*, y que podrían trasladarse sin impropiedad a *Atharratze Jauregian*: «Cette chanson est intéressante, entre autres raisons, à mon avis, parce qu'elle présente à un haut degré l'une des caractéristiques des chants basques concernant des faits historiques ou légendaires: au lieu de présenter un récit suivie, comme ceux que l'on trouve dans les “complaintes” françaises ou les romances narratifs espagnols, le poète, sachant que les faits étaient connus du public, se contente de prendre les points les plus pittoresques ou les plus frappants de l'évènement rapporté, par exemple des dialogues particulièrement vifs ou typiques, etc. Il en résulte évidemment un peu d'obscurité pour celui qui ignore le détail des faits historiques ou légendaires, qui servent de basse à la chanson, mais aussi, en revanche, des effets plus saisissants, plus ramassés et plus dramatiques» (ap. Riezu 1980: 86).

Addenda

I. Esquema de distribución de las estrofas de cada versión, según el orden de secuencias en el modelo de “Fábula” propuesto (§ 3)

<i>Sec.</i> \ <i>Vers.</i>	A	B	C.1	C.2	D	D.1 D.2	F	G	H	I	J	K	Ley.	E (Jaurg.)
I	3	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1		1
Extranarr.					2	2			5	2	2			8
II	2	2	2	2	3	3	2		2	3	3	2		—
II (+)	—	—	—	—	7	7	—		3	4		6		—
III a	— (7)	—	3	3	6	6	3		6	8	6	3		4
III b	—	—	—	—	4	4	4		—	6	4	4		2
III c	—	—	—	—	5	5	4		—	7	5	5		3
(III c')							5							
IV a	4	—	4	4	8	8	6		4	10	7	—		6
IV b	1	3	6	6	10	10	7		8	9	9	7		7
(V)	5							Fr						
VI	6 (7)	—	5	5	9	9	8		9	5	8	—	fr	5
(VI b)	8												fr	

II. Textos

Creo seguro que todos y cada uno de los versos —y, desde luego, estrofas— de todas las versiones del corpus han sido recogidos y citados, y la mayoría de ellos más de una vez, en la exposición anterior. No obstante, para cualquier análisis es imprescindible partir de las versiones completas, sin atomizaciones ni reducciones a versiones o estrofas “tipo”, ni esquemas en que se integran variaciones que muchas veces son incompatibles. En consecuencia, reproduzco con toda la fidelidad posible las versiones completas y “primarias”. En su mayoría son textos fácilmente accesibles, a través de la edición de A. Zavala, pero no creo superfluo ofrecerlos en edición más depurada y poder disponer aquí de ellos para facilitar una más rápida verificación o discusión de distintas cuestiones del anterior trabajo. Para la bibliografía me remito al apartado § 1.3, y añado las siguientes especificaciones:

El texto A se publica conforme a la versión revisada de Quatrefages en 1854, y no a la publicada por Ampère en 1853, por las razones que expongo en otro lugar (Cid 2010).

Para las versiones C.1 y C.2., que son reductibles a un texto común, me baso en el original ms. del Cancionero de Chaho, y en el impreso de Francisque Michel.

El resto de las versiones se edita a partir de los impresos (Sallaberry 1870, Irigaray 1928, Zavala 1998), a falta de una consulta de los originales que, si todavía existen, sin duda permitiría clarificar algunas cuestiones. [A última hora he obtenido, gracias a la mediación de Jabier Kalzakorta, copia de los originales de las versiones **D.2** e **I**. Aprovecho en especial la última para la transcripción de este texto del “Cahier Chambrá”, de especial importancia. Mayor interés si cabe, tiene el original ms. probable de la versión utilizada por Sallaberry para su ed. de 1870 (**D**), cuya copia debo igualmente a la generosidad de J. Kalzakorta y a su excepcional conocimiento de los fondos de materiales de la tradición oral vasca].

A

(Quatrefages, 1847, ed. 1854)

SANTA-CLARA

- [1] *A Ataratz*, les cloches de l'église ont sonné tristement d'elles-mêmes. *Mademoiselle* Santa-Clara part demain. Les grands et les petits prennent le deuil: Santa-Clara part demain. On dore la selle de son cheval et *son porte-manteau en argent*.
- [2] «Mon père, vous m'avez vendue *en Espagne comme une vache*. Si j'avais *ma mère en vie* comme vous, mon père, je ne serais pas allée en Espagne, mais je *me* serais mariée au château d'Ataratz.»
- [3] Au château d'Ataratz deux oranges ont fleuri. Nombreuses sont les personnes qui les ont demandées. On a toujours répondu qu'elles n'étaient pas mûres.
- [4] «Mon père, partons gaiement: vous reviendrez les yeux *en pleurs* et le cœur triste, et vous vous retournerez souvent pour regarder votre fille sous sa pierre de tombe.
- [5] «Orissou, la longue montagne, je l'ai passée à jeun. En arrivant de l'autre côté, *j'ai trouvé* une pomme et je l'ai mangée; elle a *rempli* tout mon cœur.
- [6] «Ma sœur, *monte* à la chambre du troisième étage pour voir s'il fait *Egoua* ou Iparra. Si Iparra souffle, tu *lui feras mes compliments* pour Sala, et si c'est *Egoua*, tu lui diras qu'il vienne chercher mon corps.
- [7] «Ma sœur, va chercher maintenant ma robe blanche; va chercher ta robe noire.» Elle s'habille en blanc, et sa sœur en noir.
- [8] Elle monte *sur* la croisée pour voir si elle peut apercevoir Sala. Elle le voit arriver de loin: elle se *jette par la croisée* et tombe morte. Personne *ne peut soulever* le corps. Sala seul *peut l'enlever*.

(Imprimo en cursiva las alteraciones respecto al texto publicado por Ampère en 1853 [cf. reed. en *Euskal Baladak*, y en Zavala, ob. cit]. En las notas, en 1854 se suprime la primera, sobre “Santa Clara”, se mantienen idénticas las demás, y se añade otra al final: (estr. [6]: Sala: “Nom de son amant”).

Notas de la ed. de 1853: Se anota, en estr. [3], tras ‘deux oranges ont fleuri’: “On voit plus loin qu’il s’agit de Santa-Clara et de sa sœur”; al final de estr. [4]: “*Manger la pomme*, se dit également pour s’éprendre d’un amour pur et pour commettre une faute”; estr. [6]: Egua: “Le vent du sud”; Iparra: “Le vent du sud-ouest” [sic]).

C

(Chaho-¿Archu?, pre-1855; F. Michel, 1857)

[1] Atharatce Jaureguian bi citroin doratu,
Ongriagaray horrec batto du galdatu,
Errepostu eman deie ez tirela onthu,
Ontcen direnian batto ukhenen du.

[2] —Aita, saldu naizu miga bat bezala,
Bai eta desterratu España barnara.
Ama bizi izan banu, aita, zu bezala
Ninzan ni esconturen Atharratze Salala.

[3] —Ahispa, jauntz ezazu, (zuc) saia (aroba) pherdia,
Nic ere jauntziren dut satina churia,
Ingoitic hor heldu da zure senhar gueya,
Botzez utz ezazu zure sort echia.

[4] —Aita, joanen guira oro elgarrekin,
Etcherat jinen cira chagrin handirekin,
Bihotza cargatua, beguiak bustiric,
Eta zure alhaba thomban ezariric.

[5] —Ahispa, zoazi orai Salaco leihora,
Iphar ala hegoa cer den jakitera,
Ipharra balin bada gorainci Salari,
Eta aldiz ene tcherca jin dadila sarri.

