

REVISTA DE CULTURA E INVESTIGACION VASCA  
EUSKAL KULTURA ETA IKERKETA ALDIZKARIA

# SANCHO EL SABIO



2006

25

*La revista de cultura e investigación vasca "Sancho el Sabio" quiere entroncarse en la expresión del resurgir cultural vasco del primer tercio del siglo XX y dentro de la imagen innovadora del País Vasco en estas últimas décadas. Es, al mismo tiempo, la continuación de aquellos veinticinco fértiles años del "Boletín de la Institución Sancho el Sabio", nacido a finales de los años cincuenta. "Sancho el Sabio" quiere significar una original interpretación de la cultura vasca. Financiada por la Caja Vital Kutxa, quiere reclamar como genuinamente alavesa y vasca la obra y la producción de todo escritor que reflexione sobre Euskal Herria en cualquiera de sus aspectos, con independencia del contenido y de la significación ideológica o cultural del mismo. Además quiere ser órgano de expresión interdisciplinar para las nuevas generaciones de universitarios y estudiosos, un lugar donde puedan ofrecer al público los resultados de sus investigaciones. Esperamos que esta tarea resulte útil, porque queremos mantener la exigencia científica y académica y contamos con el aval de la riqueza histórica de la primera época de la revista.*

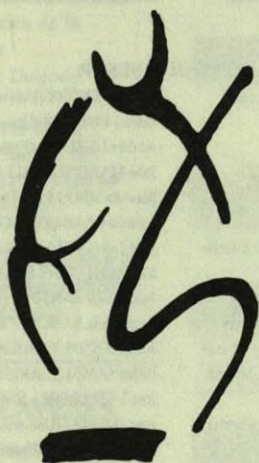
*Para llevar a buen puerto estos objetivos, el Comité de Dirección de la revista cuenta con la ayuda de un amplio Consejo Asesor; en el que hemos pretendido que estén presentes un buen número de profesionales, profesores universitarios, investigadores y hombres de la cultura vasca, en representación de una amplia gama de las diversas ramas del saber. En cada número, "Sancho el Sabio" recoge investigaciones de arte, historia, lengua, literatura, derecho, sociología, etc., distribuidas en las diferentes secciones que componen la revista: "Estudios Vascos", "Estudios Alaveses", "Documentación y Bibliografía" y "Libros". "Sancho el Sabio" abre así sus puertas a todos los que, desde diferentes ámbitos de la cultura, quieran hacer cualquier aportación que ayude a nuestra revista a alcanzar las metas que se propuso en 1991.*



Caja de Ahorros  
de Vitoria y Alava

**REVISTA DE CULTURA E INVESTIGACION VASCA**  
**EUSKAL KULTURA ETA IKERKETA ALDIZKARIA**

# **SANCHO EL SABIO**



**AÑO 16 -2ª ETAPA - Nº 25**  
**16.URTEA -2.ALDIA - 25.ZBKIA.**

**2006**

## SANCHO EL SABIO

Revista de cultura e investigación vasca

### DIRECTORES:

Gorka AULESTIA  
Santiago DE PABLO

### SECRETARIA DE REDACCION:

Gurutze ARANA  
Inmaculada VALENCIA

### COMITE DE REDACCION

Gregorio ROJO (Presidente Caja Vital Kutxa  
y Fundación Sancho el Sabio)  
Rafael GOMEZ-ESCOLAR (Director Fundación Caja Vital)

Joseba BARRENA (Director General Caja Vital Kutxa)  
Carmen GOMEZ (Directora Técnica "Sancho el Sabio")  
Jesús ZUBIAGA (Fundación Sancho el Sabio)

### CONSEJO ASESOR

Joseba AGIRREAZKUENAGA (Universidad País Vasco, Leioa)  
José Antonio ARANA MARTIJA (Euskaltzaindia)  
Aurelia ARKOTXA (Universidad de Burdeos)  
Miguel ARTOLA (Academia de la Historia. Madrid)  
José Angel ASCUNCE (Universidad Deusto. Donostia)  
Jon BAGUES (Archivo ERESBIL Rentería)  
Ana de BEGOÑA AZCARRAGA (Universidad País Vasco. Vitoria)  
María Jesús BERIAIN (Escuela Artes Aplicadas. Vitoria)  
Luis CASTELLS ARTECHE (Universidad País Vasco. Vitoria)  
José Miguel DELGADO IDARRETA (Universidad de La Rioja)  
José Ramón DÍAZ DE DURANA (Universidad País Vasco. Vitoria)  
Pablo FERNANDEZ ALBALADEJO (Universidad Autónoma. Madrid)  
Juan Pablo FUSI AIZPURUA (Universidad Complutense)  
Ernesto GARCIA FERNANDEZ (Universidad País Vasco. Vitoria)  
Vicente GARMENDIA (Universidad de Burdeos)  
Juan GARMENDIA LARRANAGA (Euskaltzaindia)  
Manuel GONZALEZ PORTILLA (Universidad País Vasco. Leioa)  
José Luis DE LA GRANJA (Universidad País Vasco. Leioa)  
Jean HARITSCHELHAR (Euskaltzaindia)  
Jon JUARISTI (Universidad País Vasco. Vitoria)

Henrike KNÖRR (Universidad País Vasco y Euskaltzaindia)  
Edorta KORTADI (Universidad Deusto. Donostia)  
Andrés URRUTIA (Euskaltzaindia)  
José MARTINEZ MILLAN (Universidad Autónoma. Madrid)  
Ricardo MIRALLES (Universidad País Vasco. Leioa)  
Ignacio OLABARRI GORTAZAR (Universidad de Navarra)  
José Luis ORELLA UNZUE (Universidad Deusto. UPV. Donostia)  
José María ORTIZ DE ORRUÑO (Universidad País Vasco. Vitoria)  
Julio César SANTOYO (Universidad de León)  
Juan María SANCHEZ PRIETO (Universidad Pública de Navarra)  
Juan SANTOS YANGUAS (Universidad País Vasco. Vitoria)  
Pedro SANZ LEGARISTI (Historiador)  
José I. TELLECHEA IDIGORAS (Universidad Pontificia. Salamanca)  
Ana TOLEDO (Universidad de Deusto. Donostia)  
Blanca URGELL (Universidad País Vasco. Vitoria)  
Leopoldo ZUGAZA

Los artículos contenidos en esta revista pueden ser consultados a texto completo en: <http://www.fsancho-sabio.es/>, y en: DIALNET (Universidad de La Rioja). También están indizados en las Bases de datos ISOC (información en el CINDOC. Pinar 25, 28006).

11

## ESTUDIOS VASCOS

Monjes de Vasconia en el monasterio benedictino de Oña (Burgos) entre los siglos XVI y XIX  
*Eduardo Rojo Díez*

25

La Patria común *Bascongada*. Una quimera soñada por los Amigos del País  
*Carlos Ortiz de Urbina Montoya*

51

Isotopías de contenido semántico en un soneto de Miguel de Unamuno  
*M<sup>a</sup> Azucena Penas Ibáñez*

81

Esbozo de análisis semántico contrastivo español – euskera en torno al campo léxico de la valoración estética  
*Ana Isabel Recalde Delgado*

115

Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80  
*Íñigo Sarriugarte Gómez*

139

La pelota vasca. La piel contra la piedra: Historia de una polémica  
*Igor Barrenetxea Marañón*

## ESTUDIOS ALAVESES

165

El monumento a Fray Francisco de Vitoria: historia de su construcción  
*Ana Arregui Barandiaran*

181

Los exilios de Ernestina de Champourcin  
*Sara Isabel García Mendoza*

203

## DOCUMENTACION Y BIBLIOGRAFIA

Los artículos científicos publicados en la revista del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria entre 1870 y 1920

*Aitzol Rodríguez-Mendizabal Llorente*

233

Troilus de Mondragón: Pistas de investigación para un caso de integración social y cultural temprana. Presencia del País Vasco español en Bretaña durante el siglo XVI

*Elsa Carrillo-Blouin*

251

## LIBROS

Nire Umetako Meñaka  
*Luis Barayazarra*

255

Ni kazeta egilea naiz  
*Jean Hiriart-Urruti*

258

Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco  
*Santiago de Pablo*

261

## AUTORES

AURKEZPENA

**Z**enbaki honekin, zifra biribilera iritsi da Sancho el Sabio aldizkaria. Argitalpenaren 25. zenbakia da; 1991n sortu zen aldizkaria, eta, hasieran, urtean behin argitaratzen zen; gero, berriz, sei hilabetekari bihurtu zen. Nolanahi ere, sortu zenetik ez dio hutsik egin euskal errealitateari buruzko hainbat alderdiren — hizkuntza, artea, zientziak, literatura, geografia, historia, zinematografia, filosofia, medikuntza, etab.— berri izan nahi duten irakurleekin duen hitzorduari. Aipatutako gai horiek guztiak landu dira argitaratutako zenbakietan. Hala ere, Sancho el Sabio aldizkariaren aurkibideak berrikusita —gaur egun on-line kontsulta daitezke, Fundazioaren web-orriaren bitartez eta Dialnet bidez, eta kasu gehienetan, artikuluen testu osoa bistartatzeko aukera dago—, garbi asko ikusten da gai humanistikoak landu direla gehienbat. Hogeita bost zenbaki horietan egindako lana, gainera, ez zen ezerezetik hasi; izan ere, hainbat hamarkada lehenago, gaur egun emaitzak ematen dirauen kultura-lanaren oinarriak jarri zituen garai bateko Sancho el Sabio Erakundearen Boletín aldizkariak.

