

MANUEL DE LEKUONA

# LITERATURA ORAL VASCA

*(Tercera edición)*



KARDABERAZ BILDUMA

22 - B

# KARDABERAZ BILDUMA

- 1 **KARDABERAZ AITARI OMENALDIA**  
(Zenbait idazle) ... .. 1972. 198 of.
- 2 **NEURRIZTIA**  
(Luis Egia) ... .. 1972. 323 "
- 3 **SUGE GORRI**  
(François Mauriac - "Uxola") . 1973. 169 "
- 4 **EZPALAK**  
("Uxola") ... .. 1973. 191 "
- 5 **AITONAREN IPUIAK**  
(Ramón Murua) .. .. 1974. 140 "
- 6 **ERREKA ZULOAN ETA...**  
(Anastasio Albisu Ayerdi) ... 1974. 339 "
- 7 **SHAKESPEARE - KOMEDIAK, I**  
(Larrañaga'tar Bedita) ... 1974. 322 "
- 8 **LANDARE-JAKINTZA (Botánica)**  
(Larrañaga, Guillermo) ... .. 1975. 183 "
- 9 **GARTZI-XIMENO, eta...**  
(Anastasio Albisu Ayerdi) ... 1975. 258 "
- 10 **EUSKALERRIA ETA ERIOTZA**  
(Anastasio Arrinda Albisu) ... 1974. 290 "
- 11 **SHAKESPEARE - KOMEDIAK, II**  
(Larrañaga'tar Bedita) ... .. 1975. 271 "
- 12/13 **SHAKESPEARE - DRAMAK, I-II**  
(Larrañaga'tar Bedita) ... .. 1977. 468 "
- 14 **SHAKESPEARE - TRAJEDIAK, I**  
(Larrañaga'tar Bedita) ... .. 1976. 358 "
- 15 **SHAKESPEARE - TRAJEDIAK, II**  
(Larrañaga'tar Bedita) ... .. 1976. 293 "
- 16/17 **GRAMATICA VASCA**  
(Dos vols.). ("Umami") 1976. 584 eta 208 of.
- 18 **TXIRULIRUKA-OLERKIAK**  
(Loidi'tar Paben) ... .. 1977. 145 "
- 19 **LEKUONA'TAR MANUEL JAUNAREN OME-  
NEZKO IDAZKI-BILDUMA, I** 1977. 341 "
- 20 **LEKUONA'TAR MANUEL JAUNAREN OME-  
NEZKO IDAZKI-BILDUMA, II** 1977. 323 "
- 21 **LEKUONA'TAR MANUEL JAUNAREN OME-  
NEZKO IDAZKI-BILDUMA, III** 1977. 396 "
- 28 **EUZKAL-BETERIZUNAK**  
("Umami") ... .. 1977. 222 "

LITERATURA ORAL VASCA

MANUEL DE LEKUONA

# LITERATURA ORAL VASCA

*(Tercera edición)*



KARDABERAZ BILDUMA

EDICIÓN DE 1963

1963 - 11

ARCA - LEKUNA S. A. BILBAO

S E P A R A T A

de

MANUEL LEKUONA. - OBRAS COMPLETAS

Vol. I. - Págs. 259 - 438

Colección: KARDABERAZ BILDUMA

# Literatura oral vasca

224 orridun Liburua, Colección "Añañamendi" bigarren argitalbena, 1935, 1964.

## I.—PRELIMINARES

### LITERATURA EUSKERICA

1. *Literatura* de una lengua, en su acepción objetiva, equivale a producción literaria o conjunto de obras literarias de dicha lengua. Es literaria toda obra que tienda, no a una simple exposición de las impresiones del ánimo, sino a expresarlos de un modo bello, sugestivo, artístico.

*Euskera* es sinónimo de "modo de expresión o lengua del *eusko* o vasco" (1). *Erdera* para el vasco, es toda otra lengua.

### NOTAS GEOGRAFICAS

2. El País de los vascos está hoy integrado de seis *regiones* o unidades políticas; Araba, Bizkaia, Gipuzkoa, Laburdi, Nabarra Alta y Baja y Zuberoa (2).

Su *población* es aproximadamente de 1.200.000 habitantes (3).

Al vasco que habla el Euskera se le llama *euskeldun* o *euskaldun*. Los vascos *euskeldunes* son como 600.000.

En Bizkaia y Gipuzkoa principalmente el *erdera* se concentra en los grandes núcleos de población.

---

(1) "Vasco" es voz latina, indudable metátesis de su correspondiente indígena *eusko* (*Eusko, ausko, uasko, vasko* o *vasco*).

(2) La Geografía antigua habla de *vascones* (navarros), *varduli* (guipuzkoanos. alaveses), *caristii* (alaveses, bizkainos), y *autrigones* (encartados).

(3) Estadística anterior a la guerra del 36, superada notablemente después de ella.

## NOTAS ETNOGRAFICAS

*Antigüedad del vasco y de su cultura en el País*

3. El vasco aparece habitando su actual país, desde la Época Magdaleniense, en el Paleolítico Superior —11.000-12.000 años antes de J. C.; 6.000, según otros, si bien no es esto lo más probable.

En dicha época se nos muestra el vasco poseyendo una cultura propia, la por los prehistoriadores alemanes llamada “franco-cantábrica”, de cuya zona de difusión —Asturias-Burdeos— el actual País Vasco constituía el núcleo central.

La cultura vasca actual posee supervivencias de aquella civilización primitiva, como también de las siguientes, Indo-Europea y Romana, por las que pasó el pueblo vasco sucesivamente antes de arribar a la cultura cristiana actual.

La cultura del vasco de aquellos lejanos siglos fue, sin duda, muy adelantada a juzgar por algunos indicios. De estos indicios el primero, sin disputa, es la misma *lengua vasca* con su prodigioso verbo, herencia indudable de aquellas remotas edades (1).

Otros indicios más del progreso cultural vasco de aquellas edades,

---

(1) El carácter singularmente euskeldun de toda la toponimia del País, es prueba de la multiseccular sedimentación del Euskera en él. Del carácter prehistórico de la lengua vasca, por su parte, son prueba ciertos elementos léxicos de indudable procedencia paleo-neolítica y eneolítica que se conservan en ella, tales como *aiztur* (azada), *aizkora* (hacha), *goraiza*, *aiztur* (tijeras), *aizto* (cuchillo), *ezten* (lezna), *izkillu* (arma), *igitai* (hoz), —nombres de instrumentos cortantes o punzantes, en cuya composición entran las radicales *ai* y *aitz* (piedra) y quizás el indo-europeo *aes* (cobre)—; y los nombres *ostegun*, *ortzegun* (día del cielo) y *eguen* (día de la luz) aplicados al Jueves, con evidente espíritu indo-europeo, etc. Las peculiaridades que ofrece la misma actual diversificación dialectal de la lengua, revelan trabajo multiseccular cuyo punto de partida se remonta sin duda a las alturas de la Prehistoria. Ocupando el Euskera una superficie de 10.000 kilómetros cuadrados, (como una tercera parte de Galicia), se halla, con todo, fraccionado en 8 dialectos profundamente distintos entre sí, con 25 subdialectos. La existencia en ella de dos nombres de tan diversa formación como son los citados gipuzkoano-labortano *ostegun-ortzegun* y el bizkaino *eguen*, ambos sin embargo nutridos de idéntico contenido indo-europeo, arguye también una diversificación dialectal no posterior a la época eneolítica, en que privó en nuestras latitudes la cultura indo-europea.

son aparte de su mismo *tipo físico* (1) a cuya perfección tanto contribuye el bienestar material y la cultura moral:

a) sus peculiares *instituciones sociales* de derecho público y privado, de las que sin duda, como de la lengua, las que hoy conocemos no son más que un resto más o menos considerable de lo que fueron (2);

b) su *disposición* (3) *para las bellas artes* tanto plásticas como de movimiento, disposición de la que son prueba elocuente, por un lado la notabilísima participación de los vascos, en calidad de artistas y maestros, en la construcción de todos los grandes monumentos religiosos de la Península, y por otro la delicada música popular y las viriles danzas vascas, que en tanto número se conservan aún en el País, sin memoria posible de su data;

c) y por fin —y es lo que más hace a nuestro propósito— los *procedimientos literarios* de estilo oral de evidente procedencia prehistórica, que todavía viven vida tan espléndida en los medios genuinamente vascos de nuestras aldeas, culminando en el *bertsolarismo* o la improvisación.

---

(1) Recuérdese la frase de Wentworth-Webster: “Una residencia de varios años en su país me permite afirmar, que... la población vasca es una de las más hermosas del mundo”.

Quatrefages, célebre antropólogo del Instituto de Francia, después de ponderar la figura a la vez regular y animada de nuestras *etxenoandres*, y sus grandes ojos llenos de expresión y su boca habitualmente entreabierta por una sonrisa un tanto burlesca, termina diciendo que “casi todas tienen las espaldas y el cuello muy notables por la pureza de sus líneas; y que este rasgo de belleza, tan raro de ordinario, da a la más humilde aldeana vasca un punto de gracia y de nobleza, que para sí envidiarían más de una duquesa” (Citado por D. J. GARAT, *Orígenes des Basques*. París, 1869, pág. 16).

Cenac-Moncaut, al recuerdo de unos marineros vascos que le pasearon en barca cierto día, prorrumpe en esta exclamación entusiasta: “¡Qué raza de hombres! ¡Qué tipos más admirables! Y no es que fueran una excepción; eran una muestra de la casta. Ante ellos Miguel Angel y Julio Romano hubieran caído en éxtasis; y sus lápicos hubiesen dibujado soberbios bocetos de Tritones y Hércules, Antonoüs y Pensadores”. (Vid. op. cit. pág. 21).

(2) Los juicios favorables prodigados a las instituciones vascas por los juriscónsultos europeos, pueden verse en “El liberalismo y los fueros bascongados de Liborio Ramery y Zuzuarregi. Madrid, 1896. Cap. II y sig.

(3) De las disposiciones hay algunas que suelen ser personales; pero hay también otras raciales, hereditarias, generales de la raza, como por ejemplo la proverbial disposición del hebreo para el comercio y la banca.



## LITERATURA ORAL

4. El hombre de la edad de la imprenta vive fácilmente persuadido de la imposibilidad de la *literatura sin la escritura*. El mismo nombre de "literatura" aplicado a la expresión artística del pensamiento, parece suponer la necesidad ineludible de la letra escrita (*littera*) para la literatura.

Sin embargo el mundo está lleno de temas literarios cuya dependencia de la escritura resulta absolutamente improbable. El folk-lore está lleno de "tradiciones" de innegable valor artístico, independientes en absoluto de toda ingerencia escrita.

A toda esa existencia literaria independiente de la escritura, llamamos literatura oral.

El hombre de la Prehistoria no era, como ni lo es el primitivo actual, ajeno a los goces del arte en la expresión oral de los pensamientos. El hombre de la prehistoria debió ser artista de la palabra; eminentemente literato. Sin embargo este hombre de la prehistoria ignoraba la escritura. Su literatura era de carácter oral, puramente oral.

Oral también fue la literatura del vasco de la prehistoria. De carácter eminentemente oral son, desde luego, los procedimientos literarios que aquí tratamos de estudiar, y que, heredados de aquellas remotas edades, como hemos insinuado ya, aún persisten en los medios euskeldunes actuales.

## RASCOS FUNDAMENTALES DE LA LITERATURA ORAL

5. Para dar una noción de lo que entendemos por literatura oral, nos hemos valido en el párrafo precedente, de un rasgo negativo: la ausencia de la escritura en ella.

Para una noción más completa, será menester proceder más adelante, señalando rasgos más positivos. Señalaremos aquí cuatro esenciales y fundamentales:

- a) el artificio rítmico del lenguaje (factor objetivo esencial);
- b) el consiguiente desarrollo de la memoria en el sujeto activo y pasivo de esta literatura (factor subjetivo consiguiente);
- c) la rapidez de movimiento de las imágenes en la obra literaria

de estilo oral (factor objetivo consiguiente al carácter oral, no escrito);

d) la improvisación en el modo de la producción de la obra (factor subjetivo, consiguiente a circunstancias externas de la literatura oral).

#### ARTIFICIO RÍTMICO

6. El artificio rítmico de la literatura oral, está integrado por el ritmo reversivo, la rima, la música y la danza.

*Ritmo* en general, es *ars bene movendi* o medida u orden en el movimiento. En literatura es la ordenada sucesión de sílabas largas y breves, acentuadas y átonas, tiempos fuertes y débiles en el discurso.

Hay dos clases de ritmo: ritmo libre o suelto y ritmo reversivo. El *ritmo reversivo* es propio del verso, y en él se repite sucesivamente una misma fórmula rítmica, distribuyendo el discurso en fragmentos del mismo número de sílabas e idéntica distribución de acentos. V. gr.:

Sacris solemniis  
juncta sint gaudia  
et ex precordiis  
sonent proeconia...

Dies irae, dies illa.  
Solvat saeclum in favilla,  
teste David cum Sybilla

Helo, helo, por do viene  
el Infante vengador,  
caballero a la gineta  
en caballo corredor.

En el *ritmo libre*, que es propio de la prosa, la disposición de los acentos y demás elementos rítmicos, no está sometida a tales repeticiones.

En el artificio rítmico de la literatura oral, a la repetición de la misma fórmula rítmica característica del ritmo reversivo, suele ir aneja la *rima* o sea la mutua consonancia o asonancia de ciertas sílabas (ordinariamente las finales) de las fórmulas repetidas.

Para completar el efecto artístico de estos dos elementos —ritmo reversivo y rima— suele incorporar la literatura oral a su obra, la *melodía* y la *danza*. El poeta neto del estilo oral, no “dice” simplemente sus producciones, sino que las canta y aun las danza, bien entendido siempre, que el canto y la danza a que nos referimos, frecuentemente no serán más que un canturreo o recitado monótono, y un simple balanceo del cuerpo.

María la hermana de Moisés y las mujeres de Israel, cantaron y dan-

zaron un himno de acción de gracias después del paso del Mar Rojo (1). Sófocles mismo bailaba en la representación de sus tragedias. Una buena parte de la nomenclatura poética (*scandicus, salicus, choreus*, etc.), está inspirada en la danza.

#### EL ARTIFICIO RÍTMICO Y EL PROBLEMA DE LA PERPETUACION EN LAS ARTES

7. El artificio rítmico está íntimamente relacionado con el problema de la perpetuación o conservación en la literatura.

En cuanto nace una obra de arte, nace juntamente con ella la tendencia a su perpetuación. En cuanto experimentamos la emoción estética en la contemplación de un objeto, surge en nosotros el deseo de poder repetir aquella experiencia siempre que queramos; y la idea de no poder quizás volver a repetirla, produce en nosotros inevitable sensación de pena y lástima. De ahí el problema de la perpetuación.

En lo que atañe a las artes plásticas, este problema apenas existe. La pintura, la escultura y la arquitectura, hacen obras por su naturaleza estables y perpetuas. Y por lo que a la literatura se refiere, esta perpetuación hoy se considera también plenamente asegurada por la escritura.

Pero la escritura no existe para el hombre primitivo. El hombre primitivo no puede encomendar a la letra escrita su inspiración. El no conoce ni la escritura ni el papel. Para la conservación de sus inspiraciones, él no cuenta con más archivo que el de su retentiva. A falta de papel, él tiene que grabar sus discursos en la tabla rasa de su memoria.

En este plan, se comprende fácilmente que el desarrollo del arte literario en el hombre primitivo esté íntimamente ligado con el perfeccionamiento de los medios de grabar la palabra en la memoria.

En efecto, se observa que la literatura oral del hombre de la prehistoria y de la cultura primitiva, viene a estar enriquecida y aún constituida en parte por un complejo de estos procedimientos memorísticos, que no son otra cosa los cuatro elementos que integran lo que hemos llamado artificio rítmico de la literatura oral.

---

(1) Exod. XV, 1-21.

Efectivamente, estos cuatro elementos integrantes del artificio rítmico —ritmo, rima, canto, gesto— son de una eficacia mnemotécnica universalmente reconocida. La Psicología Experimental nos ofrece experiencias espléndidamente concluyentes de la mayor facilidad con que se aprende un recitado cuando su lenguaje es rimado (los refranes), y artificioosamente ritmado (el verso), y cantado (el catecismo y las tablas aritméticas canturreados), y accionado (el movimiento de labios tan característico de los memoristas de palabras cuando estudian la lección, y el balanceo del cuerpo tan espontáneo en los niños cuando recitan las lecciones de memoria).

De esta eficacia mnemotécnica del artificio rítmico, es de donde precisamente procede todo ese cúmulo de procedimientos literarios en que entra alguno de dichos elementos rítmicos; procedimientos tan apreciados de los pueblos de carácter primitivo; tales son la oda cantada y danzada de los griegos, y el coro cantado y accionado de su teatro; el jular de oficio, y las instituciones teatrales, y el “retablo” y los misterios de la Edad Media; y la “doctrina” canturreada, y el refrán rimado y las leyes en verso, y el romance semitonado de todos los tiempos; y la misma poesía épica, tan en boga en las pasadas edades, que no era más que la historia nacional rimada y cantada para su mejor retención en la memoria de las gentes (1).

Con todo, estamos lejos de creer que la mnemotecnia sea la única razón de ser del artificio rítmico en la literatura oral. El ritmo, la rima, el canto y la danza, además de su reconocido valor mnemotécnico, encierran en sí, indudable valor estético. El orden en el movimiento, no puede menos de producir agrado en el elemento racional del hombre. Nada se diga de la melodía. Y este agrado es precisamente el secreto resorte de la eficacia mnemotécnica de todos estos procedimientos.

#### EL ARTIFICIO RÍTMICO Y EL DESARROLLO DE LA MEMORIA

8. Como elemento resultante, o concomitante si se prefiere, de la necesidad de perpetuar la obra literaria y del consiguiente empleo cons-

---

(1) MARCEL JOUSSE, *Le Style oral rythmique et mnemotechnique chez les Verbo-moteurs*. Archives de Philosophie, vol. II, cah. IV. Gabriel Beauchesne, París, MCMXXV, Cap. XIII.

tante de los procedimientos rítmicos, hemos de señalar ahora un sorprendente fenómeno psicológico en el sujeto tanto activo como pasivo de la literatura oral: el enorme desarrollo que adquiere su memoria.

Es verdaderamente maravilloso, en efecto, el desarrollo que esta facultad adquiere, tanto en el poeta de estilo oral que canta, como en el pueblo que le escucha.

Hoy se tiene por punto menos que indudable, que la asombrosa fidelidad de los Agiógrafos del Nuevo Testamento, en la transcripción de los discursos del Señor en los Evangelios, medio siglo después de pronunciados aquéllos, se debe a la para nosotros insospechada facilidad de aprehensión y tenacidad de retención memorística que acompaña indefectiblemente a los estadios culturales de literatura oral, como el en que se hallaban los oyentes de la Galilea de los tiempos de Jesucristo.

Dice muy acertadamente Marcel Jousse (1) comentando a Juliot, que, así como el uso del reloj ha matado en nosotros la facultad tan característica en el hombre primitivo de calcular en cualquier momento la hora del día en que se vive, del propio modo la invención de la imprenta y sobre todo el uso de la escritura ha hecho emperezarse a nuestra memoria hasta el punto de que hoy a nosotros nos resulta imposible retener memorísticamente aun los nombres de nuestros más íntimos amigos, cuando antaño, por ejemplo entre los judíos algún tanto cultos de los primeros siglos de nuestra era, se tenía por memoria corriente nada más, la de aquél que pudiese recitar, sin ayuda de libro, todo el Talmud, que sólo él constituye una regular biblioteca. Era corriente así mismo, aún en los siglos XIII y XIV encomendar a la memoria el contenido de todos aquellos libros cuya adquisición resultase difícil.

Milován era un guslar o juglar recitador, de los eslavos meridionales. Su memoria era de las ordinarias de los individuos de su profesión. Con todo, nos dice Fr. S. Kraus (2), que Milován era capaz de recitar de memoria 40.000 dísticos o esquemas rítmicos. Su memoria era de tal facilidad de aprehensión, que el 18 de Marzo de 1885 hacía Kraus recitar delante de él un recitado de 458 esquemas, y Milován lo repetía palabra por palabra, siete meses y medio más tarde, el 4 de Octubre del mismo

---

(1) Op. cit. XV, pág. 161 et seq.

(2) Citado por MARCEL JOUSSE, op. cit., XII, pág. 113.

año. Kraus repitió la prueba sobre el mismo recitado a los nueve meses, obteniendo el mismo resultado, salvo alguna ligera variante.

#### RAPIDEZ DE MOVIMIENTO DE LAS IMAGENES

9. La transmisión oral (no escrita) y la perpetuación memorística por medio del artificio rítmico, tal como las hemos dejado consignadas, constituyen dos elementos verdaderamente característicos de la literatura oral. Pero no son los únicos. Hay en dicha literatura dos rasgos más, fundamentales también y característicos.

El primero de los dos y el que más íntimamente afecta a la esencia de la misma obra literaria, es la sorprendente y desconcertante ligereza con que se mueve la fantasía de los poetas del estilo oral en la presentación de sus pensamientos, en contraste con la lentitud en este punto de los poetas del estilo escrito.

La calma y seguridad y el consiguiente esmero con que trabaja sus imágenes el poeta "que escribe", parece que le hacen lento y perezoso de imaginación para el movimiento de que son capaces aquéllas en la obra de arte. Diríase que el poeta escritor se enfrasca cual mosca en tarro de miel en la golosina de sus concepciones. Por el contrario el poeta "que canta" es como las abejas que vuelan y se agitan sin cesar sobre la flor que liban, y pasan de una en otra sin morosidades de engolosinado... El poeta "que escribe", posa y hace posar sus imágenes. El poeta "que canta", hace sus instantáneas en marcha.

Ni podía ser de otro modo aun atendido el destino de las respectivas obras literarias. El poeta de hoy, escribe para que se le lea. Por eso es detallista y prolijo. El poeta primitivo, canta para que se le escuche un momento. Por eso tiene su cantar la levedad de la palabra que lleva el viento.

Por otra parte el poeta de la prehistoria concibe cantando y para el canto. Y es elemental en la Preceptiva literaria, que el himno y los coros y todo lo que ha de ser cantado, sea de tono vivo, breve, rápido, selecto, conciso, a grandes rasgos.

La mayor parte de la poesía hebrea pertenece al estadio del estilo oral; y en efecto es clásico entre los comentaristas señalar en ella en medio del paralelismo repetidor de la misma idea dentro del verso —ma-

nifestación evidente de lentitud en la contextura interna del mismo— un a modo de vértigo de la fantasía en los saltos de estrofa a estrofa en el conjunto del poema, y aun de verso a verso dentro del cuerpo de cada estrofa.

Por lo que atañe a la literatura clásica, también a ella es aplicable esta observación. La Eneida de Virgilio adolece de una relativa lentitud desconocida en absoluto de la Odisea y de la Ilíada de Homero. Y es que Homero trabajó su obra sobre materiales y temas populares de estilo oral; y la labor de Virgilio en su Eneida, por el contrario, fue más bien labor de calculada imitación, labor de oficina y laboratorio. Virgilio es más meditado y reposado; Homero, más vivo, más espontáneo, más popular.

#### LA IMPROVISACION

10. En la vida social moderna, la difusión y la perpetuación de las ideas se encomienda a la escritura. Las hojas escritas vuelan (difusión) y lo en ellas escrito, queda (perpetuación).

En la sociedad prehistórica por el contrario, las asambleas eran el gran medio de difusión de las ideas. La feria primitiva, tanto o más que de ganado y frutos del campo, lo era sin duda de impresiones, noticias, proyectos, planes, opiniones. Aún hoy es esto verdad para los medios sociales poco letrados. Tanto más verdad, cuanto menos letrados sean éstos.

Fácilmente se deja comprender el gran papel que en estas asambleas desempeñarían los poetas, juglares o bardos con el canto de sus romances y coplas. Al poeta se le escucha con gusto, por el artificio —rima, ritmo y melodía— de su lenguaje. A falta de hojas impresas, no cabe procedimiento más eficaz de difusión de ideas y noticias. Sin duda que el hombre primitivo que hubiera cometido una mala acción o hubiera dado un mal paso, no temería entonces al poeta capaz de ponerle un cantar comentando el hecho, menos que hoy se teme a un audaz corresponsal pueblerino capaz de poner una crónica de un suceso escandaloso en el periódico. Y es que siempre será verdad que en la difusión de la noticia está una de las más duras sanciones de una mala acción.

Este como si dijéramos valor social del poeta y de la poesía, es ciertamente un detalle muy de tener en cuenta en la historia de la litera-

tura oral, aun considerándolo en sí mismo; pero lo es mucho más porque, de carácter extrínseco como es, sin embargo ha llegado a influir notabilísimamente en el modo de ser intrínseco de dicha literatura. Veamos cómo.

Canta un poeta en una asamblea. El cantar versa sobre un tema candente, apasionante. El poeta tiene émulos. Y brota la respuesta. Desde este momento se impone la réplica del poeta primero: una réplica oportuna, viva, rápida, improvisada como ha tenido que ser también el ataque que la provocó... y —naturalmente— rimada, ritmada y cantada como el primer cantar lanzado.

Y sin más ya tenemos una nueva modalidad en la literatura oral: la improvisación, la cuarta y la más rara y llamativa de las cualidades que a dicha literatura le hemos señalado. Cualidad consistente en una destreza para labrar el verso, llevada hasta el extremo de que el poeta que goza de ella, sabe hacerlo donde quiera y cuando quiera y como quiera, sin tener que cuidarse de antemano —de nada le serviría el cuidado— de preparar el texto de su cantar. El poeta en estas circunstancias tiene que salir necesariamente, no por donde él quisiera, sino por donde al contendiente se le ocurra llevarlo. Así es la improvisación.

Así leemos que improvisaron Job y sus amigos cuando éstos vinieron a visitar al hombre atribulado, y disertaron poéticamente con él sobre las incidencias de las calamidades que padecía (1). Así lo hicieron también Moisés y su hermana María después del victorioso paso del Mar Rojo (2); y así el Sacerdote Zacarías en las alegrías del nacimiento de su hijo Juan (3); y el anciano Simeón en la presentación del Niño Jesús en el Templo de Jerusalén (4), y la Santísima Virgen María respondiendo a la salutación de su prima Isabel (5); y así por fin su divino Hijo Jesús en las parábolas y sermones que pronunció a petición de sus oyentes y según sus necesidades. Así improvisan todavía los *touhareg* (quizás sucesores de Job en la vida del desierto) de las tribus Taitok de kel-Ahaggar y de kel-Azdjer del Sahara (6), y las *hain-teny* merinas de

(1) Job. cap. III et sep.

(2) Confr. loc. cit.

(3) Luc. I, 68-79.

(4) Luc. II, 29-32.

(5) Luc. I, 46-55.

(6) BAZIN, R., *Charles de Foucauld*. París, 1921.



Madagascar (7) en Africa; y los *duns* del Afganistán (8) en Asia; y los recitadores indios de las tribus yagones de la Tierra del Fuego (9) en las Américas.

## II.—LA LITERATURA ORAL EN GENERAL Y LA POPULAR EUSKÉRICA

Vamos a ver en el presente capítulo, cómo se hallan en la literatura popular euskérica los rasgos que como propios de la oral hemos dejado consignados en el capítulo precedente.

### *La improvisación euskérica*

1. Desde luego, y como cosa que más poderosamente puede llamar la atención, en la literatura oral euskérica nos encontramos con la improvisación. Una improvisación perfecta de procedimiento por un lado y francamente espléndida de vida por otro, tanto por la difusión territorial del fenómeno, como por la consideración popular de que está rodeado el improvisador en cada región.

Empezaremos su estudio por unas consideraciones generales que, derivadas de la naturaleza intrínseca de la improvisación, pueden aprovechar no poco, para orientarnos sobre la justa apreciación de nuestro verdadero tesoro poético.

### CONSIDERACIONES GENERALES

2. El fenómeno de la improvisación es de tan lejano y distinto ambiente literario del actual de literatura escrita en que nos educamos, que nos obliga en no pocos puntos a reformar las normas de la misma crítica literaria al uso.

Cuando se trata de apreciar la pulsación artística de un pueblo cuyos poetas son improvisadores, pierde mucho de sentido la pregunta de si el

(7) PAULHAN, J., *Les hain-teny merinas*. París, 1913 (cit. por MARCEL JOUSSE, *Le Style oral...* París, 1925).

(8) DARMESTETER, J., *Chants populaires des Afghans*. París, 1888-1890 (cit. por MARCEL JOUSSE, op. cit.).

(9) GRANDMAISON, DE, *Jesus Christ*. Tomo I, pág. 203. París, Beauchesne, MCMXXIX.

tal pueblo tiene o no poemas. Al pueblo que tiene improvisadores, ese problema le preocupa poco. Y es que a falta de poemas tiene él una institución viviente de poesía —la de sus improvisadores— que en cualquier momento y de un modo nuevo e inédito saben dar forma poética a un asunto o tema cualquiera de interés. Por eso un pueblo de éstos, sin dejar de ser un pueblo de gran pulsación artística, puede perfectamente no sentir la falta de un poema-obra. Como el que tiene junto a su casa un manantial, no echa de menos el pozo que tiene su vecino. A un pueblo tal le basta con el manantial de sus improvisadores. Y los improvisadores por su parte, para entretener a su pueblo cantando, tampoco ellos precisan poemas hechos; les basta un asunto, un tema para su cantar (1).

Por lo mismo un pueblo de éstos no llevará tanta cuenta de sus poemas, cuanto de sus poetas; ni recordará tanto las obras en que ha cristalizado la inspiración de sus improvisadores, cuando las actuaciones de improvisación que él ha presenciado. Como ni en la Historia de la Oratoria tampoco se debieran quizás contar tanto los textos —texto muerto— de los grandes discursos, cuanto los oradores y sus históricas actuaciones; ni en la de la Dramática, los libretos —también letra muerta— de los dramas, cuanto los grandes actores dramáticos y las grandes representaciones. Y es que el fenómeno poético, en el estadio de la literatura oral, tenía mucho del carácter dinámico propio de las artes de elocuencia como la Oratoria y la Dramática (2).

El pueblo vasco, como pueblo que siempre ha contado con una es-

---

(1) Tema que ha de constituir el fondo del poema —naturalmente con su tradicional desarrollo elemental—; pero cuya forma queda encomendada a la inspiración de momento del improvisador; no de otro modo que ocurre con los cuentos populares, de los cuales la tradición conserva los temas con su desarrollo elemental de fondo, pero cuyo arte total —forma sobre fondo— queda encomendado al cuentista, al narrador, quien al contar, hace con el asunto ancestral una verdadera creación nueva, personal; efímera, eso sí, y de momento, y tal que su encanto cesa en cuanto cesa el mismo acto de la narración; pero, en cambio, una creación siempre nueva, siempre fresca, como flor que acaba de abrirse.

(2) Hoy no es solamente la Poesía la que ha perdido aquel su primitivo carácter dinámico. La misma Oratoria y Dramática se resienten entre nosotros de esta misma degeneración. Hoy ciertos oradores gustan de cincelar la frase lo mismo que el escritor impresionista. Y por lo que a la Dramática se refiere, abundan las piezas dramáticas que más que piezas de tal, semejan acabadas obras de lírica horaciana.

pléndida floración de improvisadores, se halla en este caso que venimos diciendo. Su desbordante afición a la poesía, se traduce más —muchísimo más— que en afán de tener poemas estereotipados, en el de lograr lucida pléyade de improvisadores que le entretengan en los ocios de la vida, con el viviente fluir de su vena poética.

#### PERFECCION DE FORMA EN LA IMPROVISACION

3. Como punto de comparación para apreciar la que hemos dicho “perfección de forma” de la improvisación de la literatura oral vasca, presentaremos ahora tres casos típicos de improvisación tomados de las literaturas orales de otros pueblos, contraponiéndoles para la mejor apreciación de lo que venimos diciendo, otros casos análogos de nuestros *bertsolaris*.

J. Darmesteter, en su estudio “Chants populaires des Afghans” (París, 1880-1890), nos refiere el caso de la improvisación del poema *Zakhmê*, la obra mejor o por lo menos más popular de Mirâ. Mirâ era un *duns* o improvisador de Afganistán.

Hallábase Mirâ en compañía de su compatriota Pîr Muhammed-Alí delante de las Oficinas del Gobierno de la Capital del Afganistán, cuando la música inició una tonada. La tonada era sugestiva. Y Pîr Muhammed-Alí dijo al improvisador: —“Tú eres poeta... Tú debieras hacer un cantar sobre este aire”... Mirâ no dijo nada. Marcó el compás con el pie un momento, y empezó a cantar. El canto fue copiado por Pîr Muhammed-Alí —Mirâ era analfabeto—; y luego fue cantando en público... Hoy es el más popular de los cantares del Afganistán. El *Zakhmê*.

Nosotros recordamos este otro caso del Parnaso vasco.

Unos admiradores de Iparragirre, el poeta del *Gernika'ko arbola*, se entrevistaron cierto día con Xenpelar —improvisador iletrado lo mismo que el afgán Mirâ— y le dijeron: —¿Cómo es que tú siempre improvisas sobre las mismas tonadas y no lo haces sobre tonadas nuevas como sabe hacerlo Iparragirre? —¿Queréis que lo haga? —les contestó él—; y luego *incontinenti* improvisó dos estrofas satirizando las dotes eruditas de Iparragirre en una tonada, nueva entonces y conocida hoy con el nombre de “la tonada de Iparragirre”.

Otro caso típico trae Cheikho en un trabajo, publicado en *Etudes* (1888, p. 610) sobre Qouss, Obispo cristiano de Najrán. Khansa era una

improvisadora árabe a quien se le murieron dos hermanos muy queridos. Durante veinte años desde aquella fecha, no se le pasó a la improvisadora un solo día sin que entonara una endecha a la memoria de los infortunados hermanos. Cada día una. Cierta día el caudillo Omar llamó a Khansa, y le suplicó le repitiera una de aquellas sus sentidas elegías, la correspondiente al día de la fecha. —No “repetiré”— —repuso ella—; improvisaré una nueva. E improvisó.

Esto nos recuerda el caso del improvisador Larralde de Louhossoa... Era el día de la Cruz de Septiembre. Año de 1933. *Euskeltzales* llegados de Gipuzkoa a aquella villa labortana suplicaron al bertsolari laburditarra les repitiese una estrofa que antaño le habían oído. El improvisó una nueva sobre el mismo asunto. Y como le hicieran notar que el epifonema final del cantar no era exactamente el mismo de la vez anterior, él improvisó otra estrofa completamente nueva con el epifonema tal como se lo pedían.

El detalle de improvisar cada día un cantar sobre un mismo asunto, lo hallamos también en el caso del falsificador de moneda de Berdabiyo, el cual, recluso en las cárceles de Pamplona, cantó sus infortunios en trescientas sesenta y cinco estrofas que fue improvisando estrofa tras estrofa durante otros tantos días del año, una por cada día.

Otro caso no menos típico que los anteriores es el que relata H. Basset en su obra “La poesie ante-islamique” (París, 1880). Nos presenta en la pág. 384-5, como asunto más frecuente de las improvisaciones de los tuareg del desierto lo que él llama los epigramas. Un epigrama cantado contra alguno en una asamblea, da origen a una contestación del aludido en él o de alguno de sus partidarios. Atakarra y Elghalem-ag-Amejjour eran dos pastores de los tuareg, que tenían sus preferencias por este género de debates poéticos. Ambos se habían lanzado en la vida muchas diatribas mutuas en verso improvisado. Un día el amenokal Ahitaghel-ag-Biskla les llamó para que repitieran en su presencia los piropos con que desde algún tiempo se habían obsequiado el uno al otro. Ellos se prestaron gustosos. Y el torneo empezó al anochecer, y terminó al rayar el alba del día siguiente.

Al leer este relato nos vienen sin querer a las mientes los nombres de todos los *bertsolaris* vascos que han tenido émulos en su oficio —y los han tenido todos—. Con piropos en verso que empiezan a las últimas horas de la tarde y terminan a las primeras de la mañana, frecuentemen-

te —con más frecuencia quizás de lo que en sus casas hubieran querido— se han solido obsequiar mutuamente nuestros Xenpelar y Musarro, Udarregi y Pello Errota, Pello Errota y Txirrita, Txirrita y Prantxexa, Matxin y Larramendi, Larramendi y Larralde... Proverbiales son todavía en el país las diatribas que lanzaba Txirrita contra los molineros cuando en sesiones diurno-nocturnas debatía con Pello que regentaba un molino de Asteasu; y las que lanzaba en retorno Pello contra los solterones, de los que de por vida fue empedernido cofrade el Txirrita.

Citaremos aquí un caso concreto. Era en las fiestas de Sara en Laburdi. Septiembre del año de 1925. Entre los números de festejos, no podía faltar la consabida competición de bertsolaris. Se contrató, en efecto, a Matxin de Senpere y a Larralde de Louhossoa. Como es costumbre, el debate debía ser sobre tema impuesto por los organizadores. Como también es costumbre, los bertsolaris habían de ignorar el tema hasta tanto que estuviesen sobre el tablado frente a frente. En efecto, puestos ya en forma, uno de los del Jurado —bertsolari también él— cantó una copla de salutación en la tonada impuesta y anunciando el tema del debate. El primero en cantar, el de más edad de los dos, defendería la moda antigua de la falda larga en las señoras, mientras el segundo defendería la falda corta...

El debate duró una hora, hora y media. A pesar del creciente interés de las estrofas que sin cesar iban fluyendo, hubo que poner punto final al debate. Iba siendo tarde. Y sobre todo se hacía ya imposible continuar diciendo más razones sobre el tema, sin que las estrofas resultasen algún tanto picantes... Y el debate terminó en la plaza; pero, como casi siempre ocurre, continuó en la taberna desbordante de público de hombres donde con más libertad pudieron despacharse a sus anchas el Atakarra y el Elghalen-ag-Amejour de nuestro caso.

Un ejemplo más para terminar por ahora este asunto de la improvisación.

Erase una familia de improvisadores. La familia de los Otaño de Zizurkil (Guipúzcoa) del caserío "Errekalde". Entre todos sus componentes se distinguían como tales, Joxe Bernardo, hermano del padre de familia, y uno de los hijos de éste, Pello Mari. En la fecha a que nos referimos, éste se hallaba en la Argentina. Pero había anunciado para fecha próxima su regreso a casa.

A tal anuncio su tío Joxe Bernardo, que le distinguía especialmen-

te por su comunidad de aficiones bertsolarísticas, le preparó un buen recibimiento con una buena mesa y el cumplimiento de la promesa que al partir para las Américas le había hecho en el Puerto de Pasajes, de preparar para su regreso la cama en que había nacido (*Oraindikan an dago jayo ziñan oya*).

Desembarcado, corrió Pello Mari a los suyos, los cuales le esperaban ansiosamente. Era el mediodía de la Fiesta de Santa Ana, cuando bajó del tren en la estación de Villabona, acompañado de su inseparable José León Lasarte. Ante la puerta medio cerrada del caserío, donde el tío sin hacerse visible aguardaba a que el sobrino entonase el verso de saludo, surgieron estas cuatro magníficas estrofas, que aún se recuerdan :

Osaba: baldin ez badaduka  
 eiteko aundiyen bat or,  
 gizon bat dago berroren galdez ;  
 ate-ondoraño betor.  
 Berorrek ondo dakiyena da  
 agintzen dana dala zor ;  
 bera jayo zan oyaren billa  
 illoba oraintxe dator.

Nere illoba : esaten dizut  
 ongi etorri zerala ;  
 jayotako oya jantziko dizut  
 gusto aundiz bereala,  
 erropa zuri ederrenakin  
 parpallak darizkiola,  
 sinistapena izan dezazun  
 biyotzez nai dizudala.

Esperatutzen nuan bezela,  
 egin nau errezibitu :  
 gizon on baten sentimentuak  
 zeñek bedorrek ba'ditu.  
 Mesede asko egin izan dit  
 denak esango banitu ;  
 bañan memori simple askotan  
 ezin litezke kabitu.

Eskerrik asko esaten dizut  
aitormen ori dalako ;  
orregatikan gure etxian  
ezer etzaizu faltako ;  
edari onak izango dira,  
aukera, berriz, jateko ;  
zure aitzekin biyok ederki  
tripak ditugu beteko.

[Tío si no le entretienen ahí graves ocupaciones, véngase hasta el portal, que un hombre pregunta por Vd. Bien sabe Vd. que lo prometido, siempre es deuda; ahora precisamente viene aquí su sobrino buscando el lecho en que nació.

Te doy la bien-venida, mi sobrino. Con gran gusto vestiré la cama de tu nacimiento, con la mejor ropa blanca, la de los flecos colgantes, para que ello te sirva de prueba del amor que te tengo.

Me ha recibido tal como yo me esperaba; bien es verdad que Vd. tiene los sentimientos de un hombre de bien. Muchos favores le tengo recibidos, si fuera a contarlos todos; pero no pueden caer todos en una memoria débil.

Te agradezco muy de veras tales manifestaciones; por lo cual nada te faltará en nuestra casa; habrá buenas bebidas, y comida a escoger; con ocasión de tu regreso, nos regalaremos los dos].

*Rapidez de movimiento de las imágenes  
en la literatura oral vasca*

4. Al referirnos en el capítulo precedente a la rapidez de movimiento de las imágenes en las obras de estilo oral, teníamos presente de un modo especial al *koplari* y *bertsolari* vasco. Esta vivacidad de movimiento de las imágenes, ésta como gesticulación —que a alguien pudiera parecerle barroca—, contrasta notablemente con la clásica serenidad de las imágenes de la literatura escrita. Repitiendo la frase arriba empleada, diríase que el poeta “que escribe” hace posar sus imágenes ante el objetivo de su fantasía; mientras el *koplari* y el *bertsolari* gustan más bien de hacer instantáneas en marcha.

Al emplear este verbo “posar” alguien pudiera creer que la rapidez con que procede el poeta aldeano consiste en la sobriedad de las descripciones, en la parquedad de trazos de las imágenes por él empleadas. Naturalmente en esta rapidez que decimos, hay algo de esto; pero la rapidez no consiste precisamente en esto. Esta rapidez y movilidad, afectan primariamente a la sucesión, al curso, al desfile de las imágenes y de los conceptos en la obra. Y decimos que este desfile es rápido, hasta vertiginoso a veces.

En cuatro rasgos se manifiesta principalmente esta rapidez:

a) En cierta relativa abundancia de elisiones y construcciones “pregnantes”.

b) En una notabilísima ausencia de procedimientos retórico-gramaticales de enlace.

c) En cierto descuidado orden lógico-cronológico en la sucesión y disposición de los elementos del asunto cantado.

d) En cierta aparente falta de relación o cohesión lógica de las imágenes con el asunto del cantar.

Veámoslo con algunos ejemplos.

Por vía de muestra vamos a copiar la pequeña elegía que José de Zapiirain, de Rentería, hermano de Juan Cruz compuso a la muerte de su mujer.

