

Una canción hermana de *Agur, nere arreba*, en menor

FRANCISCO J. OROZ

Al P. Jorge de Riezu

1. Cántase en el ameno valle del Baztán una trágica historia que el pueblo ha conservado en numerosas versiones¹. Historia horripilante, que nos gustaría retrasar hasta épocas remotas, y cuyo origen preferiríamos atribuir a la fantasía y no a la realidad.

Lantanako alaba
Utsuan hila dago,

‘la hija de Lantaina yace muerta en Ursúa’ leemos en una canción que, según las versiones, comienza *Agur, nere arreba, Goiti zazu burua, Urtsuak zazpi leio*, o *Kalian zer berri da?*, por citar los primeros versos más conocidos.

Es un relato incompleto, cuya reconstrucción exacta sería empresa desesperada, pero que gracias a los numerosos fragmentos salvados del olvido en la memoria del pueblo nos permite formarnos una idea aproximada de los hechos.

2. En la versión que nos servirá de base, que comienza *Agur, nere arreba*, y que es la que reproduce el Padre Jorge de Riezu, *Euskal-kantu zaharrak*, núm. 83, siguiendo al Padre Donostia, comienza la historia con un diálogo entre hermano y hermana. Ha llegado a oídos del hermano la noticia de que su hermana soltera está encinta. Interpelada por él, pregunta

1. Para las presentes páginas he consultado las siguientes obras: Manuel Alvar, *Cantos de boda judeo-españoles*, con notación de melodías tradicionales por M.T. Rubiato, Madrid 1971; A. Apat-Echebarne, *Noticias y viejos textos de la «Lingua Navarrorum»*, San Sebastián, 1971; Resurrección M.^a de Azkue, *Cancionero popular vasco*, Bilbao 1968; Julio Caro Baroja, *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*, Madrid 1970; Jacob M. Hassán et alii, *Del cancionero sefardí*, Madrid 1981 (con cinta de casete cantada por Joaquín Díaz); Padre Jorge de Riezu, *Flor de Canciones populares vascas*, Buenos Aires 1948; Padre Jorge de Riezu, *Nafarroa-ko euskal-kantu zaharrak*, Lecároz, 1973.

la hermana que en qué conocen eso. El indicio parece claro: «La cintura ha engrosado, la falda se ha acortado».

Los rumores que habían alarmado al hermano se confirman; su hermana está encinta, y tiene gran interés en que no se enteren sus padres, ni menos todavía los hijos —o, como rezan otras versiones, el conde o el canónigo— de Ursúa. La hermana va ofreciendo a su hermano, para que no la delate, varios regalos que él rechaza por insuficientes. El interés de la joven en mantener en secreto su estado tiene una razón concreta: está en vísperas de casarse con el heredero del palacio de Ursúa.

No deja de extrañar el chantaje de su hermano que parece que quiere aprovecharse de la situación de su hermana para sacar buen partido. *Zer eman duzu sari* «¿qué me darás en recompensa» si guardo el secreto? «Un sombrero emplumado, quinientos luses, el caballo ensillado». El hermano no está conforme con esa recompensa. La indignación que va acumulando el oyente contra el hermano por su infame actitud desaparece al oír la novena estrofa que nos revela la intención de ese episodio, restableciendo la imagen del chantajista que no quiere bienes materiales. La hermana le ofrece como último don que, si quiere, el niño será ahijado suyo. La respuesta: «Eso sí es recompensa». No es sarcasmo; el hermano está conforme con ser padrino del niño, y guardará el secreto. La hermana —y el público— podía esperarse otra reacción, otro desenlace del diálogo, pero el chantaje ha sido simulado, resultando un recurso para aumentar la expectativa. La hermana puede contar con la ayuda fraterna.

No nos enteramos del nombre del hermano en nuestra versión; en una variante figura como Bautista. Ella se llama Juana, según leemos ya dos veces en la primera estrofa y varias veces en el curso del diálogo. La joven se dirige al hermano hablándole de «mi hermano señor». Hay que transcribir el original para que no se diluya el efecto producido por el paralelismo y la paronomasia de los dos versos clave en torno a los cuales va tejiéndose el diálogo:

nere anaia yauna -
nere arreba Yoana.

También en la variante antes mencionada figura, rimando con *Juana, jauna* 'señor': *anai Batista Jauna*, que evoca mejor que muchas palabras la situación de dependencia en que se encuentra la joven.