[6] Atharatzeko zeiniak tristeric du joiten
Andere Santa-Clara bihar da phartitzen,
Haren peco zaldia urrhez da zelatcen,
Han tchipi handiac belchez di[ra] bestitzen.

(Lecturas de la versión publicada por F. Michel: 1:1 Atharrats; 1:2 O. h. bat d. g.; 1:3 E. ičan du ez direla o.; 1:4 O. d. batño izanen du; 2:1 A. s. nauçu; 2:2 B. e. d. oi! Española; 2:4 Ez nintzan ezconduren Atharrats Salara; 3:1 A. jantz e. erroba ph.; 3:2 jantziren; 3:3 I. h. h. d. çure senhar gueia; 3:4 B. guita çaçü çure s. etchia; 4:1 A. juanen g. o. elcarrequin; 4:2 E. jinan c. changrin h.; 4:4 E. z. a. t. ehortziric; 5:2 Ipharra a. hegua den emaçü guardia; 5:3 goraintci; 5:4 Ene gorphutzaren cherca j. d. s.; 6:1 Atharatzeco ezquilec bere motuz joten; 6:3 urhez; 6:4 Hango chipi h. beltchez dira bezitzen.

D

(Sallaberry, 1870)

[1] Atharratz jauregian bi zitroín doratü;
Ongriako Erregek batto dü galthatü;
Arrapostü ükhen dü eztirela huntü,
Huntü direnian batto ükhenen dü.

[2] Atharratzeko hiri, hiri ordoki,
Hur handi bat badizü alde bateti;
Errege bidia erdi erditi,
Maria-Maidalena beste aldeti.

[3] —Aita, saldü naizü idi bat bezala;
Ama bizi ükhen banü, aita, zü bezala,
Enündüzün ez juanen Ongrian behera,
Bena bai ezküntüren Atharratzeko Salala.

[4] —Ahizpa, juan zite portaliala,
Ingoiti horra düzü Ongriako Erregia;
Hari erran izozü ni eri nizala,
Zazpi urthe huntan ohian nizala.

[5] —Ahizpa, enükezü ez sinhetsia,
Zazpi urthe huntan ohian zirela;
Zazpi urthe huntan ohian zirela;
Bera nahi dükezü jin zü zien lekhila.

[6] —Ahizpa jaunts ezazü arrauba berdia,
Nik ere jauntsiren dit ene churia;
Ingoiti horra düzü Ongriako Erregia;
Botzik kita ezazü zure sor etchia.

[7] — Aita, zü izan zira ene saltzale,
Anaie gehiena dihariren harzale,
Anaie artekua zamariz igaraile,
Anaie chipiena ene lagüntzale.

[8] —Aita, juanen gira oro alkharreki;
Etcherat jinen zira changri handireki,
Bihotza kargatürrik, begiak bustirik,
Eta zure alhaba thumban ehortzirik.

[9] — Ahizpa, zu[a]za orai Salako leihora,
Ipharra ala hegua denez jakitera;
Ipharra balimbada goraintzi Salari
Ene khorpitzaren cherkha jin dadila sarri.

[10] Atharratzeko zeñiak berak arrapikatzen;
Hanko jente gazteriak beltzez beztitzen,
Andere Santa-Klara hantik phartitzen;
Haren peko zamaria ürhez da zelatzen.

Se conserva un original ms. entre los papeles que forman el legado de Sallaberry. El texto figura "en el 'cuaderno lila' (es mi denominación, por las tapas lilas) [pp. 70-71] y la letra no es endiablada, como en otros casos. Las canciones de este manuscrito no son autógrafas de Sallaberry; es un cuaderno que poseía nuestro folclorista» (observaciones de J. Kalzakorta).

En transcripción literal (de J. K.):

[1] Atharatçe Jaureguian bi sitroin doratu
Ongriako eregueq batho du galthatu
Arapostu ukhen du estirela hountu
hountu direnean batho ukhenendu

[2] Atharatçe hiria duçu ordoki
hour handi bat badiçu alde bateti,
erregue bidia erdi erditi
Maria Magdalena beste aldeti

[3] Aita saldu nayçu idy bat beçala
Ama biçi ukhen banu aita çu beçala
enunduçun jouanen ongrian behera
bena bai eskhounturen Atharatçe salala

[4] Ahispa jouan çité portialiala
ingoiti hora duçu ongriako ereguia
hari eran içoçu ni eri niçala
saspi ourthe hountan ohian niçala

[5] Ahispa énukéçu ez sinhetzia
saspi ourthe hountan ohian çirela *bis*
nahi dukéçu jin çu çien lekhiala

[6] Ahispa jauts éçaçu aropa berdia
niq ere jauntçiren dit ene chouria
ingoiti hora duçu ongriako ereguia
botçiq kita éçaçu çoure sor lekhia

[7] Aita çu içan çira ene saltçalé
anayé guehiena dihariaren harçalé
anayé artékoua samaris igarailé
anaye tchipiena ene laguntçalé

[8] Aita jouanen guira oro algareki
 etcherat jinen çira changri handireki
 bihotça khargaturiq beguiaq boustiriq
 eta çouré alhaba tounban éhortçiriq

[9] Ahispa su oray salako leyhora
 iphara ala hegoaai den jakitera
 iphara balinbada gouaintçi salari
 ene khorpitçaren cherkha jin dadin sari

[10] Atharatçéko segniaq beraq arapikhatçen
 hanko jente gastiaq beltchez bestitçen
 andere santa cléa hantiq phartitçen
 haren peko samaria da urhez çelatçen

En 9b: “*iphar[r]a ala eghuaai den jakitera* hay que interpretar *ipharra ala eghua a(r)i den jakitera*, con el verbo ‘ari izan’ que se emplea con fenómenos atmosféricos: *haizea (h)ari da* o también *haizea (h)ari du, euria (h)ari dulda, kazkabarra (h)ari daldu*, etc.” (J. K.)

Lecturas sustituidas por Salaberry en el texto publicado, y que, en rigor, deberían restaurarse en el texto base: 1a Athar[r]atze; 2a Athar[r]atze h. duzu o.; 2d M. Madalena; 3c enündüzün juanen; 3d Athar[r]atze salala; 5d Nahi d. j. z. z. lekhiala; 6a ar[r]opa; 6d B. k. e. z. sor lekhia; 7b dihariaren; 9b iphar[r]a ala hegoa a[r]i den j.; 9c I. b. gu[r]aintzi S.; 9d e. k. x. j. dadin s.; 10b H. j. gaztiak; 10c a. s. Klea h. p.

Sin embargo, J. Kalzakorta no excluye que la versión manuscrita fuera distinta de la impresa, pese a ser muy semejante, con lo que los cambios no se deberían a retoques del editor: “Puede que la versión publicada sea, efectivamente, una versión retocada pero no necesariamente. Varias canciones publicadas, por ejemplo, no las encuentro en los cuadernos manuscritos. Las versiones que encuentro, sin embargo, no han sufrido ningún cambio cuando se han publicado. Puede ser que, según deduzco, algún que otro cuaderno se haya extraviado”.

F

(Otxagabia, Ramona Landa Rekalde, c. 1926; rec. y ed. Á. Irigaray, 1928; reed. 1971)

[1] Atarratze xauregian zitroina da loratzen,
 Dongarayeko primiak batño du galdetzen.
 Respostia izan emendu ez tirela ondu,
 Ontzen direnean batño izanen du.