*Bertso berriyak*

1. Kantak jarriko ditut artzen ba-det betik  
neri gertatu zaidan motibuagatik.  
Eztet esango egiten etziralá faltik;  
—biyotza kontsolatu ezin penetatik—  
iya atera nintzan nere onetatik.
2. Nere sentimentuak biar ditut esan:  
—suerte txarrerako mundu ontan izan—  
gripek arrapatuta emaztia il zan  
—errezatutzen diyot aldedana elizan—;  
bederatzi semekin alargundu nintzan.
3. Semerikan zarrenak amalau bat urte;  
ta gaztienak, berriz, iru illebeta.



Oyek, gobernaturtzen, lana ba'daukate  
—nik emaztia illa ez det gutxi kalte—  
prueba-egin dutenak sinistuko dute.

4. Enaiz gezurtiya, ez kristau burlosua...  
Alargun gelditzia ai zer erasua!  
Bizi modu klase au ez da erosua.  
Urrikgarri eta frango penosua  
ume txiki askokin dagon gurasua.
5. Jendiari emango diyot aditzia.  
Orain probatuko det zer dan bizitzia.  
Kasikan obe luke kristabak iltzia;  
ez ume txikiyakin orla gelditzia...  
Ai, gauza tristia da alargundutzia!
6. Ai! zenbat gizon ta andre gazte familiko  
au goguan dutela eztira ibilliko;  
orla bakartutzia inork eztu naiko...  
Gu biyok bizitzia etzan komeniko;  
bestela Jaungoikuak etzinduen ilko.
7. Esango det, jendiak nai ba-du aditu,  
beratzi seme nola zaizkidan gelditu...  
Lengo bizi-moduan nai nuke segitu...  
Pazientzi onakin pasako banitu...  
Erremediyo danak Jainkuak ba'ditu.
8. Jaungoikuak ba'dauka guziyen kontua...  
Bederatzi semekin nintzan sonatua...  
Deskalabro onekin nago penatua:  
familiya or daukat dana banatua,  
emaztiaren paltan desordenatua.
9. Kontatuko det gure munduko atzena  
—atentziyua ba'det orduko itzena—.  
Ni naiz obligatua arkitzen naizena.  
Errezatutzen diyot al dedan maizena.  
Bizi naizela etzait aztuko izena.

10. Sekulan ez det artu ainbesteko penik,  
eta ez derizkiyot artuko dedanik...  
Barkaziyua eskatu beregana joanik,  
azkeneko partidán bi musu emanik...  
Geyago itz egiten ez daukagu lanik.
11. Bertsuak jarri ditut nere borondátez.  
Portunosua ez naiz izandu suertez.  
Au biyotzeko pena kontsuelo partez,  
esanaz : "il biarra ementxe det nai-tez ;  
nitaz erreztatzia akordatu zaitez".
12. Beti pena bat daukat au gogoratzian  
ateratzen ez dana nere biyotzian ;  
nola deitu ninduen ark eriyotzian ;  
azkeneko enkargua auxen eman zidan,  
errezatu nezala artaz pentsatzian.
13. Ez izan gezurra dan errezelorikan :  
bigitik ezin kendu negar-malkorikan ;  
ez daukat festik eta dibertsiyorikan ;  
kasik gabian ez det egiten lorikan ;  
iñundikan ez daukat kontsuelorikan.
14. Barrengo tsisturarik ezin det bialdu.  
Nere estadu ontaz zein ez urrikaldu?  
Lengo bizi-moduari nai niyoke eldu ;  
esperantzarik ez det oraindikan galdu ;  
Jainkuak aren palta ordainduko al-du.
15. Len poliki giñanak, pranko aldrebestu ;  
baten paltan guztiyak nola geran nastu !  
Nere biyotza ezerk ez lezake poztu ;  
beti pentsamentu bat, eta ezin aztu...  
Mundu onetan iñork gustorikan ez du.
16. Utzi biziya ta gaiztorako griña.  
Guziyok ez daukagu bizitza berdiña :  
batzuek disgustua ta bestiak miña.  
Pazientziyan pása zagun alegiña.  
Gustora izateko ez da mundu au egiña.

[1. Pondré unos cantares si tomo huelgo para ello, por un motivo que me ha pasado. No diré que no me hiciera falta: —sin poder aliviar de penas mi corazón— poco me ha faltado para enloquecer.

2. Tengo que decir mis penas: —Para mala suerte debo estar en este mundo— se me ha muerto mi mujer de una gripe que la cogió— le rezo cuantas (veces) puedo en la iglesia—; he quedado viudo con nueve hijos.

3. Catorce años (tiene) el hijo mayor y tres meses el menor. Buena labor es la de gobernarlos. No fue poco daño para mí el que se me muriese mi mujer. Los que lo han probado, me creerán.

4. No soy mentiroso ni persona chancera... Qué chubasco es el quedar viudo! Bien que este género de vida no es acomodado. Digno de lástima y harto de penas es el padre que queda con muchos hijos.

5. Voy a notificárselo a la gente. Ahora probaré bien lo que es la vida. Casi le fuera mejor al hombre morir que quedar así con hijos pequeños. ¡Ay, qué triste es enviudar!

6. Cuántos hombres y mujeres habrá (padres) de familia, jóvenes, que viven sin acordarse de esto! Nadie debe querer quedar solo de este modo... No debía convenir que nosotros viviéramos los dos. De lo contrario, Dios no te hubiera muerto.

7. Diré, si la gente quiere escucharme, cómo me quedan nueve hijos... Yo quisiera continuar viviendo como antes... Si lo sufriera con paciencia... Dios tiene todos los remedios.

8. Tiene Dios cuenta de todos... Era yo renombrado con mis nueve hijos. Con este descalabro quedo abatido. Tengo la familia desparramada; todo desordenado por falta de mujer.

9. Voy a contar nuestra despedida en el mundo. Bien recuerdo (aún) las palabras de aquel día. Soy yo quien quedé obligado (por ellas). Le rezo lo más frecuentemente que puedo. Mientras viva, no se me olvidará su nombre (su recuerdo).

10. Nunca he sentido pena como aquella. Ni creo la volveré a sentir. Me fui a ella y le pedí perdón. Le di dos besos de despedida... Ya no podremos volver a hablarnos.

11. He puesto estos versos por mi (propia) voluntad. No he sido favorecido de la suerte. Qué pena en el corazón en lugar de consuelo diciéndome ella: “Ya me llega el tener que morir sin remedio... Acuérdate de rezar por mí”.

12. Siento en el corazón una pena que no puedo quitar, siempre que lo recuerdo: cómo me llamó ella en su muerte. Me dio este último encargo: que rezara al pensar en ella.

13. No tengáis temor de que mienta. No puedo quitar las lágrimas de los ojos. Para mí no hay ni fiestas ni diversiones. De noche apenas duermo. No hallo consuelo en ninguna parte.

14. No puedo ahuyentar la tristeza interior. ¿Quién no se compadecerá de mi estado? Quisiera asirme a la vida de antes. No he perdido aún la esperanza. Quiera Dios remediar la falta de ella.

15. Los que antes vivíamos bien, ahora (estamos) trastornados. ¡Y cómo nos hemos enredado todos por falta de uno! Nada puede alegrar mi corazón, (teniendo) siempre fijo un pensamiento, sin poderlo desecharlo... Nadie tiene gusto en este mundo.

16. Dejemos el vicio y la pasión del mal. No todos tenemos la misma vida: unos (tienen) disgusto y otros dolor. Suframos con paciencia cuanto podamos. Que este mundo no está hecho para *vivir* a gusto].

Vamos a hacer aplicaciones de nuestra teoría sobre la rapidez de movimiento de las imágenes, en el precedente ejemplo.

#### ELISIONES Y CONSTRUCCIONES PREGNANTES

5. Por lo que se refiere a las elisiones y construcciones pregnantas, véase aquel

biyotza kontsolatu ezin penetatik

(“no *poder consolar* el corazón de penas”) de la *primera* estrofa, donde evidentemente a *ezin kontsolatu* le falta el verbo auxiliar *nuen*.

Del propio modo aparece en forma infinitiva, sin conjugación, un *izan* en el segundo verso de la *segunda* estrofa

suerte txarrerako mundu ontan izan

(“*ser por soy* para mala suerte”).

De la misma forma en la estrofa *décima* al verso

barkaziyua eskatu beragana juanik

le falta evidentemente el auxiliar *niyon* (“pedirle por le pedí perdón yendo a ella”).

En la estrofa *doce*, tercer verso, así mismo es necesario, para que suene al estilo clásico, suplir, no ya un auxiliar, sino aun un verbo entero en gerundio, no de otro modo que en las *constructio praegnans* de la sintaxis hebrea. El gerundio en cuestión, puede ser un *oroiturik* u *oroitzean*:

(oroiturik) nola deitu ninduen ark eriyotzian

(“—recordando— cómo me llamó ella en la muerte”).

Otro caso también evidente de *constructio praegnans*, con elisión de un verbo y además un complemento locativo, es el del penúltimo verso de la estrofa *quince*

beti pentsamentu bat eta ezin aztu

donde es menester sobreentender un *buruan artu* para que haga el sentido que se desea;

beti pentsamentu bat buruan artu eta ezin aztu

(“tomando en la cabeza siempre un pensamiento y sin poderlo desechar”).

Nuevamente se nos presenta una elisión en la estrofa *trece*, verso segundo, donde es menester suplir un auxiliar, con sufijo subordinante o sin él, *dedala* o *det*:

begitik ezin kendu (det) negar-malkorikan

(“no puedo quitar las lágrimas de los ojos”).

Quien quiera comprobar lo connaturales que estas elisiones son al poeta bertsolari, puede consultar en el apéndice el cantar de *Xenpelar* acerca del Juicio Final (estrofas 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14).

#### FALTA DE ELEMENTOS DE ENLACE

6. Por lo que hace a los elementos de enlace, puede verse la estrofa primera. En ella, el paso del tiempo presente en que se desarrolla el contenido de los dos primeros versos (el propósito de poner un cantar),

al pretérito en que se desarrolla el contenido del último (los apuros pasados), es un paso que, al faltarle una preparación adecuada de elementos de transición, resulta francamente brusco para un oído clasicista; brusquedad que, si disminuye en parte por el pretérito consuetudinario del tercer verso, vuelve sin embargo a aumentarse por la forma infinitiva del cuarto verso.

biyotza kontsolatu ezin penetatik

(“no poder consolar el corazón de penas”), cuando el quinto es de pretérito marcadamente perfecto.

iya atera nintzan nere onetatik

(“casi salí de mis casillas”). Al elidirse el auxiliar *nuen* que le correspondía a *ezin kontsolatu*, se ha deshecho un elemento puente en el discurso.

Como se ve, esta falta de elementos de enlace contribuye grandemente a resaltar la falta de eso que los gramáticos latinos llamarían *consequitio temporum et modorum* o consonancia de tiempos y modos del verbo en el hilo del discurso —dentro de la misma estrofa en nuestro caso—. De estas faltas se podrían citar ejemplos a granel en la poesía popular. Véanse, por vía de muestra, los dos siguientes, tomados, el uno de ellos de Xenpelar y el otro del propio Zapirain en la poesía que comentamos.

En la Vida de Sta. Bárbara, estrofa 13, dice Xenpelar :

Bularrak moztu eta eraman  
kalabozuan barrena ;  
Barbara bere itzian firme ;  
—aitak ori zuan pena—  
Gobernadore batek eman du  
erremateko ordena :  
ezpatarekin bertan lepua  
kentzia dala onena.

Como se ve, los verbos de la primera mitad de esta estrofa, están en pretérito perfecto —los tres primeros indecisamente; el cuarto bien

definido— y los de la segunda, en cambio, refiriéndose exactamente al mismo hecho, están francamente en presente.

El caso que vamos a citar de Zapirain es de la estrofa sexta, en la que la falta de la concordancia afecta no a los tiempos y modos del verbo, sino a las personas. Habiendo empezado a hablar en tercera persona, en el último verso, sin preparación alguna previa, pasa a la segunda con no pequeña sorpresa del descuidado lector.

Ai! zenbat gizon ta andre gazte pamiliko  
 au goguan dutela eztira ibilliko :  
 orla bakartutzia iñork eztu naiko...  
 Gu biyok bizitzia etzan komeniko ;  
 bestela Jaungoikuak etzinduen ilko.

(“¡Ay! cuántos jóvenes padres de familia habrá que viven sin acordarse de esto. Nadie quiere quedar solo de este modo. No debía convenir que nosotros viviéramos los dos. De lo contrario Dios no te hubiera muerto”).

Uno de los procedimientos más generales de enlace, es el uso de los gerundios. De este procedimientos suelen valerse las lenguas para procurar en el discurso unidades rítmicas (períodos) de gran amplitud. El Euskera, por su parte, de una manera general, no muestra afición alguna a este procedimiento; y mucho menos todavía en la literatura popular por lo que vemos en el presente ejemplo. Es fácil observar en todo él una preponderancia marcada de las oraciones principales de modo indicativo, con exclusión casi absoluta de las incidentales, subordinadas, en gerundio. Véase, por ejemplo, la estrofa trece: “No receléis que mienta. No puedo quitar las lágrimas de los ojos. Para mí no hay ni fiestas ni diversiones. De noche apenas duermo. No hallo consuelo en ninguna parte”. Cuando el traductor castellano llega a esta estrofa tan erizada de verbos en indicativo, después de las estrofas precedentes que apenas emplean tampoco otro modo, le tiene que asaltar necesariamente una veheméntísima tentación de abatir la tiesura de tanto verbo principal, sustituyendo su modo indicativo por el gerundio, siquiera en el último verso. Véase también con qué espontaneidad para un oído castellano se podría poner el último verso de la segunda estrofa en gerundio retórico “quedando viudo con nueve hijos” en vez de *me quedé*, remachando de este modo el efecto del verso tercero “se murió mi mujer de una

gripe que la cogió”, si no fuera porque el poeta ha intercalado en el verso cuarto el inciso *leit-motiv* del canto, de que hablaremos luego.

Tampoco cabe duda de que en la estrofa octava un par de adverbios de tiempo *len*, *orain*, por contraste hubieran aclarado más clásicamente el pensamiento y así mismo preparado mejor el terreno —elemento de enlace— para que se recibiese como más natural la aplicación que se hace en el segundo y tercero versos, de la sentencia general providencialista con que se inicia la estrofa.

Jaungoikua**k** ba'dauka guziyen kontua :  
 (len) bederatzi semekin nintzan sonatua ;  
 (orain) deskalabro onekin nago penatua.

Cierto que la elisión y la construcción pregnante y la ausencia de elementos de enlace, frecuentemente son cosa impuesta por las necesidades de la versificación; pero, de todos modos, su uso es prueba de su no repugnancia al oído vasco; y su frecuencia nos muestra además que tales procedimientos entran perfectamente en el plan del lenguaje poético de la literatura oral. Si no fuera así, bien se daría maña el poeta, para, ahorrando otros elementos de poca necesidad, dar cabida en el verso a los elementos elididos.

#### EL ORDEN LOGICO-CRONOLOGICO

7. Lo que hemos llamado “descuidado orden lógico-cronológico”, constituye sin duda una de las manifestaciones más llamativas de eso que, de una manera general y vaga, hemos calificado de “rapidez de movimiento de las imágenes en el discurso poético”.

Desde luego la falta de este orden, salta a la vista en una simple lectura de la composición precedente. La falta de un perfecto orden cronológico impresiona aún más, fuertemente en los versos de asunto histórico (1).

Por lo que atañe a la composición que comentamos, no incurrimos en la exageración de decir que en ella no existe absolutamente ningún orden lógico: porque es fácil observar en el proceso de su discurso un verdadero exordio (estrofas 1-2), y un desarrollo normal del asunto, con

(1) Vide. “Vida del Bto. Berriotxo**a**” en el Apéndice.



su división en dos partes, cada una con su tema (orfandad de los hijos, 3-8 y viudez del esposo, 9-14) y una recapitulación con su exhortación y reflexión práctica final (15-16). Pero, con todo, un oído educado en los clásicos no dejará de notar en el conjunto de la composición, cierta impresión de atropellamiento de conceptos que es fruto indudable de las pequeñas inversiones del orden lógico de los elementos dentro de cada uno de los miembros de la división.

El orden lógico de los conceptos pide que éstos procedan o fluyan de antecedente a consecuente, de principio a conclusión, de causa a efecto o de efecto a causa, de lo general a lo particular o de lo particular a general, siempre por conexiones de orden trascendental, por relaciones de carácter metafísico. Mas en poesías del carácter del que comentamos, observamos frecuentemente que los pensamientos fluyen por conexiones que racionalmente no son más que puramente tangenciales, concomitantes. De ahí esta impresión de trastrueque lógico, propio de estados pasionales o de exaltación de la fantasía por encima de las leyes de la razón, que se experimenta en la lectura de tales ejemplares de poesía.

Lo cual tampoco quiere decir que aparte del orden lógico que hemos apreciado en lo que concierne a la división, en dichas poesías no haya ningún otro género de orden. En nuestro ejemplo, como en cualquier otro caso de poesía de estilo oral, dentro del desorden lógico que decimos, el pensamiento fluye siempre perfectamente ordenado, con un orden si se quiere prelógico y prerracional, es decir por relaciones o conexiones de carácter sensible, completamente intrascendente, pero al fin ordenado, con un orden que no por ser de carácter puramente sensible, deja de ser profundamente humano. Porque no cabe duda de que las relaciones de carácter sensible, a pesar de su superficialidad a la luz de la razón, con todo por su gran influencia en la vida de las imágenes y de los sentimientos, afectan muy profundamente a la naturaleza humana. Y es que la fantasía y el sentimiento comparten por igual con la razón, la constitución integral del conjunto psicológico humano. Y por lo que hace a nuestro caso y a la consiguiente categoría de cada uno de ellos, más que por su elemento intelectual es poeta el hombre por sus facultades de sentimiento e imaginación.

Viniendo ya a citar algunos casos de trastrueque lógico o atropellamiento de conceptos, citaremos, por vía de ejemplo, el caso de la segunda estrofa. Para ayudar a la buena lectura, hemos tenido que poner en

ella dos paréntesis que corresponden a otros tantos conceptos intercalados en el discurso poético de la estrofa. Anuncia el primer verso que el poeta nos va a decir sus penas. Estas, por lo que luego dice y por el contenido total de la composición, son dos: la muerte de la esposa y la consiguiente orfandad de los hijos. Pero antes de llegar a decirlo, el poeta intercala el primer paréntesis, que viene a ser una reflexión anticipada sobre su doble desgracia ("bien que soy nacido para mala suerte"). Inmediatamente enuncia su primera pena (la de la muerte de la esposa). Pero antes de enunciar la segunda, intercala en nuevo paréntesis el tema conductor de la primera pena (la preocupación de orar por la muerta, como ella se lo pidió cuando iba a morir). En el último verso enuncia, por fin, la segunda de las penas, es decir, la orfandad de sus nueve hijos.

Obsérvese, así mismo, que a pesar del orden lógico en que ha enumerado ambas penas en este exordio, sin embargo, en el cuerpo del cantar, ellas desfilarán en orden inverso: primero la orfandad y luego la muerte.

Lo cual, si bien se mira, no es ciertamente cosa que desdiga mayormente de la literatura clásica. Pero no así lo que se refiere a aquella insistente repetición, venga o no venga al hilo estrictamente lógico del poema, de dos incisos que por su disposición en el conjunto del cantar, se nos antojan verdaderos *leit-motiv* o temas conductores representativos de cada una de las partes. Hay, en efecto, en cada una de ellas, en el cantar que comentamos, un pensamiento insistente, repetido, sin periodicidad rítmica precisamente, no de otro modo que en una sinfonía musical se repite también con insistencia un determinado tema, técnicamente conocido por los músicos con el nombre de *leit-motiv* o "motivo conductor". Tal es, por ejemplo, aquel insistente *errezatu*, de la segunda parte, que, aparte del exordio, segunda estrofa (como ya lo insinuamos antes), vuelve a reproducirse en las estrofas 9, 11 y 12 (*errezatutzen diyot al dedana elizan* (2); *errezatutzen diyot al dedan maizena* (9); *nitas errezatzia akordatu zaitetz* (11); *errezatu nezala artaz pentsatzian* (12). En la primera parte, el tema dominante es aquel *alargundutzia* cuya tristeza se pondera también con insistencia en toda ella (*alargun gelditzia ai zer erasua!* (4); *ai! gauza tristia da alargundutzia* (5). Esta impresión característica de *leit-motiv*, de ciertos trozos poéticos, es también marcadísima, como lo veremos al tratar del bertsolari, en las producciones de

Xenpelar, principalmente en su Vida del Bto. Berrio-Otxoa, donde insistentemente, desde el principio hasta el fin, está sonando en nuestros oídos como un tema musical, velado a veces, terminante otras, el trágico son del martirio (1).

Creemos también reductible a este punto de la falta de orden lógico en el discurso poético, esa especie como de desvarío que se suele notar a las veces en la poesía oral; una especie de desvarío en que, como sin sentir, se tuerce, un poco por los cerros de Ubeda, el hilo racional del discurso, como atraído por ciertas relaciones tangenciales del mismo, para volver quizás de nuevo al cauce inicial, con el consiguiente efecto de natural sorpresa en el ánimo del oyente que se ve transportado por tan variados andurriales. Tal ocurre, por ejemplo, en aquella estrofa de *bertso berriak* que compuso Xenpelar contra la guerra :

Gu gera iru Probentzi...  
lengo legeari eutsi ;  
ez oraindikan etsi  
naiz anka bana autsi ;  
jaioko dira berriak...  
Gu gera Euskal-erriak.

(“Somos nosotros tres Provincias... Atengámonos a la ley de antes ; no nos rindamos aún, aunque nos descalabren una pierna ; no dejarán de brotar nuevas... Que nosotros somos el País Vasco”).

Un ejemplo notabilísimo de tales desvaríos, lo tenemos también en el siguiente romance popular, sabroso fruto de la devoción de nuestro pueblo a la Virgen de Arantzazu, y en el cual, proponiéndose el poeta cantar la ascensión en romería al Santuario del Aloña, luego, sin sentirlo, se le va la imaginación por otras sendas, completamente distintas, pero cuyas ascensiones por lo dificultoso del camino, estrecho y en cuesta, no dejan de tener profunda semejanza con la senda que es el objeto del cantar. En efecto, apenas iniciado el cantar, pasa el poeta, de la senda de Arantzazu a la del cielo, para volver de nuevo al punto de partida, pero para tan poco tiempo, que inmediatamente se desvía de nuevo

---

(1) Vide Apéndice.

por la senda del Gólgota, donde termina el cantar con un tierno idilio entre Jesús y su Madre Santísima sin volver a acordarse más del Santuario del Aloña, el cual, sin embargo, de este modo logra el poeta que quede en la imaginación del oyente envuelto en un halo de misterio sobrenatural.

He aquí el romance en cuestión :

Ama Birjiña eguna da ta  
kanta dezagun kantia ;  
nik kantauko dot kantia, baña  
ondo erantzun, jentia.

Arantzazu'ra bidia luze,  
gañera aldatz-goria ;  
arri labrauaz egiña dago  
paradisura bidia.

Arri labraua ona da, baña  
galtzairu piña obia ;  
urre gorrijaz eginda dago  
paradisuan sillia.

Silla artantxe jarrita dago  
Birjiña Ama Andria...  
Bera bezela gura leukiden  
Birjiñak bere Semia.

Sabel garbijan eduki zuen  
bederatzi illabetian ;  
bederatzi illak igaro eta  
jaio zan Gabon-gabian.

Mundu guztia salbatu zuen  
Natibitate-goiziar ;  
mundu guztia salbatu zuen  
Natibitate-goizian.

Izar eder bat argitu zan-da  
abantau nitzan bidian ;  
bere argitan juan izan nitzan  
Arantzazu'ra bidian.

Ama Andria ta bere Semia  
topau nituzan bidian;  
kontseju onak emon zizkiden  
Ama-Semien artian.

On da umilde izan nedilla  
munduan nazen artian;  
gero ez nebala damu izango  
emendik niJuanian.

Odola pranko ixuri zuen  
oin-utsetan da lurrian...  
—Ene Semia, eutsi zapatak;  
jantzi eidazuz soñian.

—Ama Andria, largatu bedi  
onela noian artian;  
Nik erijotza artu biar dot  
Kalbarijo'ko mendijan.

Kalbarijo'ko mendijan eta  
kurutze gogor batian;  
nik erijotza artu biar dot  
kurutze gogor batian.

[1. “Es el día de la Virgen y cantemos un cantar, yo cantaré un cantar, pero escuchadme, gentes, con benevolencia.

2. Largo es el camino de Arantzazu, largo y cuesta arriba; de piedras labradas está hecho el camino del Paraíso.

3. Buena es la piedra labrada, pero mejor el acero fino; de oro rojo está hecho un trono en el Paraíso.

4. Sentada en aquella silla está la Señora Madre Virgen... Bien quisiera la Virgen que estuviera como ella su Hijo.

5. En limpio seno lo tuvo durante nueve meses; acabados los nueve meses, nació la noche de Nochebuena.

6. Salvó a todo el mundo la mañana de Navidad; a todo el mundo salvó la mañana de Navidad.

7. Lució una estrella nueva y avancé en el camino; a su luz anduve en el camino de Arantzazu.

8. Topé en el camino con la Señora Madre y su Hijo; entrambos me dieron buenos consejos.

9. Que sea bueno y humilde mientras viva en el mundo que luego no me pesará cuando vaya de aquí.

10. Derramó mucha sangre, descalzo en el suelo... —Hijo mío: ten estos zapatos; cázatelos en los pies.

11. Váyase, Señora Madre, mientras voy así; que yo he de recibir muerte en el monte del Calvario.

12. En el monte del Calvario y en una dura cruz; yo he de recibir muerte en una dura cruz”].

Este movimiento desvariante de la imaginación, adquiere todavía un ritmo más veloz, en el recitado de ambiente alavés que a continuación reproducimos:

Tin, Tin,

San Martín está a la puerta  
 con su capillita blanca  
 esperando la oración;  
 la oración del peregrino  
 cuando Jesucristo vino  
 de rodillas a rezar;  
 Magdalena, Magdalena,  
 no te canses a llorar;  
 a los niños dales teta,  
 y a los grandes motilones  
 dales grandes coscorrones,  
 que lo vayan a ganar  
 a las puertas de Galicia,  
 que allí se vende buen pan  
 blanco como la azucena,  
 que la Virgen del Rosario  
 es una linda panadera.

Las relaciones de carácter tangencial (con frecuencia hasta puramente acústicas y de sonsonete de las palabras) a que se ase la imaginación en este cantar para el proceso de su discurso, no se mantienen ya ni siquiera dentro del ambiente inicial (místico religioso) como en el cantar

anterior. La imaginación corre en él completamente desbocada y libre del freno de la razón, sin vallas de ningún género, y con un ritmo fantástico más propio del estado de ensueño que del de perfecta vigilia.

No se nos escapa que este cantar históricamente está constituido de fragmentos dispersos de un cantar más antiguo, o aún si se quiere, de diversos cantares; y que históricamente, de aquí es de donde procede también y no de un plan meditado, lo descabellado y hasta racionalmente disparatado del proceso de su discurso. Pero, con todo, no creemos que esto nos autorice para negar contenido y sentido poético a dicho cantar tal como lo hemos transcrito, una vez que el pueblo lo ha sentido dentro de sí y asimilado en su propia sustancia poética. Este sentido y esta asimilación son capaces de dar un nuevo sentido orgánico y constructivo a lo que antes si se quiere no era más que ruinas y restos dispersos. El pueblo, al cantar tales fragmentos, históricamente dispersos, al impulso de un momento de inspiración, proyectó en ellos de nuevo el soplo de su propio espíritu, y de este modo los que antes no eran más que elementos dispersos, surgen ahora en un nuevo cuerpo con un nuevo sentido poético. No de otro modo que si una arquitectura construyera sus monumentos con elementos dispersos de monumentos anteriores; o más propiamente, si construyéramos una columna (como ocurre no raras veces en el estilo románico) mediante la superposición uno sobre otro de varios capiteles clásicos. Este apilamiento de capiteles, que en el estilo greco-romano hubiera sido sencillamente "un apilamiento de capiteles" desprovisto de todo sentido constructivo, sin embargo en el pórtico de la Colegiata románica de Armentia, por ejemplo, adquiere un verdadero sentido de columna de fuste profusamente decorado. Y no es más sino que sobre este apilamiento de capiteles ha soplado el espíritu del estilo románico con un nuevo sentido poético.

#### FALTA DE COHESION LOGICA DE LAS IMAGENES POETICAS CON EL ASUNTO DEL CANTAR

8. El descuidado orden lógico-cronológico de que hemos hablado en el apartado precedente, afecta esencialmente al aspecto dinámico de la composición.

Por el contrario la falta de cohesión a que nos referimos ahora, afecta más bien al aspecto estático; por lo cual cabe decir de ella que constituye

un factor que contribuye más bien al efecto pintoresco del poema, al contrario de lo que hemos visto del factor anterior, que contribuye esencialmente al efecto gesticulante del mismo.

Pero el tratar de estos particulares vamos a reservarlo para el capítulo en que se trata de las *kopla zaarrak*, como cosa que en ellas tiene el más exacto cumplimiento, y por lo mismo en su explicación hallará la más clara exposición lo que constituye nuestro pensamiento en esta materia.

#### EL DESARROYO DE LA MEMORIA Y LA LITERATURA ORAL VASCA

9. Del desarrollo de la memoria, tanto en el sujeto activo (cantor), como en el pasivo (oyente) de la literatura oral euskérica, sólo expon-dremos aquí algunos ejemplos típicos que puedan arrojar alguna luz sobre el particular.

Desde luego, antes de citar casos concretos, quizás sea oportuno advertir que el fenómeno es más frecuente en los sujetos pasivos que en el activo, si nos ceñimos al improvisador propiamente dicho; no así cuando se trata del simple cantor o repetidor de versos, sean éstos propios o ajenos.

Son frequentísimos en la literatura vasca los casos de improvisaciones cuyas estrofas han quedado perpetuadas en la memoria de las gentes aun de una generación en otra, sin que el improvisador las dijese más que una sola vez, cuando las improvisó.

Tales son los casos de las improvisaciones propiamente dichas de Xenpelar contra Musarro, contra Juxto y Longinos, contra Iparragirre, con Larraburu, etc., etc.; las de Pello Errota contra Udarregui; las de la familia de *bertsolaris* de Cizurkil; las de Fernando de Amezqueta; etc., etc. Naturalmente el número de estrofas conservadas va disminuyendo. De estas improvisaciones que hemos citado, ya no quedan en la memoria de las generaciones actuales más que cuatro o cinco estrofas. Este número, en la generación que las escuchó, fue mayor.

Por lo demás no es raro el caso de gentes analfabetas, que en las ferias y días festivos se apuestan cerca de un cantador-vendedor de *bertso-berriak*, y, procurando oír dos veces el contenido cantado de las hojas en venta, sin más, vueltos a sus casas, reproducen en días sucesivos la serie completa de las estrofas simplemente escuchadas en la feria.



Es frecuente también entre la gente de caserío, a propósito de versos, oír ponderar los nombres de algunos que dicen que se estarían días enteros cantando de memoria sin parar y sin volver a repetir uno solo, versos y más versos. Esta fama que parece exagerada, y lo es sin duda si se toma al pie de la letra, ordinariamente constituye una pista segura de un interesante sujeto pasivo de literatura oral.

Tal es el caso de Benito el *bordari* de Aldutzin-borda en Goizueta, que hace algunos años carboneaba por los contornos de Okillegi en Oyarzun. También de él se dice la frase consagrada. Y en efecto los domingos por la tarde, los carboneros de su cuadrilla, en la imposibilidad habitual en ellos, de acudir a la Iglesia a cumplir los deberes religiosos, se reunían todos en derredor del *bordari* a escuchar de sus labios las estrofas de Xenpelar acerca del Juicio final y de la Penitencia saludable, y la vida de San Miguel y la elegía del falsificador de moneda de Berdabio, y otras muchas con cuyo canto los entretenía hasta las altas horas de la noche (1).

María Josefa de Barandiarán y Dorronsoro es una señora anciana del barrio de San Martín de Atáun. Tiene 72 años y habita en el caserío *Iztator Berri*. Es una de tantas personas de las que en la vecindad o en la propia casa dicen el consabido estribillo de que se pasaría días enteros cantando. María Josefa asegura que muchas de las estrofas que canta, no las ha oído más que una sola vez en la vida. Desde luego ella es completamente analfabeta. De joven fue muy aficionada a oír cantares. Le venía de familia. Su padre también cantaba mucho. Ella recuerda muy bien las canciones que le oyó. De una, sobre todo, conserva gratísimo re-

---

(1) Por cierto que tal aire de dramatismo debieron de llegar a revestir aquellas sesiones dominicales, que en la cuaresma de 1932, a favor del huracán supersticioso desencadenado en el país por el *affaire* Ezkioga, entre los carboneros que habían sido oyentes de Benito se produjo el fenómeno más curioso de mesianismo que jamás se ha registrado en los anales de Oyarzun. Un día el arriero de la cuadrilla, que había ido a llevar una carga de carbón a la calle, a su vuelta al monte se halló sorprendido por una cosa rara. La pira de carbón completamente abandonada, se estaba quemando materialmente; y los tres carboneros encargados de su cuidado, puestos en cuclillas, guardaban misterioso silencio. Como mostrase extrañeza, le increparon: "¡Qué carbón ni qué calabazas! ¿No sabes que llega el fin del mundo y que éste tiene que morir esta tarde crucificado?". En efecto: uno de los tres se sentía Mesías y aquella tarde habían de crucificarle sus dos compañeros.

cuerdo. Y eso que no se la oyó más que una sola vez. Era una canción de cuna. Un detalle importante: nuestra María Josefa apenas es capaz de recordar dos versos seguidos si no es cantando. Su memoria está completamente condicionada a la melodía.

Como caso de capacidad memorística es sin comparación mucho más notable aún el de Josefa Ignacia Barandiarán y Etxeberria, del caserío *Etxe Txiki*, del barrio *Arrondo* de San Martín del mismo Atáun. Ella tiene 89 años. Padece de enajenación mental. Es por lo mismo difícil hacerle cantar cuando a ella no se le antoja. Pero aseguran sus familiares que si no fuera por su estado de salud, sería cosa de enfadarse con ella y forzarla a que no cante nunca. Es tan prolija cuando empieza. Hay veces que comienza a las tres de la madrugada y no cesa hasta las cinco. Y aún entonces no porque se le agote el saber, sino por pura consunción de fuerzas. Un joven ataudarra consiguió una vez ponerla a tono. Y puesta en cucullas, empezó, y no calló en una hora seguida; pero cantaba tan sin interrupción, que no hubo modo de tomarle por escrito casi nada de lo que iba cantando. Ella conoce sobre todo muchísimo de la literatura oral de la Barranta de Nabarra, a donde iba de joven a la siega del trigo. Es de ver cómo fluyen de su boca, envueltas bien en rítmica y saltarina melodía, bien en monótona cantinela, sin cesar y en interminable sucesión, coplas y más coplas de baile al son de la pandereta, o romances religiosos y viacrucis o *bertso berriak* de vidas de santos y de otros asuntos profanos. Ni qué decir tiene que ella es perfectamente analfabeta, y que su memoria también es de las que se hallan esencialmente ligadas a la melodía.

Del memorismo en sujetos activos de literatura oral, hemos insinuado ya que es más frecuente en los autores de las hojas volantes de *bertso berriak* que en los improvisadores que actúan en público. La circunstancia de una voz poco potente o cualquiera otra de carácter más o menos personal, ha hecho que muchos de los *bertsolaris* no contraigan el hábito de exhibirse en público como otros de sus compañeros —llamados por esto *plaza-gizon*— mejor dotados que ellos de facultades de expresión y presentación. También ellos practican la poesía, pero en otra forma. Componen sus obras en el silencio de sus casas o en las horas de pastoreo u otras faenas agrícolas; y luego las almacenan en el arca de su felicísima memoria, donde las guardan hasta que algún amanuense se les presta a trasladarlas al papel.

Un caso bien espléndido de tales bertsolaris lo tenemos en el hace algunos años fallecido Juan Cruz de Zapirain de Rentería, autor de un poema sobre Genoveva de Brabante, integrado de 163 estrofas de ocho versos, con un total de 1.304 versos. El era completamente analfabeto. De la lectura que su mujer hacía de la vida de la heroína brabantana en voz alta al amor de la lumbre durante las veladas de invierno, sacaba él el material para su poema. Lo compuso por el procedimiento que acabamos de indicar. Mientras conciliaba el sueño, meditaba sobre la lectura escuchada, y tejía luego *in mente* las estrofas que al día siguiente dictaría a su buena esposa, quien se encargaba en efecto de trasladarlas al papel. Y esto no precisamente por temor a olvido. A los treinta años de compuesto el poema, con 63 de edad él, se lo recitaba todo entero a cualquiera que se lo quisiera escuchar. Ni era precisamente esto sólo lo que nuestro poeta se sabía por este procedimiento memorístico. Compuestos durante sus ocios tenía además y recitaba o cantaba otras dos composiciones, una de ellas la sentida elegía que dedicó a la muerte de su esposa. Así mismo compuso más tarde un poema completo sobre la vida y muerte del Señor.

Como hemos indicado, el improvisador que actúa en público, no se distingue por tal etenacidad de memoria. Su gran facilidad de producción, le hacen desidioso para la conservación.

Debalde pesta perparatzen det  
gogua dedan orduan,

dirá él al que se extrañe de ello, como dijo Xenpelar a otro propósito a los que ponderaban en su presencia las cualidades superiores de Iparra-girre: "Dispongo yo una fiesta de balde, cuando me viene en gana". El no necesita conservar el fruto de su inspiración. Tiene plena seguridad de improvisar en todo momento con la misma gracia y oportunidad de siempre. Recuérdese a éste propósito la respuesta práctica que dio Larralde a los euskeltzales gipuzkoanos según hemos dicho ya arriba. No repitió la copla que le pedían, sino improvisó otra de idéntico contenido.

#### EL ARTIFICIO RÍTMICO EN LA LITERATURA ORAL VASCA

10. Del artificio rítmico hablaremos más despacio en el capítulo

siguiente. En los ejemplos que hemos aducido se ve desde luego la presencia de la rima y del ritmo reversivo en nuestra poesía oral.

En lo que llevamos dicho en el párrafo precedente de los sujetos de este género de literatura, se deja entrever así mismo la inseparabilidad y consubstanciabilidad entre esta clase de poesía y la melodía cantada. En efecto, no se concibe prácticamente poesía popular vasca sin canto, ni en su origen ni en su vida. El improvisador concibe su obra cantando; y el cantor la reproduce luego también cantando; y hasta le resulta imposible el recordar lo mismo que sabe, si no se ayuda del acicate del canto. El canto es desde luego como diremos también después, el conductor nato del ritmo del verso. Al improvisador, una vez en alas de la melodía, le brota la medida rítmica de sus versos sin preocupaciones de ningún género, espontáneamente. No tiene que preocuparse más que de la consonancia y de alguna otra regla más, de la poética vasca, como es la de no repetir ninguna palabra dos veces en una estrofa.

### III.—EL BERTSOLARISMO

La literatura oral, cuyos rasgos esenciales quedan esbozados en los capítulos que preceden, tiene entre nosotros tres manifestaciones características: el Bertsolarismo, las *kopla zarrak* y la poesía decorativa o sin asunto.

#### EL BERTSOLARISMO

1. El Bertsolarismo como fenómeno de improvisación, tuvo, antes, una difusión mucho mayor que la que tiene actualmente. Difusión horizontal o geográfica en el mundo (1); y difusión vertical, que pudié-

---

(1) Indicios de improvisación más o menos perfecta, en Europa, hallamos en Portugal y Galicia, desde luego. De las *enchoyadas* de Galicia; dice JOSE PEREZ BALLESTEROS en el *Cancionero popular Gallego* (Folk-lore Español, Madrid, 1885. Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas. Tomo VII, tomo I, pág. 81): “Enchoyadas, se llaman las luchas que por medio del canto de coplas improvisadas sostienen dos mozos”. En la pág. 92 añade: “Los (diálogos) de *cantadeiras* o *enchoyadas* se cantan, como se dijo ya, en esa especie de *justas* o lides de improvisadores; por más que, generalmente, pasan por improvisaciones versos muy vulgarizados entre los campesinos”.

ramos llamar intensidad del fenómeno en cada pueblo, en el sentido de que el don de la improvisación era más general que hoy en las diversas clases sociales.

En efecto, como hemos visto, en el Antiguo Testamento no sólo improvisaban los Profetas de oficio, sino aun Job y sus amigos. Y en el Nuevo no sólo el Sacerdote Zacarías, sino también el anciano Simeón y la Virgen Santísima y el mismo Cristo Nuestro Señor.

Entre nosotros en las edades pasadas (siglo XV), vemos improvisar a la encopetada dama Usoa de Alós en Deva, y a la señorita de Lastur, hermana de la honorable Milia de Lastur casada en Mondragón con Peru García de Oro.

En la Sociedad actual, en cambio, el improvisar es patrimonio de unos pocos, gente de la clase humilde, a los cuales por este hecho se les llama *bertsolari*.

#### LOS ORIGENES

2. De las cuatro grandes etapas de la evolución social de la Humanidad, de cazador a pastor, y de pastor a agricultor, y de agricultor a industrial, la etapa en que mejor encaja, sin duda, el origen del bertsolarismo, es en la etapa pastoril, de 10.000 años a esta parte.

La vida pastoril es, sin duda, la vida que mejor se presta al cultivo de la literatura oral, cuya manifestación muy típica es la improvisación

---

La Egioga III, de Virgilio, en que los poetas Menalcas y Dametas sostienen una contienda en verso, revela en su autor el conocimiento de los torneos bertsolarísticos; aun cuando la Egioga misma en cuestión está muy muy lejos de constituir un caso de versos improvisados.

SEBILLOT en su *Le folk-lore-Litterature orale et ethnographie traditionnelle* (París. Octave Doin et fils, 1913, chap. II-9) cita dos casos de improvisación en Europa: el primero de improvisación solitaria, a modo de saludo o loa de boda, en Pontaven (Finisterre-Bretaña Francesa) en el año de 1873; y el segundo, de improvisación en forma de torneo o disputa en el País de Gales.

En la Revista "Euskalerría" (San Sebastián, año 1896, tomo XXXV 2.º semestre) en un artículo de ANGEL MARIA CASTELL, *Bersolaris... ingleses*, se recoge también un caso de pueblo improvisador: en Carnarvon y Bangor —centros importantes del País de Gales— durante las fiestas *Cymrygdions* nacionales, se improvisan sencillas composiciones en verso ante el concurso del público que rodea a los poetas.

Es muy de notar que todos estos casos de improvisación se señalen en el occidente europeo, en la región etnográficamente adjudicada a la raza celta.

del verso cantado, como lo tenemos indicado. No es poco significativo a este propósito, que la Egloga virgiliana de Menalcas y Dametas suponga que la competición bertsolarística, cuyo trasunto quiere ser la Egloga, tenga lugar entre pastores. Los largos ocios del pastor en el descuidado ciudadano de su rebaño, se prestan a la inspiración poética mucho mejor que la continua ocupación del agricultor en el duro trabajo de las faenas agrícolas. Aun hoy mismo es un dicho popular, que el bertsolari de ordinario es mal agricultor, no así tan mal pastor.