Baina zifra edo urtemuga biribil horietan hutsegite ederra egin go genuke iraganari besterik begiratuko ez bagenio, iraganeko zereginetan dabilenaren moduan. Zenbaki biribil horretara iristea pozgarria da guretzat. Hala ere, aldizkariaren beste zenbaki bat besterik ez da guretzat, aurrekoen hurrengoa eta azalduko direnen aurrekoa besterik ez, alegia: beraz, txirrindularitzan bezalaxe, tarteko helmuga da; ez, ordea, azken helmuga. Jarraitutasun hori nabarmentzeko (aldi berean aldizkaria etengabe hobetzea lortu nahi dugu), nahiago izan dugu zenbaki berezia edo oroitzapenezkoa ez egitea —betiere gure burua goraiatzeko tentazioa ekar dezake—, eta, beraz, honako hau erabaki dugu: artikuluen

## PRESENTACIÓN

Con este número, la revista *Sancho el Sabio* alcanza una cifra redonda. Se trata del número 25 de una publicación que, desde 1991, viene acudiendo puntualmente a su cita –primero anual y luego semestral– con todas aquellas personas interesadas en conocer diversos aspectos de la realidad vasca: lengua, arte, ciencias, literatura, geografía, historia, cinematografía, filosofía, medicina, etc. Todos estos temas han tenido cabida a lo largo de estos números, aunque un repaso a los índices de *Sancho el Sabio* –que en la actualidad se pueden consultar on-line a través de la Web de la Fundación y de Dialnet, incluso en la mayor parte de los casos con la posibilidad de acceder al texto completo del artículo– nos indica que los temas humanísticos son los que han tenido una presencia mayor. El trabajo realizado en estos veinticinco números, además, no partía de cero, pues varias décadas antes el *Boletín* de la entonces denominada Institución Sancho el Sabio puso los cimientos para una labor cultural que continúa dando sus frutos en la actualidad.

Pero en este tipo de cifras o aniversarios redondos sería un error mirar sólo hacia el pasado, como quien se ocupa de una tarea que ya ha pasado a la historia. Para nosotros, con independencia de la satisfacción que supone alcanzar esta meta, sólo se trata de un número más de la revista, en continuidad con los anteriores y con los que vendrán más adelante: es, por lo tanto, como en las carreras ciclistas, una meta volante y no la meta definitiva. Para resaltar esta continuidad, inseparable de la mejora continua que queremos lograr en la revista, hemos preferido no dar un carácter especial o conmemorativo –que siempre puede traer consigo la tentación de caer en el autobombo– a este número, dejando que sean los propios artículos los que demuestren en qué medida estamos con-

bidez erakustea Arabako eta Euskal Herri osoko kultura ezagutzera emateko nolako ekarpena egiten dugun.

Hain zuzen ere, Euskal Ikerlanaren ataleko lehenengo artikuluan Eduardo Rojo egilearen azterlan bat argitaratu dugu, Oñako beneditar monasterioan XVI.-XIX. mendeetan bizi izan ziren Baskoniako monjeei buruzkoa. Carlos Ortiz de Urbinak, berriz, Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteari eta elkarte horrek "aberri komuna" lortzeko duen helburuari buruzko azterlana egin du. XX. mendeko euskal kulturaren bi ordezkari handiri —Miguel Unamuno eta Jorge Oteiza— buruzko bi artikulua argitaratu dira atal horretan. Lehenaren soneto bati buruzkoa da Madrilgo Unibertsitate Autonomoko Azucena Penas irakasleak egindako azterlana; Euskal Herriko Unibertsitateko Iñigo Sarriugarte irakasleak, berriz, Oteizak 80ko hamarkadako euskal eskultore gazteekin izan zuen harremana aztertutako du. Ana Isabel Recalde gaztelania-euskara analisi semantikoari heldu dio, balioespen estetikoaren eremu lexikoa aztertuz; eta aldizkariaren lehen atal horren bukaeran, Julio Medem zuzendariaren La pelota vasca. La piel contra la piedra filmaren estrainaldiak eragin zuen polemika mediatikoari buruzko azterlana argitaratu du Igor Barrenetxeak.

Arabari buruzko Ikerlanen atalean, honako lan hauek bildu dira zenbaki honetan: Frai Francisco Vitoriaren omenezko monumentuaren eraikuntzarekiko hurbilketa, Ana Arregik idatzia, eta Sara Isabel García Mendoza egileak Ernestina de Champourcin Gasteizko poetaren —haren jaiotzaren lehen mendeurrena ospatu dugu berriki— erbesteei buruz egindako azterlana. Dokumentazioa eta Bibliografia atalean, Ateneo de Vitoria elkartearen aldizkarian 1870etik 1920ra bitartean argitaratu ziren zientziei buruzko artikulua berreskuratu ditu Aitzol Rodríguez Medizabalek (Fundazioaren Unibertsitate Ikerkuntzako Sariaren azken irabazlea). Azkenik, Mendebaldeko Britainiako Unibertsitateko (Brest, Frantzia) Elsa Carrillo-Blouin irakasleak kultura-integrazio goiztiarreko kasu bitxia azaldu du, Euskal Herriak XVI. mendean Britainian izan zuen presentzia aztertuta. Laburbilduz, askotariko artikulua sorta, gure aldizkariaren bizitasunaren adierazgarri.

Gregorio Rojo García

Vital Kutxaren eta Sancho el Sabio Fundazioaren presidentea

tribuyendo a conocer la cultura de Álava y del conjunto del País Vasco.

Así, el apartado de Estudios Vascos comienza con un estudio de Eduardo Rojo sobre la presencia de monjes de Vasconia en el monasterio benedictino de Oña, entre los siglos XVI y XIX. Carlos Ortiz de Urbina se centra en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y en su objetivo de "patria común". Dos de los grandes representantes de la cultura vasca del siglo XX son los protagonistas de sendos artículos de esta sección: Miguel de Unamuno y Jorge Oteiza. Sobre un soneto del primero trata el estudio de Azucena Penas, de la Universidad Autónoma de Madrid, mientras Íñigo Sarriugarte, de la Universidad del País Vasco, analiza la relación de Oteiza con los jóvenes escultores vascos de la década de 1980. Ana Isabel Recalde aborda el análisis semántico español-euskera en torno al campo léxico de la valoración estética y cierra este primer apartado de la revista el estudio de Igor Barrenetxea sobre la polémica mediática que provocó el estreno de la película *La pelota vasca. La piel contra la piedra* de Julio Medem.

El apartado de Estudios Alaveses incluye en esta ocasión el acercamiento de Ana Arregui a la construcción del monumento a Fray Francisco de Vitoria y el análisis de Sara Isabel García Mendoza sobre los exilios de la poeta vitoriana Ernestina de Champourcin, de la que recientemente hemos conmemorado el primer centenario de su nacimiento. En la sección de Documentación y Bibliografía, Aitzol Rodríguez Mendizábal (ganador del último Premio de Investigación Universitaria de la Fundación) rescata los artículos sobre ciencias publicados en la revista del Ateneo de Vitoria entre 1870 y 1920. Por último, Elsa Carrillo-Blouin, profesora de la Universidad de Bretaña Occidental (Brest, Francia), muestra un curioso caso de integración cultural temprana, siguiendo la pista a la presencia del País Vasco en Bretaña durante el siglo XVI. En resumen, un conjunto variado de artículos que muestran la vitalidad de nuestra revista.

Gregorio Rojo García

Presidente de Caja Vital Kutxa y de la Fundación Sancho el Sabio



## Monjes de Vasconia en el monasterio benedictino de Oña (Burgos) entre los siglos XVI y XIX

EDUARDO ROJO DÍEZ

RÉSUMEN  
LABURPENA  
ABSTRACT

La presencia de monjes del País Vasco y Navarra en el monasterio benedictino de Oña entre los siglos XVI y XIX, es una cuestión que ha sido objeto de estudio por parte de los investigadores que se ocupan del tema. La cuestión trata de saber cuántos monjes vascos y navarros estuvieron en Oña durante el tiempo que duró el monasterio. En este artículo se pretende dar una respuesta a esta cuestión y en la segunda mitad de este artículo se tratará de saber cuántos monjes vascos y navarros estuvieron en Oña durante el tiempo que duró el monasterio en el año 2011.

## ESTUDIOS VASCOS

Eduardo ROJO DÍEZ Monjes de Vasconia en el monasterio benedictino de Oña (Burgos) entre los siglos XVI y XIX (Pág. 11)

Carlos ORTIZ DE URBINA MONTOYA La Patria común *Bascongada*. Una quimera soñada por los Amigos del País. (Pág. 25)

M<sup>a</sup> Azucena PENAS IBÁÑEZ Isotopías de contenido semántico en un soneto de Miguel de Unamuno (Pág. 51)

Ana ISABEL RECALDE DELGADO Esbozo de análisis semántico contrastivo español – euskera en torno al campo léxico de la valoración estética (Pág. 81)

Íñigo SARRIUGARTE GÓMEZ Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80 (Pág. 115)

IGOR BARRENETXEA MARAÑÓN La pelota vasca. La piel contra la piedra: Historia de una polémica (Pág. 139)



# Monjes de Vasconia en el monasterio benedictino de Oña (Burgos) entre los siglos XVI y XIX

EDUARDO ROJO DÍEZ\*

## RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

La presencia de monjes del País Vasco y Navarra fue importante en el monasterio de Oña entre 1569 y 1834, ya que supuso un 12 % del total de benedictinos que tomaron el hábito. La cuarta parte de estos monjes vascones tuvieron cargos de responsabilidad, como el de abad o prior. Su aportación fue destacada también en la botica y en la liturgia musical de esta abadía de Castilla, que cumplirá su milenario en el año 2011.

