



HAL
open science

Siglo XVI: Las primicias de las letras vascas

Aurélie Arcocha-Scarcia, Bernard Beñat, B. Oyharçabal

► **To cite this version:**

Aurélie Arcocha-Scarcia, Bernard Beñat, B. Oyharçabal. Siglo XVI: Las primicias de las letras vascas. 2009. artxibo-00442933

HAL Id: artxibo-00442933

<https://artxiker.ccsd.cnrs.fr/artxibo-00442933>

Submitted on 24 Dec 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SIGLO XVI: LAS PRIMICIAS DE LAS LETRAS VASCAS

©A.Arcocha-Scarcia (Bordeaux3/IKER-UMR5478) a.arcocha@iker.cnrs.fr

©B.Oyharçabal (CNRS/IKER-UMR5478)
b.oyharçabal@iker.cnrs.fr

Introducción¹

Los textos literarios más antiguos que se conservan en lengua vasca pertenecen principalmente² al siglo XVI, y las características de su aparición son distintas según se trate de los territorios vascos situados en la Península Ibérica que pertenecieron a los reyes españoles (Guipúzcoa, Vizcaya, Álava, y la Alta Navarra recién conquistada), o del territorio franco-aquitano, gobernado por los reyes de Francia. Habría que tener en cuenta, además, la "Nueva Navarra" (Lafont 1970:51-52)³, reino que existió entre los reinos de Francia y España y que, a pesar de haber perdido a la Alta Navarra, se fue consolidando entre 1523, fecha en la que se reunieron los Estados de Baja Navarra para prestar juramento al rey Henri II⁴ y 1527, fecha en la que se casó con Marguerite d'Angoulême.

Durante el siglo XVI, se tiene noticia de unos pocos libros impresos total o parcialmente en lengua vasca. En la parte franco-aquitana, se editan cuatro libros íntegramente en lengua vasca: el *Linguae Vasconum Primitiae* de Etxepare (Burdeos, 1545), la traducción del Nuevo Testamento llevada a cabo por Leizarraga, *Iesus Christ Gvre Iavnaren Testamentv Berria*, así como la edición de los opúsculos *ABC* y *Kalendrera*, también traducciones del mismo autor y los tres impresos en La Rochelle, en 1571. En los territorios vascófonos del Rey de las Españas, se editaron tres obras bilingües, en vasco y castellano: el catecismo de Sancho de Elso titulado *Doctrina Christiana y pasto espiritual del alma para los que tienen cargo de almas y para todos estados, en Castellano y Vascuence* (Pamplona, 1561)⁵, citado por el bibliófilo sevillano Nicolás Antonio⁶ y también Isasti (Villasante 1961:64), y del que no se ha conservado ningún ejemplar, los *Refranes y Sentencias comunes en Bascuence, declaradas en Romance con numeros sobre cada palabra, para que se entiendan las dos lenguas*⁷ (Pamplona, 1596)⁸ de autor anónimo, y la traducción que el doctor Betolaça realizó del catecismo de Jerónimo de Ripalda titulada *Doctrina Christiana en Romance y Basquenze* (Bilbao, 1596)⁹.

La noticia, difundida en febrero de 2004, del descubrimiento de un manuscrito escrito hacia 1566 mayoritariamente en lengua vasca, ha abierto a su vez nuevas perspectivas filológicas y literarias que nos permitirán entender mejor los pormenores de la producción literaria en lengua vasca en el País Vasco peninsular durante la segunda mitad del siglo XVI.

El propósito de estas líneas es ofrecer una visión general contrastada de la producción literaria en lengua vasca durante el siglo XVI, centrándonos en el *Linguae Vasconum Primitiae* de Etxepare de 1545 (LVP). El LVP es, efectivamente, *el único proyecto literario auctorial en esta lengua vernacular plasmado en un libro impreso*¹⁰: este libro ha de ponerse en relación

a su vez, con el gran movimiento humanístico europeo de la primera parte del siglo XVI estrechamente ligado al "acto de imprimir". Es además, el único "libro-testigo" de ese período crucial de la lengua vasca. Pero es también un "libro-huérfano". Ciertamente, llevar a cabo el plan de impresión fue para Etxepare el modo de acceder, con éxito, a la "modernidad" (Zumthor)¹¹, pero no tuvo seguidores en todo el siglo.

Dentro de esta perspectiva, hablaremos primero de los diversos fragmentos literarios en lengua vasca. A continuación, nos centraremos brevemente en el manuscrito atribuido a Lazarraga (*CDL*). Y, finalmente, propondremos una nueva lectura del *LVP*, poniendo de relieve su materialidad: el *LVP*, como "libro objeto" liberado de anacronismos (Febvre). De ese modo, la visión tradicional del *LVP* y del posicionamiento de Etxepare se ve radicalmente renovada: emerge un libro desconocido.

I. Textos literarios fragmentarios

a) Las composiciones literarias del siglo XVI que se han conservado en la zona geográfica norpirenaica son muy escasas. Se sabe que debieron de existir más autores en lengua vasca gracias al testimonio, fiable, del historiador y poeta del siglo XVII Oihenart quien, en un manuscrito sobre el arte poético vasco, da nombres de autores antes desconocidos, tales como Jean Detchegaray, contemporáneo de Etxepare y autor de *une pastorale*¹², es decir de una obra pastoril *Arzain gorria*¹³, que se ha perdido. Ha debido de haber también migraciones intertextuales entre el francés y el occitano en canciones. Testimonio de ello nos da, por ejemplo, un verso en lengua vasca, *Zoaz zoaz ordonarequi*, extraído de una canción francesa del siglo XV (o XVI). Otro tipo de producción, testigo de cierta comunicación entre personas letradas durante el reino de Jeanne de Albret, es la poesía laudatoria en lengua vasca en honor al nacimiento de su hijo Henri III (futuro Henri IV de Francia), incluida en un libro de loas multilingüe publicado en 1554. La multiplicidad de idiomas es aquí un signo de abundancia¹⁴, forma parte de la acumulación hiperbólica que subraya la majestuosidad del acontecimiento.

Mención aparte merecen varias baladas (llamadas *eresiak* por Oihenart)¹⁵ como *El Cantar de Bereterretche* (*Bereterretchen Khantoria*), *La dama del castillo de Tardets* (*Atharratze jaureguiko anderia*), etc.,¹⁶ relacionado por el historiador decimonónico Jaurgain con hechos ocurridos en el siglo XV y XVI respectivamente pero cuya transcripción data del siglo XIX (Chaho; Francisque-Michel, Sallaberry), lo que nos obliga a ser muy prudentes a la hora de fechar este tipo de producciones o al menos al texto como tal.

b) En la parte peninsular, aparte del ejemplar impreso incompleto de *Refranes y Sentencias* mencionado arriba, de las colecciones de refranes y sentencias compuestas por el cronista real y genealogista Esteban de Garibay¹⁷, de la traducción al vasco del Salmo 51 *Miserere* por Juan de Undiano¹⁸, de la elegía autógrafa de Juan de Amendux, conservada en el Archivo General de Navarra, el corpus literario está formado por algo más de una decena de endechas y cantares anónimos, a menudo muy fragmentarios, transcritos por cronistas guipuzcoanos y vizcaínos (Esteban de Garibay¹⁹ citado más arriba, García Fernández Cachopín y Juan Iñiguez de Iburgüen²⁰ etc.), y de alaveses (el genealogista Lazarraga), todos ellos autores de documentos y libros en castellano. Dichos historiógrafos sitúan el origen de esos textos aislados en hechos ocurridos durante todo el siglo anterior o durante el siglo XIV.