Como se ve, el bertsolarismo es un arte que pertenece eminentemente a la Prehistoria de la Humanidad, prehistoria que, a pesar de lo que ordinariamente tendemos a pensar, en muchos aspectos muy interesantes de la Cultura no es tan atrasada como se suele creer: testigo de ello precisamente el propio bertsolarismo (1).

#### EL BERTSOLARI

3. Antiguamente, como acabamos de decir, el improvisar en verso parece que era patrimonio de toda persona culta. Con todo indudablemente habría también entonces algunos individuos mejor dotados que otros para este menester, individuos que por lo mismo serían los consagrados para ello por la voz popular. Aún hoy, como luego veremos, todo el pueblo vasco siente el bertsolarismo. Pero los que saben "cantar", los que saben improvisar, los sujetos activos del bertsolarismo, son pocos relativamente. A éstos es a quienes aplica el pueblo el nombre de *bertsolari*.

---

(1) "Desde luego y sin salirnos del ámbito vasco, podemos decir que la maravilla de sus danzas, por ejemplo, y su delicadísima música, amén de su no menos maravillosa lengua, no son obra histórica sino eminentemente prehistórica; así como la rara facultad de improvisación en verso de nuestros *bertsolaris* pertenece igualmente a un estadio de cultura que en la Prehistoria debió de ser general, quizás, a toda la Humanidad, y hoy la conservan en toda su primitiva pujanza casi solos nuestros humildes, pero dignos de la máxima admiración improvisadores, los *bertsolaris*". (MANUEL DE LECUONA, *Añorga en la "Artiga" de San Sebastián*. Conferencia, 1957, pág. 9) "...el hombre pastor, además de domesticador del animal, era manufacturador de artículos suntuarios; y, por lo que revelan sus tallas, y sus dibujos y pinturas conservadas en las cuevas del Magdaleniense, tenía una gran intuición de las artes plásticas, y, más que posiblemente, era gran artista de las artes de la música y la danza, y era improvisador del lenguaje versificado y rimado: el arte del *bertsolarismo*" (Ibid., pág. 7).

*Bertsolari*, si nos atenemos a la etimología de la palabra, es sinónimo de “el que se dedica a los versos”, es decir el que se dedica a “hacerlos”, que en nuestro caso es “cantarlos” y cantarlos “improvisando”, porque como ya dijimos, el verso popular vasco nace o se produce cantado e improvisado.

El *bertsolari* para nuestro caso, es el “sujeto activo de la poesía oral”; y como tal, le competen todas las cualidades características de la literatura oral que dijimos en las lecciones anteriores, como son la capacidad memorística y el don de la improvisación de la locución rítmica con todas las consecuencias de que allí hicimos mención.

No bastan con todo al poeta popular tales facultades mnemotécnicas y de improvisación, para que pueda llamarse *bertsolari* en la acepción popular de esta palabra. Cuando el pueblo ve a un hombre, ingenioso y ocurrente en la conversación, y agudo y vivo en la sátira, sin más entra en recelos de si el individuo en cuestión no será un *bertsolari* (*Zu iñundikan ere bertsolaria zera*). He ahí un nuevo rasgo que es menester añadir al retrato del *bertsolari* que conocemos de los rasgos señalados en las lecciones precedentes. Si el *bertsolari* no fuera más que simplemente un sujeto activo de la poesía oral, no sería más que un cantor que cantara sus versos, improvisándolos según los fuera cantando, sin preocupaciones de escrituras para retenerlos en la memoria. Pero de hecho para el ideal que el pueblo tiene del *bertsolari*, este retrato resulta incompleto. Falta en él un rasgo, quizás el más apreciado por el pueblo en sus juglares: el ingenio, la agudeza, la feliz ocurrencia, la oportunidad, la chispa. El pueblo ama sobre todo y consagra, al poeta ocurrente, diestro en el manejo de la sátira; al poeta que sabe exponer su pensamiento con contrastes vigorosos (1); al que busca en las cosas el lado sorprendente; al que en su actuación es siempre oportuno, vivo, agudo.

Así han sido todos aquéllos a quienes el pueblo ha consagrado con el glorioso nombre de *bertsolari*. Así fue el que ha pasado a la posteridad como el tipo representativo del cantor popular, *Xenpelar*. Así, antes, *Pernando Amezketarra*; más conocido si se quiere por sus ocurrencias en acción que por las que cantó en verso, que no debieron ser pocas.

---

(1) Esta maestría en el contraste, imprime precisamente una gracia singular a aquella desconcertante rapidez de ritmo del discurso, que como tan esencial resultante de la improvisación, señalamos en el capítulo anterior, a la producción oral.

Así *Xabalotegi* de Hernani y *Zabala* de Amezketta. Así más tarde *Joxe Benardo* de Zizurkil y su sobrino *Pello Mari*. Así *Udarregi* de Usúrbil y *Pello Errota* de Asteasu, *Ardotx* de Oyarzun y *Juan Krutz* y *Larraburu* del mismo Valle. Así los *Etxaun* y *Bordell* y *Zaldubi* de allende Bidasoa. Así también *Txirrita* de Alza y *Saiburu* de Rentería, *Telleritxiki* de la misma villa y *Nekezabal* de Azpeitia, el *Larralde* de Luhosoa y el Benapartar *Larramendi* y el Zuberotar *Ligeix*; así los bizkainos *Enbeitas* y *Uriarte*, y los *Zabaletas* de Rentería-Oyarzun; así por fin, por no hacerlos interminables, los premiados en el público certamen del año de 1935, *Basarri* de Zarauz, *Zepai* de Régil, *Matxin* (sobrino de Xenpelar) de Senpere, y los actuales *Uztapide* de Zestona, *Xalbador* de Urepel, *Lazkao-Txiki*, etc., etc.

En todos ellos campea de un modo notable, además de su peculiar ingenio improvisador del rotundo verso cantado, una rara *vis irónica* que tiene al público que le escucha en perenne regocijo, desbordado de vez en cuando en incoercibles explosiones de risa y carcajada.

#### SUJETO PASIVO DEL BERTSOLARISMO

4. Cuanto precede del presente capítulo, se refiere al bertsolari, es decir al sujeto activo del bertsolarismo. Vamos ya a decir algo del sujeto pasivo del mismo, que es el pueblo. Porque es muy de tener en cuenta que el bertsolarismo no lo hace el bertsolari solo. El bertsolarismo es un complejo de bertsolari que canta y pueblo que le escucha, compenetrado éste del propio espíritu y de la misma inspiración de aquél hasta tal grado de sintonización, que no son infrecuentes los casos de que el pueblo, adivinando el final de la estrofa que el bertsolari va improvisando, lo improvisa también él y lo corea a una con el bertsolari como lo hemos visto en más de una ocasión, con los transportes de satisfacción y entusiasmo que son consiguientes.

La compenetración psicológica entre bertsolari y pueblo, que este hecho supone, se presta a tales exaltaciones de las masas —sobre todo si el bertsolari tiene algunos ribetes de tribuno o conductor de la plebe— que en ocasiones de excitación política ha llegado a inspirar a los gobiernos, temores y recelos que en algún caso se han visto traducidos en órdenes de expulsión del bertsolari a fuera del País.

Tal fue el caso de Iparragirre a propósito de la cuestión foral.



Se había perdido por el País el pleito dinástico-religioso-foral de la primera guerra carlista. Las Cortes, a petición del General Espartero, firmante del Convenio de Bergara, habían votado la ley de 25 de Octubre de 1839, por la que se “confirmaban los fueros”, mas con la cláusula bien calculada de “sin perjuicio de la unidad constitucional”, cláusula que el año 1841 fue precisamente aprovechada por el propio General para decretar la abolición total del régimen privativo vasco.

Este y otros vejámenes parecidos, provocaron gran reacción entre todos los elementos del País... En nuestras montañas se mascaba la tragedia política...

En estas circunstancias la voz de Iparragirre cantando sus versos patrióticos en las ferias gipuzkoanas, llegó a inspirar serios temores. Los cantaba en efecto ante miles de personas que se reunían de todo el país para encenderse también ellos en el fuego de las inspiraciones del vate del *Gernika'ko arbola*, antiguo soldado de las filas carlistas... Sin duda, aquellas concentraciones —tan magistralmente descritas en la Cámara Madrileña por el Diputado Egaña (1)— podían degenerar en movimientos que desataran nueva guerra... Y el bertsolari fue disimuladamente llevado a Tolosa y encarcelado, y luego deportado a tierras de Santander a gustar las amarguras del destierro.

Zibillak esan dute  
bizi-ro egoki,  
Tolosa'n bear dala  
gauza au erabaki.  
Giltzapean sartu naute  
poliki-poliki...  
Negar egingo luke  
mere amak baleki.

(“Los Civiles han dicho muy modosamente, que es en Tolosa donde hay que dirimir esta causa. Poquito a poco me han puesto bajo llave... Si lo supiera mi madre, llorar'a”).

---

(1) Vid. *Disertación sobre los fueros*. Vitoria-Manteli, 1886, pág. 207.

## POPULARIDAD DEL BERTSOLARI

5. Pero, aun prescindiendo de estos hechos excepcionales, una de las cosas que más llaman la atención en el fenómeno del bertsolarismo, es, sin duda, la gran afición del pueblo vasco a escuchar a sus bertsolaris. Puede decirse sin exageración que los caseríos se despueblan al solo anuncio de una buena contienda bertsolarística en la plaza de la Villa. No es raro aún el acudir de pueblos limítrofes, y hasta de pueblos lejanos, cuando la contienda tiene carácter de desafío.

Centenares de personas acudieron al puerto de Pasajes un día laborable (un 26 de Enero de fines del siglo pasado) a la despedida de *Pello Mari* Otaño, a la sola noticia de que aquel día iba a cantar sus últimos versos en el País Vasco, que trataba de abandonar por segunda vez y ésta ya definitivamente para irse a las pampas de la Argentina. Los asistentes todos o eran bertsolaris o por lo menos aficionados que en la vida habían hecho sus ensayos en el difícil arte de la improvisación.

De cuatro a cinco mil espectadores se reunieron en la Plaza de Villabona, el año de 1802 para presenciar el desafío en que durante dos horas midieron sus fuerzas Xabalotegi de Hernani y Zabala de Amezketeta... Corría el mes de Febrero, pleno invierno, y el año de gracia de 1802, sin vías férreas ni apenas más carretera en Gipuzkoa que la general de Irún-Madrid... (1).

Así mismo el año 1935 vimos de 2.000 a 3.000 espectadores asaltar materialmente los bajos del Kursaal de San Sebastián, para presenciar el torneo de veinte bertsolaris venidos de todo el País. Allí pudimos apreciar prácticamente lo que hemos oído decir repetidas veces a los baserritarras de nuestras aldeas: "Que estarían presenciando una contienda de bertsolaris más contentos aún que comiendo". El torneo empezó a las once en punto de la mañana y a las dos de la tarde el público seguía con interés no decreciente el último ejercicio de los cuatro que constituían el torneo, sin acordarse de la hora del almuerzo ya poco menos que absolutamente pasada para cuando pudieron acomodarse en las fondas. Fueron veinte los contendientes. Cada uno cantó diez estrofas en cuatro ejercicios distintos. Doscientas fueron las estrofas cantadas, con un pro-

---

(1) Vid. Revista "Euskalerria", tomo XXXIII, pág. 532.

medio de diez versos por cada estrofa. Total, dos mil versos, con más de mil consonantes.

La popularidad del bertsolari que abonan todos estos datos, se confirma aún más si cabe, por lo populares que en el País llegan a ser los nombres de los improvisadores. Xenpelar murió en el año de 1867, joven aún, a la edad de 34 años. Y con todo, hoy después de 98 años, su nombre es conocidísimo en todo Gipuzkoa, montaña de Navarra y parte de Bizkaia. Mucho más popular aún sin duda que el del escritor más renombrado y el general más valiente y el político más hábil; y en ciertos ambientes más popular aún que el nombre del deportista más famoso. Recuérdese la popularísima frase, que ya puede decirse que ha pasado a proverbio, *Bertso berriak Xenpelar'ek jarriak*.

Por lo demás el bertsolari actúa en público en casi todas las fiestas populares, como número de festejos. Se escogen para ello, como es natural, los improvisadores más renombrados de la comarca. Sin embargo éstos y otros de menor talla nunca faltan en las tabernas y sidrerías de los caseríos las tardes de los domingos y días festivos y de ferias.

Por lo que hace a la difusión territorial en el País, es sabido que se dan improvisadores dondequiera se habla el Euskera, tanto en Bizkaia, como en Gipuzkoa y en Navarra, en Laburdi y en Zuberoa. En las diversas enumeraciones que hemos hecho incidentalmente y a otro propósito, puede verse cómo hemos nombrado bertsolaris de todas las regiones euskeldunes del País.

#### EL BERTSOLARISMO EN SI MISMO

6. Antes de llegar a un examen interno del bertsolarismo a la luz de los principios generales que tenemos asentados acerca de la Literatura Oral en general, es menester distinguir dos modos de manifestaciones del fenómeno. Las dos formas en que se manifiesta el bertsolarismo en los medios euskeldunes, son :

a) Improvisando el bertsolari en público, sea en contienda con un contrincante, sea sin tal circunstancia, él sólo.

b) Por medio de hojas volantes llamadas *bertso berriak*, que el bertsolari compone a sus solas.

Naturalmente donde el bertsolarismo adquiere su máximo relieve

como arte de improvisación, es en el primer modo de manifestarse y sobre todo si se trata de una contienda o competición; y a esta manifestación principalmente nos referimos cuando hablamos del bertsolarismo simplemente.

Así considerado el bertsolarismo, es la manifestación más completa de la Literatura oral entre nosotros. Y decimos "la más compleja", más todavía que la de las *kopla zaar* y de la poesía decorativa, porque *caeteris paribus* la del bertsolarismo lleva a éstas la ventaja de una improvisación viviente (1).

El bertsolarismo así considerado, como perteneciente que es al grupo de las artes dinámicas o de movimiento, —dramática, oratoria, recitación poética y danza— tiene sus puntos de contacto con estas sus compañeras; pero se diferencia de ellas en alguno de los elementos que son característicos de tales artes. De estos elementos se dan en el bertsolarismo tres: la improvisación, la versificación y el canto (2).

En las otras, no se dan más que alguno que otro de dichos elementos. Así el drama o no es cantado, o si lo es —como ocurre con el drama lírico o la ópera—, no es improvisado. La Oratoria o no es improvisada, o si lo es —como parece deber serlo por su naturaleza—, no es ni cantada ni versificada. La Recitación Poética es versificada, pero no es ni improvisada, ni cantada. La danza, por su parte, tal como hoy se practica, o no tiene palabras, o si las tiene —como ocurre en la danza de la pandereta—, sus coplas no son improvisadas. La obra del bertsolari, en cambio, es, como decimos, al mismo tiempo improvisada, versificada y cantada.

---

(1) No quiere esto decir que neguemos en absoluto la improvisación a las *Kopla zaar* y poesía decorativa. Estas añejas canciones, en su origen, fueron sin duda improvisadas. Lo que queremos decir es que actualmente, de ordinario, se cantan de memoria y por tradición, no interviniendo la improvisación más que en pequeñísima parte para completar algún verso en una estrofa o algunas estrofas en el conjunto del cantar, para lo cual las comparsas de rondadores que las cantan en las vísperas de las festividades, llevan como solista un bertsolari que tenga soltura de improvisación para los compromisos que puedan ocurrir.

(2) Falta en ella solamente la danza, que hoy por hoy no cabe vincular si no es de un modo muy imperfecto, y quizás más para las *Kopla zaar* y la poesía decorativa que para el bertsolarismo.

LAS CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA ORAL  
EN EL BERTSOLARISMO

7. Nada decimos aquí ni de la improvisación, ni del ritmo del pensamiento, ni del desarrollo de la memoria en el bertsolarismo, porque cuanto tenemos dicho sobre el particular en el estudio general de estos extremos en los dos capítulos precedentes, está tomado precisa y principalmente del bertsolarismo.

Solamente a lo allí dicho acerca del ritmo del pensamiento (vid. cap. I, pár. 9 y cap. II, pár. 4) añadiremos ahora que, lo mismo que el *koplari*, de quien hablaremos en el capítulo siguiente, observamos que también el bertsolari suele guardar para el fin de la estrofa, lo más intencionado de toda ella. Por lo cual, para que esta parte final impresione más fuertemente a los oyentes, dispone él muchas veces en un plan de cierta incoherencia con ella la parte que inmediatamente precede, la cual a su vez y por lo mismo, aparece concebida un poco a modo de siembra a boleó de cosas dichas sin intención, para que la intención del final resalte más e hiera al oyente con mayor fuerza. Tal es el ideal popular de la estrofa bertsolarística. Tales suelen ser también las estrofas que el pueblo más y mejor siente.

Esta semejanza de procedimiento entre el *bertso berri* y la *kopla*, resalta todavía más en el bertsolari suletino. El parecido entre una estrofa del *bertsolari* Ligeix de Larraine en Zuberoa y una de las clásicas coplas que vamos a estudiar en el capítulo siguiente, es tan grande, que llega hasta los límites de una perfecta identidad. Hemos oído, en efecto, improvisar a este simpático pastor de la montaña de Ori y hemos podido apreciar que su arte en rigor no es de bertsolari, sino específicamente de auténtico *koplari*, de los *koplaris* que nos dieron el curiosísimo tesoro de nuestro auténtico *coplari* de las rondas de postulación.

Aun debatiendo en contienda bertsolarística, él siempre inicia sus estrofas con un pintoresco trazo tomado de la naturaleza (de las nubes que cruzan el cielo azul, de los pájaros que alegran la floresta, del riachuelo que murmura entre dos laderas sombrías, del hongo que brota de la noche para la mañana al pie de una frondoso haya, etc.), para desde la mitad de su canto ocuparse de contestar —siempre la sonrisa en los labios— al intencionado ataque del combativo contrincante.

Y si se le alaba el arte tan "poético" que emplea, responde modestamente que ello no es para él, más que recurso para de algún modo disimular la falta de aquel coraje luchador que caracteriza al bertsolari xenpelariano, a quien este su coraje y vigor le permiten cargar de intencionada metralla todo lo largo de sus estrofas, mientras él en su falta de aliento luchador tiene que entretener los primeros versos de su canto en templar el ánimo para una oportuna contestación.

Esa es su explicación.

Como quiera que sea, es lo cierto que el koplari suletino (alma de poeta extrañamente sentimental como lo es también la música de Zuberoa), gracias a esto ha engendrado una modalidad de *bertso berri* verdaderamente sugestivo y bello, conservándonos así viviente y fluyente el manantial de la auténtica *kopla* primitiva.

Sobre aquella repetición a modo de *leit-motiv* de los temas dominantes del cantar que decimos en el capítulo precedente (vid. pár. 7), puede verse en el Apéndice la Vida del Mártir Bizkaino Valentín de Berrio-Otxoa, donde marcaremos con letra bastardilla los pasajes que revisten este carácter.

#### TECNICAS DE LA IMPROVISACION

8. Dos elementos son los que constituyen el continente extremo del verso, con los que se tiene que enfrentar el bertsolari para dar cuenta de su cometido en el brevísimo tiempo —un par de segundos— en que tiene que elaborar su estrofa improvisada. El un elemento es el proceso rítmico interno de su verso; y el segundo, la rima final, las cuatro consonancias en que han de terminar los versos pares de su estrofa.

El proceso rítmico de la estrofa, consiste en el número y combinación de pies de cada uno de sus versos. El rapidísimo montaje de dicho proceso rítmico, es cosa que el bertsolari completa despreocupadamente una vez metido en el cauce de la melodía donde se mece a todo su sabor como abandonándose al embrujo de la música sobre la que improvisa. La música le resuelve el problema del proceso rítmico interno de sus versos.

Naturalmente este fenómeno supone un desarrollo muy grande del sentido del ritmo. El bertsolari en este punto tiene que ser como el bailarín instintivo, que a cualquier compás o ritmo que se le toque, ajusta

él, el movimiento de sus pies, de un modo completamente espontáneo, irreflexivo, despreocupado. De un modo parecido, también el bertsolari tiene que haber previamente desarrollado hasta el virtuosismo su sentido del ritmo. Todo lo cual se cumple perfectamente cuando el bertsolari es de los curtidos en el campo de la bertsolarística; porque cuando no está bien curtido y por tanto no tiene desarrollado debidamente el sentido del ritmo, es muy fácil le salgan algunos versos “cojos”, por falta o sobra de sílabas en alguno de los pies del ritmo interno del verso.

La melodía, pues, y la música es el gran auxiliar indudable del bertsolari en su improvisación. Y ello hasta el punto, que, seguramente, él no sería capaz de improvisar “a son seco” como se dice, sin el auxilio de la música.

Y con tanto, pasemos ya al segundo elemento con el que el bertsolari se enfrenta en el proceso de su improvisación. El elemento de la rima.

La improvisación de la rima o consonancia final de sus versos. El punto más interesante de la técnica de la improvisación bertsolarística. El punto donde ya no cabe hablar de inconsciencia, ni despreocupación, ni espontaneidad, sino donde el bertsolari tiene que aplicar sus más que cinco sentidos en su apurado menester. Punto en el cual habría que hablar más que de improvisación de previsión o provisión, pero previsión y provisión de una rapidez verdaderamente de *robot*, más que de agilidad mental. El momento en que el cantor tiene que escoger instantáneamente cuatro palabras “consonantes”, que luego las irá desgranando en el decurso de su estrofa, ahora la una luego la otra, etc., hasta la cuarta, la cual precisamente ha de ser como quien dice la bomba de la pieza, la más oportuna, la más aguda, la que ha de arrancar del público la estentorea carcajada o el entusiasta aplauso. Es el montaje típico de las coplas antiguas, y de toda copla en general, aun en otras lenguas, lo que gráficamente se dice *in cauda venenum* = “en la cola el veneno”. El fin lo más fuerte.

Este montaje de la estrofa, con el verso más fuerte al fin de ella, es tan importante, que precisamente dicho verso final de estrofa es el que impone la consonancia o rima —el *puntua* que dice el bertsolari— para los otros tres versos anteriores de la estrofa total. Por lo cual —y aquí viene lo más notable de la improvisación bertsolarística— por lo cual, lo primero que ha de concebir el improvisador en su mente, lo primero que ha de formular para sí mismo, es lo último de la estrofa. Lo último

es lo primero. Casi como en la novela de Navarro Villoslada: *Amaya da asieria* = "El fin es el principio". Es decir, el *atzekoz aurrera* del dicho vasco. La concepción de la totalidad comienza por el fin. O, como dicen los escolásticos, hablando del fin, que es "*primum in conceptione, ultimum in executione*": "el fin es lo último en la ejecución, pero lo primero en la concepción". El fin es lo primero que el agente racional concibe... de un modo parecido a como lo hace también el bertsolari, que concibe en primer lugar lo último de la estrofa, tomando, como decimos, de él la medida de toda su obra, ajustando a la última palabra de aquel verso final, la consonancia terminal de los tres dísticos precedentes, o sea la rima total de la estrofa.

Ahora, para ponderar debidamente este proceso, hay que tener en cuenta la rapidez de segundos con que el bertsolari en una contienda tiene que realizar este montaje mental de las cuatro rimas a base de la rima final. Como se sabe, es cuestión de segundos, porque apenas el cantor precedente ha terminado su estrofa, sin respirar apenas, él se lanza impaciente a la réplica.

Naturalmente, todo esto es fruto de un ejercicio muy perseverante, de entrenamiento, añadido a cierta predisposición psicológica que el candidato a bertsolari trae quizás como herencia atávica.

Ahora, uno de los frutos inmediatos de tal entrenamiento, es que el bertsolari mediante él se crea para su uso un buen repertorio de rimas de todas clases, sean las más sencillas, en *-ea, -ia, -ean, -ian, -oa, ua, -oan, -uan...* o las más raras de *-ana, -ona, -una, -aña, -iña, -oña, -uña, -ela, -ola, -atza, -otza, -are, -ere, -on, -un, etc., etc.*, repertorio del que, con la rapidez que es del caso, escogerá las consonancias que le hagan falta, consonancias que empieza a aplicarlas desde el principio de la estrofa, procurando siempre que hagan algún sentido lógico con el verso principal que trata de colocar al fin. Precisamente uno de los méritos que se aprecian en las contiendas bertsolarísticas, es la conexión lógica y como preparación de los versos primeros con el fin.

Es muy típico a este propósito el caso histórico de una improvisación perfecta, improvisación de verdadera antología que ha pasado a la historia del bertsolarismo guipuzcoano.

El caso tuvo lugar en Aya de Zarauz según unos, y en Elgoibar según otros. El protagonista, el celeberrimo asteasuarra *Pello Errota*. Fue a la terminación de la segunda guerra carlista, sobre el año 1875.



Recién terminada la guerra, en algunos pueblos, los más crecidos o los más sospechosos de simpatía al derrotado carlismo, continuaban montadas ciertas pequeñas guarniciones, o por lo menos la Guardia Civil del puesto ejercía alguna mayor vigilancia, exigiendo a cualquiera persona forastera la documentación oportuna. Pello Errota fue requerido igualmente en la entrada del pueblo por el Comandante del puesto, naturalmente en castellano: "A ver, el papel".

Pello, irónico como buen bertsolari, contestó al requerimiento con la siguiente estrofa:

Buenos días, txanbergo jauna,  
erantzirikan txapela;  
gaurku onetan ez bait-det uste  
izango dedan kartzela...  
Aspaldi ontan, urria baño  
geyago degu papela;  
ta ikusi dezan, ar beza, jauna,  
Komuniyoko Txartela.

("Buenos días, señor chanbergo, / quitándome la boina; / esta vez no creo / que haya de tener cárcel. / Hace algún tiempo, que más que oro / tenemos papel; / y para que Vd. lo vea, tome, señor / mi Cédula de Comunión Pascual").

Analicemos la improvisación. El irónico Pello, en este caso, al haber de montar una estrofa para responder al Comandante, lo primero que concibió fue la terminación de la estrofa: "...ar beza, jauna / Komuniyoko Txartela". Ahora le hacían falta tres palabras más que rimasen en *-ela*; e inmediatamente los concibió a base de *txapela*, *kartzela*, *papela*, que las tres venían perfectamente al hilo del asunto. El Comandante, en efecto, le exigía el papel o documento, bajo amenaza más o menos velada, de cárcel; por lo cual, el requerido naturalmente se humilla, irónico, quitándose la *txapela*. Todo ello muy lógico en aquellas circunstancias. Siendo además de una oportunidad extraordinaria la observación del inciso intermedio, al parecer insignificante y sin intención, de la falta del oro, y el de la mayor abundancia del papel sobre el precioso metal: la terminación de la segunda guerra carlista marca precisamente en la economía nacional la hora de la retirada del oro de la cir-

culación, iniciándose la época de la circulación fiduciaria, del "papel".

Como se ve, Pello Errota montó en estas circunstancias una típica estrofa, sin ripo de ningún género, repleta de contenido, tan popular como afortunada, siguiendo el procedimiento de *atzekoz aurrera* = "empezando por el fin", que venimos explicando.

Procedimiento, sin embargo, que no es el único. Improvisador hay que, prescindiendo de este procedimiento, se lanza al canto de su estrofa, como quien dice a la aventura, con la rima que resultare en su primer dístico, para luego seguir con ella hasta el fin de la estrofa; pero es procedimiento en que solo triunfan los grandes maestros de la improvisación, como, v. gr., Uztapide, Xalbador, Basarri, etc.; si bien Basarri es al mismo tiempo quien con éxito verdaderamente prodigioso maneja el primer procedimiento.

#### MAS DEL ARTIFICIO RITMICO EN EL BERTSOLARISMO.

##### LA RIMA

9. Del artificio rítmico en el bertsolarismo conviene hacer notar pues, que el ritmo queda en él encomendado a la música del cantar, en cuyo cauce va vaciando el poeta como al descuido las palabras de su inspiración. El bertsolari nunca cuenta, ni se le ocurre contar, el número de sílabas de sus versos, ni los acentos. Le basta con entregarse a la corriente de la melodía, discurriendo descuidadamente por donde ella le lleve (1). El no tiene cuenta más que del número de consonancias de la

---

(1) Si la melodía es de las que para cada sílaba no tiene más que una nota musical (*melodía silábica*), la cosa no parece tener dificultad: por cada nota se encaja una sílaba. Mas cuando la melodía es de las que a cada sílaba conceden varias notas, lo cual no es lo más frecuente en las melodías empleadas en la improvisación, se precisa en el poeta un buen conocimiento práctico, una gran familiaridad con la melodía, para ir encajando las sílabas por cada grupo de notas, por cada neuma como se diría en la técnica del canto gregoriano al cual precisamente tanto se le parece en el modo de la ejecución el canto de los bertsolaris. En lo que concierne a los diptongos se nota sobre el particular una diferente manera de proceder entre los bertsolaris de allende el Pirineo y los de aquende. Estos nunca consideran como una sola sílaba las combinaciones *ea*, *oa*, *ia*, *ua*, (si se exceptúa el verbo *juan* en algunos casos); los labortanos, benabarros y suletinos, por el contrario, proceden con ellas como si fuesen verdaderos diptongos y constituyesen una sola sílaba no de otro modo que sus correlativos *au*, *ai*.

estrofa, a las cuales llama en su tecnicismo, *puntuak*. No se preocupa, conscientemente, mas que de la *rima*. Y conforme a la rima, tiene él establecida su nomenclatura técnica y su clasificación, no de los versos, sino de las estrofas. Así se le oye hablar de *bederatzi puntuko bertsoak*, de las estrofas “de nueve consonantes” (2), las más difíciles de la poética popular, las que constituyen la verdadera *tour de force* de todo buen bertsolari. Tales son precisamente las de *Betroyaren tratua* (“La compra de la vaca bretona”) y las de *Zaldi baten bizitza* (“La vida de un caballo”) de Xenpelar y Bilintx respectivamente.

Y nótese aquí una diferencia entre la poética popular euskérica y la poética castellana, por ejemplo; que ésta no permite en cada estrofa mas que cuatro consonancias perfectas, mientras la euskérica, como vemos, admite hasta nueve.

Con todo, la generalidad de las estrofas que canta el bertsolari, son de cuatro consonantes. Algunas hay de cinco como las de *Mutil koxkor bat itsu-aurreko* (“Un muchacho lazarillo”) de Pello Mari Otaño y *Mando baten gañean* (“Encima de un mulo”) de Bilintx; y otras de seis, como las de *Aizak*, *Mañuel mañontzi* (“Oye Manuel, saco de mañas”) de Xenpelar-Musarro.

La ley que en castellano no permite repetir dentro de la misma estrofa una misma palabra para hacer consonante, tiene en la poética aldeana una aplicación especial. El bertsolari no sólo no repite la misma palabra al fin del verso para producir la consonancia, pero ni aún en otro punto alguno de la estrofa. Una palabra que se haya dicho una vez en una estrofa, está condenada a no ser empleada más veces en la misma estrofa, so pena de incurrir en lo que los bertsolaris llaman hacer *poto*, que es sinónimo de fracasar, quedar cortado (*poto egin*).

Por lo demás para los efectos de consonancia, los auxiliares del verbo (*da* y *du* sobre todo) y el numeral *bat* se consideran como sufijos, y como tales, su repetición aún al fin del verso, no constituye *poto* (así *gizon bat* se considera consonante perfecta de *aïton bat*; *egin du* de *jakin du*; *gaizki da* de *jaiki da*, etc.).

Aparte de esto, puede asegurarse que ordinariamente no se contenta

---

(2) Es de notar que el pueblo aplica el nombre de *bertsoa* no al verso sino a la estrofa.

el bertsolari con que consuenen las últimas sílabas de los versos a partir de la vocal solamente, sobre todo si ésta es *a* o *an*, etc., del artículo, aun cuando se trate de versos agudos o catalécticos, como ocurriría en castellano; sino que exige que la consonancia arranque de la penúltima sílaba. Nunca considera lo suficientemente consonante a *burua* y *begia*, ni a *besoa* e *illea*, ni a *beatza* y *anka*. No así cuando la final es en *i* u *o* (*gogo*, *jango*; *utzi*, *gorantzi*); pero aun en estos casos exigirá la coincidencia de la sílaba completa, no de la vocal solamente (*go*, *tzi* en el caso); a no ser que coincida también la vocal anterior (*ondo*, *gogo*; *jantzi jakin*). Como norma general, parece que cuanto la consonante es más fácil (sufijos *a*, *an*, *ak*, *ean*; *kin*; *tzen*, *ten*, etc.), tanto más exigente en la selección se muestra el genio poético popular. Y recíprocamente, la tolerancia a este respecto es mayor, cuanto mayor sea el número de consonantes de una estrofa, como ocurre en la de los nueve puntos. Uno de los motivos de la admiración que excitó en sus días Xenpelar, fue su gran facilidad para la consonancia perfecta aún en las estrofas de “nueve consonantes”.

#### LA MELODIA EN EL BERTSOLARISMO

10. En cuanto a la melodía, a la cual como dijimos queda encomendado el ritmo de nuestras poesías populares, es menester, primero de todo, insistir de nuevo en la distinción que antes hemos hecho entre los *bertso berriak* y la improvisación.

En aquéllos hay mayor variedad de melodías; no así en las improvisaciones. En éstas tiene cada poeta sus tonadas preferidas, pocas en general, a las que tiende a volverse, sin darse cuenta, aun cuando alguna vez, mediante un esfuerzo, consiga salirse de ellas.

La característica general de tales melodías es su casi nulo acompañamiento, su notable levedad rítmica, su gran rapidez de movimiento. Es tanta la rapidez de concepción en la improvisación, que, para el montaje de las estrofas, apenas necesita el bertsolari más tiempo que el que es menester para cantarlas, y aún esto sin aprovechar el huelgo que le podía proporcionar una discreta lentitud en el cantar.

A este tenor se advierte, por ejemplo, que el acompañado canto de *Pello Joxepe* a cuatro partes, que conocemos por la transcripción de *Etxeberria* y *Guimón*, es completamente desconocida de nuestros bertsolari.

laris, los cuales cantan con la misma melodía muchos de sus cantos, empleando el compás de cinco por ocho, a modo de zortziko, pero ligero, sin puntillos, con aire un poco gregoriano (Vid. ejemp. I). Y al cantar de otro modo llaman ellos cantar "a lo kaletar", "a lo señorito", "a lo Iparragirre", que diría Xenpelar.

Aparte de esto, es muy de notar en la línea melódica de lo que canta el bertsolari una rara indecisión que permite al poeta popular considerar como exactamente la misma una melodía a la que, con tal de conservar le sus grandes líneas fundamentales, se le han retocado sin embargo muchas de sus fórmulas o diseños melódicos, algunas veces muy expresivos. Por este estilo, para el poeta aldeano, los primeros cuatro compases de *Eun libera balio* o *Txorietan buruzagi* son exactamente iguales que los correspondientes de *Gu gera iru probentzi*.

Por fin antes de señalar concretamente las melodías que en la práctica prefieren los bertsolaris para sus improvisaciones, es menester tam-

Ari.

The image shows a handwritten musical score for an Arioso piece. It consists of seven staves of music, each with a treble clef and a 5/8 time signature. The notation is written in a clear, legible hand. The first staff begins with a double bar line and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The final staff ends with a double bar line and a decorative flourish.

bién distinguir entre regiones y regiones. Los improvisadores de allende el Pirineo ordinariamente cantan en melodías mejor cuidadas y musicalmente mejor fraseadas que los gipuzkoanos. Enbeita ha popularizado entre los improvisadores de Bizkaia, un zortziko, algún tanto “estilo Fiestas Euskaras, siglo XIX”, de una mayor precisión melódica y de un mayor acompasamiento, muy parecido (si ya no es el mismo con algunos prolongamientos) a la tonada con que aún hace pocos años se oía cantar el *Arbola bat zan paradisuan* de Arrese y Beitia.

Al señalar aquí algunas de las melodías preferidas de los bertsolaris, no nos referimos más que al bertsolari guipuzkoano; ni pretendemos hacer con ello una antología completa de las mismas sino tan solamente poner algunos ejemplos como muestra del género.

Las presentaremos simplemente en el orden de mayor a menor frecuencia con que las hemos visto empleadas en los torneos de improvisación en la comarca de Oyarzun-Rentería (Guipúzcoa).

## Txifita'rena

The musical score for 'Txifita'rena' consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is written in a single line. The subsequent staves continue the melody, with some staves showing a change in the bass line or accompaniment. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the sixth staff.

## Salburu rena

Musical score for "Salburu rena" in 6/8 time. The score consists of six staves. The first staff is the bass line, and the subsequent five staves are the treble line. The key signature is one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

## Oloki'rena

Musical score for "Oloki'rena" in 6/8 time. The score consists of five staves. The first staff is the bass line, and the subsequent four staves are the treble line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

## Dreñtixa'rena

Handwritten musical notation for 'Dreñtixa'rena' on four staves. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests and a final cadence.

## Nerekin-da

Handwritten musical notation for 'Nerekin-da' on six staves. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes.

Ne-re. Kin-da zu-re - Kin da ...

Bes-te. a-re. kin Ne-re. kin da zu-re-kin da A-

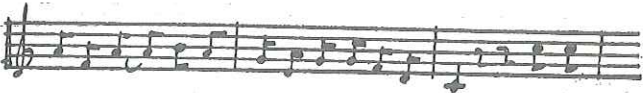
ra-ko a-re-kin Ne-re. kin da zu-re-

kin ..... Bes-te. ai-re-kin Nere-kin da zu-re-

kin da... A- ra-ko a-re-kin



## Lexoff'rena



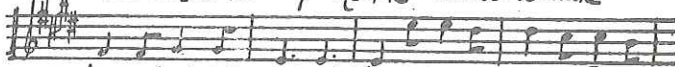
## Sastafetik



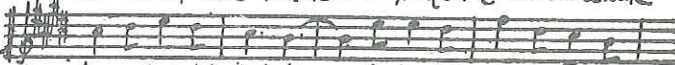
Sas-ta-te-tik a-si-ta A-ran-



da-mu arte A-tje-tik da-bi-le-nak



be-re-krat dik kal-te... A-tje-tik da-bi-lenak



be-re-krat dik kal-te... A-tzetiki da-bi-le-nak



be-re-krat dik kal-te Sastate-tik a-si-ta



A-rindaran ar-te....

## EL RITMO EN EL BERTSOLARISMO. LA METRICA

11. En la imposibilidad de registrar aquí todos los ritmos a que las diversas melodías dan lugar en las contiendas bertsolarísticas y en los *bertso berriak*, haremos mención, como lo hemos hecho a propósito de las melodías, de unos pocos ejemplos nada más.

Los ritmos más corrientes són el llamado *zortziko* mayor —tetrapodio dactílico de versos impares decasílabos acatalécticos, y pares octosílabos catalécticos consonantes—; y el *zortziko* menor —tripodio dactílico, de versos impares eptasílabos acatalécticos y pares exasílabos catalécticos consonantes—. A los cuales podía agregarse el tetrapodio también dactílico del tipo *Ikusten duzu goizean* o *Uso txuria* de versos octosílabos, catalécticos y consonantes todos menos uno en medio de la estrofa (el cuarto en *Ikusten duzu* y el tercero en *Uso txuria*) que es decasílabo acataléctico no consonante.

Ordinariamente la consonancia se halla en pie cataléctico o agudo. El pie acataléctico o grave, rara vez es rimado.

Véanse los esquemas de las estrofas que decimos:

El del *zortziko* mayor es como sigue:

— 0 0 — — — 0 0 — —  
— 0 0 — — — — —

advirtiéndole que el orden de la alternancia dactilo-espondeo (— 0 0 — —) puede ser también inverso (— — — 0 0).

Véase un ejemplo:

— — — 0 0 — — — 0 0 — —  
ume eder bat ikusi nuan

— 0 0 — — — — —  
donostia'ko kalean.

El del *zortziko* menor es como sigue:

— 0 0 — — — — —  
— 0 0 — — — — —

con la misma advertencia del esquema anterior: que el orden de alternancia dactilo-espondeo-espondeo, puede ser distinto

— — — 0 0 — — — 0 — — — — — 0 0 ).

Véase un ejemplo :

— 0 0 — — —  
zibillak esan deutse

— — 0 0 —  
Iparragirre'ri.

El esquema del tipo *Uso txuria*, es como sigue :

— 0 0 — — — —  
— 0 0 — — — —  
— 0 0 — — — 0 0 — —  
— 0 0 — — — —  
— 0 0 — — — —  
— 0 0 — — — —

con idéntica advertencia. Véase un ejemplo :

— — — 0 0 — — —  
uso txuria errazu

— — — 0 0 — — —  
norat joaiten zeran zu

— 0 0 — — — 0 0 — —  
espainia'ko portuak oro

— 0 0 — 0 0 — — —  
elurrez beterik dituzu (1)

(1) Por lo que advertimos en este pasaje y en algunos otros (una versión dice *gaur gaberako ostatu* donde otra, *gaur gaberako zure ostatua*), se puede asegurar que la rítmica vasca, la antigua sobre todo, ha entrevisto la equivalencia entre un pie dactílico (una sílaba en tesis y dos en arsis) y un pie espondaico (una sílaba en tesis y otra en arsis) o entre larga con dos breves y dos largas como preferirían los latinos. Véase la equivalencia siguiente en la copla que analizamos :

— 0 0 — — — —  
gaur gaberako ostatu =  
— 0 0 — 0 0 — 0 0 — —  
gaur gaberako zure ostatua  
— 0 0 — — — — =  
— 0 0 — 0 0 — 0 0 — —

┌     ○ ○ ┌ ─ ┌ ─ ─  
gaur gaberako ostatu

┌ ─ ┌     ○ ○     ┌ ─ ─  
nere etxean ba'dezu.

#### LA ACCION O DANZA EN EL BERTSOLARISMO

12. Por lo que hace al cuarto elemento rítmico, la danza, no conocemos ningún caso de unirla al canto, en el sentido de subrayar con los movimientos rítmicos del cuerpo el contenido de la letra. Quizás sean una reminiscencia de ello las *trikitiak* y todas las danzas con palabras que conocemos, como el *Txakolin* y *Zikiro beltza* pero tal como hoy se practican, ellas no pasan de ser “danzas con palabras”, pero no poemas danzados. Desde luego el poeta cantor —el *bertsolar*— nunca subraya la letra que canta con gesto alguno rítmico del cuerpo.

La acción oratoria, con todo, no es desconocida de los *bertsolaris* de Laburdi y Zuberoa. Los de Gipuzkoa por su parte se mantienen de ordinario completamente quietos y en actitud de extremo respeto aún en los momentos más álgidos de la contienda poética. Los rostros de *Txirrita* y de su primo *Saiburu* en particular, revistían durante el canto hasta cierto como aire de introspección.

#### HISTORIA EXTERNA DEL BERTSOLARISMO

13. El vasco, que tan reacio ha sido siempre a consignar por escrito los anales de su vida pública, lo ha sido igualmente para consignar los referentes al *bertsolarismo*. Apenas si en este terreno podemos contar más que el caso de Garibay, el cual en un Capítulo de sus Memorias transcribe dos *Endechas* funerarias improvisadas respectivamente por dos mujeres: la hermana de Milia de Lástur y la viuda de Martín Báñez de Artazubiaga, ella Santxa Ochoa de Ozaeta (siglo XV). A los cuales cabe

---

hechos que a una con el hecho universal de la existencia indudable de los pies catalécticos comprimidos: (┌ = ┌ ─)

*gaur gaberako ostatua* = *gaur gaberako ostatu*,

abren un gran cauce a la concepción y desarrollo de la métrica vasca.

añadir lo que la tradición nos recuerda de otra endecha entonada ante el simulado cadáver de Beltrán de Alós, por su hija Usoa de Alós.