*1569 eta 1834 bitartean, Euskadiko eta Nafarroako monjeek presentzia handia izan zuten Oñako monasterioan, abitua hartu zuten beneditar guztien % 12, hain zuzen. Monje baskoi horien laurdenak erantzukizun handiko karguak izan zituzten, abate-kargua edo priore-kargua, esaterako. 2011. urtean milagarren urteurrena beteko duen Gaztelako abadía honen botikari eta musika-liturgiari ere kontuan hartzeko moduko ekarpena egin zioten monje horiek.*

There were a great many monks from the Basque Country and Navarre at Oña monastery between 1569 and 1834, coming to 12% of the total number of Benedictines who took up the habit. A quarter of these Vascons held positions of responsibility, such as the abbot or prior. They also made an outstanding contribution to pharmacy and musical liturgy at this abbey in Castile, due to reach its first millennium in 2011.

## PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Oña, País Vasco, Castilla, Monasterios Benedictinos, Siglos XVI y XIX.

*Oña, Euskal Herria, Gaztela, monasterio beneditarrek, XVI. eta XIX. mendeak.*

Oña, Basque Country, Castile, Benedictine monasteries, 16th and 19th centuries.

\*Asociación de Estudios  
Onienses

## 1. INTRODUCCIÓN

El monasterio de Oña, situado en el noreste de Burgos, fue fundado en el año 1011 por el conde Sancho García, nieto de Fernán González y tercer conde de Castilla. El convento oniense fue dúplice en sus inicios, hasta que el rey Sancho III el Mayor lo incluyó en la órbita de Navarra (1) y emprendió su reforma, que significó la expulsión de las monjas y la introducción de la observancia benedictina. El encargado de hacer esta labor fue Paterno, el abad de San Juan de la Peña, que había sido instruido en el monasterio borgoñés de San Pedro de Cluny. Del cenobio oscense provendrían los dos primeros abades benedictinos que tuvo Oña: Dom García y San Iñigo.

Tras la muerte del rey navarro en el año 1035, su reino quedó dividido entre sus hijos. Al primogénito, García, le dejó Navarra, en la que incluyó la parte oriental de Castilla, en la que estaba el monasterio de Oña. En 1054, tras la batalla de Atapuerca entre García de Nájera y su hermano Fernando I, Oña regresa ya para siempre a su entorno castellano (2).

Para el siglo XII, el dominio del monasterio de Oña se extendía ya por más de doscientos cincuenta lugares, algunos de ellos situados en el País Vasco (3). El más antiguo es el monasterio alavés de San Román de Tobillas, que se hizo súbdito de Oña por iniciativa del propio abad Fanio, en 1082, por la admiración que sentía hacia la gran obediencia de profesaban los benedictinos onienses. Junto a Tobillas traspasó también los prioratos de San Mamés de Mingrano, en Bergüenda, Santa Cruz de Prunes y San Martín de Prunes (4).

En 1075, el obispo Munio entrega San Jorge de Somorrostro y su hacienda a Oña, a cambio de San Torcuato (5). Toda López, hija del Señor de Vizcaya, Lope Díaz de Haro, da en 1107 a Oña la iglesia viz-

(1) Al morir Sancho García en el 1017 deja como heredero al infante García, que es menor de edad y no puede gobernar; después sería asesinado en León, donde se disponía a contraer matrimonio. Sancho III el Mayor estaba casado con una hija del conde, doña Munia, con lo cual, al extinguirse la dinastía condal, el rey navarro se proclama también regente de Castilla.

(2) Sobre la implantación de la reforma cluniacense en Oña y la influencia de Sancho III el Mayor en el monasterio se pueden ver OLMEDO BERNAL, Santiago: *Una abadía castellana en el siglo XI. San Salvador de Oña (1011-1109)*, Antiqua et Mediaevalia, Madrid, 1987, pp. 51-75; FACI LACASTA, F. Javier: "Sancho el Mayor de Navarra y el monasterio de San Salvador de Oña", *Hispania*, 136, (1977), pp. 299-318; BAZTÁN, Javier: "El monasterio de San Salvador de Oña y la tumba de don Sancho el Mayor, rey de Navarra", *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, (1923), pp. 104-115; y CAÑADA, F. y ECHEVARRÍA, P. L.: *Sedes reales de Navarra*, Luis Javier Fortún (dir.), Gobierno de Navarra, Pamplona, 1991, pp. 303-315.

(3) OLMEDO: *op. cit.*, pp. 191-195 y ÁLAMO, Juan del: *Colección diplomática de San Salvador de Oña (822-1284)*, II, CSIC, Madrid, 1950, p. 881. Una amplia documentación sobre estas iglesias aparece también en OCEJA GONZALO, Isabel: *Documentación del monasterio de San Salvador de Oña*, 4 t., J.M. Garrido Garrido, Burgos, 1983-1986.

(4) ÁLAMO: *op. cit.* docs. 1, 8, 78, 160 y 731; y OCEJA: *op. cit.*, doc. 22.

(5) ÁLAMO: *op. cit.*, doc. 68. La iglesia de Somorrostro y la de Santurce se ven implicadas, en 1249, en intercambios entre Oña y el Señor de Vizcaya (doc. 517).

caína de Santa María de Arrigorriaga (6). El monasterio alavés de Comunión es otorgado a Oña en 1115 por Fortunio Álvarez y su mujer doña Godo Díaz (7). El rey Alfonso VIII concede al dominio oniense el monasterio viejo de San Cipriano de Ranero, en 1192 (8). Tenemos también el monasterio de San Cipriano de Villaluenga, en Treviño (9).

El monasterio de Oña poseía además propiedades en Salinas de Añana. En el siglo XI ya existen noticias de compras de eras de sal en la localidad alavesa. De 1256 se conoce una carta del rey Alfonso X el Sabio, fechada en Vitoria, por la que se exime a Oña de los 32 maravedíes que debía pagar anualmente por las 400 tabladas de sal que sacaban de Añana (10). En 1306 comprobamos como el monasterio de Oña hace valer su privilegios ante el Señor de Vizcaya, Lope Díaz de Haro, que ordena que no se les cobren portazgos a los monjes por llevarse la sal de Añana:

“Sepades que yo fui en el monesterio de Oña e el abbad e el conuento mostraronme sus priuilegios en que son quitos de portadgo en todos los regnos de el rey de Castiella, e dijeronme que vos que ge lo demandauades de las sus azemilas que traen la su sal de salinas de Annana por raçon que es portadgo mio. Et pues ellos no pechan portazgo nin vsaje ninguno en ningun logar de Castiella, non tengo yo por bien quel pechen nin quel den en la Puente de Carat nin en Bozo nin en Santa Gadea, do lo vsades cogér” (11).

La abadía burgalesa había recibido también el lugar de Espejo, con su coto y señorío, del infanzón don Pedro (12), y la sacristía del monasterio de Oña poseía además varias tierras compradas en Fitero (13). También tenía propiedades en Valderejo, ahora un Parque Natural en el límite entre Burgos y Álava, como se desprende de largo pleito que mantuvieron en el siglo XIII el monasterio de Oña y la ciudad de Frías sobre los límites de sus respectivos dominios (14).

(6) *Ibid.*, doc. 127.

(7) ÁLAMO: *op. cit.*, doc. 142 y OCEJA: *op. cit.*, doc. 41.

(8) ÁLAMO: *op. cit.*, doc. 295.

(9) Sobre las iglesias de Vizcaya dependientes del monasterio de Oña se pueden ver los datos que aportan ARRESE, José Luis: “Oña y las iglesias de Bizcaya”, *Euskalerrriaren Alde*, XX, (1930/1974), pp. 51-57, y MAÑARICÚA, Andrés E. de: “El monasterio de San Salvador de Oña y las Iglesias de vizcainas”, *Estudios de Deusto*, 1, (1953), pp. 179-229.

(10) OCEJA: *op. cit.*, doc. 33 y 162 y ÁLAMO: *op. cit.*, doc. 540.

(11) OCEJA: *op. cit.*, doc. 505.

(12) ÁLAMO: *op. cit.* docs. 108 y 132.

(13) OCEJA: *op. cit.*, docs. 442, 443, 446, 448 y 499.

(14) *Ibid.*, docs. 135 y 231. Sobre el pleito apuntado se puede ver ALFONSO ANTÓN, Isabel, y JULAR PÉREZ-ALFARO, Cristina: “Oña contra Frías o el pleito de los cien testigos: una pesquisa en la Castilla del siglo XIII”, *Edad Media. Revista de Historia*, 3, (2000), pp. 61-68.

Con estos antecedentes, y con la cercanía de Oña al País Vasco y Navarra, no es de extrañar que muchos de sus abades y monjes tuvieran esa procedencia. Eso es lo que vamos a analizar en este trabajo. Para ello utilizaremos como punto de partida un libro de gradas (15), un catálogo de abades (16) y un necrologio (17) del monasterio de Oña, que ocupan un espacio temporal que va desde 1569 hasta 1834, un año antes de producirse la exclaustación de los monjes benedictinos (18).

No sabemos el origen de algunos abades benedictinos de Oña, por ejemplo del primero de ellos, Dom García, que como hemos señalado fue traído por Sancho III el Mayor para introducir la observancia cluniacense. Del segundo rector de la abadía oniense, San Íñigo, también elegido durante el periodo de influencia navarro, sabemos que era de Calatayud.

El primer abad vascón del que tenemos noticia es Miguel Amel, nacido en Olite (Navarra), que gobernó el monasterio de Oña entre 1629 y 1633. Durante su mandato prosiguió la obra de la portería nueva, que había quedado inconclusa.

Miguel Amel destacó también por recuperar el uso de la música en el culto de los benedictinos, que había cesado diez años antes de convertirse en abad, cuando terminó la primera época de Antonio de Castro:

"El Culto Divino se sirvió con mucha grandeza de musica, que aviendola juntado de los mejores Ministros e instrumentos, Fray Antonio de Castro, quando fue General, y cessado en acabado, ahora la restituyó Fray Miguel Amel, con mas aumentos, y la huvo en sus quatro años, aunque ha buuelto á deshacerse, por justisimos, y observantissimos respetos y atenciones" (19).