A este corpus habría que añadir los fragmentos incluidos en obras literarias impresas en castellano tales como el *Cantar de Perucho*, que figura en la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536) de Gaspar Gómez.

c) Los textos literarios fragmentarios citados se integran, a su vez, en un contexto más amplio formado por fragmentos de índole lingüística existentes desde varios siglos antes del XVI, tanto en la parte cispirenaica como en la parte ibérica. El testimonio textual más antiguo en lengua vasca se encuentra entre las glosas del ms. núm. 60 de las llamadas *Glosas Emilianenses*, fechadas aproximadamente a mediados del siglo XI.

También existen varios documentos con palabras y expresiones vascas, onomástica e incluso etimologías (Ibargüen-Cachopín) anotadas en el *Fuero General de Navarra*, en documentos notariales, en cartas, y en diversos procesos.

Señalemos también el relato de Lope García de Salazar (1399-1476), *Bienandanças y Fortunas*, y la Crónica Ibargüen-Cachopín ya citada que contiene interesantes frases y palabras en lengua vasca explicadas en castellano.

En lo que se refiere más concretamente a los vocabularios de viajeros anteriores al siglo XVI, los hay muy breves, como el que figura en latín y vasco en la guía de ruta de un peregrino francés identificado como Aimery Picaud de Parthenay-le-Vieux (siglo XII), o como el compuesto en vasco y alto alemán en el relato del peregrino Arnold von Harff de Colonia (1496-1499). Ya en el siglo XVI, el humanista siciliano Marineo Sículo inserta también un breve vocabulario en su *De rebus Hispaniae memorabilibus* (1533) y en su versión castellana titulada *Cosas memorables de España*. Mención aparte merece el vocabulario mucho más extenso de Landucci, basado como no podía ser de otra manera en Nebrija: *Dictionarium Linguae Cantabrigae* (1562), estudiado por L; Michelena (1958) y ahora por B. Urgell (2008).

Hay que citar también el diálogo en lengua vasca del Emperador Carlos V con un arriero recogido por Isasti, quien asegura, en unas palabras liminares, que «El Emperador Carlos Quinto de gloriosa memoria gustaba de hablar vascuence, que por temor al confesor, capellán y médico bascongados, como se nota en su lugar, o por curiosidad aprendió algunas palabras»²¹.

Mencionemos, para terminar, el conocido fragmento en lengua vasca que figura en la tercera edición del *Pantagruel* (1542) de Rabelais, al cual podríamos añadir dos oraciones litúrgicas que acabamos de descubrir en un manuscrito inédito de finales del siglo XVI escrito por el cosmógrafo A. Thévet²² (BnF, París).

Estudios ulteriores deberán replantearse la problemática de los puntos de vista vigentes acerca del corpus formado por las diversas composiciones literarias anónimas como cantares, endechas, etc. Sería conveniente, por ejemplo, volver a cuestionarse tanto acerca de sus "signos de antigüedad" como acerca de la impresión de "fragmentación" (Zink 1996) que se desprende de ellas²³.

II. El manuscrito de Juan Pérez de Lazarraga

Gracias al descubrimiento de un cuaderno denominado *Juan Perez Lazarragakoaren eskuizkribua* (Lakarra 2004), es decir, "Manuscrito de Juan Pérez de Lazarraga", se han podido encontrar, por primera vez, testimonios concretos de la producción literaria en lengua vasca en sectores socialmente privilegiados de las provincias vascas peninsulares en la segunda mitad del siglo XVI.

Una vez que se acaben la edición paleográfica y la edición crítica del manuscrito, labor dirigida en la actualidad por Joseba Lakarra (equipo de investigación JUMI)²⁴, se podrá disponer de un texto filológicamente fiable, base sin la cual es imposible realizar un estudio científico y al revés: sin saber más de literatura no se podrá cerrar el texto nunca con razonamientos sólo lingüísticos.

El cuaderno es incompleto y comprende 51 folios. Aparentemente, se pueden distinguir varios tipos de letra y varias manos (tres o cuatro por lo menos) de distintas épocas. Diversas referencias del propio texto parecen designar a un autor principal: Juan Pérez de Lazarraga, señor de la Torre de Larrea perteneciente al linaje conocido de los Lazarraga. Este linaje, cuyas ramas se encuentran diseminadas entre Oñate y Salvatierra-Zalduondo, «ha producido un conocido escritor, un erudito genealogista que dedicó muchos años a componer una relación genealógica de su linaje, que remató hacia 1589 y de la que existen diferentes copias en varios archivos privados. Curiosamente, este escritor es Juan Pérez de Lazarraga, Sr. De la Torre de Larrea, como él mismo reconoce en la citada relación genealógica» (Aguinagalde 2004: 3-5). La hipótesis de Aguinagalde es que el genealogista y el "poeta" autor del cuaderno manuscrito son una sola y misma persona.

Juan Pérez de Lazarraga parece haber escrito en el cuaderno por lo menos entre 1564 y 1567 (fechas que aparecen en los fol. 21, 23 y 48)²⁵, pero ni siquiera esto está claro²⁶ y probablemente existen partes posteriores²⁷.

El primer tercio del volumen lo ocupa una obra pastoril incompleta en prosa y verso. Es posible que se trate de la traducción o adaptación de alguna novela pastoril castellana. No se sabe todavía si hay alguna relación entre esa obra y el resto del cuaderno, formado por composiciones poéticas (de amor, religiosas etc.) en lengua vasca y algunas en castellano (Lakarra 2004:XII).

El manuscrito de Lazarraga constituye la prueba de que fuera de los fragmentos literarios recopilados por los cronistas y genealogistas del siglo XVI e insertados en textos castellanos, y fuera de los libros ya citados impresos total o parcialmente en lengua vasca, hubo otro tipo de producción literaria en esta lengua. Prueba de ello son, por ejemplo, las dos poesías citadas por Micoleta (1653) en el apartado titulado "Modo de la vizcayna poesia y sus versos" (Michelena (1964) 1990: 132-155), la "poesía galante vizcaína de los siglos XVI y XVII" (Sarasola 1990:87-90), y los otros dos ejemplos poéticos transcritos por Oihenart en el manuscrito *Art Poétique Basque...* de 1665 (Lafitte, 1967) que podemos considerar como parte de un corpus literario común a los siglos XVI y XVII.