Los Cronistas extranjeros han sido más parcos aún a este propósito; apenas si nadie más que el autor de *Vita Sancti Amandi* (año 674) nos dice nada de este tenor. Aquella *Vita* nos habla, en efecto, de un jular que con sus canciones y sus gestos procuraba distraer al auditorio vasco del Santo, mientras éste predicaba (1).

En esta materia es cosa que extraña muchísimo, que aun los estudiosos de la Sagrada Escritura, a quienes tanto interesa el dilucidar el problema de la improvisación de los Cánticos del Antiguo y Nuevo Testamento, sobre todo cuando la improvisadora es una mujer, como, por ejemplo, la Virgen María (improvisaciones cuya verisimilitud y aun posibilidad algunos ponen en tela de juicio), nunca hayan recurrido para su intento a la improvisación bertsolarística de nuestro pueblo, y se hayan ido para ello más bien a medios tan lejanos, como los *touareg* del Sahara o los *duns* del Afganistán, o a las Hain Teny Merinas de Madagascar como lo hace Marcel Jousse (2), o a las tribus yagones de la Tierra del Fuego, como lo hace Grandmaison (3); teniendo, como decimos, en nuestro pueblo, a dos pasos, como quien dice, de donde ellos escribían (París), espléndida floración de improvisadores, capaces a explicar y resolver las mayores dificultades del problema de las improvisaciones bíblicas, aun cuando ellas son de mujeres. Mujer era nuestra Santxa Otxoa de Ozaeta, esposa de Martín Báñez de Artazubiaga, al igual que la hermana de Milia de Lastur, como también la infortunada Usoa de Alós... Nosotros mismos hemos conocido dos mujeres de la familia de Pello Errota (hermana y sobrina) que contendían con soltura en contienda bertsolarística con bertsolaris varones; como conocimos, así mismo, a una sobrina de Xenpelar, que, modesta y tímida como era, no contendía en público, pero en la intimidad improvisaba con verdadera maestría de profesional en el arte.

Y tanto más extraña resulta esta actitud de los citados Escrituristas, cuanto que para las fechas en que escribían (1925-1929) se habían descri-

(1) *El Ducado de Vasconia* de B. ESTORNES LASA. Colección "Auñamendi". Zarauz, 1859, pág. 192.

(2) Op. cit.

(3) Op. cit.

to en Francia mismo y de mano maestra, como la de Pierre Loti en su novela "Ramuncho", y de Agustín Chaho en su "Biarritz - Ittinénaire pittoresque", y descritas con todo detalle apetecible, las típicas escenas del más auténtico bertsolarismo, un tanto desorbitadas, si se quiere, en el caso del fantástico Chaho; desorbitadas por el empeño que el romántico escritor pone en someter al bertsolari a los módulos del poeta lírico, tan de su gusto, pero tan distinto de los módulos del verdadero y auténtico bertsolari, como lo tenemos indicado, pero auténticas escenas de la más auténtica improvisación.

Pero, volviendo ya al tema de la historia externa de la improvisación bertsolarística, añadiremos aquí dos descripciones más de otras tantas actuaciones históricas, más recientes.

Una que tuvo lugar en Vera de Bidasoa el año de 1880, a raíz de la segunda guerra civil carlista; y la segunda la que aún está en el recuerdo de todos, la que el domingo 20 de Enero del memorable año de 1935 tuvo lugar en los bajos del Kursaal de San Sebastián. Aunque fuimos testigos presenciales de esta última, de ambas daremos un relato de ajena mano. Para la última tejaremos una descripción con los relatos que publicó la prensa, mas algún dato de propia observación. Para la primera copiaremos lo que trae Madrazo en el tomo "Navarra y Logroño" de la Colección "España" (1), copiando a Manterola, que fue también testigo presencial del espectáculo que describe.

"A las tres de la tarde inmenso gentío esperaba en la plaza la presentación de los bertsolaris-improvisadores, Pedro José Elizegi (el molinero de Asteasu) y su hermano Juan Cruz Elizegi, de la misma villa, con residencia actual en Oyarzun, que acudieron a medir sus fuerzas en el concurso anunciado por la Asociación (de los Juegos Florales Euskaros)".

"Ocupado su puesto por los Jurados, dio principio la justa a las tres y media en punto, durando hasta las cuatro y cuarto".

"En el breve espacio de cuarenta minutos, ambos aldeanos con la agudeza característica de nuestros bertsolaris populares, cuyo ingenio se admira más cuanto más se les escucha, improvisaron entre los aplau-

---

(1) *España. Sus monumentos y arte, su naturaleza e historia. Tomo de Navarra y Logroño.* Barcelona, 1886, pág. 378.

sos del pueblo 36 estrofas de a ocho versos cada una, dejando satisfecho y complacido al numeroso público que les escuchaba”.

.....  
 “Los hermanos Elizegi estuvieron aún a mayor altura que en la primera parte de su sesión, improvisando en el brevísimo plazo de quince minutos con una rapidez asombrosa, y una sensatez y un tacto ciertamente admirables en gentes desprovistas de toda cultura literaria, y con el envidiable sentido práctico que distingue a nuestros hombres del pueblo, 16 estrofas el molinero, y 15 su hermano, de a ocho versos cada una, que suman un total de 31 estrofas con 248 versos, fecundidad maravillosa que llamó extraordinariamente la atención, de propios y extraños, y que es dato elocuentísimo en favor de las excelentes condiciones del vascuence para la versificación”.

“El olvido de antiguas diferencias, el prudente alejamiento de las banderías políticas, que durante tantos años nos han traído divididos, legándonos a la postre triste fruto de amargos desengaños y profundas heridas en nuestra organización administrativa y social; la necesidad y la conveniencia de una unión sincera y práctica entre todos los hijos de la Euzkalerria dentro de los grandes principios que informan nuestra historia y la tradición vascongada; la conservación de nuestra admirable lengua primitiva y de nuestros peculiares usos y costumbres: tales fueron los principios desenvueltos con admirable perspicacia y tacto por aquellos rudos aldeanos en esta primera parte de su reanudada improvisación, frecuentemente interrumpida por los aplausos de la muchedumbre”.

„La sesión terminó a las ocho en punto con un chispeante diálogo de verdadero carácter popular entre ambos contendientes; a los que se otorgó por mitad el premio de 80 pesetas señalado por la Asociación Euskara”.

“No estará de más exponer aquí como desumen, el siguiente curiosísimo dato: en los “setenta minutos” que, descontados los cortos intervalos de descanso, duró esta pacífica e interesante lucha, los hermanos Elizegi improvisaron la enorme suma de “ciento veintisiete estrofas de a ocho versos cada una”, es decir la friolera de “diez mil y seis versos”: total que arroja la asombrosa proporción media de catorce y medio versos por minuto”.

“Así se comprenderá la dificultad invencible que existe de seguir a

estos fecundos improvisadores, y de recoger las ideas que brotan de sus labios, ni aún por medio del arte de la taquigrafía o estenografía”.

He aquí ahora lo que el publicista José de Artetxe, decía de la fiesta del Kursaal, en el número de Euzkadi del 25 de Enero de 1935:

“Con puntualidad destacable y cerradas que fueron, a las once, las puertas del local, al que no pudieron tener acceso buena cantidad de entusiastas, que de ninguna manera hubieran podido acomodarse, dio comienzo el concurso, con todas las formalidades, con toda la seriedad que actos de esta naturaleza alcanzan entre los vascos. Ante el Jurado calificador y ante el público formaron los Basarri, Sepai, Txapel, el veterano Txirrita, Alkain el de Urnieta, Kortatxo, el laburdino Matxin y el benabarro Larralde con otros muchos no menos destacados”.

“Hechas las últimas advertencias a “bertsolaris” y público, rompe el fuego el genial Basarri, al que siguen todos los demás en dos vueltas, con un tema a elección personal. Se dibujan ya las tendencias, los estilos y maneras. Y termina esta primera parte en medio de una ovación entusiasta de toda la multitud, que ha entrado de lleno e increíblemente en el concurso”.

Suspendiendo un momento el relato del diario bilbaíno, vamos a añadir por nuestra cuenta un par de detalles que como testigos presenciales observamos en este primer ejercicio, y que revelan la gran seguridad que el bertsolari tiene en su facilidad para la improvisación en todo momento.

La mayor parte de los presentados al concurso traían preparadas de antemano las estrofas de este primer ejercicio de tema libre. Pero no así otros de los contendientes; los muy envejecidos en estas lides, como Txirrita y su primo Saiburu, se asieron para cantar, a cualquiera circunstancia de la fiesta que se estaba celebrando.

Una contingencia imprevista dio también ocasión en este ejercicio a un elocuente golpe de improvisación.

Empezado el ejercicio, faltaban aún los dos contendientes de allende el Bidasoa, Matxin y Larralde, los cuales llegaron justamente en el momento preciso en que iba a cantar el urnietarra Alkain, tras del cual le tocaba a Matxin. Este no tuvo tiempo de enterarse de las condiciones del ejercicio que se estaba verificando. Alkain cantó una bellísima estrofa de las de nueve puntos, con la tonada de *Betroi baten tratua*. Matxin la escuchó atentamente, y luego, en la creencia de que la tonada y el



asunto eran obligados, siguió sin inmutarse, el hilo del asunto iniciado por Alkain, empleando la misma tonada, sin fallar en ninguna de las nueve consonantes obligadas de la estrofa, con la admiración consiguiente de todos los que se pudieron hacer cargo de las circunstancias que en el caso habían concurrido.

Pero volvamos de nuevo al hilo del relato.

“Segunda parte. El jurado fija esta vez el tema al que han de acomodarse los “bertsolaris”, que es éste: “Si el euzkera desaparece, ¿qué será de nuestra tierra vasca...?”. Basarri perfila aquí cada vez más sus características de cultura y depuración. Otros señalan en sus improvisaciones iniciativas y proyectos. No faltan tampoco la nota humorística a cargo del veterano Txirrita, que manifiesta tener sobre las espaldas setenta y cuatro años y dice desconocer el absoluto el erdera. Pero —añade— si el euzkera se va, él ya ha tomado sus medidas. Piensa contratar un profesor de latín para aprender este idioma”.

“Tercer ejercicio. Los poetas lo aguardan con inquietud. Un miembro del Jurado, Zubimendi, indica a los “bertsolaris” el metro del verso que se les impone. Con todo, no está aquí la dificultad suprema del ejercicio. Aquél se dirige desde el Jurado a cada uno de los concursantes con un comienzo distinto de estrofa —el “mutur”, en lenguaje técnico—. Cada bertsolari debe atraparlo y terminar por su cuenta y en el acto la poesía. Maravilloso el ejercicio. Porque el poeta ignora hasta aquel preciso momento la consonante a que deberá ajustarse su producción, y el ingenio de nuestros artistas, hasta ahora tan despreciado, se manifiesta aquí en toda su pujanza. ¡Con qué atención esperan los “bertsolaris” la pregunta, indicación, sugerencia, ironía, que desde el Jurado se les dirige! ¡Y qué prontamente la captan y continúan en verso, poniendo a veces en ridículo al autor de las interrogantes!”.

“No debiera haber ningún vasco sin haber presenciado este ejercicio increíble y maravilloso. “Dunixi”, que a veces duda que Bilintx compusiera de una vez su ironía admirable dedicada a Domingo Kanpaña —*Mando baten gañian - Domingo Kanpaña*—, puede desechar sus dudas desde el domingo... Los vascos son capaces de repentizar las más admirables poesías. Y esta cualidad inapreciable anida precisamente en nuestros humildes artistas populares”.

“Falta aún el cuarto ejercicio. El Jurado ha asignado a todos los “bertsolaris” un oficio determinado. Deben, pues, contender dos a dos;

hacer el panegírico del propio oficio y mofarse del ajeno. Larralde, el benabarro, y Matxin, el laburdino, ofrecen aquí al público una pugna desternillante”.

“El Jurado clasifica a Basarri primero. No extraña esta otorgación, debida a los méritos de éste. Basarri es un muchacho de Zarauz, escritor y orador euzkérico meritísimo. Basarri va a formar escuela. Debe formarla. Sus maneras contrastan evidentemente con las de los “bertsolaris” viejos. Porque tiene depuración, gusto exquisito, cultura... Con estos ingredientes no es extraño que Basarri guste. Basarri tiene, además, una misión. La de formar en derredor a muchos a quienes las aficiones “bertsolaris” llaman”.

“Matxin, el laburdino, se llevó el segundo premio. Es dulce casi siempre y, como el benabarro, plasma sus poesías en el aire de una simpática canción de cuna laburdina

Lo, lo, ene maitia...

que todos los oyentes, al salir del concurso, se empeñaban en querer recordar tarareándola. Pero Matxin, como Alkain el de Urnieta, es incisivo y mordaz cuando quiere. Nos falta por destacar a Sepai, de Regil, joven aún, de la escuela antigua, gran “bertsolari” indudablemente. Alcanzó en justicia la tercera calificación. Lástima grande que la escasez de medios, en los que siempre ha de debatirse la pujante entidad organizadora, digna de estímulo y de la ayuda de todos los vascos, impidiera que mayor número de bertsolaris pudieran ser destacados en la calificación. Entre ellos Kortatxo, el de Lastur, el poeta bizkaino Uriarte, el azpeitiano Txapel, los de Errenderi, Ordizia, Ayete, todos sin excepción”.

#### LA HISTORIA DEL BERTSOLARISMO A TRAVÉS DEL BERTSOLARISMO MISMO

14. Aun cuando los bertsolaris no han sido aficionados a consignar en sus estrofas de un modo directo las faenas bertsolarísticas de sus compañeros para su constancia en la memoria de las gentes, no faltan con todo algunas estrofas que reflejan bastante directamente algunas peripecias de improvisación popular en los tiempos pasados.

Tales son por ejemplo los versos de desafío para las contiendas, y los de sentencias recaídas con ocasión de las mismas, versos que como cu-

riosidad se han solido algunos de ellos conservar por largo tiempo en la memoria del pueblo. Tales son los ejemplos que vamos a citar a continuación. Ejemplos que citamos principalmente por su valor documental directo para la historia del bertsolarismo por la referencia que en ellos se hace de nombres de bertsolaris cuya memoria está ya a punto de perderse.

Por lo que concierne a los autores de los *bertso berriak*, anotaremos aquí como uno de los lugares a consultar para este extremo de la historia del bertsolarismo, las estrofas finales donde el autor de las mismas suele a veces consignar su nombre, sobre todo si los versos no son satíricos o de los que por otro motivo cualquiera puedan comprometer al autor.

A propósito de desafíos, conocemos algunos ejemplares que como modelos en su género los vamos a dejar aquí consignados.

He aquí el texto del desafío que dirigió *Ardotx* de Oyarzun a *Exkerra*, de Vera del Bidasoa :

Exkerra Bera'tarra  
zuretzat goraintzi :  
lengo kostumbre zarrak  
etzaizkizu antzi.  
Zakelak utsak eta  
poltsan diru gutxi,  
inbusteriz mantendu,  
bertsuetan jantzi...  
Orla bizi denak eztik  
iltzia merezi.

Exkerra, nai ba-duzu  
nerekin jarduna,  
señalatu itzazu  
illa ta eguna ;  
erritikan artzazu  
nai dezun laguna,  
bertsutan jokatzera  
atoz Oyartzun'a ;  
etzaizu paltatuko  
zeñek erantzuna.

(“*Exkerra* de Vera, memorias a ti : no se te han olvidado las viejas costumbres. Los bolsillos vacíos y poco dinero en la bolsa, te mantienes del embuste y te vistes en verso... El que así vive no merece morir”).

(“*Exkerra*, siquieres contender conmigo, señala mes y día ; toma de tu pueblo el compañero que quieras, y ven a Oyarzun a jugar en versos ; no te faltará quien te conteste”).

He aquí otras dos estrofas de desafío que *Bakallo*, de Ernani, vecino de Astigarraga, dirigió a *Xenpelar* (criado entonces en Egurrola de Oyarzun), y la respuesta que recibió de éste :

*Bakallo :*

“Iñork ba-dakizute  
Oyartzun’go berri,  
eskumñak Ardotxi  
eta Xenpelar’i.  
Libertsio polit bat  
nai ba-dute jarri,  
bidez erdi bezela  
dago Bentaberri;  
gonbidatutzen ditut  
nai ba-dute etorri”.

“Desapiyo ori da  
Bentaberri’rako,  
konpormatzen ba-dira  
bidez erdirako.  
Ezpazaye egiten  
gogorik arako,  
lagun bat artuko det  
nere guardirako,  
berdin prestatuko naiz  
Errenteri’rako”.

*Xenpelar :*

“Pazkubigarren-goizez  
artu nuen karta;  
bestek firmatua da,  
ez da zure palta.  
Suma ederra dezu,  
eztarriya alta,  
abiyatuko nauzu  
itz oyek esan-ta:  
gizona gonbitzia  
libertsio bat da”.

“Xenpelar probatzeko  
egin dute faza,  
gizon baten itzari  
eman diyot traza.  
Ez Astigarra’tikan  
onuntzago pasa;  
bertara juango naz,  
egon zaite lasa;  
nai dezun ordurako  
eska zazu plaza”.

(“Si alguno de vosotros sabe nuevas de Oyartzun, (dad) memorias a *Ardotx* y a *Xenpelar*. Si quieren poner una bonita diversion, a medio camino próximamente está Ventaberri; les convido si quieren venir”).

(“Este desafío es para Ventaberri, si se conforman para medio camino. Si no se les hace gana para allí, tomaré un compañero para mi guarda, y lo mismo me dispondré para (ir a) Rentería”).

(“—El Segundo de Pascua por la mañana recibí tu carta; está firmada por otro; no es falta tuya. Tienes buena inventiva, aguda garganta; me pondré en camino en terminando estas palabras: el convidar a un hombre es una diversion”).

(“Han hecho el plan de probar a Xenpelar; he dado traza a la palabra de un hombre. ¡No pases de Astigarraga! allá iré y, espérame tranquilo; para la hora que quieras pide plaza”).

De una contienda habida en la Villa de Hernani —de la que se dice fue juez el renombrado fabulista vasco Iturriaga— y de los bertsolaris que en ella intervinieron, queda constancia en las siguientes coplas:

—Lagunduko al-digu	Asiera eman du
guziyon Jabiak ;	Pello Errotariyak ;
Berak eman dizkigu	errespuesta orain
abillidadiak.	Juan Joxe Uarregiyak.
Asitzera dijuaz	Batek ainbat deretxo
predikadoriak	daukagu guk biyak ;
sekula ixtudiatzen	gure kolejiyuak
ibilli gabiak.	sagardotegiyak.

(“Ayúdenos el Dueño de todos ; El nos dio esta habilidad. Van a empezar los predicadores que nunca han cursado estudios”).

(“Ha dado principio Pello el Molinero ; ahora la respuesta Juan José Udarregi. Tanto derecho tenemos el uno como el otro ; nuestros colegios son las sidrerías”).

Como ejemplo de estrofa-documento, donde también se consignan nombres de bertsolaris, dictaminando al mismo tiempo sobre sus cualidades poéticas, podemos citar así mismo otros dos ejemplares de estrofas, interesantes además por ser de las de nueve puntos o consonantes.

Véase primero ésta cuya data ignoramos, pero algunos por lo menos de cuyos nombres se conservan todavía en la memoria del pueblo :

Urestil'go semea	zuten erriyan len ;
Bautista Uribarren,	au Altamira'ren (?),
Martin Azkarate'kc	Beratar bat emen,
ba'dakit nor den ;	ta ni zazpigarren,
Zabala Amezketarra	kabu Oiartzun'en...
zerbait izan arren,	Orain mundu guziyak
Pernando buruzagi	gaitik entzunen

(“Hijo de Urrestilla es Bautista Uribarren ; también sé quién es Martín de Azkarate ; y aunque Zabala el amezketano es algo, sin em-

bargo antaño en su pueblo todos conocían por jefe a Fernando (1): éste de Altamira (?); aquí uno de Vera; y el séptimo yo (2) cabo en Oyarzun... Ahora sí que nos escuchará todo el mundo”).

El ejemplar que sigue, es un tríptico de estrofas, en las que hablan Xenpelar y Larraburu, pronunciándose ambos con irónica seriedad sobre el resultado de un debate poético en que intervinieron (según se cree en Txiki-Erdi de Oyarzun) los nueve bertsolaris que se nombran:

*Xenpelar :*

Panderiyako onek  
memoriya erne;  
Lexoti'k jartzen digu  
zenbait umore;  
txarrik ezin bota du  
Ibarre'k naitare;  
—nik oyekin ezin det  
luzitu batere—;  
Xorrola dotore;  
baita Bordondore  
Ardotx paregabe;  
Arotxa kantore...  
Larraburu jartzen det  
gobernadore.

*Larraburu :*

Ez det esan bearrik  
ezer Xenpelar'ez;  
Larraburu lonbratzen  
gobernadorez.  
Aspaldiyan or negon  
enpliorik gabez;  
zu ere ala zaude  
aditzen dedanez;  
tokatzen dan legez,  
arrazoya-bidez,  
ba-zaude aberets,  
jarri zaitz juez...  
Orra libertadia  
nere poderez.

*Xenpelar :*

Larraburu'k Xenpelar  
graziyaz ondratu;  
errespuesta ordañez  
diyot paratu.  
Nik gobernadore, eta  
ark juez lonbratu  
okasiyorik gabe

gera konpormatu:  
ori gogoratu  
ni nola adoratu:  
ezta deskuidatu,  
nai nau anparatu...  
Orrenbeste fabore  
nola pagatu?

(1) El famoso bufón *Perrando Amezketarra*.

(2) ¿Ardotx?

(“Este de la fandería tiene la memoria despierta; Lexoti nos proporciona algún humor; aun queriendo no sabe echar malos Ibarre; —yo no puedo lucir con ellos—; Xorrola es doctor; también Bordondo; Ardtx sin igual; Arotxa (gran) cantor... A Larraburu le declaro gobernador”).

(“Nada tengo que decir de Xenpelar; a Larraburu nombra gobernador. Hace mucho que me hallaba sin empleo... También tú estás por lo que oigo, otro que tal. Si, como corresponde por vía de derecho, eres rico, ponte de juez... tienes facultad para ello por mi poder”).

(“Larraburu ha honrado a Xenpelar de gracia; yo le he dispuesto una respuesta en correspondencia. Yo a él gobernador; él me nombra juez. Nos hemos conformado sin altercados. El se ha acordado de ensalzarme; no se ha descuidado: me quiere proteger... ¿Cómo pagaré yo tanto favor?”).

También resulta interesante a este propósito la hoja de *bertso berriak* de nueve puntos (21 estrofas) compuesta por *Udarregi*, de Usurbil censurando el reparto hecho por *Pello Errota*, del premio (cien francos oro) que Mr. D'Abadie concediera para el certamen bertsolarístico de Azpeitia el año de 1881. Copiaremos lo que más hace al caso por razón de los nombres que contiene :

Sariya eman ziyoten	Joxe Benardo'ri... (1)
Pello Errota'ri	Triste Udarregi,
—ez dan gauzik esaten	deskubritu bedi,
ez gera ari—	gezurra ugari
zerbait luzatutzeko	sakatu dit neri...
bere lagunari :	Asko partitu gabe
Juan Jose, Alkain edo	juana da ori.

(“Le entregaron el premio a Pello Errota —y nada decimos que no haya sucedido— para que 'alargase algo a sus compañeros: Juan José, Alkain o José Bernardo... ¡Pobre Udarregi! ¡quédese en evidencia! y qué de mentiras que me ha imputado... Pero al fin se marchó sin reparar nada”).

(1) Juan Joxe se llamaba el propio *Udarregi*; José Bernardo Otaño, era tío de Pello Mari Otaño; Alkain el de esta estrofa, es Alkain “el viejo” *Alkain zarra*.

Al terminar este capítulo, advertimos que, para aplicaciones de lo que a modo de explicación teórica venimos diciendo, incluiremos al fin del libro un apéndice con ejemplos escogidos de propósito.

#### IV.—KOPLA ZAARRAK

##### RAZON DE LA DENOMINACION

1. Con este nombre de *kopla zaarrak*, trata el pueblo de contraponer este género poético al de los *bertso berriak*. Pero esta contraposición, en realidad, no afecta más que a la fecha de la producción de las *kopla* y *bertso*. No al modo de la producción, ni tampoco a la técnica característica de ambos géneros. Las *kopla zaar* se usan principalmente en las rondas nocturnas de postulación (Navidad, Año Nuevo, Santa Agueda, Carnaval, San Juan) y en el baile de la pandereta, y casos similares. Y aun cuando en su mayor parte hoy se cantan de memoria, sin embargo cuando se cantaron por primera vez, debieron ser improvisadas como lo son hoy algunas veces. Esto en lo que afecta al modo de la producción. Si nos atenemos a la técnica de la *kopla*, ella en su mejor parte es la misma que la de una estrofa de *bertso berriak*. Pero si nos queremos ceñir al ritmo del discurso poético, hallaremos una movilidad del pensamiento, mejorada en las *kopla zaar* con respecto a los *bertso berri*. El desarrollo del argumento es también más fragmentario en ellas; la hilación de copla a copla más cortada, más incoherente; incoherencia que se observa no sólo entre copla y copla, sino aún y constantemente, dentro de una misma copla, entre su primera y segunda mitad.

##### TECNICA DE LA COPLA

2. Cada copla tiene de ordinario cuatro versos; de los cuales los dos primeros encierran característicamente una idea poética, una ficción pintoresca, un golpe de imaginación, un rasgo bello tomado de la naturaleza o del arte; mientras los dos últimos contienen una idea más prosaica, más vulgar, aunque también más intencionada. Esta técnica favorece de un modo especial al postulado aquél que señalamos antes, de reservar para el fin de la copla la parte más fuerte de la misma, con-



tribuyendo esto en gran manera al efecto de sorpresa, que tan bien cuadra al fin de la estrofa en el género popular.

De este modo la primera parte viene a ser un rasgo que al parecer nada tiene que ver con la segunda, donde como hemos dicho se halla el asunto del cantar. Ella parece estar concebida más bien en plan de marco y encuadramiento del asunto del cantar, asunto que propiamente se encierra en la segunda parte. Y concebida de este modo, dicha primera parte no parece tener más función que realzar por cierto contraste el asunto de la segunda, sin necesidad por lo mismo de tener con ella otra relación alguna. De ahí que casi siempre ambas partes parezcan completamente incoherentes entre sí.

#### INCOHERENCIA APARENTE Y COHESION REAL

3. De esta incoherencia entre las dos partes de la copla, decimos que es más aparente que real. Veámoslo.

Incoherencia es sinónimo de falta de relación. A los que nos hallamos educados en los principios de la poética horaciana, nos parece que no existe relación alguna entre la primera y la segunda parte de la *kopla zaar*. Esta relación, sin embargo, debe de existir, desde luego que el pueblo la percibe. Si no la percibiese, él repudiaría dichas coplas, de igual modo que suele repudiar las de los malos bertsolaris como los históricos Juxto y Longinos, que ensartaban sus versos sin tener en cuenta el postulado de la debida cohesión de los mismos (1). Nosotros po-

---

(1) .En pleno apogeo del famosísimo renteriano *Xenpelar*, había por la vecindad de Lezo-Rentería-Oyarzun dos desgraciados vates, *Juxto* y *Lonjinos*, famosos también ellos aunque por otro estilo. Su fama procedía de que los versos que cantaban eran de los *aldrebasak*, completamente desatinados, aun cuando ellos los cantaban con toda la seriedad de un *bertsolari* consciente, lo cual aumentaba enormemente la comicidad de las sesiones en que actuaban...

¿Y qué más podía querer la gente para entretenerse? En efecto se les aplaudía desafortadamente. Se les aplaudía siempre.

Y fue tanto lo que se les aplaudió, que los infelices llegaron a creerse superiores al mismísimo *Xenpelar*.

Y un buen día, *Juxto* se atrevió a lanzar un reto contra el *errenteriarra*.

*Xenpelar* aceptó...

No había más que hablar. En la plaza de Lezo. El día de la Cruz...

demos no percibir dicha relación, porque *a priori* la buscamos de un orden trascendental, racional, relación filosófica, científica, (relación como dijimos ya, de efecto a causa, de parte a todo, de antecedente a consecuente, de principio a conclusión, y como quien dice, de esencia a esencia); y ciertamente esta relación falta muy frecuentemente entre las partes de una copla. El pueblo percibe, con todo, alguna cohesión entre dichas partes. Y es que a él lo mismo se le da que dicha relación sea de un orden trascendental, racional, como que sea de un orden puramente

El intento del maestro era procurar una bonita diversión a los aficionados, improvisando también él en el mismo tono de su contrincante...

El público entendió inmediatamente el propósito de chanza que animaba al "ídolo", y el día de la Cruz acudió un mundo a la plaza de Lezo.

El mayor aplauso se llevaría aquel que más desatinara. Esa fue la consigna. Y empezó la sesión.

*Xenpelar* hizo los posibles en su extraño cometido; pero aún los mayores disparates los decía tan *egoki* tan *egoki*, que los aplausos fueron principalmente para *Juxto*. Este desbarraba sin querer; aquél aun queriendo no podía.

He aquí una muestra de lo que cantaron. (La última estrofa. En la tonada de "*María, nora zuaz*").

*Xenpelar* :

Txantxagorri batenak  
sei libra tripaki;  
zazpi ontza labore,  
zazpi arto jaki;  
bayak iriña iyo,  
errotak iralki;  
kanibetak erre, ta  
labeak ebaki...  
Oyen madria zein dan  
*Xenpelar*'ek daki.

*Juxto* :

Neguan otzak eta  
udan txingurriyak;  
orbela ta zipotza  
denak ziyatuak;  
subia ta ziraba  
dauzkat inguruan...  
beldur-beldurak nago  
sartzeko mixtua.

[De un petirrojo / seis libras de tripas; / siete onzas de pan, / siete otanas de principio; / un cedazo que muele, / un molino que cierce; / un cuchillo que quema, y / un horno que corta... / *Xenpelar* sabe / cuál es la explicación de eso.

"En el invierno, frío, y en el verano, hormigas; / la hojarasca y los palitos / todos helados; / tengo junto a mí / a la culebra y la víbora... / estoy de miedo / de que me piquen"].

A esta salida fue tal la explosión de risa del público, que ya no fue posible continuar el torneo.

Vid. pág. 25 et sequ. *La Poesía Popular Vasca*. MANUEL DE LECUONA, 1934. Extracto del Libro del Quinto Congreso de Estudios Vascos. Bergara, 1930).

sensible. En lo cual ciertamente no se aparta ni un solo ápice del verdadero concepto de la poesía. Porque, como también dijimos, si la ciencia es obra de entendimiento, la poesía lo es más bien de sentimiento o imaginación. Y si la ciencia en sus obras procede por silogismos, y definición y división adecuada, y relaciones de principio a conclusión, etc., etc., la poesía en las suyas puede y aún debe más bien, proceder por relaciones de orden sensible, por conexiones y asideros perceptibles aun a la sola imaginación y a los sentidos; sin que ello quiera decir sin embargo, que debe prescindir totalmente de las relaciones de orden trascendental, puesto que la poesía al fin es obra humana, y tampoco la ciencia, con ser cosa de entendimiento, prescinde completamente del concurso de la imaginación.

#### RELACIONES DE ORDEN SENSIBLE

4. Entendemos por relaciones de orden sensible, las relaciones no trascendentales (de causa a efecto, de todo a parte, etc.); relaciones no de idea a idea, sino más bien de imagen a imagen, de impresión sensible a impresión sensible, "asociación" que dirían los psicólogos, mas no de ideas propiamente, sino "asociación de imágenes sensibles".

Recuérdese el cantar del *Tin-tin* que citamos en el capítulo II. Nótese en todo él una como total ausencia de trabazón racional en la sucesión de sus versos. En efecto el contenido ideológico de este cantar, si bien se mira, no es coherente consigo mismo: sus *ideas* no son armónicas entre sí. Pero no por eso dejan de serlo, y en gran manera, sus imágenes e impresiones sensibles.

Véase en el siguiente ensayo de análisis de dicho cantar, que publicamos en nuestra conferencia sobre "La Poesía Popular Vasca" (2), las relaciones tangenciales de carácter sensible no racional, a que se ase la imaginación en el discurso de dicho cantar.

*"Tin, tin!*

San Martín está a la puerta  
con su capillita blanca  
esperando la oración,  
la oración del peregrino

(2) Vid. op. cit.

cuando Jesucristo vino  
 de rodillas a rezar :  
 Magdalena, Magdalena,  
 no te canses a llorar.  
 A los niños dales teta ;  
 y a los grandes motilones  
 dales grandes coscorrones,  
 que lo vayan a ganar  
 a las puertas de Galicia,  
 que allí se vende buen pan,  
 blanco como la azucena :  
 que la Virgen del Rosario  
 es una linda y hermosa panadera”.

“En esta pieza no parece sino que la imaginación corre desbocada por los “Cerros de Ubeda”; y, sin embargo, este correr al parecer tan incoherente y violento de transiciones, no lo es tanto como pudiera parecer”.

“Veámoslo”.

“El poeta ha oído la campanita de la oración... E inmediatamente reproduce su sonido, *tin, tin*. El sonido le trae a la memoria la ermita. Esta tiene que ser de San Martín por la fuerza del consonante *tin, tin* (relación *acústica*). Dentro de la ermita, en el nicho del altar, descubre al popular Santo con su capita blanca; prenda que a su vez, nos recuerda al peregrino santiaguista (relación *visual*). El sonsonete del nombre de “peregrino” (elemento *acústico*), busca naturalmente su correspondiente consonante en el verbo “vino”, que aplicado a Jesucristo, como hablábamos de oración, nos recuerda la del Salvador en el Huerto de los Olivos. La imagen de la Pasión que aquí asoma, nos lleva luego al Calvario, donde hallamos a la Magdalena llorosa; cuyo llanto y su popularrísimo nombre, a su vez, por sorprendente conducto, nos recuerdan sin querer el lloriqueo fastidioso del chilluillo de la vecina Magdalena, a la que el poeta exhorta a que calle al nene dándole de mamar. Por contraste, piensa luego en que la fastidiosa música puede ser de algún mimoso “motilón” a quien, en vez de teta, mejor le cuadrarían grandes coscorrones que le recordaran el arribo a la edad de ganarse por sí mismo el sustento cotidiano del blanco pan, que, por cierto, es fama se hace blan-

quísimo en las puertas de Galicia. Por fin, el color blanco azucena del pan que se hace a las puertas de Galicia, nos recuerda a la Virgen del Rosario. ¿Por qué relación? Quizás sencillamente por lo de la azucena. Quizás (sobre todo si el poeta o el pueblo que le escucha son algún tanto teólogos) por lo del pan tan blanco que no puede ser otro que el Pan de la Eucaristía, amasado por manos de la gentil hija de Ana, la blanca azucena de la vara de Jesé, convertida por este pintoresco arte de encantamiento, en “linda y hermosa panadera”.

“He ahí una pieza que, por más que el genio predominantemente racional del poeta aristotélico no la pueda soportar, puede constituir, sin embargo, un bellísimo poema, de carácter si se quiere prehistórico, pero que, prehistórico y todo, no se desdeñan de remedar con loco empeño nuestros poetas de vanguardia” (1).

Si bien se mira, muchas de las veces, estas aparentes incoherencias no consisten más que en ciertas inversiones del orden lógico (como ocurre con aquel apresurarse el poeta a lanzar el nombre de San Martín en cuanto ha sonado el *tin, tin*, relegando para más tarde el mentar la oración —“la oración del peregrino”— que sin embargo parece debiera haberse mentado inmediatamente después del son de la campanita que era su signo). Otras veces trátase más bien de ciertas relaciones un tanto remotas y genéricas (cuyas distancias salva valiente la imaginación en sus característicos saltos, de rama en rama; como ocurre en aquella transi-

---

(1) Como muestra de tales literaturas vanguardistas, véase un trozo de *Superrealismo (P-enovela)* de AZORIN, tomado de los capítulos publicados por la “Revista de Occidente” —Noviembre de 1929—. Se trata de una descripción de la Mancha desde el tren. Dice así: “Monte bajo y llanura. Chaparros, carrascas. Surcos; que se alejan hasta el confín del horizonte. En un muro blanco, la máxima de La Salle en letras grandes, inmensas: “Los ángeles poseen luces muy superiores a las nuestras...”. La máxima en una pared blanca, y la pared en el librito de las máximas... El tren por encima de una pared blanca; no se cae. San Felipe de Neri que lee la *Guía de Ferrocarriles* y se ríe a carcajadas. “¡Tortas de Alcázar!”. “Una picaza en hábito dominico” que dijo Quevedo. Una picaza, blanco en negro o negro en blanco. Las picazas de La Mancha. Una picaza que en vez de estar posada en un majano, está posada en un libro de máximas. “¡Navajas! Una navajita bonita”. Bandolero con faja roja de seda y trabuco; periódico de París. Un par de mulas labrando en el Boulevard de la Magdalena. La llanura en que se ve repentinamente una pierna colosal de mujer con una gigantesca navaja en la liga. El Casar, Tembleque, Villacañas, Quero, Alcázar de San Juan...”.

ción, de la Magdalena llorosa al pie de la Cruz, a la vecina Magdalena del mimoso motilón). Otras no es más sino que la relación es completamente exterior a *lo que se canta*, aun cuando no a la intención subjetiva o estado de ánimo conocido o adivinable *del que canta* (como ocurre en aquella transición, del pan de Galicia, "blanco como la azucena", al pan Eucarístico; transición completamente obvia en las circunstancias externas de un ambiente saturado de espíritu teológico, como era el ambiente en que este cantar se ideó). Otras, simplemente, es que la relación está basada, no en algo inherente a las cosas que se cantan o al que las canta, sino en las circunstancias externas *en que se canta*.

Un buen ejemplo de este último caso, lo tenemos en aquella *kopla zaar* de Nochebuena:

Astoak on dik oloa,  
idiak arto-lastoa...  
Pesta oietan edan dezagun,  
Petiri, ekar ardoa.

("Bien le está al burro la avena, y al buey la paja de maíz... Bebamos en estas fiestas; Pedro, trae vino").

Trátase de un cantar de Nochebuena, como decimos. De ahí la presencia del buey y del asno en el cantar. El buey y el asno del Nacimiento. Nacimiento, es decir Pesebre. Pesebre de pajas. Paja, avena, maíz... "Bien le está al burro la avena, y al buey la paja de maíz...".

Pero el cantar es de los de ronda, de los de postulación. Hay que pedir algo... ¿Y qué cosa más natural que pedir un trago de vino en una taberna?... A la puerta de la de Pedro se hallan precisamente los rondadores en este momento... ¡A ver, koplari, cómo enjaretas un cantar de circunstancias!

Astoak on dik oloa...  
Petiri, ekar ardoa.

"El buey y el burro están hartos de avena y paja... Nosotros estamos de sed... Pedro, trae vino".

A este mismo propósito puede verse también otra copla. De ronda así mismo. De ronda de mozos.

Bortañuan eder giltza... (bis)  
 Amorantiak ba'dabiltza.  
 Nik ba'dizut baten itza... (bis)  
 Zeñek beriak xerkatu bitza.

“¡Qué bien está la llave en el postigo! ¡Qué bien la llave en la portezuela! Ahí andan (rondándome) los amantes. Yo tengo palabra de uno; que yo tengo promesa de uno... Busque cada cual su pareja”).

Nada menos que toda una escena de importunos cortejadores, con todos sus incidentes, sugiere esta copla en el ánimo del *baserritar* que la escucha. De ahí la unidad y cohesión de sus desconcertantes partes. La cantora en cuya boca se pone este cantar, tiene diez amantes, según reza la copla que precede a ésta que analizamos. En este momento está ella en coloquio con aquél de los diez cuya palabra de casamiento tiene... De pronto siente con viva inquietud que los otros mueve la rondan, importunos, por el postigo... Pero no hay cuidado. La puerta se halla entornada y está echada la llave... La koplari, dominado el primer sobresalto, en pintoresco transtrueque lógico canta: “Qué bien está la llave en el postigo. Que allá están los nueve rondaderos que me rondan. Pero cabe mí está aquél cuya promesa de casamiento tengo. De los demás, que cada cual busque su pareja” (1).

“¡Qué viento éste, más tibio! —dice otro cantar de este mismo género—. ¡Qué viento éste, más tibio! Vuela por el aire la hojarasca... Nobles gentes de esta casa, deos Dios buena noche”.

Au aizearen epela!  
 Airean dabil orbela...  
 Etxe ontako jende leyalak,  
 gabon Jainkoak diela!

También esta copla está hecha para rondas. Rondas nocturnas de Año Viejo, Carnaval, Santa Agueda, San Juan... La impresión por tanto de la noche pesa previamente sobre el ánimo del que canta y de los que escuchan. El fondo por tanto sobre el que se reciben las pinceladas de la primera parte, aun cuando en ella no se hable más que del viento

(1) Vid. op. cit., pág. 15.

sur, está formado por la imagen de la noche... Una noche que los rondadores se la desean muy feliz a la familia de la casa que en este momento rondan. Una de esas noches placenteras en que ráfagas de bienestar, en alas de un viento tibio, olean todo nuestro ser... De ahí la gran espontaneidad y naturalidad con que —al parecer de improviso— brota al fin ese *gabon Jainkoak diela* (“deos Dios buena noche”) del último verso. El ambiente de la copla, desde el principio hasta el fin, constantemente es el mismo; el de una noche verdaderamente “buena” (1).

Un caso de copla cuya unidad y coherencia, más bien que en lo que se canta, ha de buscarse en el estado de ánimo del que canta, es aquella de aire tan maternal que dice:

Larrosatxuak bost orri daukaz  
klabeliñeak amabi...  
Gure aurtxua gura dabenak  
eskatu beio amari.

(“La rosita tiene cinco pétalos; la clavellina, doce... El que quiera nuestro niño, que se lo pida a su madre”).

Para el cariño de la madre, todos los claveles y rosas y flores del mundo, y aun las estrellas y la luna y los pájaros, y cuanto de bonito hay en el cielo y en la tierra, todo se halla íntimamente asociado a la imagen del hijo pequeñito que duerme en la cuna en este momento. ¡Qué de extraño pues que, en un alarde de orgullo maternal, de poseer ella! un tan preciado tesoro, asocie a sus alardes de posesión exclusiva, el detalle preciosista de los pétalos que tiene una rosita silvestre y el mejor de los claveles del huerto?

Un caso típico también de este mismo género, es el del Romance del Camino de Arantzazu, que vimos en el Capítulo II.

Fue sin duda en un estado de ánimo más lejano de la perfecta vigilia que del ensueño, en un estado de mística ensonación, cuando un alma enamorada de las unguidas rutas de peregrinación del Medio Evo Cristiano, vio tan cerca las unas de las otras, que las llegó a confundir, las tres sendas de esta canción: la senda de Arantzazu, la del Calvario y la

(1) Op. cit., pág. 17.



del cielo, al cabo de las cuales tres, eso sí, se topa por igual con la Virgen Santísima, que es el verdadero objeto del cantar :

Ama Birjiña eguna da ta  
nik kantauko dot kantia...