(15) Ha sido publicado por ZARAGOZA PASCUAL, E.: "Libro de gradas y profesiones del monasterio de Oña (1569-1834)", *Studia Monástica*, 35/2, (1993), pp. 413-448.

(16) ZARAGOZA PASCUAL: "Abadologio del monasterio de San Salvador de Oña (siglos XI-XIX)", *Burgense*, 35/2, (1994), pp. 557-594.

(17) ZARAGOZA PASCUAL: "Necrologio del monasterio de Oña (1664-1793)", *Hispania Sacra*, XXXVI, (1984), pp. 629-670.

(18) El monasterio pasó a manos particulares y después fue comprado por los jesuitas, donde establecieron, a partir de 1880, una facultad de Teología y otra de Filosofía. El centro fue cerrado en 1967, año en el que todos los estudios de Oña pasaron a impartirse en la Universidad de Deusto (*Vid.* ARZALLUZ, Nemesio: *El monasterio de Oña. Su arte y su historia*, Aldecoa, Burgos, 1950, pp. 101-103, y LOPETEGUI, León: "Oña, 1880-1967. Un monasterio benedictino convertido en facultades eclesiásticas de la Compañía de Jesús", *Universitas, Theologia, Ecclesia*, I, Volumen conmemorativo del Centenario de la Facultad de Teología de la Universidad de Deusto (Oña, 1880-Bilbao, 1980), Universidad de Deusto, Bilbao, 1981, pp. 89-117.

(19) ARGAIZ, Gregorio de: *La Soledad Laureada por San Benito*, Madrid, 1675, p. 514.

## 2. ABADES DE VASCONIA EN EL MONASTERIO DE OÑA

### 2.1. Miguel Amel

## 2.4. Páido del Castillo

Miguel Amel se crió en Oña desde muy pequeño, donde tomó el hábito y profesó, para después marchar un tiempo al vecino monasterio de Obarenes, hoy abandonado. Antes de ser abad de Oña lo fue en Valvanera (1619-21). Después fue también prior de Cillaperlata, de San Martín de Madrid, de Irache (1634-37) y de Oña (1637-41). Murió hacia 1650 en Montserrat de Madrid, donde también había ejercido el cargo de prior (20).

## 2.2. Juan de Redín

Es el segundo abad navarro, natural de Pamplona, que tuvo Oña (1637-1641). Tomó el hábito en Oña y profesó en 1632, aunque antes se crió en el palacio episcopal de Pamplona, siendo obispo Antonio Venegas. Era de familia noble de militares, hijo de N. de Redín y de Isabel Cruçate. Era hermano de Martín de Redín, gran maestre de la Orden de Malta, de Miguel de Redín, capitán de una escuadra de galeones, y de Tiburcio de Redín, que después de ser soldado se convirtió en capuchino.

Antes de ser abad oniense, Juan de Redín fue elegido en el capítulo general como responsable de Celorio, pero no quiso aceptar esa abadía y se retiró a Oña, donde pasó cuatro años de la manera que describe Argai:

“Retiróse a Oña de propósito, con deseo de meterse en los Estudios del alma, y dexarlo todo el año de mil seiscientos treinta y tres, poco mas, ó menos. Vivió quatro, como un monge particular, siguiendo los Actos Conventuales, con grande asistencia y exemplo, y usando túnica de estameña, y levantándose a Maytines. Gano mucho la voluntad de el Abad Fray Iñigo de Fuentes. Llegó el año de mil seiscientos treinta y siete, y en el Capitulo salió nombrado Abad de Oña” (21).

Con anterioridad había sido también lector de artes, teología y filosofía en Salamanca e Irache, lugar donde también fue regente. Pero además de ser un hombre ilustrado, Redín tenía fama por su buen humor, tal y como nos describe el fraile Iñigo de Barreda en 1771:

“Hombre docto en artes y teología; sus prendas y genio, de lo más celebrado en España, pues se refieren de él sucesos muy chistosos, sin perjudicar cosa alguna su mucha virtud” (22).

(20) ZARAGOZA PASCUAL: “Abadologio...”, p. 577.

(21) ARGAI: *op. cit.*, p. 515.

(22) HERRERA ORIA, Enrique: *Oña y su real Monasterio*, Gregorio del Amo, Madrid, 1917, p. 49. Aunque sea una anécdota cuya procedencia desconocemos, sobre el humor del maestro Redín, el *Calendario del Corazón de Jesús*, correspondiente al 7 de noviembre de 2003 (Ediciones Mensajero, Bilbao, 2003), recoge que un predicador mediocre se acercó al lecho de muerte del que fuera abad de Oña para comunicarle que había recibido

Tras acabar su mandato en Oña se presentó para el obispado de Puerto Rico, pero murió antes de una grave enfermedad en 1642.

Pero el abadiato de Juan de Redín ha pasado a la historia por un comedor de verano que hizo para los monjes de Oña, que después fue derribado porque daba problemas de humedades, y que estaba situado en el llamado claustro romano o en el edificio que lo rodea. El refectorio tenía muchas ventanas y balconillos orientados al sur y dos arcadas con columnas, que formaban una especie de corredor. En la cabecera estaba la mesa abacial y sobre ella estaba abierta en la pared una corona real muy grande por donde entraba la luz a través de cristales multicolores. La mesa era de piedra y hueca, y por ella circulaba el agua procedente de los manantiales, que caía por unas rejas formando cascadas y un estanque en su seno, todo ello a la vista de los monjes. Este comedor fue famoso en su época:

“Obróla quando el CondeDuque de Olivares Don Gaspar Guzmán, se desvelaba en la fabrica de el Buen Retiro, en los jardines y estanques de Madrid, formando recreaciones al gusto del Rey nuestro señor Don Felipe Quarto, y a las Naciones varias, y apetitos de la Corte: y con ser aquello tan grande, quando venían a Oña y veían esta pieza, pasmaban todos, pareciéndoles, que veían executado un sueño. Llegaron allí personas que habían corrido a Italia, y a Alemania, y dezian, que ni las recreaciones de Frascati ni Monte-Cavallo, de Roma, lo igualaban” (23).

Este abad oniense (1685-1689), de nombre de pila Felipe, rompe la racha de los regidores navarros e inicia la de los alaveses. Nacido en Vitoria (24), tomó el hábito en 1650 en Oña, donde murió el 15 de julio de 1689.

Se graduó en teología por la Universidad de Oviedo. Fue vicario de Vega de Oviedo, prior de Ribas de Sil y de Lérez (25) y predicador de Santiago, además de secretario del General oniense Juan de la Riba entre 1665 y 1669, con el que se dedicó a visitar los monasterios de la Congregación de Valladolid.

Siendo Íñigo Usaola abad de Oña reforzó la observancia regular e impulsó el pleito sobre el señorío de la Bureba. Un cronista oniense dice de él que “Gobernó con grande entereza y celo en la observancia, no menos en lo espiritual que en lo temporal” (26).

### 2.3. Íñigo de Usaola

autorización para oficiar sus honras fúnebres. El moribundo Redín le contestó que se alegraba de estar muerto para no oír un mal sermón durante su funeral.

(23) ARGALZ: *op. cit.*, p. 517.

(24) En su “Gradas...”, p. 419, ZARAGOZA PASCUAL señala que nació en Bilbao.

(25) ZARAGOZA PASCUAL: “Necrologio...”, p. 634.

(26) ZARAGOZA PASCUAL: “Abadologio...”, p. 581.

## 2.4. Plácido del Castillo

Este monje de la localidad alavesa de Labastida fue elegido en tres ocasiones abad de Oña, lugar donde murió el 19 de septiembre de 1722. Dejó fama de monje virtuoso y docto, además de defender con celo los intereses del monasterio (27).

Plácido del Castillo era hijo de Tomás del Castillo Rueda y de María de Vitoria. Tomó el hábito en Oña en octubre de 1674 y un año después profesó. Después estudió en el monasterio de Irache (1678-81) (28). Fue abad de Oña entre los años 1697-1701, 1705-1709 y 1717-1721. Durante su abadiato hizo el apeo general de las tierras del convento.

Parece que fue sobrino de Antonio del Castillo, que fue abad y cate-drático de Salamanca, donde Plácido del Castillo estudió. Fue también lector de teología moral en Montserrat de Madrid, en Irache y en San Martín de Madrid, además de definidor general y visitador general, cargo en el que le llegó la muerte (29).

El cronista benedictino Íñigo Barreda dice que son obra suya las pinturas de la vida de San Benito del claustro alto de la iglesia de San Salvador de Oña, que son una continuación de las que hizo en la parte baja el abad anterior, Juan de Cañas (30).

Zaragoza Pascual ("Abadologio...", p. 583) atribuye a Plácido del Castillo el retablo churrigueresco de Santa Gertrudis, de la que era muy devoto. Sin embargo el padre Barreda asegura que ese retablo es una obra posterior, mandada hacer siendo abad Íñigo de Balloria (31).

## 2.5. Abades de procedencia oniense en otros cenobios

Fray Juan de Estella, natural de Estella (Navarra), que tomó el hábito en 1514, fue uno de los monjes de Oña que destacaron. Fue nombrado abad de San Salvador de Celorio, al que unió la casa de San Antolín. Antes de morir, en 1550, reformó la observancia religiosa y la hacienda de las dos abadías que se unificaron bajo su mandato (32).