Es una obra plenamente renacentista, como lo muestran el tipo de producción literaria, la caligrafía utilizada etc., pero no se puede equiparar con el *LVP* de Etxepare. El cuaderno de Lazarraga y el *LVP* pertenecen no sólo a dos épocas muy distintas del siglo XVI, sino también a dos geografías distintas y, sobre todo, a dos tipos distintos de producción: impreso y

manuscrito. Se puede decir que son más bien dos producciones paralelas sin puente alguno entre ellas. El *LVP*, libro de poesías escrito en vasco, lengua vulgar no románica, sin tradición erudita y difundido a través de una imprenta localizada en tierras franco-aquitanas tiene en su entorno a la generación de los primeros humanistas asentados en Burdeos, tal y como lo demuestra el peritexto editorial. Resulta obvio que no se puede equiparar con un cuaderno manuscrito de uso privado, cuyo aspecto es el de un borrador o un centón o carpeta escrito más de veinte años después, y probablemente mucho más y con citas de más de un autor, en otra geografía, en un ambiente político-religioso totalmente distinto (los dos conceptos van unidos en el siglo XVI).

III. *Linguae Vascomum Primitiae* (1545)

Vamos a examinar el *LVP* de un modo novedoso hasta la fecha. En primer lugar, examinaremos los "umbrales", como diría Genette, del objeto-libro con el fin de detenernos en las zonas que rodean el texto y luego analizar los discursos que se vertebran en tres grandes ejes: discurso metalingüístico, discurso amoroso y discurso político-religioso.

El *LVP* es hasta hoy la primera y única obra literaria impresa en vasco del siglo XVI fruto, a su vez, de la intención auctorial por un lado -el autor sabe a ciencia cierta que las letras vascas nacen con su defensa e ilustración poética de la lengua-, y del acto de imprimir, por otro lado, dado que el autor piensa que es el único método para que las letras vascas accedan a un nuevo *status* es la impresión.

III.1. Los umbrales del *LVP*

Tal y como hemos dicho en las líneas precedentes, al abordar el *LVP* es conveniente prestar la atención debida a los "umbrales", o sea, a los paratextos, peritexto y peritexto editorial, que rodean al texto mismo. Hemos adoptado la terminología genettiana para definir mejor lo que pudo ser la "salida al mundo" del *LVP*.

Varios elementos de la peritextualidad revelan una relación con el ambiente humanístico, tales como, por ejemplo: 1. La clase de título del libro: breve, sencillo, de tipo temático. 2. La característica de la epístola dedicatoria que cumple la función de prefacio. 3. La particularidad de la divisa en latín *Debile Principvm Melior/ Fortvna Seqvatvr* situada al final del texto que vale tanto para aclarar el significado del título como el del libro entero, y que sirve como "señal de cultura", cumpliendo así con los requisitos del "epígrafe terminal" particularmente desarrollado en el siglo XVII según Genette.

Otros elementos paratextuales que rinden testimonio del entorno humanístico en el que fue editado el libro lo constituyen todas aquellas señales pertenecientes *stricto sensu* al "peritexto editorial" como, por ejemplo:

1) La portada interior. En este caso está impresa en latín para que, probablemente, toda persona letrada europea pueda recibir de inmediato el mensaje. En la portada interior se mencionan el nombre del libro *Lingvae Vasconvm Primitiae*, así como la identidad y la función social auctorial (*per Dominum Bernardum Dechepare, Rectorem sancti michaelis veteris*)²⁸. El segundo espacio está ocupado por el grabado. Todas esas indicaciones son nuevas en los libros impresos ya que en las épocas medievales no existía la preocupación moderna por indicar el nombre del autor de la obra (Febvre-Martin).

2) El colofón situado al final del libro, siguiendo la costumbre que perdurará hasta los años 1550 en las imprentas francesas. El del *LVP* da cuenta, en francés, de una demanda de privilegio de tres años. Tales advertencias se generalizaron en los libros franceses a lo largo del siglo, sea por temor a las falsificaciones, sea por las pérdidas financieras ocasionadas de ese modo a los editores.

3) El *Advertant impresor*. Este aviso dirigido en latín a los impresores y lectores es la prueba de que un cuarto de siglo antes que el *ABC* (La Rochelle, 1571) del traductor Leizarraga hubo al menos una tentativa para elaborar unas reglas de ortografía y de pronunciación en lengua vasca. Leizarraga fue el primer autor en fijar de modo completo y preciso el alfabeto, los diptongos, las letras "que van juntas" (*Letra elkarri datchetzanac*), las abreviaturas, la puntuación y la pronunciación silábica. Los destinatarios eran los docentes vascos que enseñaban a leer a los niños y jóvenes para que pudieran descifrar el texto del catecismo reformado (el de Calvino)²⁹. La advertencia de libro de Etxepare, en cambio, es muy breve y hace únicamente hincapié en las innovaciones introducidas en el *LVP*. Se advierte, por ejemplo, que ¿la z nunca va en lugar de m? (*quod.z.nunquam ponitur pro.m*)³⁰ que la pronunciación exacta de la nueva grafía ç (introducida oficialmente en Francia por Tory en los años 1529-1533) ante las vocales *a, o, u*, cuyo valor fónico, escribe Etxepare (o Lehet), es idéntica a la *c* ante las vocales *i, e*, es decir, «un poco más áspero que la *z* en *ce, ci*» (*paulo asperius quam .z. vt in .ce.ci*). La sibilante dental sorda *z* a la cual hace referencia el redactor de la nota, tiene aquí claramente el valor fónico que se le daba entonces en francés y en latín, es decir, *ss* (Tory)³¹.

4) La tipografía. El *LVP* está impreso en redonda humanística, letra de molde introducida por Tory en 1529 en Francia, y fue precisamente François Morpain quien la introdujo en Burdeos en 1542. Para subrayar la contemporaneidad del *LVP*, es importante notar que hasta la segunda mitad del siglo XVI en el reino de Francia los lectores, entre los que se contaban tanto burgueses como gente corriente que sabía leer, preferían los libros impresos con la "gótica bastarda" a los impresos con la *lettera antiqua*, letra de molde humanística que según Febvre sólo se generalizaría en Francia en la segunda mitad del siglo. La razón era simple: la "gótica bastarda" se parecía más a la caligrafía manuscrita.

5) En cuanto a la puntuación utilizada por Etxepare en la epístola dedicatoria en prosa y en las "coplas", basta echar un vistazo para darse cuenta en seguida de que no se aplican con rigor los nuevos preceptos acerca de la puntuación preconizados cinco años antes en Francia por el humanista Etienne Dolet en *La Pvnctvation de la Langve Françoysse* (in *La manie de bien tradvire d'vne langve en aultre...*, 1540). Aparte del colofón en francés, las comas son prácticamente inexistentes en el corpus en lengua vasca. En cuanto a la utilización del punto final que se debe poner, según Dolet, al acabar la frase, iniciándose entonces la siguiente con una mayúscula, en el *LVP* el punto se encuentra efectivamente marcado al final de ciertas frases del prólogo en prosa, pero no sistemáticamente. A veces su lugar está indicado por un blanco tipográfico y por la mayúscula que inicia la frase siguiente. En los demás casos, se encuentra al final de la copla o estrofa, como en la *laisse* francesa o la copla castellana. El uso es el tradicional: recuérdese la regla prescrita por Juan del Encina en su *Cancionero* (1496) quien al hablar de la puntuación de la copla, dice lo siguiente: «en fin de la copla ha se de poner colu(mna) q(ue) es un pu(n)to solo»³²(Encina (1496) 1928: vj). En las poesías del *LVP*, la unidad semántica y gramatical de cada verso se marca, salvo excepción, gracias a la línea tipográfica, sin puntuación alguna al final, iniciándose el verso siguiente, o sea, la línea siguiente, con una mayúscula³³.