[2] — Aita, zuk saldu nuzu idi bat bezala,
 Baita abandonatu, ez izanik bezala.
 Ama bizi uken banu, aita, zu bezala,
 Eninduzu, ez, joanen Espainian barna,

Baño bai ez konduren Atarratze Sala'la.

[3] — Aizpa, xantzi dezan, xantzi, xarpa berdea,
Nik ere xantziren diñat mosolin xuria,
Engoitik una duken gure jaun gaia.

[4] — Abil eta erran izozu eri nizala.
Zazpi urte untan oyea nizala.
— Nik erranagatik eri zinala,
Bera xinen duzu bai zu ziren lekura.

[5] — Jinko onak dagizula egun on, nere Klara maitea,
— Bai eta zuri ere, Dongarayeko primia.
— Bidean entzun dizit eri zirela,
Eri izateko sobera eder zira! —

[6] — Aita, goazen, goazen, alegerarik,
Etxera jinen zira begiak bustirik,
Begiak bustirik eta ni tonban sarturik. —

[7] Atarratzeko ezkilak beren doñez soñatzen,
Eta andere Klara erritik partitzen,
Ango txipi-aundiak beltzez dira bestitzen.

[8] — Aizpa, goazen, goazen, goyen goyen sala'la,
Andik so eginen jagun den iparra ala egoa.
Iparra baldin bada Sala'ri goraintzi,
Ta egoa baldin bada Dongarayeko primia.

En la reed. de 1971 Irigaray altera el orden de las estrofas: la segunda pasa a ser la última, y viceversa. Se indican también las siguientes correcciones: 4:2 urte (egun); 6:1 alegerarik (alkareki), al margen de cambios ortográficos que no registramos.

H

(Ataun, verano de 1935. “Jose Joakin kamineroari entzuna”, rec. Joakin Dorronsoro, col. Aitzol, *ap.* Zavala, 1998)

[1] Atarratz yaulegian bi zitroin duratu;
Hongriako Erregek batto du galdetu.
Errepuesta izan du eztirela ontu,
Onturen direnean batto izanen du.

[2] — Aita, zuk saldu nazu iri bat bezela;
 Ama bizi izan banu, aita, zu bezela,
 Ez ninduzun joanen Hongrian behera,
 Bañan bai ez konduren Atarratz Salara.

[3] Aita, zu izan zera neure saltzalle,
 Anaie zarrena diruen artzalle,
 Anaie artekoa zamariz igaralle,
 Anaie txikiena nere laguntzalle.

[4] Aita, juanen gera guztiok alegeraki;
 Etxera jinen zera xangriñ aundiarekiñ,
 Biotza kargaturik, begiak bustirik,
 Eta zure alaba tonban egortzirik.—

[5] Atharratzeko iria iri ordoki,
 Ur handi bat badizu alde batetik;
 Errege-bidea berriz erdi-erditik,
 Maria Madalena beste aldetik.

[6] — Ahizpa, zorazi portalera,
 Gaur goitik or dukezu Hongriako erregea;
 Ari erran zaiozu ni eri naizela,
 Eta zazpi urte ontan ohian naizela.

[7] Ahizpa, zorazi salako leiora,
 Egoa ala iparra danez jakitera;
 Iparra baldiñ bada, goraintzi Salari,
 Nere korpitzaren billa jin dariñ sarri.—

[8] Atharratzeko ezkillak bere baitaik dute jotzen;
 Andere Santa Klara orañ da partitzen;
 Aren azpiko zaldia urrez da zelatzen,
 Urrez zelatzen eta zillarrez bridatzen.

I

(S. I.; s. a., [Soule, Sainte Engrace (?), “Cahier Chambra”, pp. 47-49], cop. Louis Dassance, publicada por A. Zavala, 1998). Reproduzco el original de mano popular con sus grafías, salvo en el vocalismo (*ou: u/u: ü*)

[1] Atharaxe jauregian bi filan* doratü;
 Hongriako Eregek batto dü galttatü;
 Erepostu üken dü eztirela huntü,
 Huntü direnian batto ükhenen du.

[2] Atharaxko heria heri ordoki,
 Ur handi bat badizü alde bateti;
 Ereg bidia erdi-erditi,
 Maria Madalena beste aldeti.

[3] — Aita, saldü naisü idi bat besala;
 Ama bisi üken banü, aita, çü besala,
 Eninsan, ez, juaenen Hongrian behera,
 Bena bai ezkontüren Ataraxe Salala.

[4] — Aita, çü içan cira ene salsale,
 Anaye gehiena sosaren harsale,
 Anaye artekua samariala igaile,
 Anaye tchipiena ene lagünçale.—

[5] — Ahispa, juaen cite galeriala,
 Iphara ala hegua den jakitera;
 Iphara balin bada gorainxi Salari
 Ene khorpisaren txerkha jin dakidan sari.

[6] Ahispa, juaen cite Salako leihora
 Ingoiti hora beita Hongriako eregia;
 Hari eran esosü ni eri nisala,
 Saspi urthe hontan ohian nisala.

[7] — Ahispa, enükeçü, ez, ni sinhexia,
 Saspi urte hontan ohian cirela;
 Saspi urte huntan ohian cirela;
 Bera nahi dükesü jin çü ciren lekhila.

[8] — Ahixpa jeance esasü aropa churia,
 Nik ere jeanziren dit ene berdia;
 Ingoiti hora beita Hongriako erregia;
 Boxik kita esasü çure sor lekhia.—

* Para el término *filan*, no documentado, hasta donde sabemos, en ningún otro texto, J. Kalzakorta sugiere la posibilidad de que se trate de un galicismo, «fille». Cabría, así, postular un originario e hipotético hemistiquio «bi *fille han* doratu», aunque sorprende el recurso al préstamo para un «concepto» y un ítem léxico tan usual.

[9] Atharaxeko zeñiak beren manüs joiten;
Andere Santa Klara heriti phartisen;
Haren peko saldia ürh[e]z selasen;
Ürhez selasen eta diamantez bridasen.

[10] —Aita, juanen gira oro algareki;
Gibel üxüliren cira changri handiki,
Bihosa triste eta begiak bustirik,
Eta çure alhaba thonban ehorsirik.

J

(“Cahier de chansons basques appartenant à [...] M. Castet né à Larceveau”,
1936, ed. X. Videgain, 1997).

[1] Atharase jaureguian bi sitroin doratu
Hongriako erregiak batto du galdatu
Errepostu ukhan du ez direla hondu
Hondu direnian batto ukanen du

[2] Atharatzeko hiria hiri ordoki
Hur handi bat badu alde batetik
Erregue bidia erdi erditik
Maria Madalena beste aldetik

[3] Aita saldu nausu idi bat besala
ama bisi ukan banu aita su besala
e nindusun ez juanen hongrian behera
bena ba eskonduren Atharatzte Salharat

[4] Ahispa jua site portialiat
Engoitik jinen dusu hongriako erregia
Hari eran ezosu ni eri nisala
Saspi ourthe huntan ohian nisala

[5] Ahispa enukésu ez sinhetsia
Saspi ourthe hountan ohian sirela
Zaspi ourthe hountan ohian sirela
Berak nahi dikezi jin su ziren lekura

[6] Ahispa ezarasu aropa berdia
Nik ere esariren dut ene churia
Ingoitik hor dussu hongriako erregia
Botzik kita sasu sure zor lekia

[7] Aita juaenen gira oro elgarrekin
 Etcherat jinen sira changrina handiarekin
 Behotza kargaturik begiak bustirik
 Eta sure alhaba thomban éhortsirik

[8] Ahispa soasi salako leyhorat
 Iparra ala hegua denes jakiterat
 Iparra balimbada goraintzi saldari
 Ene gorputzaren cherka jin dadin sarri

[9] Atharatzeko seinia berrak erepikatzen
 Hango jende gasteria belches da beztitzen
 Andere santa clara handik phartitzen
 Haren aspiko samaria urhez da selhatzen

El editor anota: “Ziberotarrez dagoen ü eta u-ren arteko diferentzia salbatua da ‘ou’ eta ‘u’ grafemen bidez, beste kantuetan [del cuaderno] horrelakorik ez delarik agertzen”; 5 “Lerro bat errepikatu du kopiaegileak” [la repetición de los versos 5.2-3 es, sin embargo, habitual en este tipo de versión]; 7c behotza (sic) [“Bihotza irakurri behar”]; 8c saldari (sic) [“Salhari irakurri behar”]. *Al final del texto se anotó:* “Souvenir”.