Tales son las relaciones, que, por llamarlas de algún modo, las hemos llamado de orden sensible, no racional, y cuya verdadera incoherencia en definitiva, si bien se observa, se reduce ordinariamente a una simple falta de elementos gramaticales de enlace entre las dos mitades de la copla, enlace cuya falta por una parte, en nada ofende al oído un tanto acostumbrado, y por otra puede incluso llegar a constituir un magnífico resorte de concisión y energía, cualidades que por cierto forman una de las características más destacadas de nuestro coplario (1).

---

(1) Véase lo que acerca de esta cualidad de la concisión decíamos en nuestra ya citada Conferencia sobre la Poesía Popular Vasca (pág. 17) :

“A propósito de esta copia (“*Au aizearen epela!*”), ya que no me puedo permitir extensas disertaciones, quiero aprovechar la ocasión para encarecer una de las más relevantes cualidades literarias que más caracterizan a nuestra poesía popular: la sobriedad. Cada vez que recuerdo aquel pasaje de cierto crítico francés, [Antoine Albalat, *L'art d'écrire*, Armand Colin, París, 1922, pág. 242], que, ponderando las excelencias de la condensación y simplicidad del estilo, propone como modelo de esta cualidad, aquellas líneas de cierto escritor ruso, que para darnos la impresión de la inmovilidad de un cadáver tendido sobre su lecho, emplea estas dos solas pinceladas: “Sus ojos entreabiertos y una mosca que se pasea entre las pestañas”, irresistiblemente me viene a la memoria esta copla nuestra que para describirnos, mejor dicho, para darnos la sensación de una tibia noche de viento sur, emplea de un modo parecido dos solos trazos :

Au aizearen epela!  
Airean dabil orbela...

“¡Oh, qué viento éste más tibio! La hojarasca vuela por el aire”.

Dos solas pinceladas: una que habla al tacto, “*Au aizearen epela!*”, otra a los ojos, “*Airean dabil orbela...*”; y ambas envueltas en acariciantes sonidos de los más apropiados para remedar el suave roce del airecillo :

Au aizearen epela!  
Airean dabil orbela...

pero, sobre todo, enormemente expresiva la primera, por aquella espontaneidad que no dice secamente que “está tibio el aire”, sino que, como quien lo siente penetrar por

Los casos de relación más puramente sensible, y para el gusto racional por lo mismo más endeble, son sin duda aquéllos en que la única trabazón existente entre la primera y la segunda parte de la copla, es la puramente acústica, relación que llamaríamos puramente de consonancia del verso ("la fuerza del consonante"). Tal es, por ejemplo, la relación entre los versos

la oración del peregrino  
y  
cuando Jesucristo vino...

o la de aquella kopla zaar :

Eder zeruan izarra,  
errekaldean lizarra...  
Etxe ontako Nagusi Jaunak  
urre gorritz du bizarra.

("Qué hermosa que está en el cielo la estrella, y el fresno en el valle... El Señor Amo de esta casa tiene las barbas de oro") (1).

#### ¿MENTALIDAD MÁGICA EN LAS COPLAS?

5. Es propio de la mentalidad mágica, atribuir el mismo valor, las mismas propiedades ontológicas, a las imágenes de las cosas que a las cosas mismas: a la imagen del bisonte, por ejemplo, y aún a la palabra "bisonte" que al bisonte mismo. Por eso, cuando dos imágenes se asemejan entre sí, sin más, para la mentalidad mágica las cosas por ellas re-

todos los poros de su cuerpo, prorrumpen en esta exclamación: "¡Oh qué viento éste más tibio!".

Au aizearen epeña!  
Airean dabil orbela...  
Etxe ontako jende leyalak,  
gabon Jainkoak diela".

"¡Oh, qué viento éste más tibio! Vuela por el aire la hojarasca... Gente noble de esta casa: deos Dios buena noche".

(1) Reminiscencia de la costumbre de los tiempos románicos y góticos, de representar a los Santos en los altares, con barba y cabellera de oro.

presentadas se asemejan también de igual modo. O cuando los nombres de dos cosas son de alguna manera semejantes entre sí, también las cosas cuyos nombres son, tienen que serlo necesariamente. Es decir, generalizando, en ese caso ambas cosas guardarán alguna relación la una con la otra. Así discurre la mentalidad mágica.

Por lo mismo, cuando en una copla aparecen asociados dos elementos que entitativamente sabemos que están disociados pero que en dicha copla aparecen asociados nada más que porque sus nombres son parecidos entre sí, decimos que la copla está concebida y dispuesta con arreglo a una mentalidad mágica.

Tal ocurre por ejemplo, en el caso de la copla que acabamos de citar en el párrafo anterior, donde las diversas partes están enlazadas entre sí puramente por la fuerza del consonante.

En dicha copla, hay ciertamente alguna relación de semejanza objetiva que puede servir de enlace al primer verso con el final (*Eder zerruan izarra... Etxe ontako nagusi jaunak urre gorriz du bizarra*): a saber, la semejanza en el brillo, de una estrella y una barba dorada; mas no así en lo que atañe al primer verso para con el segundo y al segundo para con el final; "el fresno de la orilla del río" en nada se parece a las estrellas del alto cielo, ni a las doradas barbas de un caballero, más que en el nombre: fresno *lizarra*, estrella *izarra*, barba *bizarra*.

#### PRIMITIVISMO DE LOS KOPLA ZAAR

6. Como se ve, todos los ejemplos que vamos citando, son de las coplas que se hallan compuestas conforme a la técnica característica que hemos señalado para el género. Muchos más podríamos citar porque nuestro coplario está lleno de ellos. Pero, por no recargar este ensayo, no citaremos más que otros dos o tres ejemplares, conocidísimos todos en los medios euskeldunes, y que por eso mismo pueden muy oportunamente servir de prueba de lo que arriba hemos dicho: que su técnica de incoherencia racional y falta de elementos de enlace, no ofende lo más mínimo a los oídos acostumbrados a su canto.

Recuérdese aquel delicioso:

Itxasoa laño dago  
Baiona'ko barraraño...

Nik maite zaitut maiteago  
txoriak beren umeak baño.

(“La mar está de niebla hasta la barra de Bayona... Yo te quiero, te quiero más que los pájaros quieren a sus hijuelos”).

Puede recordarse también el no menos expresivo de ambiente bizkaino :

Goiko mendijan edurra dago  
errekaldian ixotza.  
Neu zugandik libre nago ta  
pozik daukat bijotza.

(“En el alto monte hay nieve, en el valle escarcha... Yo estoy libre de ti y está contento mi corazón”).

O aquel otro tan pirenaico :

Larre gorrian eperrak aide,  
bagodietan usoak...  
Neskatxa gazte airosoa da  
Maria konpaniakoa.

(“En lo raso de la dehesa las perdices por el aire; las palomas en el hayedo... Airoso joven muchacha es María la de la compañía”).

Esta técnica que hemos calificado de característica de la koplá zaar, no es sin embargo la exclusiva. Aunque sí, a lo que creemos, la más antigua, la primitiva. Y aquí estriba precisamente lo mejor de sus encantos: en su primitivismo.

Tenemos muestras de coplas del siglo XV, que tienen exactamente esta estructura primitiva. Así por ejemplo aquel ejemplar :

Sagar gorri gezatea...  
Gerrian bere ezpatea,  
Domenjon de Andia da  
Gipuzkoa'ko Erregea.

(“Roja manzana dulce... Su espada al cinto, Domenjón de Andia es el Rey de Guipuzkoa”).

La misma técnica presenta también la copla inicial del famoso Canto de Bereterretxe :

Altzak ezetik biotzik,  
ez gaztanberak ezurrik...  
Ez nian uste erraiten zienik  
aitunen semek gezurrik.

(“Ni el aliso tiene médula, ni el requesón hueso... No creí yo que los hijosdalgo mintiesen”).

No es tampoco distinta la técnica que revelan los fragmentos de la endecha de Milia de Lastur que conocemos del mismo siglo XV :

Zer da andra erdiaen zauria?  
Sagar errea ta ardao gorria...  
Alabaia kontrario da Milia :  
azpian lur otza, gañean arria.

(“¿Qué es la llaga de la mujer parida? Manzana asada y rojo vino... Mas no es así (para con) Milia : tierra fría debajo, encima una piedra”).

Con alguna mayor cohesión si se quiere (y luego con mucho mayor aliento poemático), pero con idéntico espíritu pintoresco y decorativo en el fondo, dispone también el anónimo autor de Alostorrea, la primera copla de su poema :

Alostorrea, bai, Alostorrea!  
Alostorre'ko eskalera luzea!...  
Alostorrean  
nengoanean  
goruetan,  
bela beltzak kua-kua-kua-kua lyeoetan.

(“Torre de Alós, ¡oh! sí, la Torre de Alós! ¡Qué larga la escalera de la Torre de Alós!... Cuando yo hilaba en la Torre de Alós, graznido de negro cuervo, *cua-cua-cua-cua*, en las ventanas”).

En parejos términos está dispuesta así mismo la primera estrofa de aquel al parecer también medieval.

Arranoak bortietan-  
-gora dabilitza egaletan...

Ni ere lehen andereki  
 ebilten kanberetan.  
 Orai, aldiz, ardura-ardura  
 nigarra dizut begietan.

(“Las águilas vuelan puertos-arriba... También yo antaño andaba con las señoras en las cámaras. Ahora en cambio continuamente tengo las lágrimas en los ojos”).

Una prueba más concluyente quizás del carácter primitivo de las coplas de este corte, será acaso el hecho de que las coplas de *trikiti*, las coplas de pandereta, que son de introducción relativamente reciente en el País (1), muy raras veces ostentan esta estructura.

LAS TRIKITI-KOPLA O COPLAS DE SASI-SOÑU  
 O BIZKAI-DANTZA : COPLAS DE PANDERETA

7. Vamos a aducir unos cuantos ejemplos en confirmación de lo que decimos y para de paso fijar alguna de las cualidades de esta clase de coplas.

Desde luego el fondo de todas ellas es eminentemente satírico o por lo menos fuertemente irónico. Y este hecho y el origen, extraño al País, de este género poético, explica la falta de contextura clásica de *kopla zaar*, que en ellas se nota (2). El afán ironizante ha hecho que las coplas

(1) *Sasi-soñu* (“música espurea”) se les llama en Oyarzun. *Bizkai-dantza* en los contornos de Uitz. Según Orixe, porque en esta parte del país es género exportado de Bizkaia, donde se debió de introducir por la región del Oeste. Nos consta que al Valle de Arratia se importó de Araba, por Gorbea.

(2) De todo cuanto hemos leído de coplas castellanas de pandereta, apenas conocemos un caso de copla del corte clásico de nuestras *kopla zaar*.

En el libro de *El Folk-lore Asturiato*, de AURELIO DE ILANO (Madrid, Talleres de Voluntad, Serrano, 48, MCMXXII) hemos podido apreciar entre trescientas coplas de todo género, tres (dos de ellas de la danza llamada “La Giraldilla”) que ostentan este corte que decimos.

Dicen así las de “La Giraldilla” (vid. pág. 241):

- |                          |                     |
|--------------------------|---------------------|
| 1) En el medio de la mar | Anda marinero       |
| planté un clavel;        | sácame de aquí;     |
| ahora la tengo           | llévame a la tierra |
| de recoger.              | donde yo nací.      |

de esta clase estén integradas casi siempre de solo elemento intencionado desde el principio hasta el fin, con exclusión total de elemento pintoresco. De cien coplas de *trikiti* o pandereta, recogidas en Dima, sólo 12 están dispuestas con elemento pintoresco en la primera parte sin enlace racional con la segunda. Otro tanto ocurre con el coplario de Zeanuri (2). Algunas pocas coplas hay que por el contrario están totalmente integradas de elemento pintoresco en su primera y segunda parte. Otras veces, en cambio, hay elemento pintoresco en la primera parte, pero perfectamente enlazado e hilado con el elemento intencionado de la segunda, sin incoherencia aparente de ninguna clase.

Véase un par de ejemplos de este género :

Altuen da San Kristobal  
bajuen Madalena.  
Aien bien bitartean  
Donutxu'ko taberna.

Itxasoan ura lodi;  
ezta ondorik agiri.  
Neure laztana ikustearren  
paseuko nintzake andi.

- |    |   |   |
|----|---|---|
| 2) | Estando la pájara pinta<br>a la sombra del verde limón,<br>con el pico recoge la rama | con la rama recoge la flor.<br>¡Ay, ay, cuándo veré a mi amor!<br>¡Ay, ay, cuándo lo veré yo! |
|----|---|---|

La otra, quizás más castizamente, dice así (vid. pág. 157) :

Botones de filigrama  
embutidas en acero...  
Cómo quieres que te olvide,  
siendo tú el amor primero.

En todo el "Cancionero Popular Gallego", de José Pérez Ballesteros (Edición Folk-lore Español. Madrid, 1885) no hemos podido anotar más que 9 coplas de este sesgo, entre 720 que registra el libro; y de ellas 8 son del género amatorio, del que el número de coplas es de 80.

Véase un ejemplar : el más parecido a los de nuestros coplario :

Zapatiño d'unha sol  
trayo debaixo d'o pé;  
amar a quien non me ama  
bastante traballo é.

- (2) Esta proporción en el coplario de Noche Vieja de Oyarzun, es de 50 por 100.

(“En el alto está San Cristóbal, en lo bajo Magdalena... En medio de los dos, la taberna de Donutxu”. “Profunda es el agua del mar; no se le ve el fondo. Por ver a mi amada, bien pasaría yo por él”).

Dos ejemplos más de coplas en que el elemento pintoresco se extiende por toda ella :

Laztanen portalean  
dagoz arbola bi :  
bata naranjea ta  
beste madari.

Altzak orrie zabal  
Begoña-ganean.  
Asko be zabalago  
Baso-baltz-aldean.

(En el portal de mi amada hay dos árboles: el uno naranjo y el otro peral”. “El aliso tiene hoja ancha en el alto de Begoña. Mucho más ancha por la región de Baso-baltz [Bosque Negro]”).

Como ejemplares de elemento pintoresco en plan de incoherencia con el contenido intencionado, citaremos también dos ejemplos :

Bedarrik ederrena  
soloan garie...  
Andrarik onena da  
Birjiña Marie.

(“La hierba más hermosa en la heredad, el trigo... La mujer más buena es la Virgen María”).

Erreka-bazterreko  
lirio-lorea...  
Enaz ederra baña  
bai eder-zalea.

(“Flor de lirio de junto al riachuelo... No soy hermosa, pero sí amante de lo hermoso”).

Ortuen perejille,  
saleruen gatza...  
Ekarri, Mari Pepa,  
jan daigun lebatza.



(“Perejil en el huerto; en el salero, sal... Trae, Mari Pepa, la merluza para que la comamos”).

Tiriki-tauki-tauki,  
malluaren otsa...  
Biar ezkontzen dala  
gure neska motza.

(“*Tiriki-tauki-tauki*, golpe del martillo... Que mañana se casa nuestra “buena moza”).

Hemos dicho que el corte corriente de las coplas de pandereta es el de las integradas de elemento intencionado desde el principio hasta el fin. Véanse algunos ejemplares, de tono irónico todos ellos, como es lo corriente en el género :

Arin-arin eiten dau  
soloan erbiek...  
Utsik egiten dituz  
punturik erdiek.

(“Corre que te corre la liebre en la heredad... le salen fallidos la mitad de los pasos”).

Baratzako pikuak  
iru xorten ditu...  
Neska mutil-zaliak  
ankak arin ditu (1).

Ankak ariñak eta  
burua ariñago;  
dantzan obeto daki  
arta-jorran baño

Arta-jorrara nua  
luberrri-berrira;  
artua jorratu-ta  
belarrá sasira.

(“La higuera de la huerta tiene tres ramitos... La chica mari-chico tiene las piernas ligeras”. “Las piernas ligeras y la cabeza más; sabe me-

---

(1) Incluimos aquí esta copia, aunque su lugar por clasificación no es éste, nada más por ser la primera de este tríptico.

jer bailar que escardar el maíz". "Voy al escardado a la nueva heredad; escardo la hierba, y el maíz al zarzal").

Maria Ramontxu  
labradore fiñe :  
antxiñe artu neban  
zeuganako miñe.

Antxiñe esan neutzan  
ama zeuriari,  
gorde zakidazala  
prenda eder ori.

Gaztaña-koloreko  
begitxu baltzakaz  
ondo engañe nozu  
berba labanakaz.

("María Ramonita, labradora fina: hace mucho que te tomé que-  
rencia". "Hace mucho que le dije a tu madre, que te me reservase, pren-  
da hermosa". "Con ojos de color castaño negro, bien me engañaste con  
palabras suaves").

Maritxu Petrolina  
Olabarri'koa :  
katuek jan deutsela  
surteko taloa.

Maritxu, ez eidazu  
katurik mankatu ;  
saguetz kuyetako  
katua biogu.

("Maritxu Petrolina de Olabarria, (dice) que el gato les ha comido  
la torta del fuego". "Maritxu, no me maltrates el gato; que lo necesita-  
mos para coger ratones").

Negar da negar dago  
Errosa geurea :  
katuek jan deutsela,  
bai, labadurea.

Ez egizu Errosa,  
ez egin negarrik :  
etzera geldituko  
labadura barik.

("Está lora que te llora nuestra Rosa: (dice) que el gato le ha  
comido la levadura del pan". "No llores, no, Rosa; que no te quedarás  
sin levadura").

Ai mutil anka-luze,  
zozo-armario :  
gantzontzillo-borlea  
bernatik darío.

(“¡Ai! muchacho zanquilargo, armario de sosera: que se le cae por la pierna la borla del calzoncillo”).

Anton errementari  
bentanan lo doa:  
urrea dalakoan  
plomoa daroa.

(“Anton el herrero, suele dormir en la ventana. Creyendo ser oro, lleva plomo”).

Abustin kirre-marro  
dendari karue;  
sonbreru baltza eta  
zinta moradue.

(“Agustin *kirre-marro* tendero caro; sombrero negro y cinta morada”).

*Dingilin-dangoloa,*  
i ez az zoroa:  
sardin-burua baño  
oba dok olloa.

(“*Dinguilin-dángolo*, tú no eres tonto: mejor es gallina que cabeza de sardina”).

## V.—POESIA DECORATIVA

### POESIA DECORATIVA

1. Hay en las literaturas populares un género poético de uso muy frecuente, pero de elementos extrañamente desprovistos de contenido significativo.

Nos referimos a las cantilenas.

Son las cantilenas un género de poesía de solo línea rítmica y colorido, sin significado alguno, por lo menos claro y expreso.

También en las artes plásticas de escultura y pintura se conoce el género de solo línea y colorido, sin significado; es el que se conoce con

el nombre de pintura y escultura “decorativas”, en contraposición a la escultura y pintura “de asunto”, llamadas de ordinario “escultura” y “pintura” simplemente.

Siguiendo esta misma norma en las denominaciones, llamaremos también nosotros poesía “decorativa” a la poesía de las cantilenas, en contraposición a la poesía que pudiéramos llamar “de asunto”, para la que a su vez reservaremos el nombre de poesía simplemente.

### SUS CONSTITUTIVOS

2. Los constitutivos característicos de las artes de decoración son línea, color y masa; tres elementos constitutivos también de las artes de asunto, pero dispuestos en las artes decorativas con un sentido eminentemente de adorno, sin valor expresamente significativo, es decir sin constituir precisamente lo que en el arte se llama un “asunto”.

Esto que se dice de las artes plásticas, tiene también exacto cumplimiento en la poesía decorativa.

El ritmo se encarga en ella de darnos la impresión de la *línea*; las vocales, el *colorido*; y las consonantes, por su parte, de remedar el efecto característico de la *masa* en la escultura.

Véanse estos tres efectos en la siguiente cantilena cunera de Oyarzun:

Tun-kurrun-kuñun-kuñun-ku  
 ñun-kurrun-kuñun-a!  
 Run-kuñun-kuñun-  
 kuñun-ku  
 rrun-kuñun-kuñun-a!

En primer lugar el ritmo binario de esta canción, aun prescindiendo del movimiento de la mano al marcarlo, nos da a través del oído, la impresión de una línea característicamente ondulada tan apropiada para una canción de cuna; en segundo lugar, la vocal *u* insistentemente repetida en todo el cantar, pone en todo él cierta tonalidad de color, marcadamente oscuro en nuestro caso; por fin la consonante líquida resonante *n* pone en el conjunto del cantar densidades de ambiente y soñolientas blanduras nada difíciles de percibir a una simple audición, pero que aún re-

saltarán muchísimo más si por un momento, para contraste, suprimimos dicha consonante, como se suprime en efecto en el siguiente ejemplar:

Tiki-rriki-ṭiki-ṭiki,  
 ṭiki-rriki-ṭona;  
 rriki-ṭiki-ṭiki-  
 ṭiki,  
 rriki-ṭiki-ṭona.

La supresión de la *n* aligera notablemente el ritmo de este trozo, que, sin perder su carácter binario, adquiere con ello una notable agilidad, causándonos a través del oído una impresión de línea más bien que ondulada, agudamente zigzagueante. Por su parte la vocal *i* pone en el conjunto luminosidades de medio-día, que tan apropiadas resultan al estado del niño ya despierto que en este momento danza, agitado en el aire, sobre la palma de la mano de la habilidosa *aurtzai*.

#### DIVERSAS CLASES DE POESÍA DECORATIVA

3. Al establecer en los apartados precedentes la noción de la poesía decorativa, le hemos señalado como elementos constitutivos lo que hemos llamado línea, colorido y masa, excluyendo de ella el contenido significativo "por lo menos claro y expreso".

Esta última reserva, necesita explicación.

La línea, el colorido y la masa son a modo de elemento remoto del género de poesía que venimos estudiando. Sus constitutivos más inmediatos podríamos decir que son la onomatopeya y la estilización. Los elementos línea, color, masa, no constituyen inmediatamente la poesía, sino onomatopeyas y elementos de estilización, de cuya combinación resulta a su vez la poesía.

Ahora bien, al constituirse aquellos elementos primeros en onomatopeyas y estilizaciones, resulta que empiezan a revestir cierto carácter significativo; pero es él tan rudimentario y en tan pequeña dosis, que si dichas onomatopeyas y elementos de estilización se comparan con las palabras del lenguaje corriente, la impresión de su contenido significativo desaparece casi totalmente. El existirá, con todo aun cuando "no tan claro y expreso"; y aún si se comparan dos poesías decorativas entre sí,

en algunas de ellas nos mostrará éste su carácter significativo menos claro que en otras.

Esta diversa distribución del elemento significativo, nos da una escala de poesía decorativa fácilmente divisible en tres clases :

- a) la al parecer totalmente desprovista de significado ideológico ;
- b) la dotada de algún contenido significativo, aun cuando confuso y oculto ;
- c) la compuesta de parte significativa y parte no significativa.

Por vía de ejemplo del primer grupo recuérdese el estribillo de las coplas de baile o *trikiti* :

Lan-lan-lan  
 laran-laran-laran-lan-lan.  
 Lan-lan-lan  
 laranlaran-lan-lan.

Al mismo grupo parece pertenecer el histórico :

Leloli-relo-leloli-relo  
 leloa-zarai-leloa.

que luego ha dado lugar a un caso del segundo grupo merced a una interpretación erudita de los que en esta cantilena han visto una alusión a una supuesta muerte de un legendario Lelo por el no menos legendario Zara.

Véase la forma que reviste el cantar después y a consecuencia de dicha interpretación :

Lelo il Lelo ! Lelo il Lelo !  
 Leloa Zara'k il Lelo !

(“Lelo ha muerto Lelo ! Lelo ha muerto Lelo ! Lelo ha sido muerto por Zara !”).

En el siguiente ejemplo tenemos un caso del segundo grupo, a base de onomatopeyas y lenguaje estilizado ; es la descripción de un banquete. Dice así :

Xirrixti-mirrixti, *gerrena*, plat,  
 olio-zopa, kikili-salda,  
 urrup edan edo klik...  
 Ikimilikiliklik !

(“*Xirrixti-mirrixti*, asador, plato, sopa de aceite, caldo de *kikili* (= gallo), *urru*p, beber o *klik* (= tragar)... *Ikimilikiliklik*”).

Otro ejemplo del mismo género, pero a base no de estilización, sino de onomatopeya, puede ser el siguiente :

Ti-ñibili-ñibili- ñi  
ñi-ñibili- ñibili-ñi;  
ñi-ñibili- ñibili-ñi  
ñi-ñibili- ñibili-ñi.

Trátase en este ejemplo, de remedar el sonido de las pequeñas flautas de los alardes guerreros de carácter foral que, en conmemoración de antiguas acciones de armas, siguen todavía celebrándose en las fiestas patronales de Irún y Fuenterrabía.

De un modo parecido remeda también a las bandas de música uno de los estribillos de la tamborrada donostiarra :

Bitoria! Bitoria!  
*Txibiribirin! Bon! Bon! Bon! Bon!*  
Bitoria! Bitoria!  
*Txibiribin Bon! Bon!*

En este ejemplo asoma ya la combinación del elemento significativo con los onomatopéyicos o estilizados, propia del tercer grupo.

Los ejemplares de este último grupo son quizás los más abundantes. Recuérdese el estribillo de *Iru damatxo* :

Eta *kriskitin-kraskitin*,  
arrosa *krabelin*...

(“Y *kriskitin-krastikin*, *rosa*, *clavel*...”) que en alguna comparsa carnavalesca donostiarra del siglo pasado se vio convertido en

*Pixpilin-poxpolin*,  
plazara *danbolin*...

(“*Pixpilin-poxpolin* (= peoncita), el tamboril a la plaza...”). Recuérdese también el humorístico

*Rau, rau, rau,*  
dotea ba'det baña,  
*rau-rau-rau,*  
ardoak galdu nau.

“*Rau-rau-rau*, tengo dote, pero *rau-rau-rau*, me ha perdido el vino”).

Y el

Aitona Martzelon,  
*kiskiti-kaska*  
*kaska* melón.

(“Abuelo Marcelón, *kiskiti-kaska*; *kaska* (= golpe) melón”).

Y el

Errota pio, *klak-klak*  
Errota pio, *klak-klak*.

(“Molino pio, *klak-klak*...”).

Y el

Txuri ta gorri ta *kikiriki!*  
Txuri ta gorri ta *kikiriki!*

(“Blanco y rojo y *kikiriki!*...”).

Y el

*Txin-txirikitin,*  
txilibitu-soñua!  
*Txin-txirikitin,*  
txilibitu, danbolin!

(“*Txin-txirikitin*, sonido de flauta! *Txin-txirikitin*, flauta y tamboril!”).

Y el delicioso

*Txin-txirikitin* txorie,  
txoritxo txilibitarie...  
Erein nuen garie,  
gutziz arlo aundie:



uste nuen eun anega ;  
 imiñe bat zan guztie...  
*Txin-txirikitin* txorie,  
 txoritxo txibiliarie.

(“*Txin-txirikitin*, pájaro, pajarito flautista... Sembré trigo, muy gran trozo; creía que cien fanegas; un celemín era todo... *Txin-txirikitin*, pájaro, pajarito flautista”).

#### LA ONOMATOPEYA EN LA POESIA DECORATIVA

4. Hemos dicho arriba que la onomatopeya y la estilización son como los constitutivos inmediatos de la poesía decorativa.

Suele decirse que la onomatopeya imita los sonidos de la naturaleza. Las voces onomatopéyicas están formadas, en efecto, de sílabas que quieren remedar o traducir o interpretar de algún modo los sonidos de las cosas.

Es un hecho reconocido por todos, la gran cabida que en el Euskera tienen las voces onomatopéyicas. Un buen número de tales voces ha sido incorporado al léxico euskérico, para designar los objetos o acciones cuyo sonido remedan. Aparte de esto, el genio del Euskera da al que habla, grandes facilidades, no sólo para formar tales voces, sino, y más principalmente si se quiere, para salpicar de ellas el lenguaje corriente, sin que éste padezca por ello lo más mínimo en la gravedad natural que le corresponde (1).

La poesía decorativa saca gran partido de este rango que el genio del idioma concede a la onomatopeya, utilizando para su intento la gran riqueza de elementos onomatopéyicos que a favor de este estado de cosas se ha ido acumulando en el haber del Euskera.

Por lo que hace a las cualidades literarias de la onomatopeya, es por

---

(1) Sin duda esta consagración del lenguaje onomatopéyico constituye uno de los rasgos más notables del primitivismo del Euskera. El niño y el hombre del campo, que son los más tenaces en conservar las formas primitivas de cultura, se muestran tenacísimos prácticamente en conservar las formas onomatopéyicas en el lenguaje. El lenguaje infantil sobre todo es notablemente rico en onomatopeyas. (Véase *Anuario de Eusko-folklore*. Tomo I, año de 1921. *El lenguaje infantil*, de MANUEL DE LEKUONA).

demás notable para nuestro caso, su gran fuerza de expresión. Sin la lentitud de una página literaria, un *kukurruku!* o un *guau, guau!* nos dan una impresión mucho más realista de un gallo y un perro, que la descripción más acabada de dichos animales.

Como puede verse por los ejemplos precedentes, es muy grande el uso que la poesía decorativa hace de la onomatopeya.

Véanse algunos casos más :

*Din dan*, boleran  
 elizako kanberan ;  
*din-dan*, boleran  
 gure aurra koleran.  
 Dingindin-dangandan, dingindin-dan  
 Dingindin-dangandan, dingindin-dan.

(“*Din-dan* volteo de campanas en la cámara de la Iglesia; *din-dan* campaneó, nuestro niño en cólera (?). *Dingindin-Dangandan...*”).

Otro :           Ala-kliketa-kliketa-kliketa,  
 sagarra yo dela, sagarra yo dela.

(“*Ala-kliketa-kliketa-kliketa*, que se ha majado la manzana...”).

Otro :           *Bunbullun-bunbullunete*,  
 botillan aguardiente ;  
*bunbullun* bat eta *bunbullun* bi  
*bunbullun* putzura erori ;  
 eran zituen pitxer bi ;  
 etzen orduan egarri.

(“*Bunbullun-bunbullunete*, aguardiente en la botella; *bunbullun* uno y *bunbullun* dos, *bunbullun!* se cayó al pozo; bebió dos azumbres; ya no tenía sed”).

Otro :           *Bringun-brangulun* eragidazu ;  
 laister aziko natzaizu ;  
 laister azi ta ongi lagundu ;  
 fabore izango nauzu.

(“*Bringu-bragulun* mécame; que luego creceré; y crecido luego te ayudaré; y te favoreceré”).

Otro:           *Dringilin-dron!*  
                   Gaur Gabon!  
                   Sakela betea yaukat eta  
                   besteak or konpon.

(“*Dringilin-dron!* Hoy (es) Nochebuena! Tengo lleno el vientre y allí se las hayan los demás”).

#### LA ESTILIZACION EN LA POESIA DECORATIVA

5. Tomamos aquí la palabra “estilización” en la misma acepción que tiene en las artes plásticas, es decir por un procedimiento artístico contrapuesto al realismo en la interpretación de un asunto.

La pintura y escultura realistas, tratan de imitar con toda la verdad posible, los objetos de la naturaleza. La pintura y la escultura estilizadas tienden más bien a escoger del asunto unos pocos rasgos —los más vigorosos y característicos— para mediante ellos reproducir en nosotros aquella impresión espontánea que la primera contemplación del asunto nos dejó de él.

Desde luego la onomatopeya es un gran elemento de estilización. La estilización, como se desprende de su misma noción, está fundada en la sobriedad. La sobriedad es cualidad general del arte; pero la estilización la eleva de categoría, llevándola hasta las últimas consecuencias y hasta los extremos del virtuosismo y de la superación de sí misma. La estilización reduce a la mínima expresión el número de los rasgos escogidos del asunto, compensando el número con la calidad, con el vigor expresivo de los mismos.

Las voces onomatopéyicas, si se comparan con las palabras que integran una descripción literaria al uso, son también verdaderos rasgos sueltos, pero de tal vigor dinámico, que, como ya lo dijimos antes, cada una de ellas es capaz de darnos una impresión de los objetos mucho más verdadera que la mejor descripción realista de los mismos. Por donde se comprende fácilmente el gran papel que como elemento de estilización desempeña la onomatopeya en la poesía decorativa.

Pero no es solamente la sobriedad de los rasgos lo que caracteriza a

la estilización. Gusta frecuentemente la estilización de idealizar el rasgo sobriamente escogido, agrandándolo, exagerándolo —aún cuando sin intento irónico como ocurre en la caricatura— hasta deformarlo, alguna vez, de su ser nativo, y darle por alguna analogía existente en él, un sentido más o menos vago y decorativo, de otro ser distinto.

Hay también en la poesía decorativa algunos rasgos que nos recuerdan esta faceta de la estilización. Vemos frecuentemente en ella que las palabras del léxico corriente escogidas como rasgos característicos, sufren deformaciones o reciben aditamentos y reduplicaciones, que poniendo novedad y misterio alrededor de dichas palabras, parece que tienden al mismo fin que dicha particularidad de la estilización: a dar relieve, a exagerar, así, el valor de dichos rasgos escogidos, contribuyendo al propio tiempo con ello notablemente al efecto decorativo del conjunto.

Tal se puede decir que ocurre con la deformación de los nombres de los numerales en aquella descripción de una caza de cuervos, que dice:

Baga, biga, iga,  
laga, boga, sega,  
zai, zoi bele,  
arma, tiro, *pun!*

(“Uno, dos tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho cuervos, arma, tiro *pun!*”).

Dígase otro tanto de la reduplicación deformada de

*Xirixiti-mirixiti,*  
gerrena, plat,  
oli-zopa,  
kikili-salda  
urrup edan edo klik...  
*Ikimilikiliklik!*

O del otro      Arriola-marriola  
kin-kuan-kin:  
porta zela  
porta-min...  
Arrixamalet-marrixamalet,  
kirun-karun pek!

(Sin traducción posible).

Pero, más que en la formación de cada palabra, donde principalmente se refleja la estilización es en el conjunto del cantar, en el cual se eliminan los elementos de trabazón de la oración, despojando a las palabras, de la conjugación si son verbos, y de los sufijos, frecuentemente, si son nombres.

Recuérdense a este propósito los dos primeros de los tres cantares precedentes (*Baga, biga...* y *Xirrixti-mirrixti...*). Pueden recordarse también como ejemplares de esta estilización de conjunto, el *Bunbullun-bunbullunete...* y el *Din-dan boieran...* antes citados.

#### LA POESÍA DECORATIVA Y EL ARTE NEOLÍTICO

6. El arte del hombre neolítico es también estilizante, como la poesía decorativa que estamos estudiando.

El arte primitivo en las primeras fases de su evolución, en la edad paleotítica o de la piedra tallada, era más bien realista; tendía a imitar las obras de la naturaleza con espíritu realista, a reproducir los objetos con la mayor posible aproximación a la realidad. En la época, sin embargo, de la piedra pulimentada, en la época neolítica, el arte se hace estilizante; el dibujo del hombre neolítico estiliza sus figuras. Esto da al arte neolítico un sentido de dinamismo, gesticulación y vida, verdaderamente notable.

Nada sabemos documentalmente —ni ello es posible— sobre el carácter de la poesía del hombre primitivo de dicha edad. Pero teniendo en cuenta que, salvo algún pequeño rezagamiento, las diversas artes siguen en su evolución trayectorias paralelas, con la aproximación a la verdad, posible dentro de los medios con que le es dado contar a la ciencia, cabe asignar en hipótesis una probable ascendencia neolítica a la poesía decorativa que venimos estudiando. Las artes plásticas del hombre neolítico y la poesía decorativa cuyos restos nos sirven de pauta para este ensayo de estudio, están sin duda animados de un mismo espíritu, ambos son fruto de una misma e idéntica inspiración.

LA POESÍA DECORATIVA EN LAS CANCIONES  
INFANTILES Y CUNERAS

7. A confirmar esta hipótesis viene el hecho harto significativo de la gran cabida que este género de poesía tiene en las canciones infantiles y cuneras. Lo pintoresco y lo decorativo han hecho siempre los encantos de la infancia. Las sonoras sílabas de la poesía decorativa han atraído extrañamente al niño de todos los tiempos. El niño se preocupa poco del contenido intelectual de sus cantares. Los menos provistos de contenido ideológico son frecuentemente sus preferidos.

No habrá ocurrido otro tanto en la infancia de los ciclos artísticos de la humanidad?

EL ELEMENTO DECORATIVO EN LA POESÍA POPULAR  
EN GENERAL

8. Toda la poesía popular —no sólo la cunera y la infantil— está saturada de este mismo ambiente. El elemento decorativo tiene gran cabida en la poesía popular aun la no infantil. Tanto mayor cuanto el género es más popular y menos erudito.

Recuérdese el *Rau-rau-rau* y el *Lan-lan-lan* de las danzas de *trikiti*, y el *Kriskitin* del coplario de *Iru damatxo*. Añadiremos a ellos aquí como ejemplo el *Eun libera*.

Eun libera balio,  
bertzenaz ezta kario;  
karga emaiten ba-dio...  
*lararai*  
*lararan-lararan-larararai*...  
karga emaiten ba-dio,  
laister errain dik adio.

(“Vale cien libras, de lo contrario no es caro; (pero) si se le pone peso... *lararai*, *lararan-lararan-larararai* si se le pone peso, pronto dirá “adiós”).

Esta misma tendencia decorativa del género más popular y por lo mismo más retroactiva, nos conduce también en dirección al primitivismo y a la prehistoria en el estudio de la poesía decorativa.

## VI.—TEATRO ORAL

1. En un tratado de Literatura oral euskérica, no debe faltar un Capítulo referente al Teatro Oral vasco.

En efecto, nuestro Pueblo, así como ha tenido Poesía Oral, ha tenido también su Teatro Oral, tradicional, de fórmulas heredadas por tradición.

Es frecuente creer que el Teatro Vasco empieza poco menos que en el siglo XIX, porque hasta ese siglo no habían nacido aún los Alzaga y los Barriola y los Marcelino Soroa... (1). A lo más, algunos extenderían estas fechas hasta el siglo XVIII, en el que el Conde de Peñaflovida concibió su "Borracho burlado" (2).

Sin embargo, allí estaba de mucho antes por el otro lado del Pirineo, la gran Escuela de Teatro de las "Pastorales Suletinas", de las que por este nuestro lado no se tenía gran cuenta, y aun se hacía desprecio, quizás por los barbarismos de léxico de sus textos (3).

Naturalmente, aquí tratamos del género oral, al cual desde luego no pertenece el teatro del siglo XIX, ya por su forma escrita, ya por la textura del género mismo. Las Pastorales Suletinas suelen ser también escritas; pero, con todo, hay en su textura interna tal cantidad de fórmulas primitivas, que su arte pertenece francamente al género oral.

Dentro de las Pastorales o en su representación se intercalan entremeses de tipo de "farsa", que pertenecen total y plenamente al género oral. Este mismo género "farsa" se ha practicado también fuera de los Pastorales en los medios rurales de todo el País, concretamente durante las veladas invernales de las *arta-txuriketas* (descortezado del maíz) y de las faenas de las *liñaris* (cardadores del lino) con el nombre de *Zelemón* en Ataun y de *Errando* en la raya de Navarra con la Guipúzcoa central.

(1) LUIS VILLASANTE CARTABITARTE, *Historia de la Literatura Vasca*. 1961. Bilbao. Editorial "Sendo", pág. 281. El autor no incluye en su estudio el género oral, sea lírico, épico, folklore, bertsolarismo, teatro popular suletino... (pág. 20); mucho menos el teatro puramente oral de los *Errando* y *Zelemón* y las farsas...

(2) FRANCISCO XABIER MARIA DE MUNIBE, Conde de Peñaflovida, *El borracho burlado*, ópera cómica, 1764, Vergara.

(3) GEORGES HERELLE, *Etudes sur le theatre basque*. Bayone, 1923, 1925, 1926, 1928.

Hay también otra manifestación de teatro de farsa en los *Charivaris*, y Carnavales Suletinos (1).

De cada uno de los cuales géneros será preciso decir algo en el presente Capítulo.

#### PASTORALES SULETINAS

2. Las Pastorales Suletinas son un complejo dramático, en que fundamentalmente se representa la vida de un Santo o de un Héroe, precedida de un Prólogo, y seguida de un Epílogo, y salpicada de intercalados entremeses de tipo, ya de farsa, ya de coreografía. El argumento de la obra se desarrolla en verso, en dísticos, provistos de cesura en su mitad, y cuyo número de sílabas oscila irregularmente entre cinco y doce, pero cuyo número de pies o combinaciones silábicas es algo más fijo y regular.

Desde luego, la particularidad más llamativa de las Pastorales, es que en ellas se cumple lo que los Clásicos decían de la Poesía perfecta, que ella es al mismo tiempo cantada y danzada, no solo recitada al estilo de hoy. El Poeta o el rapsoda primitivo, no recitaba su oda, sino que la cantaba y la danzaba al mismo tiempo (2). Claro que esta danza era una cosa sencilla, de pasos adelante y atrás; así como el canto también era muy simple, un semitonado o recitado, al estilo de los tonos de los Salmos de la Liturgia Eclesiástica.

Desde luego, históricamente, es cosa sabida que el género "Pastoral Suletina" entronca con el género "Misterios" de la Edad Media europea. Pero es que nosotros hallamos en el modo de su representación en escena, unos detalles cuyo punto de arranque es mucho más antiguo. Para nosotros la Pastoral tiene detalles que, para hallarlos en otra parte, que sepamos, hay que remontarse al Teatro clásico de los Griegos y Romanos.

No nos consta taxativamente cómo se representaban los Misterios Medievales; pero sabemos que en el Teatro Clásico había, además del canto, una danza elemental, consistente en una marcha y una contramarcha de los personajes cuando decían o cantaban su papel; marcha y con-

(1) GEORGES HERELLE, op. cit., *Le theatre comique*, 1925.

(2) MANUEL DE LECUONA, *La métrica vasca*. (Discurso inaugural del Seminario de Vitoria), 1918. Vitoria, pág. 7.



tramarcha cuya huella ha quedado estereotipada en los nombres de *strophe* y *antístrophe* de la *orchéstrica* griega. La primera mitad de un dístico, es *strophe* (marcha), y la segunda, *antístrophe* (contra-marcha). Exastamente igual a como en la representación de una Pastoral, el personaje que “dice” (canta) su papel, dice la primera mitad avanzando hacia el proscenio, y la segunda mitad, retrocediendo, sin volver la espalda al público. Es la más expresiva ejecución y puesta en práctica de lo que indican los nombres de *strophe* y *antístrophe*, términos cuya misteriosa significación se hace tan fácil de comprender en las Pastorales Suletinas.

El Teatro Suletino conserva esta peculiaridad tan curiosa, que no sabemos si se conservará en otro teatro folklórico alguno. Es muy curiosa la mímica o pequeño ballet, a que da lugar este movimiento alterante de los personajes en escena, cantando además cada uno en tonos diversos, más altos y más bajos, su recitado, a modo de versículos de Salmo, con la correspondiente inflexión media y cadencia final, cuyo eco se puede escuchar durante la representación a distancia en la campiña circundante, tan pacífica ordinariamente de los pueblos de Zuberoa.