6) Los grabados en madera que figuran en la portada interior y al final del Prólogo del *LVP*. Ambos grabados crísticos, con la imagen de la Cruz de la Pasión, central en ambos casos, son iconos muy del gusto de los reformadores de todas las tendencias en Francia y, aunque no se pueda asegurar que haya existido una intención particular en su utilización en el *LVP*, es menester subrayar que recuerdan el lema cristocéntrico de Erasmo: «Colocar a Cristo ante sí como única meta». Es una manera de referirse simbólicamente a la *La Imitatio Christi*. Hay que notar que se observa un gran contraste entre estos grabados religiosos y la connotación, totalmente profana, del título.

7) En cuanto a la encuadernación *personalizada*, hecha probablemente unos años después de la publicación, sin que sepamos dónde, hemos decidido, de modo algo arbitrario, incluirla también en el ámbito de la peritextualidad editorial. A decir verdad, tanto la encuadernación como la venta de libros eran muchas veces, en el siglo XVI, actividades vinculadas al oficio de impresor. La encuadernación lujosa del único ejemplar conservado del *LVP* fue descrita en 1891 por el bibliófilo Julien Vinson quien precisó, sin más detalles, que provenía de la biblioteca de los príncipes de Condé. Después de haber podido examinar en 2006 y 2007 en la BnF Tolbiac de París dicho ejemplar del *LVP*, estamos en condiciones de añadir algunas precisiones en torno a la identidad del dueño, precisiones que inciden en la recepción³⁴. Las armas heráldicas que figuran en la portada exterior de piel son las de Louis I de Bourbon Condé (1530-1569), hermano menor de Antoine de Bourbon, marido de Jeanne d'Albret desde 1548 y rey de Navarra de 1555 a 1562. Puede que el *LVP* provenga de una de las bibliotecas de su familia política: la de su cuñada, la reina Jeanne d'Albret, que tal vez lo hubiera heredado de Marguerite de Navarre, su madre, poeta y autora del *Heptameron*, y protectora de muchos escritores comprometidos con las ideas reformistas, tales como Lefèvre d'Étaples, o el poeta Clément Marot. Marguerite tenía también buenas bibliotecas en sus tierras de Navarra, en Pau, en Odos, en Nérac y por otro lado estaba todavía viva en 1545, cuando se imprimió el *LVP*. No se sabe nada acerca del recorrido que llevaría luego el *LVP* hasta la biblioteca real, hoy BnF. El sello rojo, estampillado *Bibliothèque royale*, de la portada interior indica que el libro debió de entrar en la actual BnF probablemente en el siglo XVIII.

El *LVP* es "legible" semióticamente por cualquier destinatario exterior con tal de que sepa latín y de que esté informado de las corrientes humanísticas que conforman el universo del libro. Ciertos signos paratextuales, como el título temático y la divisa final en latín, la tipografía escogida, etc. le informan de inmediato de que el *LVP* pertenece a su mundo, es decir, a la primera parte del Renacimiento francés, época, como se sabe, abierta a las corrientes más novedosas provenientes de la Italia renacentista.

Sin embargo, el receptor esencial del *LVP* pertenece a una comunidad lingüística precisa: la que sabe leer y entender el discurso desarrollado en lengua vasca en el libro. Ese destinatario sabe de entrada, porque la «instancia prefacial» se lo dice, y porque el *status* material del libro con su paratextualidad peculiar de libro impreso también se lo dice, que su lengua vernácula, desprovista de tradición erudita hasta entonces, acaba de transgredir un límite con la impresión. Es, indudablemente, una preocupación refinada de persona letrada. Ya lo notó Lafon al analizar su poética, «...un art déjà sûr préside à leur composition et à leur mise en place. Le poète utilise avec adresse les procédés variés, anciens ou plus récents, que la langue lui offrait» ((1951) 1999:756). Etxepare no es de ninguna manera "popular" en el sentido de "no culto", ni el juicio despectivo emitido contra él por Oihenart 120 años más tarde, en una época de criterios estéticos distintos a los que dominan en la primera parte del siglo XVI en Francia, debe de ser tomado al pie de la letra, sin tener en cuenta ante el distanciamiento inevitable entre las poéticas de ambos escritores.

Después de haber penetrado por los umbrales y vestíbulos de la paratextualidad en el *LVP*, examinaremos su polidiscursividad: 1) el discurso de defensa e ilustración de la lengua o discurso reflexivo; 2) el discurso amoroso; 3) el discurso político-religioso.

IV. Pluralidad de discursos en el *LVP*

IV. 1. Discurso lingüístico reflexivo sobre la lengua

El propósito de Etxepare es adaptar lo que se está haciendo para el francés, única lengua referencial exterior citada en el *LVP*, a la lengua vasca, presentando por primera vez una defensa e ilustración de la misma, muy de moda desde finales del siglo precedente en las lenguas vernáculas vecinas. En el *LVP* consiste, como acabamos de ver, en un discurso metalingüístico paratextual enunciado a través del título temático y de la divisa final en latín del prólogo, y de la tipografía.