3. Resulta poco menos que escalofriante la tensión de la primera estrofa con la insistente repetición de «hermana mía», acentuada por la anadiplosis de los dos primeros versos:

Agur, nere arreba,
nere arreba Yoana:
berri bat aditu dut,
nere arreba Yoana,

«salud, hermana mía, hermana mía Juana; una noticia he oído, hermana mía Juana». La melodía recalca esa tensión, repitiendo los versos segundo y cuarto, que son, además, los que concluyen el diálogo:

Hori da, hori, sari,
nere arreba Yoana,
haurra besoetara,
nere arreba Yoana.

Tras estos versos, que dan testimonio de la conformidad del hermano con ser padrino del niño, podría esperarse que la historia siguiera por buen cauce; y sin embargo, en la estrofa siguiente se barrunta el trágico desenlace:

Zazpi errota berri,
zortzi yauregi xuri:
hoien guzien gatik
nik ez Utsura nahi,

«siete molinos nuevos, ocho palacios blancos: (ni) por todos ellos yo no quiero (ir) a Ursúa». Algún crítico pone los dos primeros versos de esta estrofa en labios del hermano, los otros dos en los de la protagonista. ¿No es preferible ver en todos ellos una reflexión de la joven, que se siente atraída por los alicientes de una boda con un heredero rico, pero que presente al mismo tiempo la tragedia?

No tomemos al pie de la letra esos numerales. Tienen una fuerza evocadora, mágica, en la literatura popular vasca: *Zazpi eibera baditut erreka batean, zortzigarrena aldiz etche saihetsean*, son el inicio de una hermosa canción (Riezu, *Flor*, núm. 26); *Zazpi urthe* comienzan varias canciones vascas; siete años guardó en el aposento al marido, envenenado el día de la boda, su esposa (*Goizian goizik*), según leemos también en otras literaturas; *zazpi iturri urre-kañoetatik, zortzigarrena ere metal zurietatik*, 'siete fuentes por caños de oro, la octava también por metales blancos' encontramos en una canción de la noche de San Juan (Azkue, *Cancionero*, núm. 839), etc.

3.1. Podemos atribuir al narrador la evocación de los siete molinos y de los ocho palacios, con la consideración siguiente. A continuación, a las prerrogativas de la casa del novio, se oponen las de la novia, expresadas por medio de la figura de la *pars pro toto*: «Ursúa (tiene) hermosas ventanas, Lantaina más hermosas». Y sin preparación alguna, invirtiendo el orden de los nombres propios de los versos precedentes por medio de un expresivo quiasmo, nos vemos confrontados con la tragedia: «La hija de Lantaina yace muerta en Ursúa». Es un rumor que en la estrofa siguiente se vuelve más concreto: «En Ursúa la difunta hallada en Santa Ana».

La tradición nos ayuda a completar estos versos. El día de la boda, el novio se percibe de que su mujer está encinta; disimulándolo, la invita a bajar a la capilla de Santa Ana para rezar, y allí la mata, huyendo acto seguido a Francia montado en un caballo: «sin decir adiós salió de casa» en precipitada huida el asesino.

¿Quién es «nuestra María Catalina, la fiel mujer» de la estrofa trece tan apesadumbrada por lo acontecido? Sea la madre, o la sirvienta, o la hermana, o quien fuere, en ella se refleja la voz del pueblo que comenta lo sucedido, buscando de dar una interpretación, diferente según las versiones: «¿no sabías que estabas encinta? Entonces no podía concluirse matrimonio» o «Si hubiera confesado que estaba encinta, por ello no se rompe matrimonio».

4. Es vano nuestro deseo de que el relato sea pura fantasía. La referencia concreta a un lugar conocido de la historia de Navarra, el palacio

de Ursúa², entre Arizcun y Maya; la mención de Lantaina como patria de la joven; la indicación exacta del lugar en que fue encontrado el cadáver, nos inducen a admitir la veracidad del crimen. El fondo del relato ha de ser histórico, aunque la tradición haya ido insertando elementos producidos por la fantasía. Verídico es el núcleo de la canción: el novio de Ursúa, que no se nos nombra, mató a su recién tomada esposa de Lantaina.