Por lo que hace a la conservación de la obra, ésta va transcrita en un cuaderno; pero su forma literaria y la forma de representarla y su modo de canto, etc., serán siempre los tradicionales, transmitidos oralmente, como corresponde a un conjunto eminentemente de estilo oral.

Otra característica tienen también las Pastorales, digna de que la registremos aquí, y es el carácter profundamente estilizado de la representación. Desde luego el escenario —un tablado sobre unos barriles— no tiene cierre lateral alguno, y por toda decoración de fondo tiene un simple tabique o mampara con dos puertas practicables, la de la derecha del actor para los personajes “buenos” y la de la izquierda para los “malos”, turcos o satanes; y en el centro a modo de plataforma elevada, está el lugar de la “orquesta”, que toca durante las partes coreográficas. La acción teatral es igualmente estilizada. El ataque a una Ciudad se simula mediante el lanzamiento desde el piso llano, de puñados de granos de maíz por los atacantes, contra los defensores situados en la escena. Es muy curiosa también la manera con que se representa la muerte de un personaje, v. gr., en un duelo: el herido de muerte se mantiene en pie hasta que dos damas de la tramoya llegan a la escena con una colcha y la extienden en el suelo, para que en ella se caiga el que se hace el muer-

to (detalle que obedece a la necesidad de no manchar el traje —rico traje— con que se atavía, el personaje del drama). El muerto es retirado luego de la escena; y lo será por los satanes, si es de los “malos”, introduciéndosele por la puerta del infierno. Detalles todos ellos, como se ve, de un marcado primitivismo en el arte dramático, conservados y perpetuados en las Pastorales con una puntualidad cuasi religiosa.

Véase en el Apéndice correspondiente un trozo de la Pastoral de *Genoveva de Brabante*.

#### DANZAS INTERCALARES Y FARSAS

3. Los números intercalares dentro de la representación de las Pastorales, tienen por objeto el servir de descanso, tanto a los actores del drama, como a los pacientes espectadores, que, con interés no decreciente, presencian escenas que en conjunto duran de cinco a seis y más horas. Y dichos números son de dos clases: Coreográficos (danzas de satanes, de gran agilidad) y números hablados de tipo de farsa, para depuración de afectos; v. gr. el contrato de venta de un lote de ovejas entre dos pastores o entre un pastor y un tratante de ganados, con las incidencias de engaños que son del caso.

Igualmente dentro de las Mascaradas Suletinas y los *Charivaris*, entre una serie de danzas, hay siempre un número teatral, que viene a ser ordinariamente la parodia de un juicio, donde todos los personajes (reo, fiscal, abogado, juez, etc.), van diciendo cosas completamente disparatadas, provocando las más estentoreas risas del público que presenciaba la farsa.

Parodia de juicio parecida recordamos nosotros también en esta parte del Bidasoa, concretamente en Lasarte (estos últimos años los disparatados diálogos han solido ser en castellano) culminando la fiesta con la ejecución del reo, si bien en imagen, es decir en un monigote de paja, al que se le pega fuego en medio de la Plaza Pública.

#### ERRANDOS Y ZELEMINTA ZELEMONTA

4. Así como en las precedentes farsas el tema preferido es un juicio, sin embargo, en los *Errandos* de las *Arta-txuriketetas*, el asunto pre-

ferente es un contrato de matrimonio con los mismos motivos de risa, por lo disparatado de las condiciones del contrato.

Las farsas de Lasarte no son cantadas. Por el contrario las de los *Errandos* lo eran. Nosotros poseemos una pieza (un fragmento de pieza) recogido en Oyarzun hace una treintena de años, de boca de un sujeto muy típico de Kolklore vasco, fragmento que luego daremos a conocer.

Orixe, en su Poema "Euskaldunak" introduce con muy buen acuerdo y con la oportunidad que le caracteriza, un número de *Errando* (de su propia creación, pero a base de conocer bien el género) sobre la fantástica dote que una madre poco hacendosa y no muy cabal de juicio, presume disponer para su hija casadera. La escena está intercalada en el Canto segundo del Poema, dedicado él a la faceta casera de la *Artazuriketa* (1).

A continuación transcribimos el fragmento que, como decimos, conservamos recogido en Oyarzun de boca del popular sujeto, apodado *Aitona*, de relevantes cualidades de narrador de cuentos y mimetista de categoría, que tenía en su haber cantidad de episodios célebres, personales y ajenos. La pieza empieza así:

—Jaungoikuak egun on dizula, Andre Brijida.

Aspaldiyan etzaitut ikusi orren goiz jeikiya.

Beti bezela derakartzkizu kolore gorriyak...

—Ez dira, bada, eman dizkidalako gosari-txikiyak...

---

(1) En nota a su trabajo, Orixe da a conocer un fragmento de *Errando*, perteneciente a la literatura oral de Huici (Navarra), del que las únicas líneas que él recuerda, dicen así, de un modo bastante parecido al ejemplar de Oyarzun:

Nun ditun? nun ditun,

nik emandako eun dukat,

auntz adar-motxa,

txerri isats-motxa,

arkakusio begi-bakarra,

zorri larru-urdiña...?

Nun ditun?

—Oriek guztiak nik jan nitun.

"¿Dónde están? ¿dónde los tienes, los cien ducados que te di, la cabra cuerniquebrada, el cerdo de cola cortada, la pulga tuerta, el piojo de piel azul?... ¿Dónde están? —Todo eso yo me lo comí".

—Neroni ere barurik nator ; kulpak dituzte ardiyak...

.....

—*Buenas tías tengan ustedes : Señora, ¿cómo lo pasa usted?*

—Osasunakin... gatzelaniaz *yo no sabe*.

—Goizian goizik etorriya naz zutaz enkontzatzera...

Prezisua da,

ni zure alabakin ezkontzia.

—Nere alaba biyotzekua : aizan arapiko!

Artzan kopa bat, kopa bat artzan, tratu egiteko ;

olako proportziyoric ez dun nola-nai galtzeko.

—Ama nere biyotzekua : ez naz orrekin ezkonduko.

—Zer aitzen diñat, arapiko? Ez yazela orrekin ezkonduko?

.....

Y después de un vacío, en que se debían de ponderar los bienes del pretendiente, nuestras notas terminan así :

...goiko larrian bi ardi antzu ta iru artantxo ;

beko soruan baria abasto...

Az al-da asko, gu bizitzeko?

[Dios le dé buen día, Señora Brígida. Hacía mucho no la veía tan tempranera. Como de siempre, tiene usted buen color.

—Pues no es que me lo haya dado el traguito de la mañana...

—También yo vengo en ayunas, por culpa de las ovejas.

.....

—*Buenas tías tengan ustedes : Señora, ¿cómo lo pasa usted?*

—Con salud ; *yo no sabe* el castellano.

—Vengo de madrugada, a encontrarme con usted... Es necesario que yo me case con su hija.

—Hija de mi corazón : ¿lo oyes? ¡Dios me valga! Toma una copita, tómala, para hacer el contrato. Una proporción tal, no es para perderla como quiera.

—Madre de mi corazón : yo no me casaré con ése.

—¡Qué oigo, válgame Dios! ¿que no te casarás con ése?...

.....

(Tras del disparatado recuento de los bienes del pretendiente, que nuestro informante no recordaba, terminó de este modo):

...En el redil de arriba, dos ovejas mañeras y tres corderas jóvenes; en la pradera de abajo, abasto de babosas... ¿Verdad que será bastante, para vivir nosotros?].

#### FRAGMENTOS TEATRALES

5. Aparte de lo que precede, sospechamos igualmente que algunas de las canciones populares que se han perpetuado entre nosotros en cierto ambiente un tanto culto, son fragmentos de piezas de teatro vasco de hace muchos años, y cuya popularidad era debida, desde luego a su buen gusto musical, pero también a su buen encaje en la pieza de teatro a que pertenecían. Tales son, v. gr., las canciones *Ni naiz Kapitan Piloto* (canto eminentemente en acción: ...*neri bear zait obeditu... eragiyok, Xanti, arrain orri...*), y *Aur eder baten billa* (de ronda de Navidad, pero también en acción dramática ...*izarrak esan digu galdetzeko emen... esan zaiguzu laister, Jesus non payo den*). Y, a fe, que, a juzgar por las muestras, las piezas enteras a que correspondían, debían constituir muy sugestivos ejemplares melo-dramáticos, nacidos en el culto ambiente de la aristocracia guipuzcoana del siglo XVIII. El mismo ambiente, en que nació también otra pieza de este mismo género melo-dramático, y se publicó en Azcoitia con el título de *Gabon-sariak* allá por los días del Conde de Peñafiorida y del P. Larramendi (1762) (1).

#### MISTERIO DE NAVIDAD, EN MONDRAGON

6. De este mismo ambiente es también otra muy curiosa e importante pieza, de teatro de Navidad, procedente de la zona de Mondragón, y que nos aproxima notablemente al género de las Pastorales Suletinas, con entronque evidente en los Misterios de la Edad Media. La pieza es debida a la pluma del Escribano de Mondragón, Pedro Ignacio de Barrutia y Salinas, natural de Zalgo de Aramayona, nacido en 1682 y fallecido en 1759 (2).

(1) Vid. EGAN (Boletín). Año 1952, núm. 5-6, pág. 31 et seq.

(2) PEDRO IGNACIO DE BARRUTIA, *Acto para la Noche Buena*. "Euskera" (Boletín de la Academia de la Lengua Vasca). Bilbao, 1960, pág. 275 et seq.

La curiosa pieza consta de medio millar de versos, conjunto divisible en catorce cantos, y cuyos asuntos relacionados con el Misterio de la Natividad del Señor ("Acto para la Nochebuena" lleva por título la pieza) son los siguientes: Desposorios de la Virgen, Anunciación, Angustia de San José, edicto de César, camino de Belén, buscando hospedaje (escena del mesón), reacción del infierno ante el Nacimiento del Salvador, intervención de un gracioso, escena del gracioso y su mujer, canto y danza de los pastores, comentarios de los pastores y el gracioso ante la aparición del Ángel, adoración de la Virgen y San José, adoración de los pastores, dones y canto de los pastores, y canto final; a lo cual se sigue una cuarteta, sola, referente a los Reyes Magos...

En los seis primeros Cantos, un Coro interno canta el misterio en castellano; en el séptimo misterio, el Coro canta en vasco. Hay varios pasajes más, cantados: así el X, XI y XIV, (*Billanziko bat kantadu*). Otros, sin embargo, llevan la indicación de "dice". Hay, así mismo indicaciones de danza (*Danza bat ordenadu bidi*).

Barrutia es un versificador fácil y de gracia. Emplea varios metros: el *puntu luzu* y el *puntu motx* preferentemente, en forma de dísticos aconsonantados, en línea seguida, sin división en versos de cada dístico o pareado. Emplea con soltura y gracia el pie quebrado, cuando se trata de lenguaje dialogado. Tampoco desconoce el metro típico de las *kopla zahar*, de postulación de *Urte zahar* y Santa Agueda.

Véanse algunos ejemplares de cada clase:

**Puntu luzu:**

Mundu guztiko enperadore / Zesar Augusto aundiak  
ala nairik, alista bitez / aren basallo guztiak.

**Puntu motx:**

Espiritu Santuak / keriza eginik,  
Jesusa xaioko da / Birjiñeagainik.

**Pie quebrado:**

*Lian-lan-bere*, gauaren ona!  
Xaunak emona!  
Beste bat nago puntuti ona.

## Kopla zahar :

Gitxiagaiti parkatu ;  
borondatea bakutsu.  
Zure Seme Xaun orrendako  
esne gitxi bat dakargu.

Literalmente, la pieza es francamente buena. De mucha gracia. En medio de las ocurrencias de risa, que entremezcla en el hilo del argumento, hay emoción. Aprovecha el autor las ocasiones que se le presentan, para satirizar y zaherir con mano elegante los abusos de la sociedad de su tiempo. Hay pinceladas muy expresivas, de gran concisión, (*Arpegiko narru ederrak / pergaminoa dirudi // pergaminoa bustia gero / erakutsia suari. // Berba baten esan dagidan / nolakoa dan mutilla: // egin eginik aren gorputza / Naticitate-subila* (1).

A la parte cómica concede el autor una cabida muy importante, que nos da una idea del concepto de "honesto entretenimiento" que el autor (y seguramente el público para quien compone) tiene de este género literario, sin exclusivismos ni recargamientos de consideraciones de tipo piadoso. Pero, como decimos, con abundante emoción en el conjunto de la obra y con un enfoque al Misterio, perfectamente bien logrado aun en las intervenciones cómicas.

Comparado con la Pastoral Suletina, se ve que ambas producciones son del mismo género, no solo en el contenido, sino aun en los procedimientos métricos: los dos proceden por pareados consonantados, de una medida nada rigurosa en el número de pies, mucho menos en el de las sílabas. La obra de Barrutia supera quizás a las Pastorales en el arte con que teje las coplas intercalares. Las farsas intercaladas en las Pastorales y las intervenciones coreográficas, están sustituidas en nuestro caso por las graciosas ocurrencias de los personajes cómicos de la obra.

Por lo demás, y aparte de este detalle, una Pastoral es tres veces más larga en el desarrollo de su argumento que la pieza de Barrutia, con sus 500 versos contra 1.500 o más de una Pastoral.

---

(1) *Subila* = tronco llamado también *Olentzero-enbor*, que ardía en la cocina durante la cena de la Nochebuena.

El modo de representar es también distinto, a juzgar por las didascalías que hablan de *decir*, cuando en las Pastorales todo es *cantar* o por lo menos *semitonar*. Ahora, a juzgar por la contextura de las coplas, éstas se debían cantar sobre melodías más ricas que las de las Pastorales, cuyo arcaísmo musical es proverbial. Nosotros sospechamos que aquellos restos dramáticos de que hemos hecho referencia arriba (*Ni naiiz Kapitán Piloto, Aur eder baten billa*) son precisamente restos de piezas dramáticas como la que estamos analizando.

Desde luego es indudable que esta pieza de Pedro Ignacio de Barrotia, dado su carácter eminente popular y oral, no debió de ser única en su género en el ambiente de su época (siglo XVIII), sino que hubo de tener sus antecedentes y concomitantes en piezas parecidas que por incuria se han perdido.

## VII.—ROMANCES

1. Del género literario del Romance, tan interesante como literatura, y al que los pueblos se han sentido de siempre tan apegados, la Literatura Oral de nuestro Pueblo puede presentar también variados ejemplares, si bien apenas ninguno completo, sino casi todos ellos más o menos fragmentarios, conservados quizás, sobre todo, por su interés musical.

La riquísima colección del “Cancionero Popular Vasco” de Azkue, cuenta con un buen medio centener de tales fragmentos, con su correspondiente música, que dan una verdadera sensación de la existencia tradicional en nuestro pueblo, de una perfecta técnica de elaboración del género. El número y calidad de tales ejemplares, sin más, justifica perfectamente la apreciación de Luis de Michelena, de que nuestra Literatura Oral puede codearse sin mengua alguna con la Literatura Oral de cualquiera de los pueblos nuestros vecinos.

Muchos de los temas desarrollados por nuestros Romances, pertenecen a la Literatura universal, como ocurre también con los Romances de los demás pueblos; pero aun en estos casos su modo de tratarlos encierra innegables rasgos de verdadera originalidad.

La forma es a las veces a modo de una serie de coplas redondeadas; otras veces en forma más tendida, con rima continua y hasta reiterada



(a diferencia de los *bertsolaris*). Es muy característica del género una gran sobriedad de expresión y la ninguna morosidad en las descripciones.

Como muestras del género, propondremos aquí un par de ejemplares, reservando para el apéndice algún caso más de alguna mayor curiosidad.

2. El primer ejemplar que presentamos, se halla en la colección de Azkue, con el número 99, bajo el título de "Udabarrian"; pero nosotros daremos una versión más completa que la fragmentaria del gran folklorista vizcaíno, procedente ella de Ondarroa. Dice así :

#### ANA JUANIXE

I.—Egun batian ni ba'nenguan,  
 kostela-kostel gaiñian,  
 ni ba'nenguan kostel-saltzian  
 ezpabe gari-saltzian.  
 Iru damatxu etorri ziran  
 bata bestien atzian ;  
 irugarrenak pregunta eustan  
 gariak zegan zirian.  
 —Bestientzako dirutan eta  
 zuretzat laztan-trukian.  
 —Ez nagizula lotsatu, arren  
 onelan plaza betian ;  
 onelan plaza betian eta  
 ainbeste jente-artian.  
 Orrelan bere esan bazeustan  
 leku sekretu batian,  
 gariak eta zeu ta neu bere  
 an konponduko giñian.  
 Ama neuria labarako da  
 goiz edo arratsaldian ;  
 paseito bat emoidakezu  
 ama laban dan artian.

.....

Ama labatik etorri eta  
 mutil-usaiña etxian...  
 —Ana Juanixe, Ana Juanixe :  
 zein da dauana etxian?  
 —Katalinatxu auzokua da  
 beroi laban dan artian.  
 —Eztona ori Katalinatxu ;  
 bizarra dau okotzian...  
 ...Itxagon daizu, mutil, itxagon,  
 argia piztu artian,  
 argia piztu artian eta  
 ikusi zeu nor zarian.  
 —Ama, berorrek ez dauela nai  
 neure osasunik etxian ;  
 biyotz-illunak egiten yataz  
 argiya datorrenian...  
 ...Urten daik, mutil; urten daik, mutil,  
 alako bentanarian,  
 ama neuriak urten dagiyan  
 kanpora sospetxerian...

II.—Egun batian ni ba'nenguan,  
 Londres'ko Ziudadian,  
 maitiarentzat joyak erosten.  
 Tableru baten gaiñian,  
 dama bateri galdetu neutsan  
 joya ok zegan zirian.  
 —Bestientzako dirutan, eta  
 zeuretzat buru-trukian  
 —Eskerrik asko, dama galanta.  
 Ez dot armarik aldian ;  
 neure arma onak itxi nituan  
 Motriko erri onian,  
 Matriko erri ontan, eta  
 Ana Juanixe'n etxian.

III.—Txalopatxu bat, txalopatxu bi  
 Santa Klara'ren parian...  
 Neure anaiya antxe datorke  
 batian edo bestian...  
 —Neure anaiya : zer barri diraz  
 Motriku erri onian?  
 —Barriak onak diradez, baña  
 jazo da kalte sobria.  
 —Oh, neure anaiya : ez edo-da il  
 biyoren aita maitia?  
 —Biyoren aita ez da il, baña  
 jazo da kalte sobria.  
 —Oh traidoria! ez edo-da il  
 biyoren ama maitia?  
 —Biyoren ama ez da il, baña  
 jazo da kalte sobria.  
 Ana Juanixe ezkontzen zala  
 iñuen atzo kalia,  
 Ana Juanixe ezkontzen zala  
 aita ta amaren lotsian...  
 —Ezin izan lei ori egiya ;  
 neuk dot armia aldian ;  
 armia eta Gurutza bere  
 neuk ditudaz bularran ;  
 ta neure armak tirketuko dau  
 bizi diraden artian...  
 .....  
 Kapitan jauna : arria bela  
 txalopa nabegantian,  
 ainbat eriñen sartu gaitezaz  
 Mutriku erri onian,  
 Mutriku erri onian, eta  
 Ana Juanixe'n etxian.

IV.—Ogeitamairu dama lindatxu  
 Motriku'n molla-gaiñian,  
 Ana Juanixe antxe dalarik  
 arexen danen artian...  
 Batak "agur" ta bestiak "adios";  
 Juanixe negar batian...  
 —Ana Juanixe : zer pasatu da  
 Motriku erri onian?  
 —Zaldun gaztia : neuk bere ez dakit  
 zeu nundikua zarian.  
 —Neuk ba'dakit, ba, Ana Juanixe,  
 zeu nundikua zarian,  
 zeu nundikua zarian, eta  
 noren alaba zarian.  
 Damatxu baten arma-gurutzak  
 daruadaz bularrian ;  
 Ana Juanixe, ondo dakizu  
 .....  
 Ana Juanixe ; ez eixu esan  
 barbarik banidadian ;  
 despedidako gabian bere  
 neure besuan ziñian :  
 zeuk niri laztan, neuk zuri laztan,  
 an despedidu giñian...  
 .....  
 Joya asko bere ba'nakartzuzan  
 zuretzat izan ustian.  
 Beste damatxuk gozako dituz  
 zeuk ezin al dozunian.

[Estábame yo un día sobre unos costales, mas no vendiendo costales, sino vendiendo trigo. Viniéronseme tres damas, una tras otra; preguntárame la tercera, que a cuánto estaba el trigo.—Para las demás por dinero, pero para ti a cambio de un beso. —No me avergüences de ese modo en medio de la plaza llena, en medio de la plaza llena y ante tanta gente. Dijérasme en un lugar secreto, y el trigo y aún tú y yo allí nos hubiéramos

mos ajustado. Mi madre se ha de ir a cocer el pan por la mañana o por la tarde; y róndame un poquito, mientras ella está en el horno... Cuando la madre se hubo venido del horno, notó olor a hombre en casa... —Ana Juanita, ¿quién es el que está en casa? —Catalinita la vecina, mientras estaba Vd. en el horno. —Mal puede ser Catalinita quien tiene pelos en la barba... Espera, muchacho, espérame, mientras enciendo la luz, mientras enciendo la luz y veo quién eres. —Madre: Vd. no cuida de mi salud; vahidos me dan cuando se enciende la luz... Salta, muchacho; muchacho, salta por tal ventana para que mi madre salga de sus sospechas...

II.—Estábame yo un día en la Ciudad de Londres, comprando joyas para mi amada. A una dama sobre un tablero pregunté que a cuánto estaban estas joyas. —Para los demás por dinero, pero para ti a cambio de tu persona. —Muchas gracias, dama elegante. No tengo armas conmigo; que las dejé muy buenas, en Motrico la honrada Villa y en la casa de Ana Juanita...

III.—Una nave, dos naves a la altura de Santa Clara... En alguna de ellas vendrá quizás mi hermano... —Hermano mío: ¿qué nuevas hay en la honrada Villa de Motrico? —Las nuevas son buenas; pero sobrados daños han ocurrido. —¡Oh hermano mío! ¿es que ha muerto acaso nuestro padre amado? —Nuestro padre amado no ha muerto; pero sobrado daño ha ocurrido. —¡Ah traidor! es que ha muerto nuestra madre amada? —Nuestra madre amada no ha muerto; pero sobrado daño ha ocurrido. Ayer se decía por la calle, que se casaba Ana Juanita para baldón de su padre y de su madre... —Eso no puede ser verdad; tengo yo en mi poder el arma; el arma y la cruz tengo yo en mi pecho; y mi arma tirará mientras vivan... Señor Capitán: arriad la vela en la chalupa navegante, para que entremos cuanto antes en la honrada Villa de Motrico, en la honrada Villa de Motrico y en la casa de Ana Juanita.

IV.—Treinta y tres lindas damitas en el muelle de Motrico, y entre ellas Ana Juanita... La una que le dice "agur" y la otra que le dice "adiós"; y Juanita estaba en un sollozo. —Ana Juanita: ¿qué ha ocurrido en la honrada Villa de Motrico? —Joven caballero: tampoco yo sé de dónde sois vos. —Pues yo sí que sé muy bien de dónde eres tú, Ana Juanita, y quién es tu madre. Llevo yo en mi pecho el arma y la cruz de una damita. Ana Juanita: bien sabes, de quién son el uno y la otra...

Ana Juanita: no digas vanas palabras; la noche de nuestra despedida estabas en mis brazos; me besabas y te besaba; así nos despedimos... Muchas joyas traía yo, pensando que fueran para ti. Otra dama las lucirá, al no poder lucirlas tú].

El carácter fragmentario de este Romance resalta, sobre todo, en este final de la pieza.

Por lo demás es destacable la gracia de los diálogos, con su significativo paralelismo en los números I y II y su apremiante gradación en la escena del puerto motricoarra, así como las amañadas explicaciones de la chica ante su madre, en las cuales, sin duda, hay una importante laguna de tipo algún tanto escabroso, como lo revelan las palabras del diálogo final y aun algunos términos del texto mismo ("bizarra dau okotzian", "argia piztu artian", "sospetxerian").

Es así mismo notable la forma arcaizante de los términos *bentana-rian* por "bentanatik" y *sospetxerian* por "sospetxetik".

3. Como se ve, el precedente Romance pertenece a un ambiente de vida de mar. El que sigue a continuación en cambio, será más bien de ambiente de tierra adentro. Se trata en él del rapto de una chica por tres Capitanes.

En la colección de Azkue lleva el número 16, y su título es *Arrosa xuriaren azpian*. El folklorista vizcaíno lo recogió en Donazaharte de la Baja Navarra.

Dice así :

Arrosa xuriaren azpian  
anderea lokharturik  
—elurra bezain xuri,  
iruzkia bezain ederrik—  
birur Kapitainek zeraukaten  
gortez inguraturik.

Kapitainek yóan ziren  
beren zaldiak harturik ;  
hartu zuten anderea  
mantoz bontsa trozaturik ;  
gero Paris'erat eremán zuten  
aitak yakin gaberik

Paris'en ostaliertsak  
 ba'zuen salutatu ;  
 berriak ere galdatau :  
 —Bortxaz ala amodioz jina zira :  
 Andrea, errazu?

—Ez, ez, ene bihotza  
 arras bortxaz jina duzu ;  
 hirur Kapitainek  
 galeriatik harturik  
 jina nuzu.

(Según otra versión):

[—Ez naz, ez, amodioz egina ;  
 ongi bortxaz egina nuzu.  
 Irur Kapitainek  
 bortian eneganaturik,  
 Paris'at ekarri ninduten,  
 aitak eta amak jakin gaberik].

Kapitainek hori entzunik,  
 jiten dire andereagana :  
 —Andrea : afal zite eztirik ta trankilik ;  
 hirur Kapitain izanen tuzu  
 gaur zure serbitzari.

Anderea, hori entzunik  
 hila zuzun erori.  
 Kapitainak yoan ziren,  
 beren zaldiak harturik,  
 nigar egiten zitelarik,  
 andereari dolu éginik.

Handik hirur egunen buruan  
 andereak aitari ohiau :  
 —Ai aita ! ni orain hemen  
 niagozu ;  
 birjinitatearen nahiz begiratu  
 hilaren egon nuzu.

[A la sombra de un rosal blanco se durmió la señora, blanca como la nieve, hermosa como el sol. Tres Capitanes la rodeaban, haciéndole corte.

Los Capitanes se habían venido montando sus caballos; tomaron a la señora bien envuelta en mantos; luego la llevaron a París, sin saberlo el padre.

En París la saludó el hostelero, y le pidió noticias: —¿Habéis venido forzada o más bien por amor? Decid Señora.

—No, no; mi corazón ha sido traído a viva fuerza. Tres Capitanes me tomaron de la galería. Así me vine.

Los Capitanes al oirlo, se van a la Señora: —Señora, cenad tranquila y en calma. Tres Capitanes serán hoy sus servidores.

La Señora, al oirlo, cayó muerta. Los Capitanes montando sus caballos huyeron, llorando y haciendo duelo por la Señora.

De allí a tres días la Señora habló a su padre: —Padre, aún estoy viva; me he simulado muerta por guardar la virginidad].



## A P E N D I C E

I.—Entre las contiendas poéticas del siglo pasado, adquirió no pequeña resonancia, la que tuvo *Xenpelar* con *Musarro* en la “Fábrica Grande” de tejidos de Rentería.

Tanto *Musarro* como *Xenpelar* eran oficiales tejedores de la citada fábrica, *Xenpelar* con algún cargo, y *Musarro* de simple obrero...

*Musarro* era fumador empedernido; y en los talleres no se permitía fumar. Consecuencia: al viejo tejedor se le antojaban largas las horas de telar... y —tretas de perro viejo— pretextando necesidad, se retiraba.

*Xenpelar* le sorprendió un buen día. Estaba tranquilamente fumando en su pipa de barro blanca.

No era posible el disimulo. Como superior, tenía que llamar al orden. Pero, ¿cómo hacerlo? Apenas sabía mandar... Pero, a falta de hábitos de mando, tenía arte para enjaretar un cantar.

He aquí la andanada que le soltó:

Aizak, Manuel mañontzi :  
 urrengorako goraintzi...  
 Ez al-akiken or pipa artzia  
 etzela lizentzi?  
 Ijeniyu txarrak utzi,  
 bestela ezurak autsi...  
 Giza-legia nola biar dan  
 ezin erakutsi.

“Oye, Manuel, saco de mañas: recuérdalo para otra vez... ¿No sabías que no estaba permitido fumar ahí? Deja los malos hábitos; de lo contrario habrá que romperte los huesos... (Es vergonzoso) que no se te pueda enseñar la ley social (=educación)”.

Pero también *Musarro* era *bertsolari*:

Nik ba'det giza-legia,  
 Prantxixku'k bañon obia;  
 beste tatxarik etzait arkitzen,  
 arlote pobria.

Ijeniyua noblia,  
kortesi pare-gabia...  
Neri ezurak austeko ik nun  
dek abillidadia?

“Yo tengo educación, mejor que Francisco; no tengo más defecto que el ser un pobre arlote. Genio noble, cortesía sin par... ¿Dónde tienes tú habilidad para romperme los huesos?”.

Insistió de nuevo *Xenpelar* :

Ziri bat sartu dit neri ;  
ara nik ere berari...  
Abillidade gutxi daukanik  
ez esan ñori.  
Azala daukak ik lori.  
mamirik ez duk ageri...  
Ezur igarrak austen zallak tük ;  
ba'zekiyet ori.

“Me ha metido a mí una; ahora yo a él otra... No hay que decir a nadie que no tiene habilidad. Lo que tú tienes es mucho pellejo, pero carne no se te ve —por ningún lado— ...Bien me sé yo que es difícil romper huesos secos”.

Pero *Musarro* no se calló :

Kunplitzik ire ordenak,  
ez dik kalteko nor denak ;  
bestela parra egingo ditek  
begira daudenak...  
Ik non daukazkik kemenak  
menderatzeko gallenak?  
Ezur igarrak autsitzen dizkik  
indarra dubenak.

“Cumple tus órdenes —que eso no daña al hombre de pro— de lo contrario se reirán los que están mirando... ¿Dónde tienes tú vigor, para someter a los campeones? El que tiene fuerza sabe romper aun los huesos secos”.

II.—Véase la sátira improvisada por Xenpelar contra Iparragirre en presencia de los partidarios de éste. (Vid. cap. II párrafo 3).

Iparragirre abilla dela  
askori diyot aditzen...  
Eskola ona eta musika...  
ori oyekin serbitzen.

Ni enazu ibiltzen  
kantuz dirua biltzen  
komeriante moduan;  
debalde pesta perparatzen det  
gogua dedan orduan.

“Que Iparragirre es muy hábil es cosa que he oído a muchos... Buena escuela y música..., de eso se sirve él. Pero yo no me ando recogiendo dinero por cantar, como un comediante (1). Yo preparo una fiesta de balde, cuando me viene en gana”.

Eskola ona eta musika  
bertsolariya gañera...  
gu ere zerbait izango gera  
orla ornitzen ba-gera.

Atoz gure kalera,  
baserritar-legera  
musika oyek utzi-ta;  
Errenteriya'n bizi naiz eta  
egin zaidazu bisita.

“Buena escuela y música; *bertsolari* por añadidura... También nosotros seremos algo, si nos dotamos de esa manera. Ven a nuestra calle al estilo aldeano, dejando a un lado esas músicas; vivo en Rentería y hazme una visita” (2).

III.—(Vid. cap. II, páf. 5).

(1) Alusión a la vida bohemia del autor de *Gernika'ko arbola*.

(2) Palabras de reto a una contienda bertsolarística en Rentería.

## AZKEN JUIZIYOKO EGUNA

1. Komeni diran bertso berriyak  
 esplikatu albanitza...  
 Aditutzia desio duen  
 bati eman diyot itza.  
 Baiiak eta soñu ederrak  
 engañaturik gabiltza...,  
 animarentzat kaltian dator  
 gure munduko bizitza.
2. Abenduaren lendabiziko  
 goizeko zazpiyetan zen,  
 tenplo santuan egondua naiz  
 sermoi eder bat aditzen.  
 Jesusen llaga preziosuak  
 astera nua berritzen...  
 Zeruko Aita lagun zaidazu  
 entendimentu argitzen.
3. Pekatariyak, artu dezagun  
 doloria biyotzian,  
 Jesus'ek zenbat sufritu zuan  
 gugatikan oroitzian ;  
 firme gabiltzan faltatu gabe  
 Fede Santuko itzian...  
 gero anima izan ez dediñ  
 infernurako iltzian.
4. Nere kristabak birian dator  
 azken juiziyo-eguna ;  
 jakina dago begiyen bistan  
 ikusi bear deguna ;  
 Josef'eko zelai santuan  
 tronpeta soñu illuna...  
 galduak pena eramango du  
 justuarentzat fortuna.

5. Munduko gauzen erramatia  
dakar asken juiziyuak,  
auts biyurtu-ta utziko ditu  
erri ta palaziyuak;  
mendiyak lertu alkarren kontra  
erreinu ta naziyuak :  
sententzi ori botako digu  
Jesus'en bendiziyuak.
6. Itxasua su, eguzkiya illun,  
illargiya odolak artu,  
lurрак ikara eta gañera  
ibai guziyak agortu,  
munduko gauza baliyosuak  
erre ta ikatz biyurtu...  
pekatariyak, umil gaitezen,  
bada zerekin bildurtu.
7. Eriyotzaren larritasuna,  
suspiriyua barrendik,  
nai eztegula bertan ill bear  
anparo gabe iñondik ;  
Josafat'eko zelai santura  
juango gera emendik...  
ez da zeruan sartuko Jesus  
desanparatzen duanik.
8. Jesus Zerutik Josafat'era  
aingeruakin batian,  
pekatariyen artzai umilla  
ba'dator oyen artian ;  
zelai santura juango gera  
bide guztiyak betian...  
gure orduko larritasuna  
sententziya eman artian!
9. Alkarren bistan emango digu  
sententziya bat zorrotza...

Gure obrak an azaldu bear...  
 gaiztuarentzat zer lotsa!  
 Pekatariyak, altxa dezagun  
 Jesus'engana biyotza;  
 konsideratu gugatik nola  
 pasa zuan eriyotza.

10. Josef at'eko zelai santuan  
 askok degu ikusiko,  
 Jesus nola dan sententziya bat  
 guri ematen asiko;  
 gaixtuak danak infernurako...  
 onak ez du mereziko;  
 justuarentzat Zeruan silla  
 eternidade guziko.
11. Aita Santu ta errege oyek  
 obispo ta apaiz guztiyak,  
 pobre ta aberats dianak berdiñ  
 maisu orren justiziyak;  
 diruak ez du an baliyoko,  
 —ori gaude ikasiyak—  
 zeñi beria emango diyo  
 Jaungoikuaren graziiyak.
12. Anima galdu baten tormentu  
 eta nai-gabe aundiyak,  
 zer diran eziñ konsideratu  
 gizonaren memoriyak;  
 eternidade guziko penak  
 ez ayen mende jarriyak...  
 orra munduko gustuak eta  
 egun engañagarriyak.
13. Guziyok gera pekatariyak  
 desioz edo obretan;  
 tentaziyuak guretzat dira,  
 ezta dudarik orretan;  
 gorputz argala erortzen bada

bere kutizi txarretan,  
gero anima entregatzen du  
etsayen atzaparretan.

14. Bi bide daude ezker ta eskubi  
—komeni da ikastia—  
aukeran daude, bata Zerura  
infernurako bestia ;  
gure anima Jaungoikuari  
ainbesteraño kostia,  
eta ¡zer pena izango duen  
Luzifer'entzat uztia!
15. Infernuan da kalabozo bat  
mortal ikaragarriya ;  
an sartzen danak ikasiko du  
tormentu oyen berriya ;  
Luzifer dago ango errege  
ezpatarekin jarriya,  
arren mendian egon bearra  
animak daukan larriya.
16. Zeruak ditu amabi ate  
aingeru bana guardiyan,  
urrez murallak egiñak eta  
alaja fiñak erdiyan ;  
gloriyak daukan edertasuna  
musikaren alegriyan!  
Premiyo ori alkantzatzera  
gabilizan fede garbiyan.
17. Aita Santua Erroman dago  
izenez Pio deritza ;  
aren kontrako enemiguak  
inguraturik gabiltza ;  
Jaungoikuaren birtutia da  
beti errenditzen gaitza ;  
kristau fielak, kunpli dezagun  
Ebanjeliyoko itza.

18. Bertso herriyen errematian  
 zer datorkigun jakiña ;  
 orra nik esan nola bear dan  
 egin justu esamiña ;  
 premiyo ori alkantatzera  
 enpeñatu alegiña  
 Zu bitarteko ipintzen zaitut  
 Aingeruen Erregiña.

## EL DIA DEL JUICIO FINAL

1. Si pudiera yo explicar unos versos nuevos harto convenientes... Se lo he prometido a uno que tiene deseo de oírlos. Andamos engañados por los bailes y las hermosas músicas... Nuestra vida mundana es en daño del alma.

2. Era a las siete de la mañana del primero de Diciembre; estuve en el santo templo escuchando un hermoso sermón. Voy a renovar las llagas preciosas de Jesús... Padre celestial, ayúdame a esclarecer los entendimientos.

3. Pecadores, tomemos dolor en el corazón, recordando cuánto sufrió Jesús por nosotros, a fin de que andemos firmes en la palabra de la Santa Fe... para que luego el alma no sea para el infierno.

4. Cristianos míos, en el camino viene el día del juicio final; es sabido que lo hemos de ver a vista de ojos: en la santa pradera de Josafat (suena) oscuro son de trompeta... el perdido (=condenado) sentirá pena; para el justo (habrá) fortuna.

5. El juicio final trae el remate de las cosas del mundo; reducidos a ceniza dejará los pueblos y los palacios; reventados los montes los unos contra los otros, (lo mismo) los reinos y las naciones: tal sentencia nos echará la bendición (?) de Jesús.

6. El mar (se volverá) fuego, el sol oscuro, a la luna (la ha de) tomar la sangre, la tierra (ha de coger) un temblor, y además todos los ríos (han de) secarse, (y) las cosas valiosas del mundo (se han de) quemar y volverse carbón... Pecadores, humillémonos, que bien hay de qué temblar.

7. El apuro de la muerte, suspiro profundo, el tener que morir



allá mismo sin amparo por ningún lado; luego iremos a la santa pradera de Josafat... no ha de entrar en el cielo quien desampare a Jesús.

8. Jesús desde el cielo (baja) a Josafat a una con los ángeles; el humilde pastor de los pecadores viene entre ellos; (e) iremos a la santa pradera llenando todos los caminos... (y) qué apuro el nuestro mientras se da la sentencia!

9. A la vista de todos dará una sentencia aguda... Allá (será el) verse nuestras obras... ¡Qué vergüenza para el malo! Pecadores, levátemos hacia Jesús nuestros corazones, (y) consideremos cómo pasó muerte por nosotros.

10. En la santa pradera de Josafat veremos muchos (de nosotros) cómo empezará Jesús a dar una sentencia: los malos todos para el infierno... el bueno no lo merecerá; para el justo (habrá) en el cielo una silla por toda la eternidad.

11. Al Padre Santo y a esos Reyes, a Obispos y Sacerdotes todos, pobres y ricos, a todos (tratará) igual la justicia de ese Maestro; el dinero allí no valdrá —eso lo sabemos bien—; a cada uno dará lo suyo la gracia de Dios.

12. Los grandes tormentos y las penas de un alma perdida, no puede la memoria del hombre, considerar qué tales son; penas de toda la eternidad y no puestas a su mano... he ahí (lo que traen) los gustos y los días engañosos del mundo.

13. Todos somos pecadores por deseo o de obra; las tentaciones son para nosotros, no hay duda en ello; si el cuerpo débil cae en sus malas pasiones, entrega luego el alma en las garras del enemigo.

14. Dos caminos hay, a diestro y siniestro —conviene saberlo—; están a elección, el uno para el cielo, y para el infierno el otro. Cuán costosa fue para Dios nuestra alma, y qué pena tendrá de dejarla para Lucifer!

15. En el infierno hay un calabozo mortal espantoso; el que entre en él bien aprenderá lo que son esos tormentos; Lucifer está por rey de allí puesto con una espada, y qué apuro tiene el alma de tener que estar bajo su dominio!

16.—El cielo tiene doce puertas; un ángel en guardia en cada una de ellas; las murallas hechas de oro y alhajas finas en medio; y qué hermosura que tiene la gloria por la alegría de la música. Caminemos en fe pura para alcanzar ese premio.

17. El Papa está en Roma, y se llama Pío; andamos rodeados de sus enemigos; (pero) la virtud de Dios es difícil de ser rendida; fieles cristianos, cumplamos la palabra del Evangelio.

18. Al fin de los versos nuevos es sabido lo que viene; he ahí (que) yo he dicho cómo hay que hacer el examen en justicia. Empeñémonos todo lo posible para alcanzar ese premio. A ti te pongo por medianera, Reina de los Angeles.