Pero el discurso lingüístico se amplía después dentro del *corpus* en los dos poemas finales *Contrapas* y *Sautrela*, a través de la alegorización de la lengua (en *Contrapas*), de la forma prosódica escogida y de otras migraciones transtextuales. Ambas composiciones tienen un parentesco con el *rondeau* francés, cuyas formas renovadas recogería Sebillet en su *Art Poëtique* ([1548], 1556). La estructura del *rondeau* recae en la peculiar utilización del estribillo: circular es su estructura, circular también el baile al cual estuvo y quizá estaba todavía ligado³⁵. Los *Grands Rhétoriqueurs* y Clément Marot pusieron de nuevo muy de moda en la Francia de la primera mitad del XVI la técnica, muy plástica, del *rondeau* medieval, que el grupo poético de *La Pleiade*, con Du Bellay a la cabeza, rechazaría en la segunda mitad del siglo. Es de notar que para Etxepare el nexo entre *rondeau*/baile es todavía transparente, ya que *Contrapas* y *Sautrela* son nombres de danzas, y el contrapás al menos se bailaba en círculo³⁶. Es posible que Etxepare conociera, además de los distintos *rondeau* en boga en su tiempo (*triolet*, "rondeau sencillo", "rondeau doble", "perfecto"), otras variantes, y que hiciese un acto de virtuosismo para esas primicias de la *lingua vasconum*. Puede que Etxepare en *Contrapas* tuviera en mente el *contrepas*, muy conocido y bailado, y que las dos formas de estribillo de tipo *rondeau*, la larga y el *rentrement* del que hablaremos en seguida, se refirieran a los pasos típicos del *contrepas*, paso largo y paso quebrado. El estribillo de *Contrapas* tiene, en efecto, un estatuto particular: 1) se repite al final de las primeras tres coplas, aislado tipográficamente, el estribillo largo del principio «Lengua vasca sal fuera» (**Heuscara ialgui adi ca(m)pora**), pero variando el final y 2) repitiendo al final de las tres coplas siguientes el *rentrement* o palinodie (Sebillet 1548). Esta técnica consiste en repetir al final de cada estrofa, siempre entre dos blancos tipográficos para aislarlo, no el hemistiquio del estribillo liminar citado, como se suele hacer usualmente en los *rondeau*, sino la única (y significativa) palabra: *Heuscara* ("lengua vasca") a la *manière* del conocido *rondeau* del *réthoriqueur* Lemaire de Belges **Grande concorde et petite avarice**, en el que sólo se reitera el adjetivo grande al final de cada una de las dos estrofas siguientes. Fue imitado también por Clément Marot en el *rondeau Aux damoiselles paresseuses d'écrire à leurs amis*. En él, el estribillo liminar es **Bonjour**: *et puis, quelles nouvelles*, y el *rentrement* únicamente el *bonjour!* Es posible también que el sintagma verbal del estribillo *ialgui adi* ("sal fuera"), de *Contrapas*, esté relacionado intertextualmente con el *rondeau* de Marguerite de Navarre, titulado *Madame Charlotte parlait à son âme*, cuyo estribillo liminar es **saillez dehors, mon âme, je vous prie** y *rentrement: Saillez-dehors*. Es decir, ni más ni menos que la versión en francés del famoso *ialgui adi* echeperiano. En *Sautrela*, a su vez, Etxepare escoge otra variación inspirada en el *rondeau* francés, consistente en cerrar circularmente el poema

gracias a un estribillo liminar que se repite al final precedido por un aire de danza que sirve de amplificación.

Después de esa primera ilustración *en abyme* en la que el idioma se autocontempla transformándose a medida que avanza el libro, interviene la segunda ilustración a través de 11 poesías cuya retórica gira alrededor del tema.

IV.2. El discurso amatorio

En las poesías amatorias, todas muy trabajadas retóricamente, se distinguen dos grupos distintos. El primero está compuesto por las tres primeras composiciones. Su función no es solamente la de ilustrar las potencialidades del idioma en el que están escritas, sino también establecer y aclarar el posicionamiento del "yo" auctorial. Se presentan en el siguiente orden:

1) «Aviso para enamorados» (*Amorosen gaztiguya*), en el que el "yo" poético (en ese caso auctorial) pronuncia de entrada su acto de fe marital, situándose en el terreno del amor espiritual y no mundano.

2) «A favor de las mujeres» (*Emazten fluore*), está muy a tono con las *Declamatio en pro* de las mujeres -y no a la vez en *pro* y en *contra* como en épocas anteriores-, de moda en la literatura europea de la primera parte del siglo XVI. Se enumeran las distintas cualidades de las mujeres, y se termina la enumeración con el *climax* que supone la evocación del coito entre hombre y mujer. Aunque la recepción de este cuarteto fue problemática en el siglo XIX, llegando a censurarse, el tono utilizado, tal y como lo notó el Prof. Lafon, siempre es elevado, nunca libertino (Lafon (1952) 1999: 772).

3) «Coplas de casados» (*Ezconduyen coplac*) es en cambio la ocasión de realizar una *Declamatio en contra* de los casados.

Los ocho poemas, sobre el amor, siguientes se articulan según diversas situaciones amorosas ficticias que forman parte de la casuística habitual. Su función es a la vez recreativa e ilustrativa de los peligros del amor. Pero sin dejar de lado el objetivo general de Etxepare es decir, el de mostrar la plasticidad de la lengua vasca en cualquier tipo de retórica amorosa.

Cinco poesías se sitúan dentro de la tradición neo-petrarquista heredada de la lejana cortesía occitana: «El que está enamorado en secreto» (*Amoros secretuqui*³⁷ *dena*), «Separación de enamorados» (*Amorosen partizia*), «El enamorado celoso» (*Amoros gelosia*), «Requerimiento de amor» (*Amorez errequericia*) y «Desprecio de la amada cruel» (*Amore gogorraren despita*). La relación amorosa es preferentemente adúltera, tal y como lo requiere el género, o está impedida por enemigos, lo que supone, en cualquier caso, secreto y sufrimiento para los enamorados y sobre todo para el hombre -el "yo" masculino interviene a menudo en los poemas-.

Tres composiciones están fuera de la tradición cortesana: las poesías dialogadas «Petición de beso» (*Potaren galdacia*), «Disputa de enamorados» (*Amorosen disputa*) y, por último, «Hágame el favor, váyase en hora mala»³⁸ (*Ordu gayçarequi horrat çaquiçat*), una única estrofa de cuatro versos que manifiestamente forma parte de un poema dialogado ya empezado. Podría ser un fragmento de otra composición perdida, o simplemente, como piensa también Lafon, un cuarteto aislado que pertenece a la pieza precedente, «Disputa de enamorados», de idéntica factura prosódica.

El personaje femenino ya no es inalcanzable, la verticalidad se ha roto, el hombre ya no se consume de amor a los pies de la dama, y en consecuencia, es él quien dirige la relación amorosa. La violación, claramente aludida en «Disputa de enamorados» («¿Queréis vos forzarme aquí?», *Oray nahinuçuya heben vorchatu*), no se muestra, y puede que forme parte del juego amoroso entre dos jóvenes solteros. El cuerpo femenino no se evoca, el deseo erótico está como borrado. Todo ocurre como si el autor, mucho más a sus anchas en la estructura cortesana de la retórica amorosa, hubiera decidido variar el juego retórico y experimentar el modo 'descortés' en unas *disputatio* en las que, dejando de lado el pathos amoroso, se plantea la relación hombre-mujer de modo horizontal, permitiendo el uso del humor y de la ironía. Una ilustración más de la plasticidad de la lengua vasca capaz de adaptarse a todas las variaciones de la retórica amorosa.

Sin embargo, el discurso principal del *LVP* no es el amoroso. Junto al claro posicionamiento lingüístico, existe otro discurso, más sutil pero fundamental: el político-religioso.

IV.3. El discurso político-religioso

Las poesías religiosas de Etxepare se dividen a nuestro parecer en dos grandes grupos³⁹: 1) La «Doctrina Cristiana» (*Doctrina Christiana, DC*), con oraciones para los momentos claves de la vida y un «Decálogo»; 2) El «Juicio general» (*Iudicio generala, JG*).