En torno a ese crimen se ha urdido la historia. El diálogo inicial reflejará los rumores que corrieron por el pueblo sobre los motivos del asesinato. ¿Fue un asesinato doble o sencillo, o en otras palabras, estaba la novia encinta o simplemente en un estado previo indispensable para la gravedad? Nos inclinamos por la segunda opción.

5. Ignoramos si se han aducido argumentos para mostrar la antigüedad del relato³. El abigarramiento de la tradición, con tantas versiones diferentes, pudiera ser indicio de la antigüedad del hecho narrado. Una opinión algo diferente encontramos en Apat-Echebarne, *Noticias*, p. 76, quien aduce la falta de arcaísmos en el texto como argumento en favor de que el drama debió de ocurrir hace no muchos siglos. Pudiera objetarse que, tratándose, como se trata, de una narración popular, conservada en la tradición oral, el pueblo la habrá ido acomodando a la correspondiente fase lingüística, de modo que ese argumento no sería concluyente.

5.1. Con muchas reservas tal vez podamos poner como término *post quem* la segunda mitad del siglo XIV, en que los señores de Ursúa fueron agraciados con molinos y otros muchos bienes. El texto de la canción trae una indicación que pudiera ponernos en la pista para precisar algo la época de composición, por más que quepa la posibilidad de interpretar ese dato como un «arcaísmo» poético, o al contrario, como una modernización posterior adaptada a las costumbres de otra época: los *luisés* como unidad monetaria, que, si nuestra información no falla, se introdujo hacia mediados del siglo XVII y se mantuvo hasta finales del XVIII. Contentémonos con esta indicación global, que tal vez se encargue alguien de aquilatar, y pasemos a hacer alguna consideración sobre la melodía de *Agur, nere arreba*.

6. Se ha afirmado en más de una ocasión que es inconcebible un verso vasco sin música, por elemental que sea ésta, a menos que se trate de obras sabias. Melodía y texto son dos componentes que se completan en el folclore vasco, aunque manteniéndose hasta cierto punto independientes en cuanto el mismo texto puede cantarse con diversas melodías, o a la inversa, la misma melodía puede inspirar textos diferentes. Son dos aspectos

2. Tomamos de J. Caro Baroja, op. cit. p. 128, una descripción de comienzos del siglo XVIII de la torre de Ursúa: «Entre los Palacios y Casas antiguas que en el Valle de Baztán deste Reyno de Navarra llaman *Casas de Armería*, se numera la de *Ursúa*, Fortaleza a lo antiguo, fundada con Troneras y Cubos, Barbacana y Murallas a distancia del Palacio, con Fosos y Puente levadiza, que defienden su entrada. Tiene anejos el de Ursúa los Palacios de Arizmendi, en la Villa de Osses, de la sexta Merindad; el de Utaqua, y el de Nas, con sus pertenecidos, y asiento en Cortes de la primitiva elección de Cavalleros deste Reyno de Navarra».

3. No hemos podido consultar en estas tierras los trabajos del Padre Donostia sobre ese relato; celebraríamos el que nuestra opinión correspondiese a la del gran folclorista.

tos corrientes del cancionero vasco —y de otros cancioneros— que debieran tomarse en consideración al estudiar la posible vinculación de una canción con otras. Debido a esta independencia de los componentes, aunque consigamos demostrar la antigüedad de una melodía, no por eso habremos demostrado la del texto con el que se canta, que puede tener origen muy diverso y diferir en muchos siglos.

7. En lo tocante a la música de *Agur, nere arreba*, se conocen versiones muy poco divergentes, recogidas por el Padre Donostia (cf. Riezu, *Euskalkantu zaharrak*, p. 192) y que no se diferencian mucho de la que encontramos en Azkue, *Cancionero*, núm. 908.

Creemos que está en relación con esa melodía la de la canción burlesca *Abendoaren lauean* que nos narra en tono jocoso las cuitas de la vida pastoril. Para realizar el cotejo convendrá excluir de esta canción los compases entre corchetes que se cantan con *la ra la* o repiten la melodía y el texto del tercer verso. Para el último verso de la estrofa, en *Abendoaren lauean* se varía la melodía del primero, concluyendo con la tónica. La semejanza de las melodías en las dos canciones es innegable:



a - ben - do - a - ren lau - e - an, E - lo - ka - di - ko men - d



an, — neu - re ar - di - en guar - di - an, [rai,



la ra la rai rai rai, neu - re ar - di - en guar - di -



an, fres - ko - ak har - tu nin - di - on.*

* Cf. la canción *Hasten naiz orai kantatzen. kantuz*. p. 88.