Se mantienen las grafías y ausencia de puntuación del original de mano popular.

K

(Garazi, 1947. Grabada por Claudie Marcel-Dubois y M. Andral. Reproducida en *Chants et musiques des provinces françaises* (Paris, édition de la Phonothèque nationale et du Musée de la parole de l’Université de Paris, 1948) [album, 10 disques 78 rpm]; y/o en *Pays basque 1947. Corse 1948. Compagnonnage 1949* (Paris, éditions des Musées nationaux; disques ATP; documents du Département d’ethnomusicologie du Musée des arts et traditions populaires, 1951) [album, 3 disques 78 rpm].

A falta de los registros sonoros, que no me han sido accesibles, sigo la ed. de M. Karpeles 1956, núm. 94, pp. 140-141.

[1] Atharratze jauregian, bi zitroñ doratü.
 Hongriako erregek batto dü galthatü.
 Arraportü ükhen dü ez direla huntü,
 Huntü direnian batto ükhenen dü.

[2] —Aita, saldü naizü idi bat bezala;
 Ama bizi ükhen banü aita, zü bezala,
 Enündüzün ez juaenen Hongrian behera,
 Bena bai ezkuntüren Atharratze Salala.

[3] —Ahizpa, suza orai portialia,
Ingoiti hura beita Hongriak' erregia ;
Hari erran izozü ni eri nizala,
Zazpi urthe unthan ohian nizala.

[4] —Ahizpa, enükezü ez sinhetsia:
Zazpi urthe huntan eri zirela,
Zazpi urthe huntan ohian zirela;
Bera nahi dükezü jin zu zien lekhila

[5] Ahizpa, jaunts ezazü arropa berdía,
Nik erre jauntsiren dit ene churia,
Ingoiti horra düzü Hongriak' erregia:
Botziz kita ezazü zure sor-etchia.—

[6] —Aita, zu iran zira ene saltzale
Anaie gehiena dihariren harzale
Anaie artekua zamariz igaile.
Anaie chipiena ene lagüntzale.—

[7] Atharratzeko zeniak berez arrapikatzen,
Hanko gente gazteriak beltzez da bestitzen,
Andere Santa Klara herriti phartitzen,
Harempeko zamaria ürhez da zelatzen.

En la ed. de Karpeles: 1a zihoiñ [sic]; 1c Arraportu [sic]; 2d Ben a bai [sic]; 3a suza [sic]; 5d b. kia e. z. s. [sic]; 7a A. z. berz a. [sic].

Se acompaña una versión inglesa, versificada y muy libre, debida a E. V. de Bray, realizada "especialmente para este libro":

On a tree down by the castle, two golden lemons grew,
A king, he came to seek one, from far-off Hungary.
They answered: We will give, sire, the finest one to you,
Soon the sun shall ripen the one that yours shall be.

O my father, am I cattle, that you should sell me thus?
I should not so be leaving for far-off Hungary.
My mother, were she living, had never parted us.
Never had she parted my own true love and me.

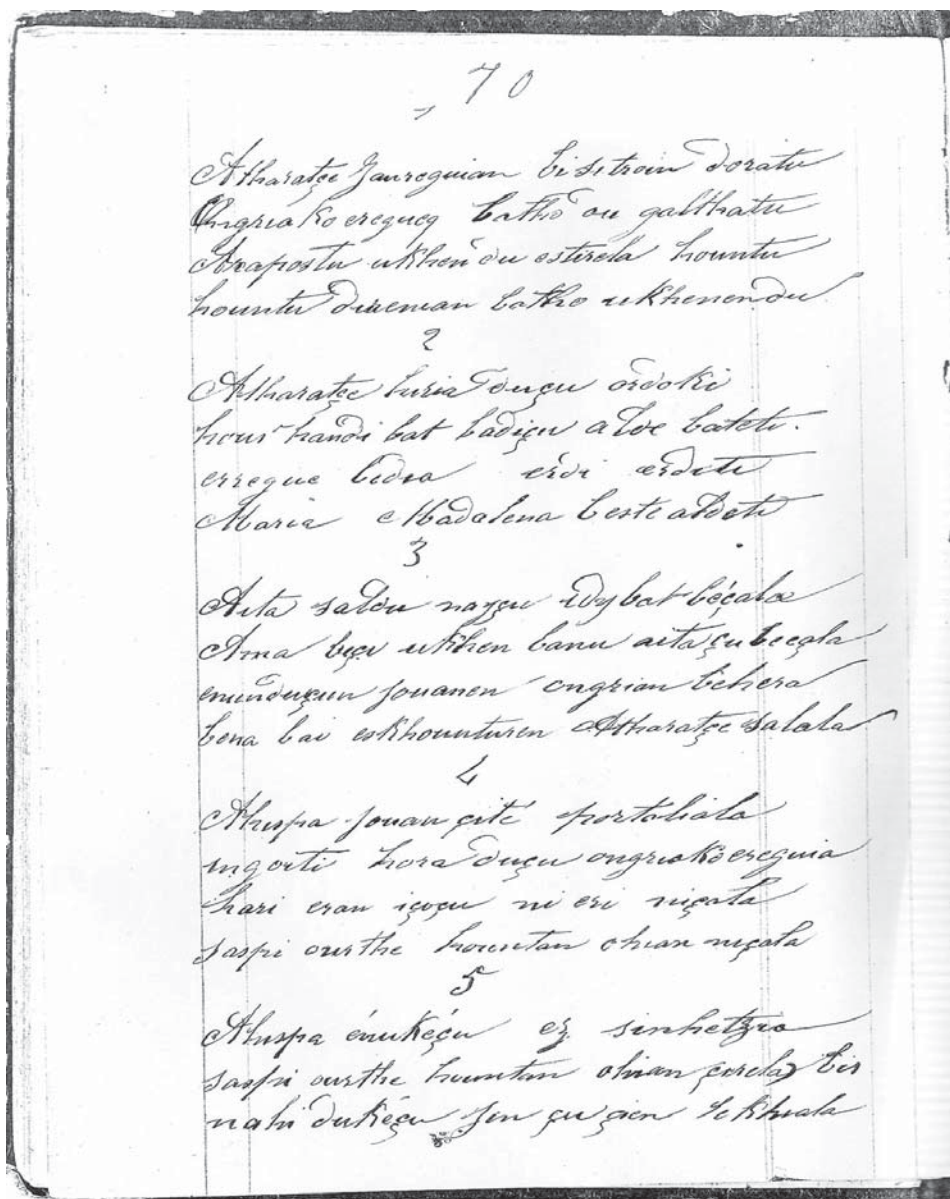
O my sister, dearest sister, go down unto the gate,
For soon should come, dear sister, the king of Hungary.
O tell to him, dear sister, before it is too late,
Seven years I lie here in direst malady.