Las poesías religiosas son un elemento fundamental de la "defensa e ilustración" de la lengua vasca porque desvelan el posicionamiento ideológico del autor. El mero hecho de proponer, por primera vez y sin traducción, una doctrina cristiana en lengua vasca en verso es significativo: muestra la voluntad de ponerse en contacto directamente con el lector corriente capaz de leer y aprender de memoria textos de devoción escritos en lengua vernácula, e incluso de divulgar esa enseñanza de manera sencilla. Se nota asimismo que en los países aquitanos de habla vasca los lectores ya están listos para leer traducciones de textos sagrados en su lengua en los años anteriores a 1545, es decir, un cuarto de siglo antes de la edición por Leizarraga del *TB*. Dicha postura cobra más interés todavía si se examina el campo léxico de la *DC*, deteniéndonos sobre palabras clave como «las buenas obras» (*obra honac8), «oración» (*oracione*), «gracia» (*gracia*), «corazón» (*vihoça*) etc., o en las señales del discurso del acto de enunciación: el "yo" central del locutor-autor, el "usted" que utiliza en su relación con Dios (situado más arriba) a quien habla directamente, y el "tú" familiar, varias veces utilizado en modo imperativo («piensa» *pensa eçac*; «acuérdate» *orhit adi...*), que emplea cuando se dirige al destinatario-lector que debe instruir en la verdadera doctrina cristiana. Si se profundiza en el análisis y se examinan ciertos puntos del texto, uno se da cuenta de que aparecen algunos temas centrales como el de la supremacía de la vida interior sobre los aspectos exteriores de la fe, la importancia de la oración interior sobre las formas litúrgicas, la insistencia en la contemplación de la crucifixión, etc., temas propios del movimiento espiritual llamado *Devotio Moderna (DM)* y presentes en el *De Imitatione Christi (DIC)* atribuido a Thomas Kempis (1380-1471). No sería sorprendente que Etxepare hubiera leído el *DIC*, y quizás también libros de antologías espirituales surgidos de la corriente de la *DM*, conocidos bajo el nombre de *Rapiara* o *Collectaria*. A toda esa corriente subterránea se suma en Etxepare la influencia de Erasmo, directa o indirectamente a través de la lectura de otros autores franceses (¿Lefèvre d'Étaples o Briçonnet del grupo de Meaux? ¿Marguerite de Navarre?), o españoles (¿Vives? ¿Juan de Valdés?). En las poesías religiosas de Etxepare se puede notar la influencia de varias obras erasmianas como *De amabili concordia ecclesiae* (1533) (disposición a trabajar en favor de una reforma católica evitando el cisma, posicionamiento moderado sobre el culto a los santos y a la Virgen, insistencia en la

necesidad de las «buenas obras» además de la *sola fides*, etc.); de *De praeparatione ad mortem* (1534) y, sobre todo del *Enchiridion militis christiani* (1504), no sólo en el subcapítulo de la *DC* llamado "Armas contra la muerte" (*Harmac eryoaren contra*), sino también en el discurso general a favor del examen interior; del *Encomium Moriae* (1511) en algunas alusiones contra las autoridades civiles... Podemos ver otra influencia erasmiana (y del Lutero de 1517) en el hecho de rechazar -de modo tácito en Etxepare- las indulgencias borrando el Purgatorio. La cosmovisión *post mortem* de Etxepare sigue el posicionamiento erasmiano: geografía bipolar (Paraíso/Infierno), sin lugar para un Purgatorio, objeto principal del comercio de las indulgencias contra el cual se sublevó Lutero.

Sin embargo, el cuadro no estaría completo si no se mencionara la influencia del erasmismo en el "Cantar de Mosén Bernat Echapare" (*Mossen Bernat echaparere[n] cantuya*). Esa pieza ocupa un lugar particular por ser un relato autobiográfico, escrito después de haber salido en libertad. Lleva las señales propias del género autobiográfico, caracterizado por Lejeune: 1) Existe un desdoblamiento del "yo" con la identidad autor/narrador/personaje visible desde el título. 2) Se respeta el pacto autobiográfico definido por el autor con el lector: el acontecimiento contado es real y el hombre a quien ocurrió esa desdicha soy yo. 3. La referencia a una realidad exterior es patente: el "yo" cuenta que el rey (¿Jean II? ¿Henri II?) lo llamó a la corte de Bearn y lo encarceló injustamente bajo una denuncia calumniosa.

Basándose en dos documentos descubiertos en el Archivo de Navarra por José María Huarte (1926), se ha dicho que fue encarcelado por haber escogido el bando pro-castellano en la guerra de Navarra. Pero, ¿por qué un partidario de la Corona de Castilla mandaría imprimir su libro en Francia y no en España? Se pueden adelantar dos hipótesis:

1) La razón del encarcelamiento está en uno de los dos documentos descubiertos por Huarte. Gracias al documento, se sabe que Etxepare, persona letrada y de "buena fama", fue escogido y nombrado Vicario General del País de Cize por el obispo de Bayona con el beneplácito de las fuerzas castellanas que ocupaban el territorio. Se sabe que fue designado para el cargo con el fin de que pusiera fin a los comportamientos disolutos de los eclesiásticos del valle de Cize, y que su labor (eficaz) fue mal recibida, ya que hubo protestas: *que no es la clerezía en general sino algunos particulares a quien el ha corregido y traydo de mal y desonesto vivir al bueno, y porque les ha bedado los juegos y otras dissoluciones, lo quoyal se consentía en tiempo de don Pedro de Mendicoaga*. Sabiendo que en 1523 el cargo de Vicario General está ocupado por un tal Ainciondo, se podría avanzar la hipótesis de un encarcelamiento ocurrido *a maxima* entre los años 1520 y 1523, es decir entre la muerte de Lehet (1520) y el período durante el cual Ainciondo ocupa su puesto (1523). La causa sería su erasmismo, claramente sugerido en el manuscrito, reflejado en la acción reformista llevada a cabo en el territorio que estaba bajo su jurisdicción, labor que fue desaprobada ya que dio lugar a una denuncia. Pero no se entiende muy bien cómo podría ofender al rey por cuestiones religiosas, ya que entre 1518 y 1531 estamos bajo la regencia de Anne de Navarre⁴⁰, y que el texto de Etxepare habla solamente de denuncia calumniosa, sin más precisiones.

2) La hipótesis mas verosímil es que el encarcelamiento debió de ocurrir más tarde, en los años 1541-1545, años en los cuales Henri II se establece en el Bearn para aproximarse a España ya que no puede contar con el apoyo de Francia⁴¹.

El esquema del texto es crístico, basado esencialmente en la Pasión de Jesucristo, con una clara crítica al poder temporal (el rey) frente al poder divino, fuente de verdadera justicia. Quizás sea fruto de migraciones transtextuales. Entre otros muchos ejemplos, tengamos en

mente las prisiones evocadas anteriormente por Marguerite de Navarre, o por Clément Marot que fue encarcelado varias veces a causa de sus ideas evangelistas.

En suma, Etxepare es un erasmista que ha "digerido" su erasmismo. Un hombre a favor del diálogo íntimo con Dios, partidario de la *Devotio moderna*, lector de la *Imitatio Christi* y de las epístolas de San Pablo. ¿Quizás haya recibido también alguna influencia de los escritos de Lefèvre d'Étaples y de Briçonnet del grupo de Meaux, cuyos miembros más destacados fueron muy próximos a Marguerite d'Angoulême en los años 1517-1520? Etxepare es un hombre que cree aún en la reforma de la Iglesia Católica sin que se llegue al cisma, está muy lejos del calvinismo -con el cual rompe también Marguerite de Navarre hacia el final de su vida- que adoptarán en cambio los futuros reyes de Navarra Jeanne d'Albret, la hija de Marguerite, y su marido Antoine de Bourbon, así como su hermano menor, como hemos visto anteriormente, dueño del *LVP*, Louis I de Bourbon Condé.