7.1. El esquema métrico de ambas canciones difiere algo, en cuanto en *Agur, nere arreba* los versos tienen una sílaba menos que en la otra canción:

Agur, nere arreba,	Abendoaren lauean,
nere arreba Yoana:	Elokadiko mendian,
berri bat aditu dut,	neure ardien guardian
nere arreba Yoana.	freskoak artu nindian ⁴ .

7.2. Mencionamos este detalle porque en el *Cancionero* de Azkue, núm. 469 encontramos una variante «llena de fiorituras, con letra muy distinta», en la que los versos de ocho alternan con los de siete:

Bardako arratsaldean
ene pentsamentüa
zure ta ene amodioa
orai dela florean,

«en la tarde de anoche mi pensamiento (que) tu amor y el mío ahora están en flor». El folclorista atribuye los adornos melódicos al intérprete, lo que restaría valor a esa variante como documento tradicional. Resulta una melodía poco corriente, con una mezcla de modo mayor y menor que nos recuerda de lejos el procedimiento seguido en *Kalla kbantuz* (Riezu, *Flor*, núm. 49). Es evidente que la variante melódica de *Bardako arratsaldean* es mucho más compleja que la de *Abendoaren lauean*, lo que para el crítico sin prejuicios pudiera conllevar una interpretación diferente a la de Azkue, o sea, que el pueblo ha podido simplificar una melodía tradicional complicada en vez de haberla sometido a una complicación el intérprete de *Bardako arratsaldean*.

8. Dejemos esta cuestión pendiente y consultemos un cancionero que no sabemos si ha sido puesto en relación con el vasco, a diferencia de lo que se ha hecho con el bretón, con el francés, con el germano, con el de la Isla de Man, con el litúrgico, etc. etc. Nos referimos al sefardí. Hoy por hoy, sin entrar en disquisiciones sobre el trasfondo cultural o sobre posibles eslabones intermedios, ni tomar en consideraciones otras melodías, quisiera establecer una comparación entre la melodía de *Agur, nere arreba* y la de una canción que se canta en sefardí.

8.1. La Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura de Madrid acaba de publicar una breve antología *Del cancionero sefardí*, Madrid, 1981. En las páginas 48-50 encontramos la canción ¿*Por qué no cantáis la bella?* que comienza con los versos:

Una hija tiene el rey,
una hija regalada,
su padre por más valor
un castillo la fraguara.

El tema de la canción es muy conocido en el romancero hispánico, figurando en otras muchas literaturas populares. La joven está bordando un camisón con oro, labrándolo con seda, y adornándolo con aljófares y con perlas. Al preguntarle alguien que por qué no canta, responde que su amor

4. ¿Es casual el que en la tercera estrofa de *Abendoaren lauean* figuren *María eta Kattalin* y en *Agur, nere arreba*, en la estrofa 13, *Gure Mari Katalin*, o ha habido más bien interferencia?

está en la guerra, y que no cantará mientras no se lo traigan sano, vivo y sin cadenas. Si no se lo trajeren, armará ella misma una gran guerra por mar y por tierra, con sus trenzas por velas, con sus brazos por remos.

Es una canción de tema muy diferente al de las canciones vascas que nos ocupan, y que está muy difundida como canción de boda entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos.

8.2. Manuel Alvar recogió una melodía en su libro *Cantos de boda*, p. 369; es la que interpreta Joaquín Díaz en la cinta de casete que acompaña a la publicación *Del Cancionero sefardí*. La interpretación no se atiene exactamente a la transcripción, no sabemos si por ser ésta algo imprecisa o por otras razones. Dejamos de lado la interpretación cantada, aunque advirtiendo que en algún detalle rítmico se acerca más a la melodía de *Agur, nere arreba* que la notación escrita. La canción judeo-española tiene una melodía en modo menor, de ritmo muy poco marcado, más bien libre, que recuerda el del gregoriano, a no ser por algún ligero adorno que tiene.

8.3. Hemos apuntado con esto las diferencias más palpables o audibles frente a la melodía de *Agur, nere arreba*, que es de modo mayor y que se canta con ritmo de dos por cuatro según la transcripción del Padre Jorge de Riezu (en Azkue, con compás de nueve por ocho).