O my sister, dearest sister, O no, this cannot be,
I cannot say you're lying in direst malady.
He'd first demand to come here and for himself to see,
Ne'er would he believe it, the king of Hungary.

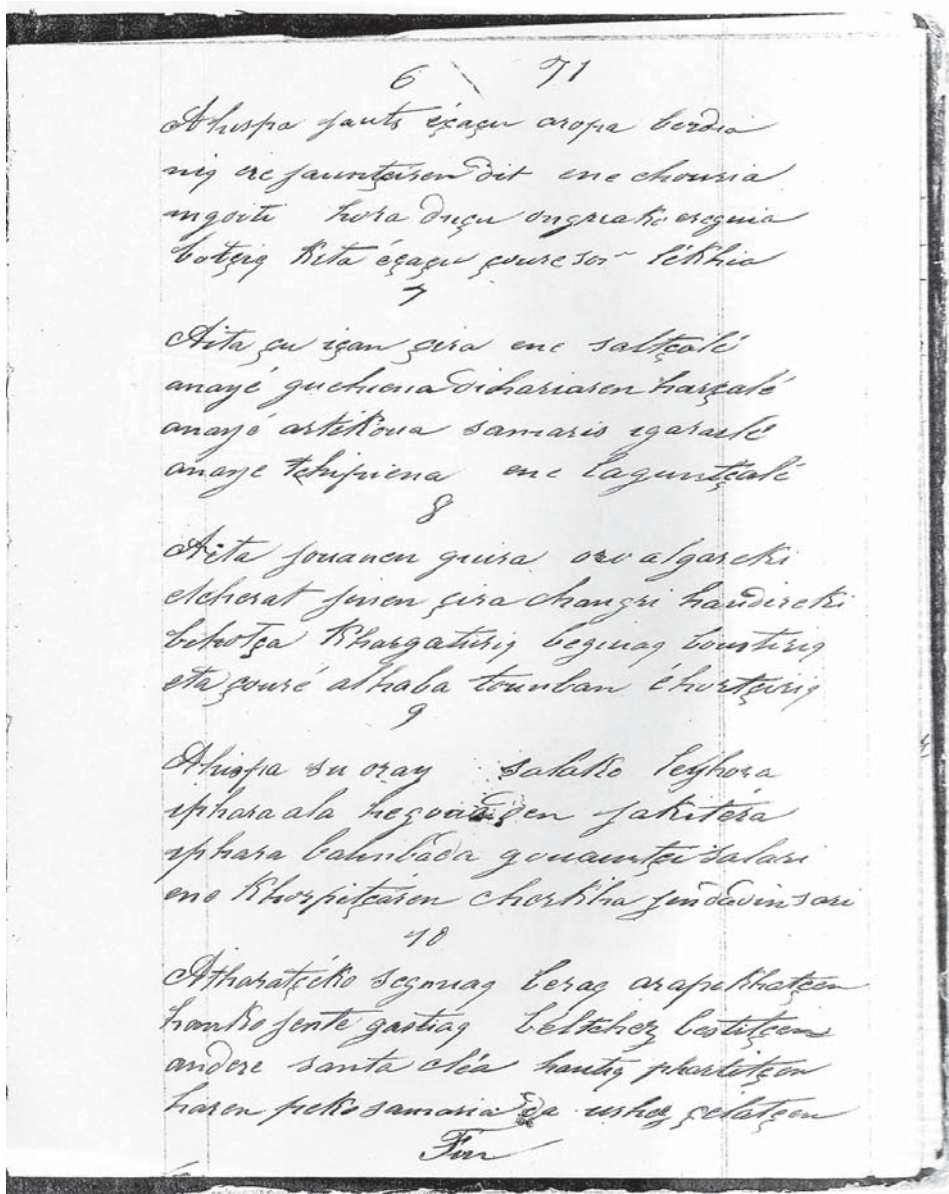
O my sister, come, dear sister, and wear this dress of green.
And wait you here to welcome the king of Hungary.
I'll wear this dress of pure white, the finest ever seen.
Though you leave your birthplace, no weeping shall there be.

O my father, O my father, that you should sell me so!
My eldest brother's taken the gold that's paid for me,
My second brother helps me to mount my horse to go,
With me goes the youngest to far-off Hungary.

All the bells of Tardets ring out across the countryside.
The young are wearing mourning, they see the bride-to-be.
The fair St. Clare preparing on royal horse to ride,
Leaving for to marry the king of Hungary.



Ms. original de la col. de J.-D.-J. Sallaberry («cuaderno lila», J. K.), con variantes respecto al texto publicado en 1870 [versión D] (Copia facilitada por Jabier Kalzakorta).