¿Hubiera podido imprimirse el *LVP* en el reino español? La impresión monolingüe en una lengua no románica incomprensible y, en consecuencia, incontrolable para la censura, de una obra como el *LVP* hubiera sido problemática porque por lo menos desde unos quince años atrás la Inquisición española, preservadora de la ortodoxia católica ejercía un control cada vez mayor sobre los adeptos de la *Philosophia Christi* (Bataillon) Es poco probable que se hubieran dejado imprimir sin censurarlos, por ejemplo, los versos siguientes, claramente erasmistas, en los cuales Etxepare defiende la absoluta supremacía de la oración interior sobre cualquier manifestación litúrgica exterior «Ni sacerdote, ni obispo, ni siquiera un Papa / tiene el poder de absolver a ese tal [al que no se ha armado contra la muerte] / Sabe, Dios mira siempre al corazón / Ve mejor que nosotros mismos nuestro fondo⁴², / Si nuestro pensamiento no está puesto en él, de nada sirven las palabras» (*Apezeq ez apezpicuq ez etare aytasaynduc / Absoluacen halacoaren eceyn bothereric eztu / Iangoycua bethiere vihocera sodiagoçu / Guhaurc vano segurago gure gogua diacuxu / Gogua gabe hura vaytan hiçac oro afertuçu*).

Oharrak

1. Agradecemos a J. Lakarra y a B. Urgell las observaciones y correcciones efectuadas a la Introducción y a la primera parte de este trabajo (*I. Textos literarios fragmentarios*).

2. Se supone que hay fragmentos literarios transcritos en épocas anteriores al siglo XVI. Por ejemplo, la « oración popular navarra » descubierta por Gifford y Molho en 1957, en el cod. 7 de la Catedral de Pamplona. Cf. Michelena ((1964) 1990, pags. 57-58). Cf. más adelante in *I. Textos literarios fragmentarios*.

3. La « Nueva Navarra ». estaba formada por las antiguas posesiones de los reyes de la casa de Albret menos el territorio histórico del antiguo reino de Navarra (anexionado en 1512 por Fernando, rey de Castilla), a las cuales se sumaron los territorios pertenecientes a Marguerite d'Angoulême, al casarse ésta con Henri II en 1527.

Después de la muerte de Fernando el Católico, la guerra de Navarra continuó por unos 15 años más entre la familia legítima de Albret cuya meta era recuperar el antiguo reino, y Carlos V, que hizo todo lo posible militarmente para anexionar también la Baja Navarra («Ultrapuertos»), que sólo dió por perdida hacia el año 1524, abandonándola definitivamente a los Albret hacia 1527-1530.

4.La reunión de los Estados de Baja Navarra muestra que Carlos V ya había abandonado la esperanza de conquistar Ultrapuertos para los años 1527-1530 (Goyhenetche 1999:98).

5.Sobre los detalles de la impresión y distribución de los distintos ejemplares de este catecismo, cf Ricardo Urrizola Hualde: «Sancho de Elso y su *Doctrina Cristiana* en ?castellano y vascuence?», FLV, Año nº38, nº101, 2006, págs. 109-14; cf. Goñi Gaztambide: ?Sancho de Elso y su Catecismo bilingüe: nuevos datos?, en el FLV, Año nº27, nº68, 1995, págs. 7-22.

6.Cf. Nicolás Antonio: *Bibliotheca Hispana nova*, Roma, 1672. Citado por Ricardo Urrizola Hualde, in *op. cit.* pág. 109.

7.La técnica permanece todavía en Pierre d'Urte (G.Bilbao 2008).

8.Se trata de un ejemplar incompleto. Cf. las observaciones de L. Michelena (*Textos Arcaicos Vascos*, 1964), de B. Urgell (*Hiztegi Hirukoitza-ren osagaiez*, 2000), y sobre todo la edición crítica de J. Lakarra: *Refranes y Sentencias (1596). Ikerketa eta edizioa. Edizio kritikoa*, Real Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia, Bilbao, 1996. Cf. también los estudios de Joseba Lakarra: "Refraneros vascos antiguos anteriores a Oihenart" in Gorka Aulestia (ed.), *Los escritores. Hitos de la literatura clásica euskérica*. Institución Sancho el Sabio, Gasteiz, pp. 141-175; "Filologi-ikerketak *Refranes y Sentencias*-ez: historia eta kritika", *Enseiucarrean 13*, Universidad de Deusto, 1997, pp. 23-76. Cf. más adelante las colecciones manuscritas de refranes y sentencias compuestas por Garibay.

9. J. Urquijo y Vinson especularon también con que el *Viva Jesus* (Mitxelena 1956) fuera una reedición tardía de un catecismo del XVI pero es pura hipótesis, el original puede ser del siglo XVII (lo dice J. Lakarra).

10.Subrayado por los autores. Esto es básico porque el resto de las «obras» son orales o fragmentos o encargos o misceláneas...

11. Siendo el siglo XVI «une époque tournante, où le monde ancien bascule dans la modernité» (P. Zumthor 1993).

12.No se trata aquí del teatro popular suletino llamado *tragedia o pastoral*, sino del teatro pastoril en voga en Europa en los siglos XVI y XVII. Cf. la interpretación de B. Oyharçabal (2004, págs. 209-210) : "Il est fort probable que le terme pastorale dans cette citation a pour contenu celui qu'il avait en français classique. La première édition (1694) du dictionnaire de l'Académie française en donne une définition on ne peut plus claire: *pièce de théâtre dont les personnages sont des bergers et des bergères*. Selon les éléments dont nous disposons, il est vrai très peu nombreux, on peut donc supposer que la pastorale *Le berger rouge* d'Etchegaray appartenait à ce qui constituait l'un des trois genres majeurs de la comédie à cette époque, à savoir, la tragédie, la tragicomédie et, donc la pastorale. On le sait, ce terme, tout comme celui de tragédie avec lequel il fut longtemps en concurrence, fut utilisé par la suite comme terme spécifique pour désigner les représentations de théâtre populaire données en Soule et dans la région, mais il s'agit-là d'un emploi dérivé, que l'on ne saurait attribuer également à Oihenart sans risquer de commettre un regrettable anachronisme lexical". Leer la integralidad de la argumentación desarrollada en las págs. 208-212.

13. *Arzain gorria* se traduce literalmente por *El Pastor Rojo* (*Le berger rouge*, en francés), pero quizá el color 'rojo' haga referencia al color del pelo del pastor y se tenga que traducir por *El pastor rubio* (*Le berger blond*); podría tratarse entonces de una idealización neo-petrarquista, de la evocación de un pastor rubio y enamorado.