8.4. Comparemos las dos canciones:

A - gur ne - re a - rre - ba ne - re a -

U - na hi - ja tie - neel rey, — u - na hi -

rre - ba Yoa - na: — be - rri bat

ja - rre - ga - la - da — su pa - dre por

a - di - tu dut, ne - re a - rre - ba Yoa - na, ne - re a -
 más va - lor — y un cas - ti - yo la fra - gua - ra
 rre - ba Yoa - na.

La línea melódica es casi idéntica. Tenemos dos textos que se sirven de la misma melodía en principio, con la diferencia de que una vez se canta en mayor y otra en menor y con alguna leve modificación originada en parte por la distinción modal. Podemos pues hablar de un verdadero *contrafactum*. Para encontrar ejemplos de alternancia mayor-menor no hace falta que recurramos a compositores conocidos, que se sirven comúnmente de este procedimiento en los «temas con variaciones»; el cancionero vasco mismo nos ofrece muestras de ese recurso, como en la canción de cuna *Txikitxo politxua* (Riezu, *Euskal-kantu zaharrak*, núm. 49) que corresponde, en menor, a la primera parte de *Maritxu, nora zoaz eder galant ori*. (cf. RIEV 15, p. 15).

9. Respecto a la prioridad cronológica de un modo o de otro, habrá que ver de caso en caso si es anterior la variante en mayor o en menor. Una regla general no existe.

9.1. En el caso de *Agur, nere arreba* y de *Una hija tiene el rey* hay algún indicio externo que nos inclina a suponer que la melodía primitiva se acercaba al modo menor, o más exactamente, que *Agur, nere arreba* es un texto posterior, si no contra-hecho.

Sería inconcebible por el texto que en una boda se cantase *Agur, nere arreba*. Y sin embargo, según nos indica el Padre Riezu, «es de notar que esta canción no sólo se canta con su letra, sino que en las bodas (*Yoyak*) se ejecuta (sin canto) con txistu, al servirse el *arreki* (asado). La damos de suerte que sirva para ambos usos» (p. 192). Si tenemos presente que *Una hija tiene el rey* es una canción de boda entre los sefardíes, con un texto que se presta a ese fin, será lo más lógico admitir que también en el folclore

vasco esa melodía ha debido de pertenecer a ese género. La coincidencia temática o circunstancial entre la variante de la melodía vasca, que se ejecuta en las bodas, y la canción sefardí, hay que interpretarla como prueba de que el texto no nupcial de *Agur nere arreba* es una innovación, inspirada en una melodía preexistente que se cantaba o por lo menos se tocaba en las nupcias. En *Agur, nere arreba* no nos enteramos hasta el último verso de que se refiere a una boda, a no ser por alguna alusión velada y por la tradición independiente que completa la letra de la canción. No era necesaria esa información, pues al servirse el vate popular de un canto epitalámico como soporte musical, para cualquiera estaba claro con la más ligera insinuación que se narraban hechos relacionados con una boda.

10. Queda pendiente la cuestión de si la melodía primitiva se cantó en modo mayor o en menor. Para decidir esa cuestión nos harían falta más elementos de juicio que los que nos brinda la comparación de la melodía de *Agur, nere arreba* y la de *Una hija tiene el rey*, de donde se pueden sacar argumentos en ambos sentidos, lo que equivale a no sacar en definitiva en ninguno.

10.1. La terminación de la canción sefardí es completamente ortodoxa, a diferencia de la de la canción vasca, que no termina en la tónica, en *sol*, según esperaríamos, sino en *re*. Este particular puede interpretarse como indicio de mayor antigüedad de la melodía en la forma en que la encontramos en el canto vasco. En favor de la prioridad de la melodía en modo menor podemos aducir la existencia de una variante, en modo menor y en mayor mezclados, de *Abendoaren lauean*, relacionada, como hemos indicado, con la melodía de *Agur, nere arreba*. De ahí podríamos deducir que también en el cancionero vasco existió en menor una melodía vinculada con la canción sefardí, según la cual se forjaría la de *Agur, nere arreba* que hoy conocemos.

10.1.1. La terminación de la melodía de *Una hija tiene el rey* ha debido de ser diferente, acercándose a la de *Agur, nere arreba*, aunque conservando el modo menor, algo así como:



Esa cadencia habrá sido adaptada más tarde a la tendencia de terminar en la tónica, o sea en *sol* en nuestro caso.