IV. (Vid. cap. II, páf. 7, y cap. III, pár. 6).

BALENTIN BERRIOTXOA

1. *Milla zortzireun irurogei ta  
au zazpigarren urtia,  
Kristo zerutik jetxi zanetik  
oneraño bitartia :*  
Iru obispok pasatu duten  
martiriyuaren fuertia!  
Penagarriya izan da oyen  
munduko errematia.
2. *Baten bizitza kanta dezadan  
—au da bigarren bertsoa—  
Elorrio'ko naturala da  
Balentin Berriotxoa.  
Aita ta ama Bizkaya'n daude  
semea an ill da gaxoa :  
salbajietan kunplitu zayo  
eriotzako plazoa.*
3. *Amairu urtetik amabostera  
estudiyuak ikasi,  
gero aitaren ofiziyua  
erakusten zuten asi :  
Gogua zeukan apaiz egin da  
nayago zuela bizi...  
tormentu gutxi mundu onetan  
eztu beregan ikusi.*

4. *Berrogei urte orain zituen  
gertatu balitz bizirik,  
ogeitazazpi lendabiziko  
estudiatzen asirik :*  
*Seminariyo batera juan zan  
arotzian ikasirik...*  
*negarrez nabill aren pausuak  
ezin adierazirik.*
5. *Seminariyo eder batian  
Logroño'n apaiz egiña,  
beste guztiyak bañan lenago  
ikasirik esamiña,  
buru abilla izanik eta  
fede santurako fiña...*  
*negarrez urtu liteke artaz  
akordatuko bagiña.*
6. *Ogei eta lau urte zituen  
—etzeukan memoria illa—  
kolejiyoko maisuak beziñ  
estudiante abilla :*  
*Obispo jaunak ezagaturik  
justua eta umilla,  
agindu zuen meza eman ta  
erretiratu dedilla.*
7. *Goizero labak jotzian meza  
eman ta konfesiyoa ;  
barau egiñez obra onetan  
pasatzen zuen denbora :*  
*pobrerik iñoiz etortzen bazan  
eskian ate-ondora  
bere ogiya ari eman ta  
deboziyua gogora.*
8. *Logroño'n meza eman zuen ta  
Elorrio'ra etorri,*

- predikatzen ta konfesiyan  
bere erriyan zan jarri :*  
*Azpeitiya'ko San Inaziyo'n  
Bixita egin du sarri...*  
azkenerako arren pausuak  
ziraden lastimagarri.
9. *Suertatu da gure Balentin  
San Inaziyo'n sartzia ;  
pentsatu zuen ango padria  
albertenziyan jartzia :*  
*Nola nai zuen Santo Domingo'k  
zeukan jantziya artzia,  
eta fabore egingo ziyon  
albazuen ekartzia.*
10. *Ango padriak maite izanik  
ipiñi zuan kontuan ;  
agindu ziyon sartu zedilla  
Okaña'ko komentuan  
Bide guziyan eskian juañ zan  
gabak askotan kanpuañ,  
bere gorputza azotatuaz  
allegatzen zan lekuañ.*
11. *Allegatu zan Okaña'ra ta  
emañ ziyoten jantziya,  
berak nai zuen gorputzarentzat  
alako penitentziya.  
Munduko gauza guztiyak beti  
alde batera utziya,  
neke trabaju nai-gabietan  
artu du pazientziya.*
12. *...Gure Balentin Berriotxoak'k  
egin zituen pausuak,  
konsideratzen jarri ezkeru  
dirade lastimosuak :*  
*Beti negarrez Jesus'engana*

*zabaldurikan besuak,  
aren biyotza konsolatzen du  
Zeruko usai gozuak*

13. *Pasiatzera etzan joaten  
komentu-lagunarekin,  
etxian zeukan tertuli ona  
errosariyo birekin;  
bere gorputza martirizatzen  
azote disziplinakin...  
oraziyuak baliyo badu  
Zeruan dago Balentin.*
14. *Bakardadian oneraño zan  
Balentiñen istoriya...  
Okañatik Manilara ziran  
zortzi Ministro abiya:  
Barkuan ere sufritu dute  
makiñabat komeriya...  
biyotza penaz urtu liteke  
ez baldin bada arriya.*
15. *Okaña'tikan Manila'raño  
barkuan bost illabete,  
jakiña dago izango zala  
asko leguaz aparte.  
Zortzi Ministro oyen artian  
au zan sobresaliente...  
Gure Balentin ango maisuak  
obispo nonbratu dute.*
16. *Ango padriak agindu ziyon  
esbubidia artzeko,  
predikatutzen asi dedilla  
kristandadia jartzeko:  
Konfesiyo ta barau-egunak,  
animaz akordatzeko,  
pekatuaren mantxa, Judas'en  
kalabozuan sartzeko.*

17. *Artua jan ta ura edari  
arri-gañian lo egin,  
beti Jesus'i erregututzen  
guzaz akordatu dediñ :  
Kristandadia nai zuenari  
konfesiyaak eragiñ...  
jakiña dago salbajakin  
etzegoala atsegin.*
18. *Erreinu artan gobernadore  
salbajien nagusiya,  
Jaungoikuaren bildur gabia  
extranjeriyan aziya :  
Relijiyoko fede santuan  
jarri nai duen guziya,  
agindu zuen plazan kentzeko  
ezpatarekin biziya.*
19. *Garagarrilla'n lendabiziko  
goizian ziraden asi ;  
arratserako bost milletatik  
etzan granorikan bizi...  
Fede santuko kristaubak iltzen  
zituénian ikusi,  
Balentin bere lagunetara  
abiatu zan igesi.*
20. *Pedro Almato eta bestia  
Jeronimo Ermosilla  
gero Balentin Berriotxo  
saltatu zan oyen billa :  
Iru Obispo juntatu ziran...  
zeukaten biotz umilla ;  
ayen bizitza laister izan da  
martirizatu ta illa.*

21. *Arrapatu ta kate gogorrez  
lotuak zeuden alkarri,  
iltzeko eman sententziya ta  
kartzela banetan jarri :  
soldadu-tropa baten erdiyan  
gero plazara ekarri  
ezpatarekin lepuak moztu  
dizkate lastimagarri.*
22. *Orretarako eskatu zuten  
ordubeteko lekua,  
Jaungoikuari egiñ artian  
beren ofrezimentua :  
Gobernadore batek eman du  
pena kastidadekua.  
iñor oyetaz damutzen bada  
bertan kentzeko lepua.*
23. *Iru Obispo oyen gorputzak  
ogei eta lau orduan,  
iduki eta enterratuak  
urrikaltzeko moduan  
Orientalko probintziyan ta  
Jeu-dat deitzen dan lekuan...  
Erregutzen det ayen animak  
gerta ditezen Zeruan.*
24. *Orra ogei ta lau bertso berri  
ejenplo eder batian,  
goguangarri kanta ditzaten  
pekatariyen artian :  
Ai nere Jesus, eskatzen dizut  
graziya errematian,  
komeni bada sartu gaitzazu  
Zeruetako atian.*

## VALENTIN BERRIO-OTXOA

1. Este es el año mil ochocientos sesenta y siete desde que Cristo bajó del cielo, hasta hoy: qué fuerte (que ha sido) el martirio que han padecido tres obispos! *Lastimoso ha sido el fin de ellos en el mundo.*

2. Cante yo la vida de uno —y éste es el segundo verso—: Valentín Berrio-otxoa es natural de Elorrio. (Su) padre y (su) madre están en Bizkaia, el hijo se ha muerto allí lejos: *entre salvajes se ha cumplido el plazo de su muerte.*

3. Desde los trece años hasta los quince aprendió los estudios; luego le iniciaron en el oficio del padre; (mas) él prefería vivir de sacerdote... (y) *¡qué de tormentos no ha sufrido en este mundo!*

4. Cuarenta años hubiese tenido ahora si hubiera vivido, y (son) veintisiete que empezó a estudiar por vez primera: se fue a un seminario habiendo aprendido la carpintería... *ando llorando sin poder poner sus pasos.*

5. En un hermoso Seminario se hizo sacerdote en Logroño, habiendo preparado el examen antes que todos los demás, por ser de cabeza hábil y fino para la santa fe... *bien se puede uno deshacer en lágrimas acordándose de él.*

6. Veinticuatro años tenía; —no tenía muerte (=torpe) la memoria— (era) tan buen estudiante como los maestros del colegio. El Señor Obispo, reconociendo su santidad y humildad, le mandó que dé (sic) Misa y se retire.

7. Todas las mañanas al sonar las cuatro decía la Misa y (se iba) al confesionario; ayunando (y) en buenas obras pasaba el tiempo; si venía algún pobre pidiendo junto a la puerta, dándole su pan, (le venía) la devoción a la memoria.

8. Dijo Misa en Logroño y se vino a Elorrio; se puso a predicar y confesar en su pueblo. Luego ha hecho una visita a San Ignacio de Azpeitia... *(pero) al fin sus pasos fueron lastimosos.*

9. Acaeció que nuestro Valentín entró en San Ignacio; (y desde luego) pensó poner al Padre (=Superior) de allí sobre aviso de cómo quería tomar el vestido que tenía Santo Domingo, y (le suplicó), que le hiciese el favor de traérselo si podía.

10. El padre de allí, porque lo apreciaba, le puso en la cuenta:



(y) le mandó que ingresara en el convento de Ocaña. En todo el camino se fue mendigando (y pasando) muchas veces las noches en el campo, azotando su cuerpo donde quiera que llegase.

11. Llegó a Ocaña y le dieron el hábito; tal penitencia quería él para su cuerpo. Dejando siempre a un lado todas las cosas del mundo, bien ha tomado paciencia en las fatigas, trabajos y sinsabores.

12. ...*Puestos a considerar los pasos que dio nuestro Valentín Berrio-otxoá, son bien lastimosos*: siempre llorando, extendidos los brazos a Jesús; un suave olor del cielo consuela su corazón.

13. No iba a pasear con los compañeros de convento, que en casa tenía él su buena tertulia con dos rosarios; martirizando su cuerpo con disciplina de azotes... Si vale la oración, en el cielo está Valentín.

14. Hasta aquí llega la historia de Valentín en la soledad... De Ocaña a Manila se encaminaron ocho ministros; algunas penalidades han padecido en el barco... *Se puede deshacer de pena el corazón si no es de piedra.*

15. Desde Ocaña a Manila cinco meses en barco; por cierto que tenía que estar distante muchas leguas. Entre esos ocho ministros éste era el sobresaliente... Los maestros de allí han nombrado Obispo a nuestro Valentín.

16. El Superior de allí le ordenó que tomase la facultad (y) que empiece (sic) a predicar para establecer el cristianismo: (que hicieran) confesión y ayunos (y) se acordasen del alma (y que) la mancha del pecado (es) para entrar en el calabozo de Judas.

17. Comer maíz y por bebida agua, dormir sobre la piedra, siempre pidiendo a Jesús que se acuerde de nosotros: al que quería la cristiandad hacerle confesar... sin duda que (vivir) con los salvajes no será cosa grata.

18. En aquel reino (estaba) de gobernador el mayor de los salvajes; (hombre) sin temor de Dios, educado en el extranjero: mandó que en la plaza con la espada se le quitara la vida a todo el que se quiera (sic) poner en la Santa fe de la Religión.

19. Empezaron el uno de Junio por la mañana; para la noche, de cinco mil no vivía ni uno... cuando Valentín vio matar a los cristianos de la santa fe, se fue huyendo a sus compañeros.

20. Eran el uno Pedro Almato y el otro, Jerónimo Hermosilla;

luego Valentín Berrio-otxoa saltó a buscarlos. Se juntaron tres obispos... tenían el corazón humilde; *su vida fue luego martirizada y muerta.*

21. Cogidos, estaban atados con duras cadenas los unos a los otros; dar (=dieron) sentencia de matarlos y ponerlos en sendas cárceles; traerlos luego a la plaza en medio de una tropa de soldados... *les han cortado los cuellos de modo lastimoso.*

22. Para ello pidieron lugar de una hora, mientras hacían a Dios su ofrecimiento. Un gobernador ha dado sentencia de castidad (?) (que) si alguien se compadece de ellos, se le corte allí mismo el cuello.

23. Los cuerpos de esos tres obispos, (tras de) tenerlos (expuestos) por veinticuatro horas y enterrarlos en forma que excita la compasión, en la Provincia oriental, en un paraje llamado Jeu-dat... suplico que sus almas se hallen en el cielo.

24. He aquí veinticuatro versos nuevos sobre un hermoso ejemplo, para que en recuerdo los canten entre los pecadores. ¡Oh! Jesús mío, por fin te pido esta gracia: que si es conveniente, nos metas en la puerta del cielo.

V. Como ejemplo del estilo narrativo en tono jocoso, véase el siguiente ejemplo de *Txirrita*:

BERTSO BERRIAK TXIRRITA'K JARRIAK

*Pernando Amezketarrari*

1. Ijiniero baten etxera,  
 juan zan egun batian,  
 urre barra bat aundi xamarrak  
 zenbat balio lukian.  
 Erantzun zion: "Etorri gora;  
 esango dizut jatian;  
 bazkal-onduan, gero, kontuak,  
 egingo dira kafian".
2. Urre bar-ori nun dezu bada,  
 nere basarritar ona?  
 —Porsiakaso billatzen badet  
 galde egin diyot, Jauna.

—...Danak debalde uzten dizkitzut  
gaurko erana ta jana;  
nayago nuke etxe ontatik  
baldin bazeundeke joana.

3. Neskamiari oju egin zion :  
—Zabaldu izkatzu atiak.  
Erantzun zion : —Pena ematen dit  
asarretuta joatiak.  
Berari parra eragin zion  
Pernando'ren esatiak...  
—Bein elkarrekin bazkalduko-ta  
artu ditzagun kafiak.
4. Neskamiari bigarren txandan :  
—Bultza, Maria, atia,  
lastima dala diyo jaun onek  
asarretuta joatia ;  
onta ezkeru igualtsu da-ta  
eman zayozu kafia ;  
arrayo oneri kostako zayo  
berriz gurekin jatia.
5. Bein praile zar bat etorri zan-da  
zorrotz artu zion kargu.  
—Errot-arriyak zerutik bera  
zenbat denbora biar du?  
Pernando zanak erantzun zion :  
—Jauna, ez noski bi ordu...  
Arro etorri zitzayon baño  
laister aurretik bialdu.
6. Zenbat denbora biar lukian  
orain nua esatera :  
errot-arriya prailia balitz  
konparaziyo batera,  
gaur amaiketan bota bazuen

Jainkuak zerutik bera  
amabitako etorriko zan  
bikariyuen atera.

7. Pernando etzan olakuetan  
isilik egon zalia ;  
asko pentsatzen etzan aldetik  
ematen zuen dalia.  
Arentzat ere sumatu zuben  
uste etzuen alia...  
orduko zopa mayian zan da  
barrena sartu prailia.
8. Orduko oyen pasadizua  
iñork nai badu ikasi,  
bikariyua balkoyan zegon,  
andik zituben ikusi :  
—Prailiak asko dakite baño  
gaur artzaya da nagusi ;  
atoz Pernando bazkaldutzera  
zere makilla ta guzi.
9. Egun batian astuarekin  
abiyatu zan etxetik,  
lepo gañian palakatuaz  
—maite zuen biyotzetik—,  
ipurdi-pian zatarrarekin  
ez ebakitziatatik.  
Ba-zijuan ta apaiz jaun batek  
arrapatu du atzetik.
10. Burla egiten asi zitzayon  
gure sazerdote jauna :  
—Jesus! Pernando, au da lujua  
zure astuak daukana !  
Tela oberik iñun billatzen  
izango da naiko lana ;  
nik ere pozik artuko nuke...  
zenbatian dago kana?

11. Sazerdotia itz ori esan,  
 Pernando'k buelta urrena ;  
 eskuarekin asto zipotza  
 altxatu ziyon aurrena,  
 esanaz : —Jauna, or dago denda  
 tela jeneru orrena ;  
 bertan ederki ikasiko du,  
 sartu liteke barrena
12. Dendako ate itxusi ura  
 zuben denboran ikusi,  
 sazerdotia ikaratu-ta  
 abiyatu zan igesi.  
 Oju egin ziyon : —Jauna, etzuben  
 gutxiyagorik merezi ;  
 ordañak entzun nai ezpaditu  
 neri burlaka ez asi.
13. Pernando nola bizitzen baitzan  
 bikariyuen auzuan,  
 egun batian abisatu-ta  
 etxera ekarri zuan.  
 Biyak izketan egondu ziran  
 ordu-bete bat osuan,  
 txerriya il-da partitu gabe  
 nola guardatuko zuan.
14. Ta esan ziyon : —Pernando laster  
 il biar degu txerriya,  
 kañan ba'dago nere barrenen  
 kezka bat izugarriya :  
 igaz nundik-nai etorri zaigu  
 urdaya ta odolkiya ;  
 orain ordañak partitzekotan  
 besterentzat det erdiya.
15. Erantzun ziyon : —Il beza, pauna,  
 neri esan diran gisan,  
 bañan odolki gutxi partitu,

ez bedi tontua izan ;  
 gero balkoyan jarri biar du  
 jendiak ikusi dezan ;  
 gaberdi aldian barrena sartuta  
 ostu diyotela esan.

16. Kriara laxter bialdu zuen  
 arakiñaren galdian ;  
 ilda balkoyan ipiñi zuten  
 ta odolkiyak baldian...  
 Fernandok berak lapurtu ziyon  
 gabeko amarrak aldian...  
 Apenas asko partitu zuben  
 Amezketa'ko kalia.

FERNANDO DE AMEZZKETA

1. Un día se fue a casa de un ingeniero (preguntando) cuánto valdría una barra de oro bastante grande. Le contestó: —Sube arriba; te lo diré después de comer; al fin de la comida luego durante el café se sacará la cuenta.

2. ¿Y dónde está esa tu barra de oro, mi buen aldeano? —Se lo he preguntado, Señor, por si acaso lo hallo—. ...Te dejo de balde todo, la comida y la bebida de hoy; ojalá estuvieras marchando de esta casa.

3. Le gritó a la criada: —Abrele las puertas. Respondió (Fernando): —Me da pena el marchar enfadado. Le hizo reír el dicho de Fernando... —Una vez que habíamos de comer juntos, tomemos ya los cafés.

4. A la criada por segunda vez: —Empuja, María, la puerta; dice este señor, que es pena, marchar enfadados. Ya, puesto que da lo mismo, dale café; bien le ha de costar a este tuno, volver a comer con nosotros.

5. Vino una vez un fraile y le tomó estrecha cuenta: —¿Cuánto tiempo necesita una piedra de molino (para bajar) del cielo abajo? El difunto Fernando le contestó: —Señor, creo que menos de dos horas... Bien hueco vino, pero bien pronto lo despachó.

6. ...Cuánto tiempo necesita, ahora se lo voy a decir: Si una piedra de molino fuera fraile —es un decir—, y Dios lo hubiese echado del cielo hoy a las once, para las doce hubiera llegado a la puerta del Vicario.

7. Fernando en tales circunstancias no era amigo de callarse; por donde no se pensaba mucho, daba él su golpe. También para el fraile discurrió una salida que no pensaba... Ya la sopa estaba en la mesa y el fraile entró adentro.

8. Este su episodio de entonces, si alguien lo quiere comprobar, el Vicario se hallaba en el balcón, y desde allí lo vio: —Mucho saben los frailes, pero hoy el vencedor es el pastor; ven Fernando a comer, con tu palo y todo.

9. Un día salió de casa con el burro, acariciándolo en el cuello —bien que lo amaba de corazón—, con un trapo bajo el rabo para que no se le hiciese cortada. Iba (caminando) y un señor cura lo alcanzó.

10. Nuestro señor sacerdote le empezó a burlar: —¡Jesús! Fernando, ¡qué lujo el que tiene tu burro! mucho trabajo ha de costar el hallar en parte alguna, una tela mejor; también yo la compraría con gusto... ¿A cuánto vendes la vara?

11. Apenas hubo el sacerdote dicho esa palabra, Fernando (dio) la respuesta en el acto; levantó primero con la mano el rabo del burro y le dijo: —Señor, ahí está la tienda de ese género de tela; dentro lo aprenderá muy bien; entre Vd. adentro.

12. Cuando el sacerdote hubo visto aquella tan fea puerta de tienda, asustado se fue escapado. Le gritó: —Señor, no merecía otra cosa; si no quiere oír las vueltas, no piece a burlarse de mí.

13. Como Fernando vivía en la vecindad del Vicario un día le avisó (éste) y le trajo a su casa. Los dos estuvieron hablando una hora entera, (sobre) cómo podría matar el cerdo y guardarlo sin hacer los repartos.

Y le dijo: —Fernando, luego hemos de matar el cerdo, pero tengo dentro de mí una gran preocupación: el año pasado de dondequiera me llegó morcilla y tocino; ahora, de repartir las vueltas, la mitad (del cerdo) ha de ser para otro.

15. Le contestó: —Mátelo, señor, tal como me lo ha dicho; pero reparta Vd. pocas morcillas, no sea tonto; póngalo luego en el balcón para que lo vea la gente; (y) a media noche métalo a dentro (y) diga que se lo han robado.

16. Envió enseguida a la criada a preguntar por el matarife; lo mataron y lo pusieron en el balcón, y las morcillas en el balde... Hacia las diez de la noche se lo robó el propio Fernando... Apenas si repartió mucho en la calle de Amezketa.

VI.—De tonos trágicos puede verse el ejemplar siguiente del género autobiográfico :

## AMALAU ERIYOTZENA

1. Milla zortzireun eta ogeitabostian  
au amairugarrena Urri'ko illian  
Martin Itzeberri'ko Altzibarrenian,  
atiak jo nituen ongi illunian,  
baita ireki ere borondate onian.
2. Ixtimatu ninduten konde bat bezela ;  
sillan exeri eta apaldu nezala ;  
konformatu ziraden familiyan ala  
nagusiya ta biyak etziñen giñala...  
berari sartu niyon petxutik puñala.
3. Oitikan saltatu zan eriyo-igesi ;  
nigandik alakorik etzuen merezi.  
Alabak zuenian aita ala ikusi  
apaizaren eskaka bertatik zan asi ;  
aizkora trixte batez niyon burua autsi.
4. Ogeita iru urteko neskatxa gaztia...  
Etzen bada lastima ala tratatzia?  
Aizkora trixte batez muñak saltatzia ;  
ez da milagro izain ni laixter galtzia ;  
aisa merezi nuen bertan urkatzia.
5. Ikusi zitunian senarra ta alaba,  
Katalina gaxuak, ai, ura negarra!  
Ez bazuan jarri nai bestiak bezala  
dirua non zeguan esan beriala ;  
ongi banekiyela dirurik etzala.



6. Santo Kristo, zurekin konfesa nadiyan  
zer obra egin nuen nik Katalauniyan.  
Lerida'n pasa eta Urbil'en erriyan  
bost lagun bizi ziran beren familiyan;  
giziyok il nituen gabaren erdiyan.
7. Gorputzeko ikara, animako lotsa  
zeren egin ditudan amalau eriyotza.  
Aditu ezkeroztik diruaren otsa  
bidean atera-ta botatzeko poltsa  
aterako niola bestela biotza.
8. Dirua eman ta gero kentzia biziya  
ori egiten nuen gauza itsusiya.  
Jaunak bere eskutik nenguen utziya;  
orain errezatzen dut al dudan guziya  
arren alkantzatzeko Beraren graziya.
9. Ogeitabost urte da nere edadia  
—nagusi on batentzat ai zer mirabia!—  
Ez naiz pekatuaren mantxarik gabia,  
beti okerrerako abilidadia  
penetan pasatzeko eternidadia.
10. Jainkoaren aurrerako nik daukadan lotsa,  
zeren egin ditudan ainbat eriyotza;  
azkeneko sententziya izain da zorrotza;  
lau laurden egin eta kentzeko biyotza  
ai! ura urkaberako aiziaren otza!
11. Jose det izena ta Larreina lombría:  
Mendaro'n jayua naiz, bertako semia;  
deskalabratua naiz munduan lajia (?);  
amak egin'dezala beste bat obia,  
ain da izugarriya nere maldadia.
12. Lenguan izandu zait anaya gaztia;  
lastima egiten zuen nere ikustia.  
—Ai zer nola ote diran aita-ama tristiak!  
Nitzaz eskarmentatu balitez bestiak...  
Ni ere izutzen nau biziya kentziak.

## DE LAS CATORCE MUERTES

1. En mil ochocientos y veinticinco, éste (es) el trece del mes de Octubre; en la (casa) de Martín de Altzibar-Etxeberria llamé a las puer-tas bien anochecido, y me las abrieron con buena voluntad.

2. Me acogieron como a un conde; que me sentase en la silla y ce-nase; se conformaron en la familia en que nos acostásemos el amo y yo; le metí el puñal por el pecho.

3. Saltó de la cama huyendo de la muerte; no merecía tal cosa de mí. Cuando la hija lo vió así, empezó repentinamente a pedir cu-ra; le rompí la cabeza con una triste hacha.

4. Joven muchacha de veintitrés años... ¿No era lástima el tratarla de tal manera? —El hacerle saltar los sesos con una triste hacha—. No será milagro que me pierda yo pronto; bien merecido tenía el ser ahor-cado en el acto.

5. Cuando vio a su marido y a su hija, ¡qué llanto el de la pobre Catalina! (Le dije) que si no quería ponerse como aquellos dos, me di-jese enseguida dónde estaba el dinero; (me respondió) que bien sabía que no había dinero.

6. Santo Cristo, confiésemo yo contigo, qué obra hice en Catalu-ña. Pasado Lérida y en la ciudad de Urbil vivían cinco personas en familia; a los cinco maté en medio de la noche.

7. Temblor del cuerpo, vergüenza del alma, porque he hecho ca-torze muertes! En oyendo sonido de dinero, salía al camino y (amenaza-ba) que me echase la bolsa, que de lo contrario le sacaría el corazón.

8.—Darne ellos el dinero y quitarles luego yo la vida, ésa sí que era una fea acción. Estaba yo dejado de la mano de Dios; ahora rezo cuanto puedo, para alcanzar por favor su gracia.

9. Veinticinco años es mi edad —qué buen criado, para un buen amo!— No soy exento de mancha de pecado; siempre inclinado al mal, para pasar en penas la eternidad.

10. Qué vergüenza la que yo tengo para delante de Dios, porque he cometido tantas muertes! Aguda será la sentencia final: que me hagan cuatro cuartos y me arranquen el corazón: ¡ay! ¡qué frío el vientos del camino de la horca!

11. Me llamo José y me apellido Larreina: soy nacido en Men-

daró hijo del mismo (pueblo); soy descalabrado, abandonado en el mundo; que la madre haga otro mejor (que yo); tan espantosa es mi maldad.

12. Hace poco estuvo (a visitarme) mi hermano menor: se compadecía de verme. (Le pregunté) qué tal estarían mis tristes padres! Si por mí escarmentaran los demás!... También a mí me asusta el quitar la vida.

VII.—Véase así mismo la diatriba siguiente :

#### BERTSO BERRIAK

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. Despreziyo bat egin diraten meriyo<br/>bi bertsolari gabiltz oso seriyo.<br/>Len lagunak giñanak orain kontrariyo.<br/>Egitan ari danai luzituko diyo;<br/>onrai amoriyo, gora nai det iyo,<br/>gero ta egokiyo, ortan izan piyo,<br/>bestela arrazoyak eztu baliyo.</p> | <p>korputza nagiya;<br/>errespetu gutxiko bertsolariya.</p>  |
| <p>2. Zuzen eraman nai det asi dan ariya;<br/>Txirrita, ba'daukazu orren premiya.<br/>Andriak eginda jaten derala ogiya...<br/>gaizto txar inbustero gezur kontariya!<br/>zure memoriya ezta ugariya,<br/>talentu eriya,</p>   | <p>3. Ondo erreperasatu det nik zure dotriña;<br/>neretzat billatu det oso zikiña.<br/>Ba'daukat motibua sentitzeko diña;<br/>oraindik jua etzaizu gaztetako griña;<br/>zaude utsegiña, gaizki itzegiña,<br/>txarrean jakiña;<br/>ai buru ariña!<br/>zu ari zera jaten bestek egiña.</p> |
| <p></p>  | <p>4. Ni sano asko nitzan San Tomás bezperan zurekin kantatzeko deran euskeran.<br/>Ordun ere ez nun egin zuk ainbat jan-da-eran, geratzen nitzalako</p>   |

alako tankeran.

Zuk jarri paperan  
gezurak aukeran...  
arrazoirik deran  
etzaude ezagueran ;  
denak dakite nola  
portatu zeran.

5. Zenbateraño naizen  
nai dezu probatu ;  
menderatu nai baña  
ezin logratu.

Zuk gaizki egin eta  
nik nola barkatu?  
Urrenguan gizona  
obeto tratatu ;  
eztizut faltatu,  
ain gutxi markatu ;  
etziñan portatu,  
esanak ukatu ;  
nik orduko jornala  
nai det kobratu.

6. Motibo gabe ez naiz  
lan ontan asiya ;  
nun dezu orduko nere  
irabaziya?

Argatik eman dizu  
Fermiñek auziya ;  
lotsa-gabia esatia  
dezu mereziya ;  
zuk dezun guziya  
ezin ikusiya,  
eta-maleziya  
danen nagusiya,  
ajolarik etzaizun  
gaizki eziya.

7. Galduta ibiliya...  
naizela bertsuak...  
Errenteriyen saldu  
nitun batzuak ;  
gertatu egin litezke  
alako kasuak.  
Zuk jarritako oyeke  
etzaude gozuak ;  
oso penosuak,  
—badaki auzuak—  
or dauzkat jasuak  
gezurtiosuak...  
nai dana esan libre  
kristau faltsuak.

8. Etxerako ezterala  
izaten presarik...  
Orri ez gustatzen nunbait  
ardo gozorik ;  
nik basoka bezela  
litruak osorik,  
gero ezin emanikan  
aurrera pausorik ;  
ezta bertsolairik  
oi bezin lasairik ;  
etxian sikerik  
ein gabe kasorik  
zuk bezela eztet pasa  
aste osorik.

9. Nere gisa zu ere  
tabernan sartuta  
ikusi izan zaituzte  
txik zabartuta,  
patrikaran dituzun  
dirubak galduta,  
maldiziyoka gogor

ezin billatuta,  
iya erotuta,  
tximak arrotuta,  
ezin burututa  
kopetai elduta...  
far eiten det askotan  
gogoratuta.

10. Itzak legunak eta  
biyotza bestera...  
gu orren mingaiñian  
ezer ezkera.  
Ia nola ibiliya  
ote dagon bera :  
zapartuta erorita  
espalda atera.  
Orren ezaguera  
juna dago bera ;  
ez etorri onera  
lotsak ematera ;  
zu baño zintzoguak  
izandu gera.

11. Uste aldezu nagola  
arrazoi-gabia?  
Itzak emanda nazu  
gaizki lajia :  
ikusi ezpazindut  
neretzat obia...  
Ori ondo dakiten  
gizonak badia ;  
ukatzen trebia.  
Ai! Fermin, ordia,

naiz izan pobria  
da gizon noblia ;  
zu berriz alper danen  
diretoria.

12. Nola peontzan eta  
alatsu argintzan  
lanian gogotsua  
etzera izan ;  
beti zarpa zarrakin  
ijituen gisan...  
Dakitenak baira ni  
gaztetan zer nintzan  
nai badute esan :  
naiz egin noblezan  
naiz bizi pobrezan,  
erremeyoik etzan :  
galanki sayatuta  
irabaztentzan.

13. Parte emango dezula  
ai juezetara?  
Arrazoyik baldezu  
zuk ezertara?  
Nai dezunian biyok  
juango gera ara,  
orrekin ez tirazu  
sartuko ikara ;  
kararikan-kara :  
ondo errepara,  
zure kantetara  
nola ituzun para,  
aber erortzen zeran  
arrazoitara.

1. Por un desprecio que me han hecho, andamos muy serios dos bertsolaris. Los que antes éramos compañeros, ahora (somos) enemigos. Al que juega de veras le lucirá: —amor a la honra— quiero subir arri-

ba, cada vez mejor—, estate seguro de ello; de lo contrario nada vale la razón.

2. Quiero llevar en derecha el hilo (del discurso) empezado; Txirrita, bien necesitado estás tú de ello. Que yo como el pan que hace (= gana) mi mujer... malo, embustero, contador de mentiras! Tu memoria no es capaz, talento enfermo, cuerpo perezoso; bertsolari de poco respeto.

3. He repasado yo muy bien tu doctrina; (y) para mí la he hallado muy sucia. Tengo motivos de sentimiento; todavía no se te ha pasado la pasión de la juventud; estás deficiente, mal hablado, sabio en la maldad. ¡Ay, cabeza ligera! tú eres quien está comiendo lo que ganan otros.

4. Bien sano estaba yo la víspera de Santo Tomás para cantar contigo en el euskera que tengo; ni comí ni bebí yo entonces tanto como tú, porque ni me hallaba en temple para ello. (Pero) tú pusiste en el papel mentiras a granel... (y) no estás en juicio (sano) (para ver) si tengo razón. Todos saben cómo te has portado.

5. Quiéres probar hasta dónde alcanzo yo; quiéres someterme, pero no lo puedes lograr. Si tú obras mal, ¿cómo (te voy yo a) perdonar? Otra vez trata mejor al hombre; no te he faltado, ni herido; no te portaste, faltaste a tu palabra; yo (no) quiero (más que) cobrar el jornal de entonces.

6. No he empezado en esta labor sin motivo (para ello); ¿dónde tienes mi jornal de entonces? Por eso es por lo que te pone pleito Fermín; mereces que te llame “sinvergüenza”; lo que tú tienes, es que no me puedes ver, que te domina totalmente la malicia, mal educado que de nada te importa.

7. Que he andado (por ahí) perdiendo los versos... En Rentería vendí algunos; (pero) puede ocurrir algún caso. Los que tú has puesto no son (de los) sabrosos; (mas sí) pesados —bien lo sabe la vecindad; (y) yo los tengo guardados— mentirosos... Al falso (siempre le es) lícito decir lo que se le antoja.

8. (Dices) que no suelo tener prisa para (ir) a casa... (Cualquiera diría que) a él no le debe gustar el buen vino; como yo a vasos, él (bebe) a litros enteros, y luego no (suele) poder dar un paso adelante. No hay bertsolari más disoluto que él; nunca he pasado yo, como tú, semanas enteras (fuera de casa) sin decir nada en ella.

9. A mi estilo también te han visto metido en la taberna, bien disipado, perdido el dinero que tenías en el bolsillo, maldiciendo duramente por no poder hallarlo, fuera de ti, los pelos en punta, desesperado, agarrándote la frente... muchas veces me río al recordarlo.

10. (Tiene) las palabras suaves, (pero) el corazón al revés... nosotros en su lengua no somos nada. A ver cómo ha solido andar él: resbaló (una vez) y cayó y se dislocó la espalda. Su juicio está decaído; no venegas aquí a causar vergüenza (a los demás); más finos que tú hemos sido (siempre).

11. ¿Crees que estoy privado de razón? Después de darme palabra, me has dejado malparado: mejor me fuera si no te hubiera visto (= conocido)... Hay hombres que saben bien esto; (aunque tú crees) diestro en negar. ¡Ay! pero Fermín, aun cuando pobre, es hombre noble; tú, por el contrario, director de todos los haraganes.

12. Ni de peón, ni de cantero, nunca fuiste diligente en el trabajo; siempre mal trajeado, como los gitanos... Hay quienes saben cómo era yo en mi juventud, si lo quieren decir: trabajaba con nobleza, aunque vivía en pobreza; no había más remedio; se ganaba empeñándose mucho.

13. ¿Que vas a apelar al juez? ¿Pero es que tienes tú razón en modo alguno? Cuando quieras, iremos allá; no me meterás miedo por ello: cara a cara; examina bien tus cantares, cómo los has puesto; a ver si caes en razón.

VIII.—De género satírico, puede verse el ejemplar siguiente de Xenpelar:

#### BERTSO BERRIAK

1. Milla zortziregun-ta  
 Irurogeita biyan  
 Bertso bi jarritzeko  
 Nua abiyan.  
 Betroi bat artu nuben  
 Ernani'n periyán  
 Galantziya egingo

Nubela agiyan...  
 Beti auleriyan,  
 Tristura begiyan;  
 Ez aren premiyan  
 Nere familiyan...  
 Xenpelar'ek daukazki  
 Errenteriya'n.

2. Ostegun jua danian  
Amabost Ernani'n  
Betroyaren tratua  
Gendubena egin.  
Saltzalle Inaziyo  
Erostuna Fermin...  
Emeretzi ezkutu  
Geniyon eragin.  
Sabelian du miñ,  
Iñork ase ezin,  
Artuari muzin,  
Eztu nai edozein...  
Atzetik biar ditu  
Zazpi medezin.
3. Informe txarrak dira  
Orrentzat auzotik :  
Espalda ateria  
Urgun besotik  
Eztula ta antsiya  
Ukullu-zokotik ;  
Desterratuko nuke  
Nik nere bototik,  
Amarrak lepotik  
Grillubak orpotik...  
Makillaz ondotik  
Jotzen det gogotik...  
Etzayo ajolarik  
Ezerengatik.
4. Oraindik gaztia da,  
—Ogeitasei urte— ;  
Ernari omen-dauzka  
Bost illabete ;  
Nik eztiyot igertzen,  
Ala esan dute ;  
Gezurra baldin bada  
Engañatu naute.
- Ezurretan torpe  
Zañak dauzka fuerte.  
—Aragiya aparte—  
Zeñek nai du merke?  
Zikiru baten truka  
Emango nuke.
5. Kara iguala du  
Aurrion-ta atzian :  
Basurdia dirudi  
Zutik jartzian.  
Konsuelo bat daukat  
Nere biyotzian :  
Bizirikana gelditzen  
Bada Ilbeltzian,  
Ori umatzian,  
Esnia etxian,  
Gaztak abatzian,  
Gazura arratsian...  
Belarrak gizenduko  
Du Mayatzian.
6. Orren arbolatikan  
Datorren loria  
Frutuak konserbatzen  
Pare gabia.  
Alabatu nai diyot  
Bere onoria :  
Umatzen baldin bada  
Ai zer poderia!  
Orren koloria  
Beltza ta moria...  
Juan zayo floria,  
Lenago obia...  
Nere familiyaren  
Ondadoria.
7. Begi bat itsuba du,  
Adar biyak motzak,



- Krisallua dirudi  
 Arren kokotzak.  
 Ikaratutzen gaitu  
 Eztularen otsak ;  
 Elizatik burlaka  
 Ari zaizka ontzak ;  
 Sano dauzka ortzak  
 Agiñak zorrotzak  
 Tristura biyotzak  
 Dantzan dabill otzak...  
 Eztiyo onik egin  
 Leku arrotzak.
8. Burruka dabilela  
 Juan zaizka adarrak  
 Ezin sujetaturik  
 Bere indarrak.  
 Talentu onak dauzka  
 Nere betroi zarrak  
 Lurrera botatzen du  
 Euli baten kargak.  
 Ganadu elbarrak  
 Junturak igarrak ;  
 Jendiaren parrak  
 Eztirade txarrak...  
 Burruntziya dirudi  
 Aren bizkarrak.
9. Betroi onek ez dauka  
 Auko loalia :  
 Egunero nai ezik  
 Gari-alia.  
 Ala ere ezin jaso  
 Lepoko joalia ;  
 Buruba makurruta  
 Zerbaiten galdia.  
 Orren zaldalia,  
 Ezta debaldia ;
- Gauz onen zalia,  
 Bizkotxo-jalia...  
 Malizi asko duben  
 Arrantzalia.
10. Burua jarri zayo  
 Lurrera begira,  
 Belarriyak zintzillik :  
 Ai zer segira !  
 Albaiteru guztiyak  
 Ikaratzen dira.  
 Zeñek sendatuko du  
 Orlako erida?  
 Bajatzen ari da  
 Irutatik bira.  
 Au nere perdira !  
 Nork nai du erdira?  
 Baña ez det emango  
 Euskalerrí'ra.
11. Urtiak gallenduta  
 Ajiak azaldu ;  
 Daukanak obe zuen  
 Artu ezpalu.  
 Etxetikan kanpora  
 Ezin det bigaldu ;  
 Joka asten naiz baña  
 Laister urrikaldu.  
 Aragiya galdu,  
 Larruba ona du,  
 Ezurrak onradu...  
 Frantzezak nai ba-du,  
 Labain-kirtenetako  
 Obe det saldu.
12. Orra amabi bertso  
 Xenpelar'ek para  
 Jendiak jakin dezan  
 Nere euskara.

Ustez alabatu det  
 Betroyaren kara...  
 Ukulluan eztulka  
 Pasatzen du gaba;  
 Sano du ijara,

Guztiya tripara;  
 Juan zayo ikara...  
 Orlakua zara...  
 Desterratu nazazu  
 Gezurra bada.

1. En mil ochocientos sesenta y dos, voy a poner un par de versos. Compré una vaca bretona en la feria de Hernani, pensando que quizás haría alguna ganancia... Siempre está de hambre, el ojo triste; gracias a que mi familia no necesita de ella... Xenpelar los tiene (=vende?) en Rentería.

2. El pasado jueves en quince, hicimos el trato de la vaca, en la feria de Hernani. Vendedor, Ignacio; comprador, Fermín. Le hicimos hacer diecinueve escudos. Le duele el vientre; nadie la puede hartar; pone mala cara al maíz —no le gusta cualquiera cosa—... Necesita que le propinen siete purgas por detrás.

3. Malos informes dan de ella en la vecindad: el hombro dislocado, coja de la pata delantera; no hace más que toser desde el rinzón de la cuadra. Por mi voto la desterraría, una amarra al cuello y unos grillos por las patas. Por detrás la pego de gana con un palo... no le importa por nada.

4. Todavía es joven —veintiséis años—: dicen que lleva seis meses de preñada; yo no se lo noto: así me lo han dicho; si es mentira, me han engañado. Torpe de huesos, tiene fuertes los tendones —la carne aparte—. ¿Quién la quiere barata? La doy a cambio de un carnero.

5. Tiene la misma cara por delante que por detrás; parece un jabalí cuando se pone tiesa. Tengo gran consuelo en mi corazón: que si sale con vida por Enero, cuando tenga cría (tendremos) leche en casa, quesos en el cuezo, suero por las noches... La hierba la engordará por Mayo.

6. La flor que brote de tal árbol, (será) sin par para conservar el fruto. Quiero alabar su honor (?): ¡Qué poderío si llega a parir!... Negro y morado su color... (Pero) se le ha ido la flor; antes era mejor... Descalbrador de mi familia.

7. Tiene un ojo ciego, cortados los dos cuernos: su morrillo parece una candileja. Nos asusta el ruido de su tos. Se le burlan las lechuzas desde la iglesia. Tiene sanos los dientes, las muelas aguzadas, triste

el corazón, está temblando de frío... No le ha favorecido la novedad del lugar.

8. Andando luchando, se le cayeron los cuernos —sin poder dominar las propias fuerzas—. Buenos talentos tiene nuestra vieja bretona, que la derriba en tierra el peso de una mosca. Ganado descalabrado, tiene las articulaciones secas. No son pequeñas las risas de la gente... Su espina dorsal, parece un asador.

9. No padece de bostazo (=hambre) nuestra bretona; está que no quiere el grano de trigo. Con todo, no puede soportar el cencerro de su cuello; la cabeza baja pidiendo algo. Su pienso no es de balde; aficionado a cosas buenas: goloso de bizcochos... pescador de muchas mañas.

10. Se le ha puesto la cabeza mirando al suelo; las orejas colgantes... ¡Ay, qué porvenir! Todos los veterinarios se asustan. ¿Quién curará tal herida? Está bajando de tres a dos. ¡Qué pérdida la mía! ¿Quién la quiere a medias? Pero no la venderé al País Vasco.

11. Ya la vencen los años y se le notan los achaques. Mejor le fuera al poseedor no haberla comprado. No la puedo mandar fuera de casa. Empiezo a golpearla, pero luego me compadezco. Ha perdido carnes; (pero) es buena su piel, (y está) bien de huesos... Si el francés la quiere, mejor cuenta me trae el vendérsela para mango de navajas.

12. He ahí cómo ha puesto Xenpelar doce versos, para que la gente sepa mi euskera. Creo que he alabado la facha de la bretona. Tosiendo se pasa la noche en la cuadra. Tiene sanos los hijares. Todo lo lleva a la tripa. Ya se le ha pasado el temblor... Tal eres. Destiérrame si miento.

#### IX.—BRABANTE'KO JENOBEBA PASTORALA

(Fragmento)

JENOBEBA: (Presondegi-atetik)

Elas! eta ene Jainkua / sofrutiren duzia

izan nadin heben / hain gaizki tratatia?

duzunaz geroz Zuk / beti ezagutu

inoenzian nizala, / hain gaizki tratatu?

Zeren enaizu Zuk / hebendik idokitzen,

eta ene inoenzia / ezagut-erazten?

Ene pazenzia / nahi bazunian borogatu,  
zeren beste punizionerik / eztuzu xerkatu?

Nihauren galtziaz / enukian axolik,  
beno ene ohoria da / orain terrestaturik.  
Noiz artino, Jauna, / diferituren duzu  
inozencia izan dadin / gisa huntan tratatu?

GALO : (Presondegira sartuta, Jenobeba'gana doa)  
Madama, otian nula / denbora iragaiten duzu  
presondegi-zola hortan? / Otoi, erran izadazu.