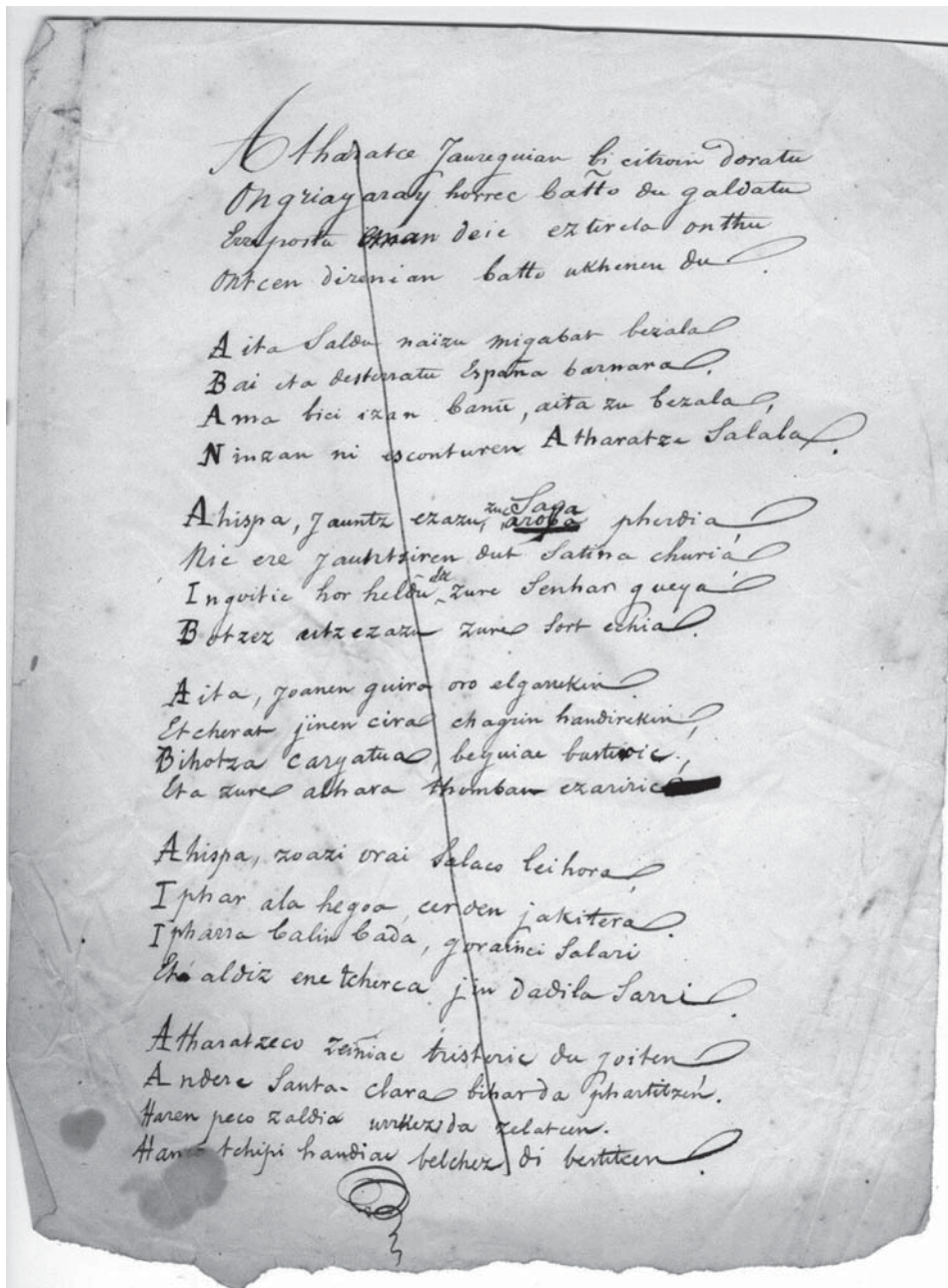


Ms. original de la col. de J.-D.-J. Sallaberry (final).

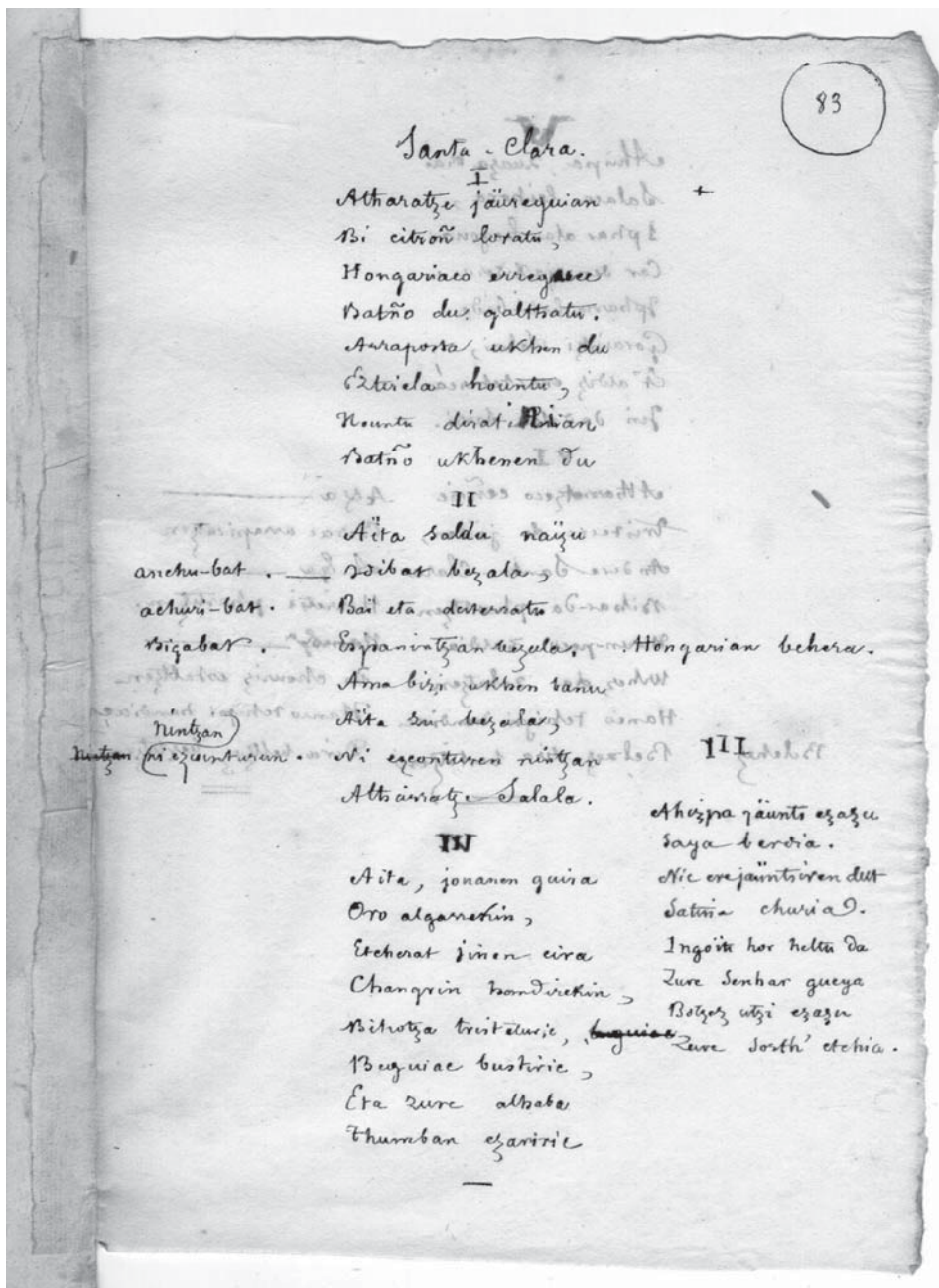
Santa Clara . (Lekuntorra.)

Atharatz e Litroqna Noongriako Batzgo du v'Khen du Estibela Hounte Batzgo		jaurregian loratu errezhet galdatu arrapostia hounte diratniam ukhoen du .
+		
Aita Jdi bat Bai Espainiatzen Amabizi Aita zu Eunduzun Noongrian Osaman bai Atharatz e		salu ai nezu lezala abandonatu lezala ukhen banu zu lezala ez jousen . behera ez Kounduzun Salala
-		
Atharatzeko Oerak Andere Hberriak Noanko Dira Noanpeko Da chouriz		regniak arrapikatzen Santa Klara p'harritzen handiak leztitzen zaldia estaltzen