10.1.2. En lo referente al ritmo de las canciones, constatamos que *Una hija tiene el rey* se adapta mejor que la canción vasca al ritmo de la melodía, en cuanto hay correspondencia bastante exacta entre el acento de la melodía y el del texto. Para la canción vasca, en cambio, no podemos constatar esa correspondencia. Todo lo contrario: las discrepancias que se originan entre el acento musical y el del texto son evidentes, como se

desprende ya de la primera estrofa, para la que la melodía en compás de dos por cuatro exige la siguiente acentuación:

Agur, neré arrebá,
nere arréba Yoaná,
berri bat áditu dut
nere arréba Yoaná,

con algún acento secundario más que no hace al caso. En la versión de Azkue se tiene en consideración más ese aspecto, al transcribir la melodía en compás de nueve por ocho, aunque tampoco satisfaga esa solución, por resultar un ritmo melódico poco natural que además no siempre concuerda con el acento de las palabras:

Úrtsuan zázpi léio,
zázpiak lérro lérro,
Lántainakó alába
Úrtsuan défuntú dago.

Ninguno de estos dos ritmos puede ser el originario, que habrá sido más libre, más cercano al de *Una hija tiene el rey*, transcrito en compás de doce por ocho en la publicación citada, por medir de algún modo.

11. ¿Es posible reconstruir el ritmo primitivo o acercarnos a él, o reconstruir la melodía originaria? Cabe dar una respuesta afirmativa a estas preguntas, pero habría que preguntarse a su vez si es lícito ese modo de proceder, y hasta qué límite es recomendable, tratándose de una tradición popular, remontar hasta el arquetipo o el prearquetipo. Es cuestión de escuelas, o de actitudes. De un folclorista esperamos que respete la documentación que encuentra, supeditando sus calidades «estéticas» a la tarea objetiva de la información que es la que más le incumbe.

11.1. Tenemos motivos para suponer que el ritmo, o los ritmos, de la melodía con que se canta *Agur, nere arreba* no es el originario. Pero si no disponemos de documentación unívoca al respecto preferiremos una de las versiones existentes a los intentos –por loables que éstos puedan ser– de repristinación. En el pueblo, como en quien se considere o sea considerado por razón de oficio superior al pueblo en cuestión de estética, hay gustos exquisitos y gustos deleznable. La inconsecuencia o anarquía rítmica o íctica que observamos e.g. en *arrebá* frente a *arréba* podrá atribuirse a falta de sensibilidad, a descuido o incompetencia. Pero antes de emitir un juicio negativo deberemos considerar si esa nota discrepante no encuentra justificación en el relato, meditando sobre los sentimientos altamente conflictivos, paradójicos, que conmueven el alma de la protagonista y que encuentran expresión en la disposición casi exclusivamente oposicional de las estrofas; sobre la situación antilógica de unas nupcias engendradoras de muerte, de unas bodas de sangre.

12. La melodía de *Agur, nere arreba* y la de *Una hija tiene el rey* son el líneas generales casi idénticas; la variante de la canción vasca, en su versión actual, en modo mayor es más dinámica; se sirve de la repetición para recalcar elementos importantes del relato con machacona insistencia, sin que por ello se interrumpa el hilo, gracias a la ausencia de silencios que produce una acentuada sensación de ansiedad.

Una interpretación más profunda debería tomar en consideración las diversas variantes melódicas de *Una hija tiene el rey*⁵, y las de la canción vasca, encuadrando ésta última en el género narrativo de «bodas de sangre», en la esperanza poco fundada de que tal vez pudiera envolverse el relato del crimen en un velo de misterio, reduciéndolo a la tradición literaria y no a la historia.

La relación entre la melodía de la canción sefardí y la vasca aboga por la antigüedad genética. El cruento suceso del castillo de Ursúa en un día o una noche de bodas encarna una inversión de la naturaleza: el alma popular expresa esa situación contando y cantando el acontecimiento antinupcial sirviéndose de una melodía himénica.

5. En la antología *Vasconia cantat* que publicará la «Institución Príncipe de Viana», presentaremos una armonización para coro de *Agur. nere arreba*. En el comentario tomaremos en consideración otras versiones de *Una hija tiene el rey*, alguna con melodía en mayor.