Fray Joseph Olibán, nacido en Cascante (Navarra), tomó el hábito en 1597 y fue prior de Oña. De ahí pasó a ser abad de San Vicente de Oviedo, donde tuvo varios pleitos con la Catedral y la propia ciudad. Volvió a Oña y murió hacia 1624, de manera ejemplar y muy religiosa, "habiendo padecido grandes dolores de la gota" (33).

(27) ZARAGOZA PASCUAL: "Necrologio...", p. 641.

(28) ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", p. 423.

(29) ZARAGOZA PASCUAL: "Abadologio...", pp. 582-585.

(30) HERRERA ORIA: *op. cit.*, p. 61.

(31) *Ibid.*, p. 62. Sobre este retablo se puede ver también ARZALLUZ: *op. cit.*, p. 132 y VIANA, Luis María de: *Real monasterio de Oña. Estampas histórico-artísticas*, Egaña, Vitoria, p. 104.

(32) ARGALIZ: *op. cit.*, p. 496.

(33) ARGALIZ: *op. cit.*, p. 513 y ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", p. 416 (aquí se dice que nació en otra localidad de Navarra, en Arguedas).

Pedro de Sojo, natural de Amurrio (Álava), de familia noble, llegó a ser abad de Santa María del Espino y también de San Pedro de Arlanza, pero dejó el abadiato por su deseo de ir a morir a Oña, falleciendo a los cuarenta y cuatro años, en 1665, "dexando, quando era novicio, fundada vna memoria, para después de sus días, sobre un censo de cien ducados de renta, sobre las Salinas de Atiença". Había tomado el hábito en 1633 (34).

Benito Olaz, de Viana (Navarra), nacido en 1663, llegó a ser procurador general de la congregación en Roma, cargo en el que murió en 1711, en Fiuli. Fue enterrado en el convento romano de los Trinitarios Descalzos de España. Con anterioridad había sido lector en Ribas de Sil y teólogo y catedrático en la Universidad de Oviedo. Tenía reputación de hombre culto y virtuoso (35).

Antonio de Ocio, natural de Labastida (Álava), murió siendo prior de Cillaperlata, en 1712, donde hizo de su depósito una capilla nueva, en la que fue enterrado, y el retablo del Santo Cristo, del que era muy devoto; fue también predicador y granero en Oña; tomó el hábito en 1672 y estudió en Oviedo (36). Bernardo Areta, así mismo de Labastida, tomó el hábito con el monje anterior y también estudió en Oviedo; ejerció de prior en Villavés, en cuyo puesto murió en 1685 (37). En la misma localidad alavesa nació Diego Marroquín, que profesó en 1684; murió en Oña en 1729, habiendo sido prior de San Pedro de Tejada y mayordomo de Liébana y El Espino (38). Esteban de Lara murió en 1715, en Oña, siendo prior de Tejada; antes lo había sido de Espinosa, además de predicador de León, Madrid, Sahagún y Nájera; era natural de Viana (Navarra) y había profesado en 1683 (39).

Íñigo Ariz Tovar, de Bilbao, que profesó en 1718, fue predicador de Liébana y prior de Espinosa; se recoge que era "muy afable y de bellissimo genio"; murió en el curato de San Pedro de Valdesamanzas (40). También fue prior de Espinosa y de Campo, además de mayordomo de Eslonza, José de Herrera, que murió en Oña en 1762; había tomado el hábito en 1701 y era natural de la localidad navarra de Viana (41). El mismo día que el monje anterior tomó el hábito José Vitoria, natural de Labastida (Álava), que fue prior de Liébana y Tenorio, donde murió en 1747; se destaca de él su capacidad e inteligencia (42). También alavés era Plácido (Juan) López de Ocáriz, de

### 3. MONJES VASCONES DE OÑA CON OTROS CARGOS DE RESPONSABILIDAD

#### 3.1. Oficios eclesiásticos

(34) ARGALZ: *op. cit.*, p. 523 y ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", p. 418.

(35) ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", p. 424 y "Necrologio...", p. 638.

(36) *Ibid.*, p. 423 y p. 639, respectivamente.

(37) *Ibid.*, p. 423 y p. 633.

(38) *Ibid.*, p. 424 y p. 642.

(39) *Ibid.*, p. 424 y p. 640.

(40) *Ibid.*, p. 431 y p. 654.

(41) *Ibid.*, p. 428 y p. 654.

(42) *Ibid.*, p. 428 y p. 651.

Ullíbarri-Jáuregui, que fue prior de Cillaperlata, Espinosa y Trespaderne, donde murió en 1731; había profesado en 1698 y también fue granero y mayordomo de Oña (43).

Lorenzo Valera, de Orduña (Vizcaya), profesó en 1723 y murió en 1759 en Espinosa, donde era prior (44). Prior de Oña, dos veces, y de Liébana fue Plácido Uzcárrez, natural de Tudela (Navarra), que murió en la localidad burgalesa después de 57 años de hábito; el necrologio dice de él que fue "religioso muy ajustado y observante, y amado de todos por su apacible natural" (45). Otro navarro, Veremundo Sugasti, de Irache, fue también prior y maestro de novicios de Oña, donde murió en 1728; había profesado en 1682 (46).

Otros ejercieron pequeños cargos eclesiásticos, como Agustín (Carlos) de Ressa (Peralta, Navarra, 1697 – Espinosa de los Monteros, 1735), que profesó en 1715 y murió siendo vicario de las iglesias de San Nicolás y Santa Olalla (47). Andrés de Salamanca, nacido en Gordejuela (Vizcaya), en 1692, que profesó en 1713, fue predicador en Santiago, Nájera y Carrión, además de predicador general; ha quedado constancia de que fue muy caritativo con los enfermos; murió en Oña a los 80 años de edad (48). Francisco Pérez, de Aspuru (Álava), profesó en 1709 y murió en Oña veinte años después; fue mayordomo de Liébana, Oña y Vega de la Serrana, donde también ejerció de vicario y fabricó la iglesia (49). Vicario de Robredo de Valdesamanzas fue Gregorio de Herrera, donde murió en 1736; era natural de Viana (Navarra) y había tomado el hábito en 1708 (50). Benito Crespo, natural de Azuelo (Navarra), que tomó el hábito en 1663, fue mayordomo y sacristán en Liébana, donde murió en 1680 (51).

Otros ocupaban puestos más modestos como Benito la Guardia, de Viana (Navarra), que murió en 1754 siendo cura en Molina y había profesado en 1707 (52), y Benito (Francisco) Marecheaga, natural de Bermeo (Vizcaya), que después de estudiar en Irache murió siendo cura de Gibaja, en 1732; había profesado en 1692 (53). Ejerciendo de párroco, en Barcina, murió también Domingo Elguea, en 1752; había nacido en Ozaeta (Álava) y tomado el hábito en 1701 (54). Juan de Ortigosa, de Labastida (Álava), también murió en Barcina, en 1728,

(43) *Ibid.*, p. 427 y p. 644.

(44) *Ibid.*, p. 431 y p. 653.

(45) *Ibid.*, p. 420 y p. 640.

(46) *Ibid.*, p. 424 y p. 642.

(47) *Ibid.*, p. 430 y p. 646.

(48) *Ibid.*, p. 430 y p. 656.

(49) *Ibid.*, p. 429 y p. 642.

(50) *Ibid.*, p. 429 y p. 646.

(51) *Ibid.*, p. 420 y p. 632.

(52) *Ibid.*, p. 428 y p. 652.

(53) *Ibid.*, p. 426 y p. 644.

(54) *Ibid.*, p. 428 y p. 652.

pero siendo vicario; había tomado el hábito en 1692 (55). También de Labastida era Lorenzo del Castillo, que había tomado el hábito en 1709 y murió en Quintanilla en 1749, siendo cura del lugar (56). Pedro Sarriamaza, nacido en Bériz (Vizcaya), en 1719, fue cura en varias localidades, como Valdesamanzas, Bárcenas, Romeral y Para; profesó en 1738 y murió en Oña en 1793 (57).

Varios de ellos están relacionados con tareas sanitarias dentro del monasterio benedictino (58). Es el caso de Leandro Ibáñez de Gauna, Pedro de nombre de pila, que ejerció de boticario. Había nacido en la localidad alavesa de Ullíbarri-Jáuregui en 1704 y tomó el hábito veintisiete años después. Murió en 1749, en Liébana, priorato dependiente de Oña, cuando todavía estaba al frente de la botica (59). También en Liébana murió, en 1737, siendo boticario Andrés Pérez Inurrita, natural de Vitoria, que tomó el hábito en Oña en 1699 (60).

Tenemos también noticias de varios cirujanos. Plácido (Matías) Remón Uzcárrez, natural de Arguedas (Navarra), tomó el hábito de lego para cirujano y barbero en noviembre de 1697 y profesó un año después. Murió en San Feliú de Guixols en 1713 (61). José Garroño, nacido en Echano (Vizcaya), en 1734, tomó el hábito para lego cirujano en 1759 y profesó un año después (62). Toribio (Sebastián) de Chavarría, natural de la localidad alavesa de Salinas de Añana, nacido en 1753, tomó el hábito de lego para cirujano y profesó en 1777 (63).

Además de cirujanos y boticarios, el cuadro sanitario se completa con Juan López de Arcaute, natural de Viana (Navarra), que fue lego enfermero y murió en Oña en 1726 (64).

Los monjes de procedencia vasca también dejaron su impronta con oficios relacionados con la música. Además del abad Miguel Amel, como veíamos arriba, tenemos registrado a un organista: Vicente Andueza, natural de Azagra (Navarra), que profesó en 1756. Murió en Oña en 1776, siendo responsable todavía de tocar el órgano (65). También fue organista Plácido Ganuza, nacido en Urroz

### 3. 2. Tareas sanitarias

### 3. 3. Las labores musicales

(55) *Ibid.*, p. 426 y p. 642.