14. Lo es también luego: cf. Iturbe (*Contribución...*, 1657).

15. Cf. la definición dada por Oihenart en 1657: "eressiac, les vieilles chansons qui contiennent quelque histoire, ou narration".

16. Cf. Jean de Jurgain: *Quelques légendes poétiques du Pays de Soule*, reedición Lacour / Rediviva, Nîmes 1992.

17. Mss de la Biblioteca nacional de Madrid y de la Biblioteca Sainte Geneviève de París (P. Urquizu 2000:152-153).

18. Cf. A. Unzueta Echevarria: "Nuevos datos sobre el reformador de ermitaños y poeta vasco Juan de Undiano", *FLV*, Año 14, N° 39, 1982.

19. Esteban de Garibay, además de coleccionar refranes y sentencias por encargo de la corte (lo dice J. Lakarra), fue bibliotecario y cronista real de Felipe II. Su obra más famosa es *Los XL Libros del Compendio Historial Universal de todos los reinos de España...*, Plantin, Amberes, 1596.

20. Cf. Luis Michelena: "Textos arcaicos vascos...", *ASJU*, 1990 así como J. Arriolabengoa Unzueta: "Erdi Aroko kanta ezezagunak Iburguen-Cachopin kronikan", *ASJU*, 1996; *Iburguen-Cachopin Kronika. Edizioa eta Azterketa*, tesis doctoral inédita, EHU, 2006.

21. Para más información acerca de todo ese capítulo: cf. Michelena, Luis. [1964] 1990 *Textos arcaicos vascos* y Sarasola, Ibon. 1990: *Contribución al estudio y edición de textos antiguos vascos* in *Anejos de ASJU*, XI Diputación Foral de Guipúzcoa-Universidad del País Vasco, Donostia-San Sebastián.

22. Se trata de un Padre Nuestro (*Gvre Aïta*) y de un Credo (*Sinhesten dut*) éste incompleto. Ambas oraciones parecen tener relación con traducciones de Leizarraga. Cf. *Oraison Dominicale en Basque* y *Le Symbole des Apostres en Basque in Description de plusieurs Isles par M. André Thévet* (BnF: Fonds français, ms. 17174, versus folio 9).

23. Por ejemplo, J. Lakarra no piensa que el *Cantar de Bretaña* haya sido compuesto en el siglo XV sino en pleno siglo XVI. Nótese que el "Romancero Nuevo" está en su apogeo en el segundo tercio del siglo XVI. Véase también Sarasola, *op.cit* 77-82.

24. Cf. la ponencia de G. Bilbao y de R. Gómez (JUMI), en el II Congreso de la Cátedra Koldo Mitxelena, UPV-EHU, Vitoria-Gasteiz, oct. 2007.

25. Cf. F. Borja de Aguinagalde "Datación de un manuscrito en euskera del siglo XVI" (2004:4).

26. "En algún caso (quema de Salvatierra) la fecha corresponde al suceso cantado, no a la composición o copia en ese manuscrito" (habla J. Lakarra).

27. "Hay claros errores de copia, por ejemplo, en algún caso, además, hay 'innovaciones': joan zedin - joan zen, etc." (habla J. Lakarra)

28. *Sancti michaelis veteris* se denomina «Eihalarre» en lengua vasca.

29. Y quizás para poder leer versiones manuscritas en lengua vasca de los salmos de David - sin que se tenga constancia de ello-. Se podrían haber hecho dichas traducciones a partir de la edición francesa Marot-De Bèze de 1562, edición que se utilizó *de facto*, sea dicho de paso, para las impresiones en lengua gascona y bearnesa.

30. Cf. J. Oroz Arizcuren: "Linguae Vasconum Primitiae:¿1545?..." (*Iker* 21, 2008:453).

31. «Zeta comme dit Galeotus Martius (?) non est litera, sed duplex sibilus, Id est, duplex SS (...). C'est-à-dire, Z nest pas lettre, mais est vng siflement double, qui vault deux. SS» (Tory [\[1529\]](#) 1931:LXIII).

32. Hemos quitado las abreviaturas y completado, entre paréntesis, las palabras (Los autores del artículo).

33. A propósito de la puntuación, cf. también las observaciones hechas por Lafon 1952 (1999):761.

34. Señalemos otros dos puntos que se refieren a la recepción del *LVP*: en la versión impresa decimonónica del *Compendio histórico de la Muy Noble y Muy Leal Provincia de Guipúzcoa* (ms. fechado en 1625 pero editado en 1850) atribuida a Isasti, hay una alusión al autor Etxepare así como cuatro estrofas religiosas del *LVP* distintas a las que se encuentran en la versión impresa de 1545. Las diferencias consisten en los siguientes puntos: 1. División por el hemistiquio; 2. Traducción al castellano; 3. Adaptación parcial al guipuzcoano. Sería necesario verificar la versión original manuscrita del *Compendio* para saber si las modificaciones son debidas a Isasti o a copistas posteriores ya que "la obra [el *Compendio*] que ha llegado a nosotros se ha visto completada en las diferentes copias manuscritas" entre el siglo XVIII y la impresión de 1850. Cf. a este propósito J. L. Orella [Geografías guipuzcoanas de la modernidad: Baltasar de Echave y Lope Martínez de Isasti \(1999\)](#). En cuanto a Oihenart, cita una estrofa, escogida también entre las poesías religiosas del *LVP*, con acentuación aguda en la última sílaba (*Notitia...*, 2a edición, París 1656). Oihenart, precisamente, menciona nominalmente a Bernard Etxepare en un borrador ulterior de 1665 (ms. titulado *L'Art Poétique Basque*) señalando, entre otras cosas, que hubo una segunda edición en Rouen hecha por "Adrian" [o Adrien] "Morront" (o Morrortz, o Morron), es decir más o menos entre 1604 y 1630 pero hemos encontrado menciones suyas (o de algún homónimo) en la Bibliothèque municipale de Rouen hasta los años 1635, 1637. Cf. también P. Lafitte: «Quand parut la deuxième édition de *Linguae Vasconum Primitiae* ?», GH, N°39, 1967.

35. Hay quien afirma que la costumbre de cantar los *rondeau* bailando debió de perderse en el siglo XV (1993: 247). Pero quizá la costumbre continuara todavía en la primera parte del siglo XVI.

36. El contrapás del que habla Etxepare sería una danza llamada contrepas, bailada en el siglo XVI, que tendría alguna similitud con una danza (o familia de danzas) precursora de la actual sardana bailada en el Rosellón y en los países catalanes. La característica de esta danza es que

se intercalan pasos seguidos y pasos quebrados : «Le contrepas, ancêtre vraisemblable de la sardane, comprenait (?) un contrapas dit sarda ou cerdan», in <http://www.occitania.fr/tradit/vivant/sard/resume/dr.htm>

37. En la edición de 1545, se lee *segretugui* por *secretuqui* ("en secreto").

38. Trad. J. Lakarra.

39. Y no en una sola parte llamada *Doctrina Christiana* como desde Lafon se vienen caracterizando.

40. Tucoo-Chala citado por Lafon 1952 (1999):787.

41. Tucoo-Chala in *op. cit.*:787.

42. O «nuestra intención».