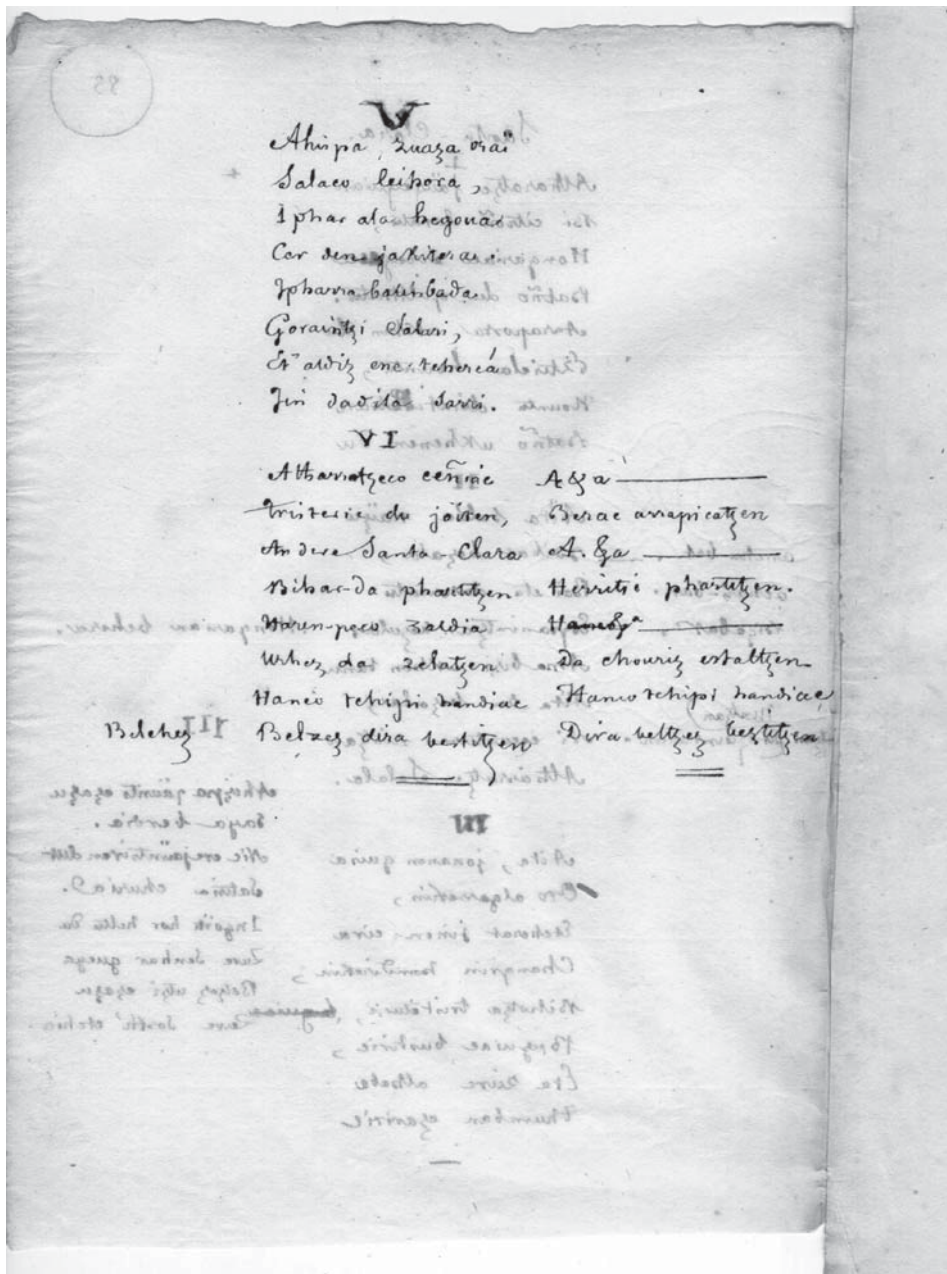
Ms. autógrafo de A. Chaho, con la versión «reducida» [versión **B**], traducida, y publicada parcialmente por Chaho en 1855. El original aparece tachado con la misma tinta en que Chaho elaboró su versión facticia [versión **Z**]. (Col. T. Monzón Olaso. Copia digital depositada en Euskaltzaindia; reproducción facilitada por J. Kalzakorta).



Ms. de letra de mano desconocida (acaso J.-B. Archu), incorporada al «Cancionero» de Chaho [versión C.1]. Como la anterior, fue tachada por Chaho una vez elaborada su versión ficticia [versión Z]. (Col. T. Monzón Olaso. Copia digital depositada en Euskaltzaindia; reproducción facilitada por J. Kalzakorta).



Ms. autógrafo de A. Chaho. Texto facticio [versión Z], elaborado a partir de las versiones B y C.1. Al margen de las estrofas II, V y VI se anotan las variantes desechadas (que en algún caso, «anchu bat», «achuri bat», no aparecían en los textos base). (Col. T. Monzón Olaso. Copia digital depositada en Euskaltzaindia; reproducción facilitada por J. Kalzakarta).



Ms. autógrafo de A. Chaho. Texto facticio [versión Z] (final).

47

Alucos ene haurag seme al habag oro
 Jesuofatiko Sorhoian ere Kontira artino
 Heber ulphenig ere a phusat eokernio Ulken Jesusi bethy
 Haraq Jendatun cion souuagoro amorio

Atharaxe Lauregia

1

Atharaxe Lauregian bifilam oratu
 Hongriako ereget battoan Galthatu
 Erepostu ulphen du eplisea h'entia
 Hountu direnian batto ulphenendu

2

Atharaxa honoria h'eri erudty
 h'ow handibat badesu alde baley
 Eregetia erud' erudty
 Maria madalona beste alde ty

3

Aita saldu naisu idibat besala
 ama bivi Ulken banu aita cu besala
 erimor ez soumar Hongriar behora
 benabag Eskontun Atharaxa Salala

4

Aita cu igan cira ene Salvale
 anaye Je h'iera sosaren harrate
 Anaye aita Kora samaxala iganle
 anaye Tchiperera ene laguneale

5

Ms. de letra de mano popular, del «Cahier Chembra», escrito en Saint Engrazi [versión I] (reproducción facilitada por J. Kalzakorta).

- 5 -

48

Ahispa Joan eitegaleniala
 alphara ala haren den jakitara
 Alphara ba lumbata joransen Salari
 Ene. Alhoapuzaren teher Alha jin dakidan sari
 ahispa Joan eite Salako ley hore
 ingozte honabete hungria Ro eregia
 Hari eran esatu ni eie susala
 Sazpy. Cuatbe hontan ahian susala

- 6 -

Ahispa enubee ezari sinhoria
 Sazpi Cuatbe hontan ahian susala
 Sazpi Cuatbe hontan ahian susala
 Bera nahidu horu jin euezen lekhal

- 7 -

Ahispa Jeana esasa arpa chouria
 nigozte erendit ene bendia
 Ingozte hore beite Hungria Ro eregia
 bozle. Kite esasu euezen lekhal

- 8 -

Atharacetti egnieg beren manusjiten
 anyere Santablere Heruty Phansen
 karan Jeko baldia Uhoz selasen
 Uhoz selasen eta Diamontez berdesen

- 9 -

Ahispa Joanen Jira oro alganetiky
 Gibel usuliren eue Chamgri hametiky

Ms. de letra de mano popular, del «Cahier Chambra», escrito en Saint Engrazi [versión I] (continuación).

Pichosa Criste sta begiae bousterig
 eta Coure abhaba Ghomban Ghoring 49
 Judipranenae
 1
 O thedoya mundian ihouere guidurig
 Judyheratu baly Companadaitonig
 Egit Criste badin Meberurig
 Judyheratu hary Companadaitonig
 — 2 —
 Gasasen ninsatans kurbat Gamty
 Bibwan judaya Citan fereyhi onedy
 Citan Ceyuela ykhoue Jronig
 Nig besain beara Luia cranig
 — 3 —
 Tarsite barmera Gurey Girona
 Eclatera ukhonen duh aron gori houna
 Eclatera ukhonen duh aron Goki houna
 bayeta Compliturey Coure de segora
 — 4 —
 Jincinte gogoty Cithin Girona
 Ewan ere banyoke Citan arduyany houna
 Sarsen banis ere egonen nit Chidy
 Thourmenties haroen oraye Jari's Gerosty
 — 5 —
 Erayten dereygit Rouous Guela
 Coure admasen Jatin Mahian Guela

(a)

Ms. de letra de mano popular, del «Cahier Chabra», escrito en Saint Engrazi [versión I] (final).