(56) *Ibid.*, p. 429 y p. 651.

(57) *Ibid.*, p. 435 y p. 670.

(58) Sobre el funcionamiento y personal de la botica y la enfermería en el monasterio oniese se puede ver ROJO DÍEZ, Eduardo: "Sanación y muerte el monasterio de Oña", *Boletín de la Institución Fernán González*, 227, (2003/2), pp. 345-357.

(59) ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", p. 433 y "Necrologio...", p. 651.

(60) *Ibid.*, p. 427 y p. 649.

(61) *Ibid.*, p. 427 y p. 639.

(62) ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", p. 438.

(63) *Ibid.*, p. 441.

(64) ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", p. 426 y "Necrologio...", p. 642.

(65) *Ibid.*, p. 438 y p. 658.

(Navarra), que profesó en 1740 y murió, en Oña, en 1755 (66). Además, tenemos a Juan de Endrena, de Tudela (Navarra), que profesó en 1632 y murió en Oña en 1684, siendo "un cantor de admirable voz" (67).

De otros se destaca que murieron conservando su voz de tiple, como Anselmo (Juan) Jiménez y Alcalá, que murió en Oña, en 1788, a causa de grandes y continuados dolores de cabeza. Este monje, nacido en 1712 en la localidad navarra de Cascante, fue administrador de la granja de Rubiales, mayordomo de Liébana y prior de Ramales (68).

José Antonio de la Maza, nacido en Vergara (Guipúzcoa), en 1692, era cantor mayor y "muy ajustado monje"; profesó en 1711 y murió en Oña en 1726 (69).

### 3. 4. Otros casos

Otros monjes no duraron en el monasterio el tiempo suficiente para que se notara su labor. Se les despidió por enfermedad, sin permitirles profesar, a Francisco de Salazar (de Osma, en Álava, que había tomado el hábito en 1707) y a Plácido Ariz Tovar (bilbaíno, que tomó el hábito en 1719). Otro, como Antonio Rodeles, de Olite (Navarra), sin que sepamos por qué, tomó el hábito en 1171 y lo dejó al día siguiente (70).

Isidoro de Villegas, en cambio, murió en Liébana en 1764, después de permanecer pacientemente doce años en cama aquejado de gota; este bilbaíno profesó en 1717 (71). Toribio Jiménez de Bretón, de Orduña (Vizcaya), también murió joven, en Oña, en 1745, cuando tenía 35 años de edad y diez de hábito (72).

## 4. RELACIÓN DEL RESTO DE LOS MONJES VASCO-NAVARROS

Entre 1569 y 1700 (73) tomaron el hábito y profesaron en el monasterio benedictino de Oña los siguientes monjes: Íñigo (Juan) Fernández, de Aríñez (Álava); Antonio de Castañeda, de Bilbao; Martín de Arteta, de Muruzabal (Navarra); Plácido de Ugaz, de Bilbao (74); Juan de Ayo, de Berantevilla (Álava); Pedro de la Concepción, de Estella (Navarra); Bautista de Lasarte, de Bilbao; Pedro Ramírez, de Igusquiza (Navarra) (75); José (Juan Agustín) Uribarri, de Bilbao; Benito García, de Fitero (Navarra); Manuel de Barahona, de

(66) *Ibid.*, p. 436 y p. 652.

(67) *Ibid.*, p. 418 y p. 633.

(68) *Ibid.*, p. 433 y p. 669.

(69) *Ibid.*, p. 429 y p. 642.

(70) ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", pp. 429, 431 y 440, respectivamente.

(71) ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", p. 430 y "Necrologio...", p. 654.

(72) *Ibid.*, p. 434 y p. 651.

(73) Los nombres de los monjes de este periodo se citan por orden cronológico, según aparecen en ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", pp. 415-427.

(74) ZARAGOZA PASCUAL: "Necrologio...", p. 632. Murió en Oña en 1680.

(75) *Ibid.*, p. 633. Murió en Oña en 1684.

Valdegovía (Álava); Juan Errazquin, de Puente la Reina (Navarra) (76); Miguel de Pedroso, de Laguardia (Álava); Pedro Lozano, de Fitero (Navarra); Plácido de Trevilla, de Carranza (Vizcaya); Juan Veraza, de Gordejuela (Vizcaya); Lucas de Lara, de Viana (Navarra) (77); Pedro Renovales, de Renovales (Vizcaya); Íñigo (Francisco) de Cueto, de Verí, en el concejo de Sopuerta (Vizcaya); y Miguel (Juan) de Ayala, de Yécora (Álava).

Durante el siglo XVIII y hasta la exclaustación del siglo siguiente (78) nos encontramos a Bernardo Uzcárrez, de Tudela (Navarra) (79); José de Madaria, de Orduña (Vizcaya); Ángel Arregui Múgica, de Vergara (Guipúzcoa); Veremundo (Hilario) Solano, de Sesma (Navarra); Gaspar de Nozagray, de Quejana (Álava); Martín (Juan Martín) Goñi, de Azagra (Navarra); Leandro de Vengoa, de Escoriaza (Guipúzcoa); Isidoro (Dionisio) Rubio, de Cintruénigo (Navarra); Veremundo (Alejo) de Alba, de Olite (Navarra); Íñigo (Francisco) de Aldama, de Labastida (Álava); Pedro Celestino (Tomás) Barbero Pérez, de Grijalba (Álava); Manuel Ortega Pozo, de Santurdejo (Álava); Ramiro (Francisco) Martínez, de Lodosa (Navarra); Bernardo Esteban de Val, de Fitero (Navarra); Agustín Martínez Sanza, de Lodosa (Navarra); y Manuel de Aliaga, de Fitero (Navarra).

Aunque es seguro que hay más monjes vascones en Oña durante el periodo analizado que los que hemos expuesto, 82 en total, no se pueden tener en cuenta pues no disponemos de su lugar de nacimiento, a pesar de que por su linaje parezcan originarios del País Vasco o Navarra, aunque muchas veces esto no sea así. Esto quiere decir que de los algo más de 700 monjes registrados en el convento burgalés, entre 1569 y 1834, el 12%, como mínimo, procedía de Vasconia.

Los monjes navarros son los que más peso tienen en el monasterio de Oña, con un total de 35 de ese territorio, a pesar de que no es límite con Burgos. Esto deja entrever que la tradición iniciada por Sancho III el Mayor continuó siglos después.

Álava, con 25 monjes, es la segunda provincia que más aporta a la abadía de Oña. La presencia alavesa, cualitativa y cuantitativamente, tampoco es desdeñable debido a su menor peso demográfico e histórico.

## 5. CONCLUSIONES

### 5.1. La procedencia

(76) *Ibid.*, p. 632. Murió en Oña en 1683.

(77) *Ibid.*, p. 644. Murió en Liébana en 1731.

(78) Los nombres de los monjes de este periodo están ordenados según la fecha de toma del hábito recogida por ZARAGOZA PASCUAL: "Gradas...", pp. 428-448.

(79) ZARAGOZA PASCUAL: "Necrologio...", p. 642. Murió en Montserrat de Madrid en 1727.

Los monjes que tienen origen vizcaíno en Oña son 18, la mitad que en Navarra, y tan sólo 3 son nacidos en Guipúzcoa, territorios sin tradición en lo que respecta a la orden de San Benito.

Dentro de cada delimitación administrativa la aportación de monjes tampoco es homogénea, pudiéndose trazar un área predominante situada en torno al valle del Ebro, ocupando tanto la zona navarra como la alavesa. En Álava destacan los monjes nacidos en la Rioja Alavesa, especialmente en Labastida, y en Navarra los de localidades de la Ribera como Tudela, Viana, Fitero, Arguedas, etc. Ése es el principal vivero vascón del monasterio de Oña entre los siglos XVI y XIX.

## 5.2. Las responsabilidades

De esos 82 monjes vascones, siete llegaron a ser nombrados abades, cuatro en Oña y tres en otros monasterios benedictinos. Miguel Amel, Juan de Redín, Juan de Estella y José Olibán fueron navarros. Otro navarro, Benito Olaz, fue procurador general de la congregación en Roma. Íñigo de Usaola, Plácido del Castillo, que repitió mandato tres veces, y Pedro de Sojo fueron abades de origen alavés. Varios de ellos, como hemos visto, proceden de familias nobles.

Otros doce monjes, incluidos esta vez dos vizcaínos, fueron priores de conventos dependientes de Oña. Algunos, como Íñigo Ariz Tovar y José Vitoria, de prioratos tan importantes como el de Liébana. Otros muchos monjes ejercieron de curas en pequeñas poblaciones que pertenecían al dominio eclesiástico de la abadía oniense.

Los monjes vascones, seis en este caso, también aportaron sus conocimientos a las tareas sanitarias del monasterio, tanto ejerciendo de boticarios y cirujanos como de enfermeros. Tenemos registrados otros seis monjes que fomentaron o practicaron la música en los oficios religiosos, tanto con el órgano como con el canto, con una primacía casi total de los benedictinos de origen navarro.

En definitiva, podemos concluir que el monasterio de Oña tuvo, hasta su cierre en 1835, una importante presencia de monjes procedentes de Vasconia, en una tradición que inició el rey Sancho III el Mayor. La afluencia es fundamentalmente del valle del Ebro y, sobre todo, de la parte de Navarra. En esta comunidad hay que llamar la atención sobre la existencia de Irache, un monasterio benedictino de referencia que es necesario valorar a la hora de analizar la presencia de los monjes navarros en Oña. Varios de ellos, por cierto, llevan el nombre de San Veremundo, el longevo abad que dio esplendor a Irache en el siglo XI.