JENOBEBA :

Ene penarik handiena / hire ikustia ;  
ken akit hortik, / animal lotsagarria!

GALO :

Posible deia / otian, madama,  
presondegiaren zolan / hola mintzaten zirela?  
Eztuzia otian nahi / zure bihotza umiliatu  
eta urguillu handi hori / orain apazeatu?  
Hitz emaiten badeitadazu / zure amoriura,  
segurutzen zutut / horti libratzera.

JENOBEBA :

Errekiritzen ait, / ken adin horti,  
ezi ezin ikusten ait / bortxa andiz baizi.  
Hiri obedi beno lehen / ikusiren nuk heben  
tonba baten zolan / xixariak jaten.

(GALO ba'doa)

Otian, ene Jinkua, / sofrituren duzia  
izan nadin hula / beti turmentatia?  
Ene otoitza xipiez / ba'nizun esperantza  
fortuna irusago bat / obtenituren niela.

Arauz merexi tit, / ene Jainko maitia ;  
Konplitu dela beti / zure borondate saintia

Ezpadut merexi / pena baizi deusere,  
ene sabeleko frutiaz / ukazu pietate.  
Gaizki egin badut, / harek etzien ogenik ;  
il behar badut, / harek eztu merexirik.

Agian egun batez / ezaguturen dizie ;

“ama inozentaren haurra” / deituren beitie.

Ama afljitu zerola, / beno ogenik gabe;

kondenatu ziela, / krimorik uken gabe.

Ene arima gaxuak / ukenen du ordian

kontentamentu handi bat / Jinkuaren aitzinian.

Zuri erremetitzen dit, / ene Kreatzalia;

Zuk gida nazazu / zeluko gloriala.

[¡Ah Dios mío! ¿Habréis de permitir que sea yo aquí tan maltratada? ¿que tan mal me tratéis, conociendo de siempre que soy inocente? ¿Por qué no me sacáis de aquí, y demostráis mi inocencia? Si tratábais de probar mi paciencia, ¿cómo no hallásteis otro género de castigo?

De mi perdición nada me hubiese importado; pero es que el arrastrado por los suelos, es mi buen nombre. Hasta cuándo, Señor, habréis de diferir que la inocencia sea tratada de este modo?

GOLO (Entra en la prisión y se dirige a Jenoveva):

Mi Señora: ahora bien, ¿cómo lo pasáis en el fondo de esta prisión? ¡decídmelo por merced!

JENOVEVA: Mi mayor tormento es verte; quítate de mi presencia, ¡animal asqueroso!

GOLO: ¿Pero es posible que en el fondo de una cárcel me habléis de ese modo? ¿Conque no queréis apaciguar vuestro corazón y humillar ese vuestro gran orgullo? Si me prometéis vuestro amor, os aseguro que seréis libre.

JENOVEVA: Te requiero para que te alejes de aquí, porque no puedo verte sin gran repugnancia. Antes de condescender, me verás aquí sepultada en una tumba, comida de gusanos. (Se va Golo).

JENOVEVA: Conque, mi Dios, ¿habréis de tolerar que sea yo tan atormentada? Por mis pobres oraciones bien esperaba yo tener mejor fortuna. Mas, según parece, así lo he merecido, y cúmplase siempre tu santa voluntad. Si no merezco yo más que penas, tened, al menos, piedad del fruto de mi vientre. Si yo he obrado mal, él, sin embargo, no ha pecado. Si yo he de morir, él no lo merece. Quizás un día lo reconoceréis; lo llamarán “el hijo de la madre inocente”; que la madre fue ator-

mentada, mas sin culpa; que la condenaron, mas sin crimen... Mi pobre alma tendrá entonces un gran contento delante de Dios... A Tí me encomiendo, mi Creador; guíame Tú a la gloria del cielo].

#### X.—NI NAIZ KAPITAN PILOTO

Ni naiz Kapitan Piloto;  
ni naiz Kapitan Piloto.  
Neri bear zait obeditu.

Bestela zenbaiten kasketa...  
*bunbullun-bunbullunera...*  
Eltzen hadiot zenbaiti,  
*bunbullun-bat eta bunbullun-bi...*  
Eragiok, Xenti, arraun orri!

[Yo soy el Capitán Piloto, yo soy el Capitán Piloto. A mí se me debe obedecer. De lo contrario, la cabezonada de alguno... *bunbullun-bunbullunera* (expresivo de caerse al agua)... Si le agarro a alguien, *bunbullun* uno y *bunbullun* dos... ¡Acciona ese remo, Santiago!].

#### XI.—AUR EDER BATEN BILLA

Aur eder baten billa  
gabiltza zoratzen;  
izarrak esan digu  
galdetzeko emen.  
Jaungoikoaren Erri  
maite Jerusalem:  
esan zaiguзу, laster  
Jesus non jayo den.

[Andamos locos buscando a un niño; una estrella nos ha dicho que indagemos aquí. Jerusalem, pueblo amado de Dios: dinos luego, ¿dónde ha nacido Jesús?].

## XII.—ACTO PARA LA NOCHEBUENA

## Canto II

(Sale el ángel).

ANGEL :

Ave, milla bider, Birjiña Maria!  
Ni naiz zeru altuko mandataria;  
Zerureanik dakart enbajadea,  
zeu zerala izango Jaunaren amea.

VIRGEN :

Ezagutu ezpadot sekula gizonik,  
nola jaioko da Jaun ori neugainik?

ANGEL :

Ez dozu zer ifini batere dudarik;  
ezta zeruarentzat inposiblerik.  
Inposibleak eurak —aditu nagizu—  
“egin bite” esanaz egiten ditu (*Váse*).

VIRGEN :

Zeuzara ene Xauna; esklabea naz ni;  
zeure borondatea kunplitu bidi. (*Váse*).

## Canto VII

(Tocan algún instrumento y cantan dentro).

Bekatariak alegra bitez, / alegra bidi zerua;  
portale baten jaiorik dago / Mesias prometidua.  
Zeruarentzat gloria dakar, / gizonarentzat bakea;  
bakea bere ez nola-naï, / ondasun askoz betea.  
Amorioak dakar zérutik / Jesusa zuen artera,  
bekatuaren poderiotik / guztiok ataratzera.  
Bekatariak, ez desetxadu / Xaun onen amorioa;  
munduareanik apartaduta, / agan ibintzu gogoa.  
Asko da lorik; esnaa zaitez; / biotz garbierazazuz;  
biotz garbira etorriko da, / an izatera kontentuz.

(Sale el demonio echando fuego).

## LUCIFER :

Izanik infernuko / printzipe andia,  
 demonio guztien / agintaria,  
 ni orain indar-baga, / ni orain loturik,  
 sein bat baster baten / jaiogatik?  
 Luzifer altibo, / soberbioa :  
 nun da antxiñako / ire brioa?  
 Pena garratz, rabia, / tormentu andiak  
 abrasatzen deust-(ez) / errai guztiak.  
 Iregi bidi lurra, / iruntsi nagi;  
 sekula ainbat pena / eztoz eugi.

.....

Orain portalean / jaio dan orri  
 auzia emango deustat / sekula beti.  
 Gizonak ene kontra / ainbat podere!  
 Gizona izatea / ez da posible...  
 Nun aiz, Asmodeo? / nun aiz, Bertzebu?  
 Okasino onetan / fabore indazu.  
 Fabore infernua! / fabore! fabore!  
 Lagun izango dogu / Herodes Errege...  
 Zierra, zierra!

Gerra, gerra!

(*Hacen ruido : salen Asmodeo y Bercebú*).

## ASMODEO :

Luzifer andi, balerosoa : / ez adilla turbadu;  
 ire fabore eiorri gaituk / Asmodeo ta Bertzebu.  
 Baal, Belial, Lebiatan ta / beste gañeko jentea  
 atzean dituk, dakartela / ire estandartea.  
 Publika bidi gerra kruela, / gerra mundu guztiti;  
 emon bekio "ala da kunpli" / xaio dan infante oni.

## BERTZEBU :

Gure kontra etorri da / benturaz bere kostuan;  
 padezitu bearko ditu / milla trabaju munduan.  
 Al dagidana egingo dot nik / neure podere guztian,  
 kruze baten isete-arren / Jerusalem'go mendian.



## Canto VIII

(Sale el gracioso).

GRACIOSO :

*Lian-lan-bere, lian-lan bere, / gabaren alegerea!*  
*lianlan-bere, gauza ona dok / buskantz ondo betea.*  
*Lian-lan-bere, ementxen datoz / amar libra okela;*  
*lian-lan-bere, barao-gura / eztala ene sabela.*  
*lian-lan-bere, bai nik ekarri / presentean neurekin,*  
*guzurrik batere asmatu baga, / zazpi otxaba txakolin.*  
*Afaritako etzala falta / arrain-zabala saltsatan;*  
*saltsatako, zeruak xakin / zeinbat intxaur jo ziran.*  
*Lian-lan-bere, lian-lan-bere, / ondo nago kontuan:*  
*saltsa xoitzen iru motrallu / pedazatu nituan.*  
*Lian-lan-bere, iruntsi ditut / eun-da ainbat gaztaña;*  
*egia da-ta, artu zituen / lagun bik garau bana.*  
*Sagararak bere etziran falta, / mispil ustelak abondo;*  
*lian-lan-bere, edirotzen da / ene tripea gaur ondo.*

.....  
*Lian-lan-bere, etxetik nator / egiten paseadea,*  
*lian-lan-bere, dijeritzeko / neure afari-puskea...*

*Lian-lan-bere / lian-lan-bere...*

(Mira a los demonios, túrbase y dice):

Arako ura zer jente?

Lotsa baño bildurrago ñok,  
 ikaratu najok.  
 Korputz guztia ikara jarri... / auxe dok bide ohea:  
 ene kontra baldin badatoz, / orpoak erakustea.  
 Berna gogorrak, mila zemai / neuk egitea "kunpli da";  
 menturaz, neu legez ikaratuta / igesi juango dira.

BELTRAN :

—Nor da ura?

ASMODEO :

—Auxe dok Charles tripa-zabal / mendietako "on-gura".

## BERTZEBU :

Artu daigun ingura,  
 gaurko gauaz akorda didin, / *para siempre* sekula.  
*Camaradas* engañadurik / ezpadago begia,  
 au dok mutil baltz Bergara'ko / dantzari-koplaría ;  
 mundu guztia koplartzeko / etzaio falta grazia.  
 Probatu bedi nolakoa dan / infernuko ogia.  
 Auxe dok, auxe, gure morroe / alper kazadorea,  
 kazara doan orduan beti / aldamenean botea ;  
 ak ari sarri emon oi-yeutsak / apa gozo dultzea.

## ASMODEO :

Adi ezak, Bertzebu,  
 onen bizitza-modu :  
 goizean-goizean bearko ijok  
 entresilua kapazu.  
 Mantenitzeko tripea,  
 da guztiz diligentea ;  
 ardau-truke salduko xok egun  
 emaztearen moldea.  
 Au dok, fiesta-zaleak,  
 gure adiskidea ;  
 guganik orain eroan begi  
 merezidu dauen doea.  
 Da infernuko legea,  
 sekula autsi bagea,  
 obeto serbitzen gaituanari  
 aumentatzea penea.

## GRACIOSO :

Ordu gaiztoan ken zaitetz ortik / ezpabere, ta fedea !  
 xakin, bai, xakin, nolakoa dan / ene ukabil-parea !

## BERTZEBU :

—¿*Quién eres tú?*

## GRACIOSO :

Orren Mesede orri serbitzeko, / ni naiz, Jauna,  
 Matxi fripun.

## ASMODEO :

Zer gizon?

GRACIOSO :

Tontorron-ton.

TODOS :

Emon, emon!

*tiene lindo barrigón (Aporréante).*

GRACIOSO :

Auxe dala Zeledon ;

“artu bai, ta ez emon”...

Mari Gabon!

nun aiz, ene Mari Gabon?

neure azurrak pedazatuta / emeti jagi ezin non.

### Canto IX

*(Asoma Mari Gabón a la ventana).*

MARI GABON :

Edan-eitegi adinon!

ondatu naxok ire tripa(k);

traidore gextoa, or konpon!

GRACIOSO :

Mari-Gabontxo enea!

biotzeko puskea!

Orienteko perlea!

Nun da zure legea?

nun zure karidatea?

MARI GABON :

Berbok eder aoan ;

orapilloa kolkoan ;

leen legez egongo enaiz

zure ukaondoan.

GRACIOSO :

Etxeko Andra maitea :

eukidazu piedatea.

MARI GABON :

Zurekin beti gerran baño.

obe dot zu бага bakea.

GRACIOSO :

Orrela tratatzen nozu?

MARI GABON :

Bestelako tratamenturik  
merezitzen ez dozu.

GRACIOSO :

Guarda! xagi banadi...

MARI GABON :

Zemai Mari Gaboni? Mari Gaboni zemai?

(*Baja y dice*):

Orain xaukat neure aldi;  
galdu nok eta gal adi (*Aporrea a su marido; váse*).

GRACIOSO :

Baldin ossa banadi,  
"laster ta ondo" egingo deutsat  
pagu erreala heroni.  
Adiezazu, mundua,  
ze modutan emaiten dauen  
emazte onak pagua.

(*Asoma Mari Gabón, y dice*):

MARI GABON :

Munduak aditu begi:  
"Senar gaitzak emazte ona  
esperatu ezpegi" (*Váse*).

GRACIOSO :

Ene tripa tristea:  
zori gaiztoan ikusi neban  
Araisteko jentea.

## Canto X

(*Salen los pastores cantando "lan-beres"*).

BELTRAN :

Txarles geurea ordirik datza;  
aik-ona laster, Matxi Ardantza!

(*Levántase el Gracioso, y da saltos*).

GRACIOSO :

*Lian-lan-bere*, gauaren ona,  
Xaunak emona!  
Beste bat nago puntutik ona.

LORENZO :

Esak, mutil :  
modu orretan zerk arabil?

GRACIOSO :

Iru deabruk, erruki baga,  
lasta-sakuba bainintzan, ala  
kendu jauste(z) zayak...  
Barberu baga osatu xataz  
neure azur ausiak.

GABRIEL :

Matasanoen eskuan  
osasuna dabena bere  
xarten dok peliburuan.

## Canto XI

(*Aparece el Angel, y canta "Gloria in excelsis Deo"*). (*Túrbanse los pastores, y dicen en su orden*):

LORENZO :

Ene lagunak : zer ete-dogu / arako misterioa?  
Txoriak legez egoak dakarz ; / dulzea bere aoa...  
Zori-onean juntatu gara / guztiok leku batera ;  
angeruzko exerzituak / xatsi dira lurrera.

.....

GABRIEL :

Bateti ene biotza poz da, / besteti dabil ikara ;  
Ezkutaria, konbeni bada / esan egizu : nor zara?

ANGEL :

Ni naiz zeruetako / Jaunaren angerua,  
dakardana zeruti / barri deseadua.  
Atsegin ar ezazu, / Belen'go pastoreak ;  
iditen asi dira / zeruko portaleak.

Dontzella bateganik / jaio dan infanteak,  
 zeruko Jaunarekin / egin ditu bakeak.  
 Dontzella santa onek / izena dau Maria;  
 erakutsiko deutzu / jaio dan eguzkia.  
 Belen'go portalean, / baturik oyalean,  
 kumearen ordeaz, / daratza pesebrean.

.....  
 Abere mutu bien / erdian xaio dana  
 bera adoratzera / zeruti xatsi gara.  
 Iru Errege Mago / izar baten atzean  
 bisitatzera datoz / dromedario-gainean.  
 Desegingo ditu / Xaun onen garaziak  
 bekatu oraingño / egiñiko guztiak.  
 Da gure Infantea / biotz-garbi-zalea;  
 apareja bekio / etse natto bagea. (*Vánse todos*).

## Canto II

[*(Sale el Angel)*].

ANGEL: ¡Salve mil veces, Virgen María! Soy el Embajador del alto cielo; desde el cielo os traigo una embajada: que habéis de ser la madre del Señor.

VIRGEN: Si yo nunca he conocido hombre, ¿cómo ha de nacer de mí el Señor?

ANGEL: No tenéis por qué dudar; no hay imposibles para el cielo. Lo imposible mismo —óyeme bien— lo hace con solo decir “hágase”. (*Váse*).

VIRGEN: Vos sois mi Señor: soy yo vuestra esclava; cúmplase vuestra voluntad. (*Váse*).

## Canto VII

[*(Tocan algún instrumento y cantan dentro)*].

Alégrense los pecadores, alégrense el cielo. Nacido en un portal está el Mesías prometido. Trae gloria para el cielo, y para el hombre paz;

pero paz, no como quiera, sino colmado de bienes. Es el amor quien trae a Jesús desde el cielo, a sacarnos a todos del poder del pecado. Pecadores, no desechéis el amor de este Señor; apartaos del mundo, y poned en El vuestro deseo. Basta de dormir; despertad; purificad el corazón; El vendrá al corazón puro, a vivir contento allí.

(Sale el Demonio echando fuego).

LUCIFER: Siendo yo el gran príncipe del infierno, siendo el señor de todos los demonios, que haya yo de estar ahora sin fuerzas, atado, porque ha nacido en un rincón un niño? Altivo, soberbio Lucifer: ¿dónde está hoy tu brío de ayer? Dura pena, rabia y gran tormento me quema las entrañas. Abrase la tierra, y trágueme. Nunca tuve tanta pena...

A ese que ha nacido hoy en un portal, pondré yo demanda por siempre. ¿Que un hombre tenga tanto poder contra mí? No es posible que sea hombre... ¿Dónde estás, Asmodeo? ¿dónde estás Belcebú? Dame favor en este trance! ¡Favor! ¡favor! Nos ayudará el Rey Herodes... ¡Cierra, cierra! ¡Guerra, guerra!

(Hacen ruido; salen Asmodeo y Belcebú).

ASMODOE: Valeroso, gran Lucifer: no te turbes. A darte favor hemos venido Asmodeo y Belcebú. Luego llegan Baal, Belial, Leviatán y demás gente, trayendo consigo tu estandarte. Declárese cruel guerra; guerra por todo el mundo; désele su merecido a este niño que ha nacido.

BELCEBU: Contra nosotros ha venido, quizás a costa suya; mil trabajos habrá de soportar en el mundo. Yo haré cuanto pueda con todo mi poder, para lograr colgarlo de una cruz en Jerusalén.

### Canto VIII

(Sale el gracioso).

GRACIOSO: *Lian-lan-bere*, *lian-lan bere*, ¡qué noche más alegre! *Lian-lan-bere*, buen bocado es una morcilla bien llena. *Lian-lan-bere*, conmigo traigo diez libras de carne; *lian-lan-bere*, que mis tripas no gustan de ayunar. *Lian-lan bere*, sin mentir, que vienen conmigo siete ochavas de chacolí. Para cenar no faltó pescado en salsa; y para salsa de nueces sabe Dios la cantidad de ellas que se majaron. *Lian-lan-bere*, *lian-lan-bere*, lo recuerdo muy bien; majando la salsa, rompí tres almi-reces. *Lian-lanbere*, he tragado más de cien castañas; bien es verdad

que dos comensales tomaron sendos granos. Tampoco faltaron manzanas y nísperos reblandecidos en abundancia; *lian-lan-bere*, hoy se hallan muy bien mis tripas... *Lian-lan-bere*, vengo de mi casa, dando un paseo, *lian-lan-bere*, para hacer la digestión de mi pequeña cena. *Lian-lan bere, lian-lan-bere...*

(Mira a los demonios, túrbase y dice):

¿Qué gente es aquella de allí? tengo más temor que vergüenza; me estoy temblando. Me tiembla todo el cuerpo... Lo mejor será, que, si vienen contra mí, les enseñe los talones. Mis buenas piernas: cumple que yo les haga mil amenazas; quizás, espantados como yo, huirán también ellos.

BELTRAN: ¿Quién es aquél?

ASMODEO: Es Charles el tripón, el *bien-quisiera* de Mendieta.

BELCEBU: Envolvámoslo para que se acuerde de esta noche por siempre jamás. Camaradas: si mi ojo no se engaña, éste es el muchacho moreno, danzante y cantante, de Vergara; que no le falta gracia para poner una copla a todo el mundo. Que pruebe ahora cómo sabe el pan del infierno. Este es —éste mismo— nuestro criado, cazador perezoso, que cada vez que sale a cazar, lleva junto a sí la bota, para darle a cada paso un dulce beso.

ASMODEO: Escucha, Belcebú, su tenor de vida: cada mañana necesita una espuerta de entresijo (?). Es muy diligente en alimentar su tripa; a cambio de vino, vendería la figura de su mujer. Mis amigos de fiestas, éste es nuestro camarada; lleve ahora de nosotros el don que se merece. Es ley del infierno, nunca quebrantada, el aumentar la pena a quien mejor nos sirve.

GRACIOSO: ¡Quitáos allá en buena hora; de lo contrario, voto a Dios! ¡bien sabréis cómo es mi par de puños!

BELCEBU: ¿Quién eres tú?

GRACIOSO: Para servir a su Merced, Señor, yo soy Machi el bribón.

ASMODEO: ¿Qué clase de hombre?

GRACIOSO: *Tontorron-tón.*

TODOS: ¡Dale, dale! Tiene lindo barrigón. (*Aporréanle*).

GRACIOSO: Este sí que es Celedón: "recibir y no dar". ¿Mari Gabón: dónde estás, mi Mari Gabón? Tengo mis huesos despedazados, y no me puedo levantar.



## Canto IX

MARI GABON: “¡Bebedero” bribón! (*Asoma Mari Gabón a la ventana*). Tu tripa me ha arruinado; traidor, malo, ahí te las compongas.

GRACIOSO: ¡Mari Gaboncita mía! ¡trozo de mi corazón! ¡perla de Oriente! ¿Dónde está tu ley? ¿dónde tu caridad?

MARI GABON: Buenas palabras en la boca; un nudo en el pecho; ya no he de estar, como hasta ahora, al alcance de tu codo.

GRACIOSO: Mi amada dueña: ten piedad de mí.

MARI GABON: Mejor que contigo en perpetua guerra, estaré en paz sin ti.

GRACIOSO: ¿Así es cómo me tratas?

MARI GABON: No mereces otro trato.

GRACIOSO: Pobre de ti si me levanto.

MARI GABON: ¿Amenazas a Mari Gabón? ¿a Mari Gabón amenazas? (*Baja y dice*). Ahora me toca a mí; me has hundido, y húndete. (*Aporrea a su marido, y váse*).

GRACIOSO: Si me curo, pronto y bien he de devolverte el “real” pago. Aprende, ¡oh mundo! de qué modo paga la buena mujer.

(*Asoma Mari Gabón, y dice*):

MARI GABON: Oiga el mundo: “Mal marido, no puede esperar buena mujer” (*Váse*).

GRACIOSO: ¡Mis pobres tripas! en mala hora conocí yo la gente de Araiste.

## Canto X

(*Salen los pastores, cantando “lan-beres”*).

BELTRAN: Nuestro Charles yace borracho; ¡Machi Ardanza, ven luego!

(*Levántase el gracioso, y da saltos*).

GRACIOSO: *Lian-lan-bere*, ¡qué buena noche, regalo de Dios! Otro soy ya, que no el de hace un momento.

LORENZO: Cuenta, muchachò: ¿qué te trae de esa guisa?

GRACIOSO: Tres diablos, sin compasión, me sacudieron el salvado

como si fuera un saco de paja... Sin médico se me han soldado mis huesos rotos.

GADRIEL : Pone en peligro su salud, quien la pone en manos de "matasanos".

### Canto XI

(Aparace el ángel, y canto "Gloria in excelsis Deo". Túrbanse los pastores y dicen en su orden):

LORENZO : Amigos míos : ¿qué puede ser aquel misterio? Sus alas son como los del pájaro, es dulce su voz... En buena hora nos hemos juntado todos en este lugar; ejércitos de ángeles bajan a la tierra...

GABRIEL : De un lado se alegra mi corazón, de otro tiembla. Escudero, si no hay inconveniente, dinos : ¿Quién eres?

ANGEL : Soy un ángel del Dios del cielo, que del cielo traigo la deseada nueva. Holgáos, pastores de Belén; que ya se abren las puertas del cielo. El infante que ha nacido de una doncella, ha hecho ya las paces con el Señor de lo Alto. Esta doncella se llama María; luego os mostrará al sol que ha nacido. En el portal de Belén, envuelto en pañales yace, mas no en cuna, sino en un pesebre... Hemos venido del cielo, a adorar al que ha nacido en medio de dos mudos animales. Tres Reyes Magos, caminando tras una estrella, a visitarle vienen sobre dromedarios. La gracia de tal Señor, borrará todos los pecados cometidos hasta hoy. Nuestro infante gusta de corazones puros; prepáresele una casa sin mancha. (*Vánse todos*)].

\* \* \*

### XIII.—ALDAZTORREA

El ejemplar siguiente, tiene su desarrollo en forma de diálogo entre suegra y nuera. Es pieza que figura en la colección de Azkue, con el número 812, bajo el título de *Aldaztorrean nengoanean*, y procede de Lekeitio.

Aldaz torrean / nengoanean / irra, goruetan,  
etorri yatan / erroitzarra / grauetan.

—Erroitzarra, / zer dakazu / albiste?

—Ala markea / galdu dala / diño.

—Galdu naz bada / alaba ditxa / gabea.

Autxe nebazan / ogetabat lengusu ta / nebea ;

arek baño / bearragoa / aita neurea ;

arek guztiak baño / azkarriago / yaubea.

—Zer diñoa, / puerka lotsa-/bagea?

azkenengo / esan dona / yaubea?

esan bebanan / lenengotatik / yaubea,

izango ebanan / Aldaz-torrean / partea.

—Nik neurea dot / goian dagoan / kaxea,

tapez-taperaño / diruz / betea ;

imineagaz / neban urre / gorria ;

anegeagaz / neban urre / zuria ;

milla dukat / neban ixil-/-poltsea...

A bere bazan / alaba on baten / dotea !

Aldaz-torreak / atea dituz / letuez ;

ango plater / pitxeruak / zidarrez...

Yoan, ala / egon eingot, ama / "neurea?".

—Yoan, yoan, / neure alaba / "maitea".

—Aurtxo txikienak / sabelean deust / ostiko ;

Yaun zerukoak / al dau semea / sortuko.

—Nai dan semea / nai dan / alabea,

Aldaz-torrean / izango dona / partea.

[Estaba yo hilando en Aldaz-torrea, cuando llegó graznando un cuervo.

—Viejo cuervo : ¿qué nuevas traes?

—Dicen que se ha hundido una nave.

—Perdida soy la desdichada. Allí navegaban mis veintiún primos y mi hermano ; y quien era más necesario, mi padre ; y quien era más precioso, mi dueño.

—¿Cómo hablas así, puerca sin vergüenza? ¿nombras el último a tu dueño? Si llegas a nombrarlo el primero, tuvieras parte en Aldaz-torrea.

—Es mía el arca de la habitación de arriba, llenita de dinero hasta las tapas; por celemines tenía yo el oro; por fanegas la plata; mil ducados era mi bolsa secreta... ¡No era poca dote para una hija! De latón son las puertas de Aldaz-torrea; de plata la vajilla... ¿Me voy, o me quedo, madre “mía”?

—Vete, vete, mi “amada” hija.

—Un pequeñín me “acocea” el seno; quiera el cielo que sea hijo.

—Sea hijo, sea hija, tendrás parte en Aldaz-torrea].

#### XIV.—ESTILO NARRATIVO EN PROSA

Como muestra del estilo narrativo en prosa, véase el siguiente ejemplo, tomado de un lote de narraciones de la guerra carlista del año 70 del siglo pasado.

#### XABALO, SANTA KRUTZ APAIZAREN SOLDADO GUARDIKO

Ni, mutil gaztia, Oyartzabal’ko osabakin, argintzan asiya, Sekundino’n itxian. Itxe berriya itten.

Orduan, Santa Krutz ba zebillela.

Illunabarrian itxerakuan, Anbulei’ko birautzian karabineruak topo. “Santa Krutz non zebillen jakitten banun, esateko”. Nik, bayetz (Le-ku eerrian!).

Itxera jon-ta, azinda-gobernua inta, apalduta, lotara.

Gaberdiyan, Santa Krutz, kuadrillakin, ate-joka. (Kortxo zekarten prisionero). Arratseko amabiyak ziran.

—Semia non da?

—Oyian.

—Jeikitzeke,

—Zer ba?

—Soldaro. Orain denak soldaro giazek.

—Bueno...

Amak, negar pizka bat. Attak: “Zer ingo dugu, ba?”. Ni, bodatara bezela, pozik. (1872-XII-2).

\* \* \*

Oyartzabaltxiki'ra. Mikoles artu genun an.

Andik, Altza'ra. An, Hañuel artu genun. Gero, Pelix.

Andik, Altzatziki'ra. Andik, Ayako Arrira. Ajentiak an eman zigun arma. Neri "Jubatoyua" eman zidaten.

\* \* \*

(XII-3).

Ayako Arritik, Oyartzabaltxiki'ko Bordara, Berdabiy'o'n. An, baba-jatia. (Larria'k eta biyek eosi genun). Ura jatia!!

An(t)zen Kortxo're. Estrataburu'ko Mikolesmai'k, etzela geyo Oyartzunako esan. Goguan artu Kortxo'k. Gero, Miko lesmai'n amari desapiyo eerrik ein izandu ziyon noski. Guk, berriz, ardua ematen; guriai ezer ez.

\* \* \*

(XII-4).

Andik, Goizueta'ra. Goizueta'ko merditan urrengo erreziyua.

Partitzen ari giñala (Leitza-aldeko borda eder batian zen —lizarrak zittun bordak aurrian—) "Toloxa" (txapel txuriya) galtzak askatzera baxter batera. Karabineruak ikusi, ta tiroka asi. Kortxo, Martin Ibarreko'k sokatik; tiruak aitzian, Martin salta, ta Kortxo'k ihesi (bestela, laxter iltzen dugu). Arreziyuak eerki aztu ziran... Martxa.

Andik, Leitza'ra. An muniziyuak... Guk karabineruai, etortzeko; entreatuko giñala. Ez etorri aik...

Andik, arratseako, Gorosket'a'ra.

\* \* \*

(XII-5).

Biyaramonian, Gatzarrita'ko atakia.

Askotan etortzen giñan Aritxulei'ra ta Gatzarrita'ra.

Mikeletiak egun artan.

Arkaitzian jarri giñan gu: Arritxola biño arontzago, Madarigarreta-goiko-aldian. Mikeletiak, Arritxola-gañian (solla, lekua).

An Balentin eta Iñazemai Iturrioz'ko ta Xaaxtien, Aritxulei'tik etorriryak mikeletian kontra. Bikayo xarra ere an zen. Gu irurogei-bat, Santakruz'enak. Xaaxtien'ek ale batzuek; Bordagaraikok bai mordoxka (Aritxulei'kuak). Mikeletiak, konpañi eerra: eunen-bat.

Tiro-mordoxka ein tzen. (Gure leenbizikuak aitzek).

Bika(ri)yuak guri: "Jotze(r)a tiratzeunte pikaru oik!". —"Bai guk ere, Jauna!".

Mikeletiak leku sollian eoki, ta laister asi ziran Oyeleku'n betti.

Thesi ikusi genittunian, gu, anak ligero, Arritxurita'ko gañera. An tiro batzuek.

Atzera Goizueta-aldera.

\* \* \*

Andik Araotz'a.

\* \* \*

Non-nai ibiltzen giñan. Ibilli beerko, ilko ez baginuten.

Emen (Oyartzun'en, Aritxulei'n-ta) Enparan (Xaaxtien) ta Bordagarai-ta eoten ziran. Ernani'ko "Luxia" ta Aneer'ko "Errotaya" ta "Ollarra" (irundarra? lezoarra?) maiz izaten ziran goi-aldian ere. (Errotaya'k eta Ollarrak-eta, pikardiyak eitten zittuzten Santa Krutz'en ize-nian).

\* \* \*

#### XABALO, SOLDADO DE LA "GUARDIA" DEL SANTA CRUZ

Yo (era) un muchacho joven, aprendiz de cantero (que trabajaba) en la casa (entonces) en construcción, de Secundino.

(Se corría) por entonces, que Santa Cruz merodeaba (por aquí).

Al anochecer (cuando volvía) para casa, topé con unos carabineros en la encrucijada de Ambulodi. (Me pidieron) que si me enteraba, por dónde andaba Santa Cruz, se lo comunicase (a ellos). Yo (les contesté) que sí. (¡Hasta rato!).

Llegado a casa, hicimos el “gobierno” del ganado, cenamos y (me fui) a dormir.

A media noche, Santa Cruz con su cuadrilla (que) llama a la puerta. (Traían prisionero a Kortxo). Eran las doce de la noche.

—¿Dónde está el hijo?

—En la cama.

—Que se levante.

—¿Qué (ocurre)?

—Soldado. Ahora todos salimos soldados.

—Bien.

La madre lloró un poco. El padre (dijo): “Pues, ¿qué le vamos a hacer?”. Yo, contento, (como quien va) a una boda. (1872-XII-2).

\* \* \*

(Fuimos) a Oyartzabaltxiki. Allí reclutamos a Nicolás.

De allí a Altza. Allí reclutamos a Manuel. Más tarde, a Félix.

De allí, a Altxatxiki. De allí a las Peñas de Aya. Allí nos hizo entrega del arma, el Agente. A mí me dieron un “Jiratorio”.

\* \* \*

(1873-XII-3).

De las Peñas de Aya (nos fuimos) a la borda de Oyartzabaltxiki, en Berdabiyo. Allí tuvimos una ración de habas. (Larría y yo las cocimos). ¡Qué (modo de) comer!

Allí estaba (con nosotros) Kortxo. Mikolesmai de Estrataburu( le decía) que no volvería más a Oyarzun. Kortxo lo tomó en cuenta. Más tarde amenazaba muchas veces a la madre del Mikolesmai. Nosotros, en cambio, le dábamos vino y a los nuestros nunca amenazó).

\* \* \*

(XII-4).

De allí (nos fuimos) a Goizueta. En los montes de Goizueta, (tuvimos) la siguiente ración. (Era en una hermosa borda de hacia Leiza —la borda tenía en frente, unos fresnos—).

Toloxa (de boina blanca) (se hubo de retirar) por allá a soltar las bragas. Los carabineros lo vieron, y (la emprendieron) a tiros. Martín de Ibarre, (que) tenía por la cuerda a Kortxo, al oír los tiros se sobresaltó, y Kortxo se fugó (de lo contrario lo matamos muy pronto). Bien se olvidaron entonces las raciones! Y nos fuimos.

De allí nos fuimos a Leitza. Allí nos municionamos... (Y avisamos) a los carabineros, que viniesen por nosotros, que nos íbamos a entregar. No vinieron...

De allí, para la noche, nos fuimos a Gorosgarate.

\* \* \*

(XII-5).

Al día siguiente (fue) el ataque de Gatzarrieta.

Muchas veces llegábamos a Aritxulegi y a Gatzarrieta.

Aquel día, los miqueletes.

Nosotros nos colocamos en la peña, más allá de Arritxola, hacia Madarigarreta. Los miqueletes sobre Arritxolagaña: sitio descubierto.

Allí (se encontraban) Valentín e Iñazemai de Iturriotz y Sebastián, venidos de Aritxulegi, contra los miqueletes. Con ellos estaba el Bikayoxar. Nosotros (éramos) como sesenta, los de (la Compañía) de Santa Cruz. Sebastián (tenía) unos poquitos; el de Bordagarai tenía un buen grupo: todos éstos, de Aritxulegi. Los miqueletes eran una buena Compañía: como cien.

Se tiroteó bastante. Esos (fueron) nuestros primeros (tiros).

El Bikariyoxar (nos decía): "¡Y que tiran a pegar, los puercos de ellos!". Y nosotros le contestamos: "Igual que nosotros, señor".

Los miqueletes (como se hallaban) en sitio descubierto, luego empezaron a (tomar el camino) de Oyeleku, cuesta abajo.

Nosotros que los vimos que huían, rápidamente tomamos el alto de Arritxurieta. Y (disparamos) algunos tiros.

Vuelta a Goizueta.

\* \* \*

(XII-6).

De allí (nos fuimos) a Araotz.

Andábamos por todas partes. ¡Qué remedio! si no queríamos morir!



and under a microscope showing that the same...

(see also p. 10) and the...



and the...

and the...

and the...

and the...

and the...



and the...

## A R K I B I D E A

### PRELIMINARES ..... 5

Literatura euskérica, 5.—Notas geográficas, 5.—Notas etnográficas, 6.—Literatura oral, 8.—Rasgos fundamentales de la literatura oral, 8.—Artificio rítmico, 9.—El artificio rítmico y el problema de la perpetuación en las artes, 10.—El artificio rítmico y el desarrollo de la memoria, 11.—Rapidez de movimiento de las imágenes, 13.—La improvisación, 14.

### LA LITERATURA ORAL EN GENERAL Y LA POPULAR EUSKERICA ..... 16

La improvisación euskérica, 16.—Consideraciones generales, 16.—Perfección de forma en la improvisación, 18.—Rapidez de movimiento de las imágenes en la literatura oral vasca, 22.—Bertso berriyak, 23.—Elisiones y construcciones pregnantas, 27.—Falta de elementos de enlace, 28.—El orden lógico cronológico, 31.—Falta de cohesión lógica de las imágenes poéticas con el asunto del cantar, 38.—El desarrollo de la memoria y la literatura oral vasca, 39.—El artificio rítmico en la literatura oral vasca, 42.

### EL BERTSOLARISMO ..... 43

El bertsolarismo, 43.—Los orígenes, 44.—El bertsolari, 45.—Sujeto pasivo del bertsolarismo, 47.—Popularidad del bertsolari, 49.—El bertsolarismo en sí mismo, 50.—Las características de la literatura oral en el bertsolarismo, 52.—Técnicas de la improvisación, 53.—Más del artificio rítmico en el bertsolarismo. La rima, 57.—La melodía en el bertsolarismo, 59.—El ritmo en el bertsolarismo. La métrica, 65.—La acción o danza en el bertsolarismo, 67.—Historia externa del bertsolarismo, 67.—La historia del bertsolarismo a través del bertsolarismo mismo, 73.

### KOPLA ZAARRAK ..... 79

Razón de la denominación, 79.—Técnica de la copla, 79.—Incoherencia aparente y cohesión real, 80.—Relaciones de orden sensible, 82.—¿Mentalidad mágica en las coplas?, 89.—Primitivismo de los koplak zaar, 90.—Las trikiti-kopla o coplas de sasi-soñu o bizkai-dantza: coplas de pandereta, 93.

POESIA DECORATIVA ... .. .	98
Poesía decorativa, 98.—Sus constitutivos, 99.—Diversas clases de poesía decorativa, 100.—La onomatopeya en la poesía decorativa, 104.—La estilización en la poesía decorativa, 106.—La poesía decorativa y el arte neolítico, 108.—La poesía decorativa en las canciones infantiles y cuneras, 109.—El elemento decorativo en la poesía popular en general, 109.	
TEATRO ORAL ... .. .	110
Pastorales suletinas, 111.—Danzas intercalares y farsas, 113.—Errandos y Zelemin ta Zelemon, 113.—Fragmentos teatrales, 116.—Misterio de Navidad, en Mondragón, 116.	
ROMANCES ... .. .	119
Ana Juanixe, 120.	
APENDICE ... .. .	128
Azen juiziyoko eguna, 131.—El día del juicio final, 135.—Balentin Berriotxo, 137.—Valentín Berrio Otxoa, 143.—Bertso berriak Txirrita'k jarriak. Fernando Amezketarrari, 145.—Fernando de Amezketa, 149.—Amalau eriyotzena, 151.—De las catorce muertes, 153.—Bertso berriak, 154.—Berso berriak, 158.	
BRABANTE'KO JENOBEBA PASTORALA (Fragmento) ... .. .	162
NI NAIZ KAPITAN PILOTO ... .. .	419
AUR EDER BATEN BILLA ... .. .	419
ACTO PARA LA NOCHEBUENA ... .. .	420
ALDAZTORREA ... .. .	177
ESTILO NARRATIVO EN PROSA ... .. .	179
Xabalo, Santa Krutz apaizaren soldado guardiko, 179.—Xabalo, soldado de la "guardia" del Santa Cruz, 181.	

## KARDABERAZ LIBURUXKAK

- 1 KARDABERAZ, 1  
(Zenbait idazle) ... .. 1971. 34 of
- 2 UME TXIKIENTZAKO SOINKETA  
(Marrezki ugariz ornitua) ... 1973. 19 "
- 3 EUSKALERRI ZARREKO JAINKO TXIKIAK  
(A. Arrinda) ... .. 1973. 19 "
- 4 KARDABERAZ, 2  
1973. (Zenbait idazle) ... .. 1975. 110 "
- 5 KARDABERAZ, 3  
1974. (Zenbait idazle) ... .. 1975. 147 "
- 6 AMEZKETA'KO PERNANDO  
(Albizu ta Ayerdi'tar Anastasio) 1975. 77 "
- 7 KARDABERAZ, 4  
1975. (Zenbait idazle) ... .. 1975. 84 "
- 8 "PAKEAREN-ERREGIÑA" - MEZA  
(Pildain Araolaza'tar Joakin) 1974. 43 "
- 9 20 IPUI ETA... antzerkitxo bat ikastolarako  
(A. Albisu) ... .. 1975. 145 "
- 10 KARDABERAZ, 5  
1976. (Zenbait idazle) ... .. 1977. 109 "

## KARDABERAZ BAZKUNA

1924'an sortua, Gazteiz'ko Apoizgaitegian. Euskeraren alde.

1936'an birrindua. 1970'an berpiztua.

Zertarako? Euskera jator batean, kristau-burubide barruan  
(esi zabala) lan egiteko.

**Bazkideak** (gizon ala emakume): bazkidetza irixteko sar-  
rera-sariz, milla peseta ordaintzen dute. Iru bazkide  
-mota dira gero:

- A) Urteko milla pesetako bazkide-saria ordaintzen dute-  
nak. Kardaberaz "urterako" liburuxka, utsean-duan  
jasoko dute. K. B.'k irarriak dituan eta irarriko dituan  
idazkietatik, ala nai izanik, nai dituztenaz erosteko  
eskubide dute, irar-sariaz ordaindurik.
- B) Urteko bi milla pesetako bazkide-saria ordaintzen  
dutenak. Kardaberaz "urteroko" liburuxka, utsean-  
duan jasoko dute. K. B.'k irarriko dituan idazkiak, irar-  
-sariaz ordaindurik, urteko milla peseta bitarteko  
kopuruz ditezkenak jasotzeko eskubidea dute, ezer  
gelago ordaindu gabe.
- D) Urteko bi milla pesetatik gorako bazkide-saria or-  
daindu nai dutenak, Bazkunari guzizko ordaintzela  
bereziki lagundu nairik. Idazki banaketan ongi go-  
goan izango ditu mota ontako bazkideak K. B.'k.

**Arpidedunak.** Irartzen jungo diran idazkiak jasoko dituzte  
ajdiko aldian, jaso ala, arpidedun-sariaz ordaindurik.

## KARDABERAZ BAZKUNA

San Francisco, 1 - Apdo 83 - Tel. 55-11-40 - **TOLOSA**