Bibliografía

- Ampère, Jean-Jacques, «Poésies populaires de la France. Instructions du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France», *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, I (1852-1853), 217-279. Tirada aparte: *Instructions relatives aux poésies populaires de la France-Décret du 13 septembre 1852* (Paris: Imprimerie Impériale, MDCCC LIII).
- Billelabeitia, Miren M. & Jon Kortazar, *Euskal badadak eta kantu herrikoiak. Baladas y canciones tradicionales vascas* (Madrid: Atenea, 2002).
- Bordes, Charles, «La musique populaire des basques», en *La Tradition au Pays Basque* (Paris: Lucien Gougy, 1899).
- Chaho, Augustin, *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan. Itinéraire pittoresque* (Bayonne: A. Andréossy, 1855).
- (comp.), *Chants populaires de la Navarre et des Provinces Basques* [*Chants basques. Romances, Mélodies, Chants de genre, Chants de table, Récitatifs, Danses, Mélopées, etc.*]. Ms. orig., col. T. Monzón Olaso [copia digital en Euskaltzaindia].
- Cid, J. Antonio, «Romancero hispánico y balada vasca», en *Antonio Zavalaren ohoretan herri literaturaz gogoeta* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2000), 69-100.
- «La balada *Urthubiako Alhaba*. Problemas y conjeturas», *ASJU* XLII-1 (2008), 1-60.
- «Reconstruyendo la balada: *Atharratze Jauregian*, de Quatrefages a Dickens; y del valor de los testimonios “indirectos”», *Litterae Vasconicae. Euskeraren Iker Atalak* 11 (2010), 35-62.
- Dubarat, Victor Pierre, «Lettres adressées au capitaine Duvoisin», *RIEVI* (1907), 49-53.
- Glatigny, Albert, *Pés de Puyane, maire de Bayonne: Drame en 3 Actes. Représenté sur le Théâtre de Bayonne, le 2 Mai 1868 par la Société Thalie* (Bayonne: Librairie Centrale, 1868).
- Gorostiaga, Juan, *Antología de poesía popular vasca* (Donostia-San Sebastián: Biblioteca Vascongada, 1955).
- Guerra, Juan Carlos de, *Los cantares antiguos del euskera* (Donostia-San Sebastián, 1924), pp. 129-132 («Cantar de la palaciana de Tardets», 1584).
- Irigaray, Ángel, «Una variante del cantar de la palaciana de Tardets», *RIEV* XIX (1928), 230-233.
- [Apat-Echebarne, A.], «Una variante del cantar *Atarratze Jauregian*», incl. en *Noticias y viejos textos de la Lingua Navarrorum* (Donostia-San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones, 1971), pp. 29-36 [refundición del anterior].
- trad & adapt. [F. Michel], *Poesías populares de los vascos* (Donostia-San Sebastián: Auñamendi, 1962), 2 vols.
- Iztueta, Jose Migel [Lazkao-Txiki], *Irriz eta malkoz*, ed. A. Zavala (Oiartzun: Sendoa, 1994), 2 vols.
- Jaurgain, Jean de, «Quelques légendes poétiques du Pays de Soule», en *La Tradition au Pays Basque* (Paris: Lucien Gougy, 1899), pp. 368-401.
- Juaristi, Jon, *Literatura vasca* (Madrid: Taurus, 1987).
- , *Euskal baladen lorea. Flor de baladas vascas* (Madrid: Visor, 1989).
- Kalzakorta, Jabier, «*Ontziak eder du bela edo Itsasu Elizaldeko* balada: Bi aldaera berri argitaragabeak», *Idatz & Mintz* 45 (2008), 26-36.
- Karpeles, Maud (ed.), *Folk Songs of Europe* (London: Novello & Co., 1956; reed. London-N. York: Oak Publications, 1964).

- Lakarra, Joseba, «*Vida con/ly libertad*: sobre una coordinación arcaica y la autenticidad de *Urthubiako Alhaba*», *ASJU* XLII-1 (2008), 83-100.
- , Koldo Biguri & Blanka Urgell (“*Maria Goyri*” Mintegia), *Euskal baladak. Antologia eta azterketa* (Donostia: Hordago, 1983), 2 vols.
- Lertxundi, Benito, ... *eta maita herria, üken dezadan plazera* (Elkar KD-AZ-5, 1975).
- , *Zuberoa eta Askatasunaren semeei* (Elkar KD-AZ-9/10, 1977).
- , *Hunkidura Kuttunak*, I (Elkar KD-366/7, 1993).
- Marcel-Dubois, Claudie, «La musique au Pays Basque Français avec audition de disques enregistrés en 1947», *VII^{ème} Congrès d'Études Basques (Biarritz, 1949)* (Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2003), pp. 21-25.
- Massó Torrents, J., *Croquis Pirenencs. Segona Serie* (Barcelona: L'Avenç, 1903).
- Michel, Francisque, *Le Pays Basque. Sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique* (Paris: F. Didot, 1857).
- Mujika, Luis Maria, *Euskal lirika tradizionala* (Donostia-San Sebastián: Haramburu, 1985 [vol. II]).
- Muñoz Molina, Antonio, *Carlota Fainberg* (Madrid: Alfaguara, 1999) [En una reedición de 2004, lectura obligatoria para alumnos de bachillerato en algún colegio madrileño en 2009 (ap. Jerónimo Cid Vian, *British Council School*), figura en la cubierta el título: «Carlota Fainberg. La tenue frontera donde pueden coexistir el amor y la muerte». De-searía creer que el autor no es responsable de semejante añadido].
- Onaindia, Santiago, *Milla euskal olerki eder* (Zarautz, 1954).
- Ormaetxea, Nicolas, Orixe, *Euskaldunak. Los vascos* (Donostia-San Sebastián: Auñamendi, 1976).
- Orpustan, Jean-Baptiste, «Lire et comprendre les textes poétiques de tradition orale: l'exemple de la chanson souletine *Atharratze jauregian*», *Lapurdum* IV (1999); *Hommage au professeur Jean Haritschelhar*, 57-80.
- Perret, Paul, *Les Pyrénées françaises*. II, *Le Pays Basque et la Basse-Navarre* (Paris: H. Oudin, 1882).
- Quatrefages, A. de [Jean Louis Armand de], «Souvenirs d'un naturaliste. La Baie de Biscaye. I: Biarritz - Guettary - Saint-Jean-de-Luz; II: “Saint-Sébastien et les Basques”», *Revue des deux mondes*, V: Nouvelle Période, XXe. année (1850), 220-244; 1060-1099.
- *Souvenirs d'un naturaliste* (Paris: Charpentier [Victor Masson], 1854), 2 vols.
- *The Rambles of a Naturalist on the Coasts of France, Spain, and Sicily*, translated by E. C. Otte (London: Longman, Brown, Green, Longmans, & Roberts, 1857), 2 vols.
- Riezu, Jorge de, *Flor de canciones populares vascas* (Buenos Aires: Ekin, 1948), con reediciones y adaptaciones posteriores.
- (ed.), *Cartas al P. Donostia. Selección; versión; notas* (Donostia-San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal, 1980).
- Sallaberry, J.-D.-J., *Chants populaires du Pays Basque. Paroles et musique originales* (Bayonne: Impr. de Veuve Lamaignère, 1870).
- Urquizu, Patricio, «Viejas baladas vascas del cancionero de Chaho», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 11, 2005, 29-110.
- Videgain, Xarles, «Joanes Castet-en Kantu-Kahierra (Oztibarre, 1936)», *Lapurdum* II (1997), 129-159.
- Vinson, Julien, reseña a P. Perret, *Les Pyrénées françaises*. II, *Le Pays Basque et la Basse-Navarre*, *Revue de Linguistique et de Philologie Comparée* XVI (1883), 99-107.
- Zavala, Antonio, «Aitzolen kanta bilduma», *Oihenart* 15 (1997), 169-175; reed.: «Aitzol zaren kanta bilduma», en *Auspoaren auspoa*, III (Oiartzun: Sendoa, 1999), 7-23. ohar.
- , *Euskal Erromantzeak-Romancero Vasco* (Oiartzun: Sendoa, 1998).