# La Patria común *Bascongada*. Una quimera soñada por los Amigos del País

CARLOS ORTIZ DE URBINA MONTOYA

## RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

Uno de los objetivos originales de los *Estatutos* de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, sino el más cardinal de todos ellos, sería estrechar la unión de las tres provincias vascas de Álava, Vizcaya y Guipúzcoa. El posterior proceso de renovación de su reglamentación, llevado a cabo entre 1771 y 1772, sería censurado por la administración borbónica de Carlos III acusado de injerirse en cuestiones gubernativas y de plantear una asociación política ajena a los intereses de la Monarquía.

*Euskalerriaren Adiskideen Elkartearen (Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País) Estatutuen helburu nagusietako bat —agian, funtsezkoena— Arabako, Bizkaiko eta Gipuzkoako hiru euskal probintzien arteko batasuna sendotzea zen. Ondorenean, 1771 eta 1772 bitartean, elkartearen arautegia berritzeari ekin zioten, baina Karlos III.aren administrazio borboitarrek zentsuratu zuen, gobernuaren berezko gaietan sartzea eta Monarkiaren interesez aparteko elkarte politiko bat osatzea leporatuta.*

One of the original objectives of the *Statutes* of the Royal Basque Society of Friends of the Country, if not the most cardinal of them all, was to more closely unite the three Basque provinces of Álava, Biscay and Gipuzkoa. The subsequent renovation of its regulations, carried out in 1771 and 1772, was censored by the Bourbon administration of Charles III, which accused it of becoming involved in governmental matters and of creating a political association contrary to the interests of the Monarchy.

## PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Bascongada, Estatutos, censura, Grimaldi, política.

*Bascongada, Estatutuak, zentsura, Grimaldi, politika.*

Basque, Statutes, Censure, Grimaldi, Politics.

“**A**quí es tal el movimiento de ciencias i de industria que aun p<sup>a</sup> ejemplo es demasiado. N<sup>ra</sup> Sociedad podría ser el principio del movimiento en n<sup>ros</sup> Países, p<sup>o</sup> todo se opone; lo estamos experimentando con n<sup>ra</sup> miserable fabrica de Talavera. No sirve repetir mas solidas exclamaciones sobre por que no han de ser del cuerpo n<sup>ros</sup> primogenitos nobles, i contribuir con su ejemplo i sus caudales a levantar el edificio. No ai aqui hombre por libertino i descabellado que sea que no este lleno de amor a su Patria, i q<sup>e</sup> no contribua o quiera contribuir a su bien i honor. P<sup>o</sup> no lo han de remediar mis lamentos”.

Carta de 8 de agosto de 1768, París, del Marqués de Montehermoso a Pedro Jacinto de Álava (1).

Ciencia. Industria. Amor. Patria. Conceptos vertebrados en torno al ilustrado término de *Utilitas* adquieren un sentido y una resonancia especificos en esta carta remitida por el Marqués de Montehermoso a Pedro Jacinto de Álava en agosto de 1768 desde la capital de Francia (desde donde también habían arribado a la península el primer monarca de la dinastía borbónica descendiente de Luis XIV y los aires de reforma del Enciclopedismo y de la Ilustración). Tanto como las aspiraciones de constituirse en el motor dinamizador en “n<sup>ros</sup> Países”, las tres provincias vascas que estatutariamente integraban el marco de actuación de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, o la constatación de su imposibilidad de serlo. La contundencia a la par que simplicidad de este análisis quedaban respaldados por la experiencia y conocimientos de José María de Aguirre y Ortés de Velasco, V Marqués de Montehermoso. José María de Aguirre, que fallecido el Conde de Peñaflorida llegaría a ser el segundo Director de la Sociedad, había sido uno de sus socios fundadores, y era íntimo sabedor de los males que desde su instauración afligían a la Bascongada

“No ignora la Sociedad lo mal recibida q<sup>e</sup> esta por algunos en el País; pero es evidente que no pueden tener otro motivo q<sup>e</sup> el de la envidia. En Guip<sup>a</sup> apenas hay emulo alguno, que pueda decir con ver no se hubiese contado con el al principio de este establecim<sup>to</sup>: yo solo hable à varios que me parecían propios para este cuerpo y me vi con el desazn de sin darme otra razon, que el parecerles inasequible su plantificacion, y me consta q<sup>e</sup> à otros Comps mios ha sucedido lo mismo. Quando han visto falsificados sus pronosticos, tienen sin duda vergüenza de explicarse en q<sup>to</sup> puedan” (2).

Y envidia, e incluso más que un cierto recelo debieron sentir las instituciones forales de las tres provincias vascas ante la explícita declaración de objetivos formulada en el artículo I de los Estatutos de

(1) Carpeta 11 n<sup>o</sup> 119, Fondo Bonilla, Archivo del Parlamento Vasco, en adelante APV.

(2) Parecer recogido en el Dictamen emitido por el Marqués de Montehermoso acerca de la nueva orientación que se pretendía dar al *Cuerpo* de la Sociedad en 1770, refrendada en su conjunto por la comisión de Álava y remitido mediante carta de 29 de abril por Pedro Jacinto de Álava al Conde de Peñaflorida (Caja 31 n<sup>o</sup> 95, Fondo Prestamero, Archivo del Territorio Histórico de Álava, en adelante ATHA; citada por Camino URDIAIN: *Epistolario del Fondo Prestamero, Colección Ilustración Vasca LX*, Vitoria-Gasteiz, 1996, pág. 35).

“estrechar mas la union de las tres Provincias Bascongadas de Alaba, Vizcaya y Guipúzcoa”. O por la actuación administrativa que condujo a que la aquiescencia real comunicada oficialmente por el Marqués de Grimaldi el 8 de abril de 1765 se remitiera a los Corregidores de Vizcaya y Guipúzcoa y al Diputado General de Álava en cuanto representantes de la Corona (3), y no a unas Juntas Generales a las que la Sociedad Bascongada había ignorado, incluso en cuestión de mero protocolo, ¿quizá no de forma involuntaria? ¿En qué sentido cabía interpretar que fuera el secretario de la Sociedad Bascongada, Miguel José de Olaso, y no el Director de la misma quien se dirigiera a las Juntas Generales de Vizcaya y Guipúzcoa para dar cuenta de su establecimiento? (4), ¿o que se hiciera en la tardía fecha del 1 de julio de 1765? (5), ¿o que ésta comunicación además no fuera resultado de una iniciativa propia sino en reacción a una carta que le había remitido al Conde de Peñaflorida el 10 de junio de 1765 el Marqués de la Alameda como Diputado General de Álava trasladando una copia del acta de la junta general celebrada el 5 de mayo en Alegría en la que se había decretado que esta provincia no pondría trabas al desarrollo de la Sociedad en la misma? (6)

A buen seguro en las decisiones y en el ánimo del Conde de Peñaflorida había pesado la experiencia atesorada en 1756 cuando tras haber presentado el Corregidor de Guipúzcoa, Pedro Cano y Mucientes, a las Juntas Generales reunidas en Deva un Memorial destinado a reactivar la economía provincial mediante la adopción de una serie de medidas de urgente ejecución en los sectores agrícolas, industrial y comercial y haber asumido de forma inmediata el propio Conde de Peñaflorida y diecisiete junteros (entre ellos Manuel Ignacio de

(3) Los acuses de recibos del Marqués de la Alameda (Álava), Benito Antonio de Barreda (Guipúzcoa) y José Ignacio Pizarro (Vizcaya) al Conde de Peñaflorida acatando la orden de S.M. por la que se concedía a la Sociedad licencia para celebrar sus juntas del modo que mejor le pareciera llevan fecha de 11, 13 y 17 de abril de 1765, respectivamente (DH 1015-3.1, 3, 8 y 14, ATHA); citadas por Camino URDIAIN: *Catálogo del Fondo de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, Colección Ilustración Vasca XI, Vitoria-Gasteiz, 1997, págs. 114, 120 y 161.

(4) José Ignacio TELLECHEA: “En los orígenes de la Bascongada: El primitivo Plan de Sociedad Económica o Academia presentado en las Juntas Generales de Guipúzcoa (1763)”, *I Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, San Sebastián, 1986, págs. 113-114; y Fidel SAGARMINAGA: *El Gobierno Foral del Señorío de Vizcaya*, Bilbao, 1892, tomo IV, pág. 401.

(5) En nombre de Guipúzcoa responderían Domingo Joseph de Olozaval Aranzate y Manuel Ygnazio de Aguirre desde Zumaya el 7 de julio de 1765; mientras que en el del Señorío lo harían el 8 de agosto su Diputado General, Antonio de Landecho, y su secretario, Joseph de Uribe (DH 1015-3.2 y 9, ATHA).

(6) (DH 1015-3.15, ATHA); citada por Camino URDIAIN: *Catálogo... op. cit.*, 1997 pág. 114. En el acta correspondiente a la segunda junta del 5 de mayo de 1765 se insertarían tanto la carta de Grimaldi como el decreto adoptado por los capitulares (págs. 253 V-255 R, Libro 38 de Actas del 26 de noviembre de 1762 al 25 de noviembre de 1765 de las Juntas Generales de Álava, ATHA). Peñaflorida correspondería mediante oficio de 17 de junio agradeciendo las deferencias y comisionando a los Amigos Marqués de Montehermoso y Carlos Antonio de Otazu para devolver los cumplidos (Caja 37 nº 16, Fondo Prestamero, ATHA).

Altuna Portu, Miguel José de Olasso y Zumalave, Martín de Areizaga o el futuro Marqués de Narros) la responsabilidad de su puesta en marcha, apenas dos años más tarde, habían terminado totalmente difundidas, a excepción de la relativa al camino real (7). O la más reciente del *Plan de una Sociedad Económica y Academia de Agricultura, Ciencias, y Artes Útiles, y Comercio* expuesto a las Juntas Generales de Ordicia en junio de 1763, a la que aludiría el Marqués de Narros en su *Elogio de Don Xavier María de Munive Idiaquez, Conde de Peñafiorida*

“En los ensayos de la Sociedad de Dublín encontró bastantes especies para formar un plan completo de agricultura ó economía rustica, que presentó á la provincia de Guipuzcoa congregada en sus Juntas generales en la Villa de Villa-Franca. Aprobó la Provincia, y admiró esta obra: dio gracias á su autor: pero la resistencia que siempre encuentran las grandes novedades, no permitió que se pudiesen en práctica los saludables pensamientos de nuestro celebre patriota. Vio frustrado su proyecto: no le gustó, pero no desmayó, antes bien crecía su ardor patriótico á proporcion de los obstaculos que encontraba.

Por estos tiempos trataba el Ministerio algunas reformas en las Provincias esentas, y la de Guipuzcoa se apresuró á nombrar por defensor á Peñafiorida, que pasó a la corte inmediatamente. Quatro años estuvo de diputado en ella, junto con su cuñado el Baron de Areizaga, sirviendo gloriosamente á su patria, de donde volvieron habiendo logrado quanto se podia esperar en las circunstancias.

Volvio á su centro nuestro Peñafiorida, y se entregó vigorosamente á sus ideas patrióticas.

Las disputas, por decirlo asi, piadosas, pero reñidas entre la Villa de Vergara y la de Beasain, sobre la pertenencia de un Santo Martir, estan preparando á nuestro Conde (sin que él ni nadie lo pudiese adivinar) la época que tanto deseaba de la reunion de varios amigos animados del mismo espiritu patriotico” (8).

(7) En la incapacidad de implicar realmente a las Juntas Generales en el proyecto, así como de contagiarlo a la generalidad de la sociedad guipuzcoana, encuentra Jesús ASTIGARRAGA: *Los Ilustrados Vascos. Ideas, instituciones y reformas económicas en España*, Barcelona, 2003, pág. 38, las causas del fracaso del mismo. ¿O quizá hubo algo más? ¿Por qué su sucesor en el cargo y Alcalde de hijosdalgo de la Chancillería de Valladolid, Juan Javier Cubero, iniciaba su mandato tomando juicio de residencia ante Francisco Sacristán, Receptor del Número del Consejo, a Pedro Cano, por entonces Alcalde de Corte, por su período como Corregidor en Guipúzcoa entre el 27 de mayo de 1754 y el 22 de junio de 1759, y a todos los demás oficiales que habían servido con él? ¿Por qué todavía en 1764 se consultaba en la sala de mil y quinientos del Consejo sobre dicha residencia?

(8) *Elogio de Don Xavier María de Munive Idiaquez, Conde de Peñafiorida, Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (1783-1785)*, Tomo VIII, San Sebastián, 1985, págs. 40-42. ¿Habrá que relacionar esta iniciativa con la carta que el 26 de febrero de ese mismo año le dirigiera en su condición de “Vize-Jefe de la proxima” al Conde de Peñafiorida un “Pepe” desde Tolosa animándole a la formación de una “compañía con los Ams-s de esa Villa y la de Azpeitia ... y se podria de esta manera presentar a la Junta un volumen vistoso”, citada por Joaquín IRIARTE: *El Conde de Peñafiorida y la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Colección Ilustración Vasca IV*, San Sebastián, 1991, pág. 232.

En este sentido, la literalidad de la carta del Marqués de Grimaldi parecería apuntar más hacia garantizar el libre ejercicio de esa libertad de asociación en su vertiente interna, es decir, de cara a las propias provincias vascongadas que frente a la propia Monarquía, arrobada por el deseo de divulgar ese ejemplo entre las demás provincias del Reino

“... habiendo Su Magestad examinado las Reglas, y Confirmaciones con que dichos Caballeros han determinado asociarse, halla que son arregladas al loable fin de su instituto, muy conformes à las maximas que Su Magestad procura introducir en sus Reynos para el adelantamiento de las Ciencias, y las Artes, cuyo exemplo quisiera Su Magestad, que imitaran los Cavalleros de las demas Provincias, fomentando, como lo hace la Nobleza Bascongada, unos establecimientos tan utiles para la gloria del Estado. En esta inteligencia concede S.M. à dichos Caballeros la licencia de celebrár sus Juntas de el modo que mejor les parezca; y lo comunico á V.S. de su Real Orden, para que en el distrito de su Jurisdiccion no permita, que se les ponga embarazo en los exercicios de su Sociedad, dandoles en caso necesario el auxilio que sea conveniente, y de èsta resolucion pasará V.S. aviso al Conde de Peña-florida, que es uno de los Autores de èste Proyecto, para que pueda tomar las disposiciones que juzgue mas oportunas” (9).

Pero, si la carta llevaba fecha de 8 de abril, y el aviso del Corregidor de Guipúzcoa, Benito Antonio de Barreda (10), la de 17 de abril, justo un día antes de la junta extraordinaria celebrada en Azcoitia, la segunda de las generales según el propio *cursus honorum* de la Sociedad, ¿bajo qué garantía jurídica había tenido lugar la denominada primera asamblea general desarrollada en Vergara entre el 6 y el 14 de febrero?

Una interpretación acerca de esos hechos sería llevada a cabo contemporánea y sincrónicamente con meridiana claridad por el privilegiado espectador que fuera, desde su atalaya en la Corte, el secretario de S.M. y oficial de la primera secretaria de Estado de origen vasco Miguel de Otamendi, y comunicada por carta de 27 de noviembre de 1769 al Conde de Peñaflorida

“Mui S<sup>or</sup> mio y am<sup>o</sup>. He leído con reflex<sup>n</sup> el Memorial que la Sociedad solicita le conceda el Rey varias gracias, que le sirvan de mayor apoyo con que asegure sus aumentos y su conservacion y aunque VM me dice que se entregue ya el Memorial en la Secretaria, me ha parecido deber proponer à VM algunos reparos que si VM los juzga dignos de alguna contextacion pueda yo con mas conocimiento servir à la Sociedad como lo tengo ofrecido en restituyendose la Corte à Madrid.

(9) Carta de el Exc<sup>mo</sup> Señor Marqués de Grimaldi, escrita à los Señores Caballeros Corregidores de Vizcaya, Guipuzcoa, y Diputado General de Alava, Estatutos aprobados por SM para Gobierno de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País 1774-1765, Tomo II, San Sebastián, 1985.

(10) El mismo Corregidor que, con ocasión de la machinada de 1766, al mando compañía de Granaderos y de los paisanos armados de Azpeitia se dirigiera al santuario de Loyola y prendiera a los amotinados “sin tener respeto a la Iglesia, Colegio y Casa Real” (Joaquín IRIARTE: *op. cit.*, págs. 256-257).

Que la Sociedad solicite el título de Real y la protección inmediata de S.M. con las demás distinciones que gozan otros cuerpos de esta naturaleza, y le fuesen adaptables es muy puesto en razón y no me parece deje de lograrlo.

Pero por lo que toca al uniforme para los Socios de número y Supernumerarios, aunque este cae bien en las Maestranzas por lo que tienen de marciales sus ejercicios, no les viene, ni le corresponde a una Academia de Artes y Ciencias como es la Sociedad. Prescindiendo de esto, es distintivo que conviene menos en nuestras Provincias que en otra qualquiera de España, por no haber en ellas rigurosa distinción de estados que en otras: de que no sería extraño que fuese mal recibido el uniforme y que se mire como muestra del orgullo de la que los que le solicitaron y llevaren, y sirva a trocar en desprecio la estimación que los S<sup>res</sup> socios se merecen por quienes son y por sus ideas patrióticas.

No hallo este reparo en la cifra que me propone para la clase de Alumnos. En esos jóvenes no puede el vulgo de las Provincias interpretar siniestram<sup>te</sup>. Es regular dejen de llevarla en saliendo de aquellas clases; y si se estableciese alg<sup>a</sup> distinción en la misma cifra a favor de los más aplicados, sería aun mayor el estímulo.

La exención de empleos de Republica aunque el número de los exentos sería muy corto respecto a las tres Provincias, creo hallará alguna oposición. Bien sabe VM el trabajo que les ha costado el mantenerla a algunos que la gozan por haber servido en la tropa. Hablo a VM con franqueza. Los contrarios de la Sociedad dirían que la exención sería efectiva siendo todavía dudosa la utilidad de la Sociedad, y pudiendo no verificarse la aplicación y tareas de todos sus socios exentos.

Permitame VM que le haga alg<sup>as</sup> reflexiones en apoyo de estos reparos con la libertad que corresponde entre amigos. No puede la Sociedad ignorar que generalmente está mal recibida del País, o como establecimiento nuevo, o por envidia, o porque la Sociedad se ha atraído algún desafecto por no haber contado o por haber contado muy poco con las Provincias para su formación y fomento. Yo considero a la Sociedad como un ejército cuyos enemigos son la educación, el mal método o no el mejor de la labranza, la ignorancia de las artes y la falta de aplicación a ellas. Si a esto se añade no tener el país por amigo el mal suceso de la guerra no es dudoso.

Si la carta que el S<sup>or</sup> Marques de Grimaldi escribió a los Corregidores de Vizcaya y Guipuzcoa y al Diputado Gr<sup>l</sup> de Alaba por Abril de 1765 en vez de ser para recomendar la Sociedad a las Provincias hubiese sido respuesta a una representación que las Provincias hubiesen hecho solicitando y apoyando su establecimiento, mirarían estas a la Sociedad como a Hija y verían con gusto quanto pudiese contribuir a su fomento. No se hizo así. No me atrevo a decir que se erró: pero de qualquier modo es seguro que lo que no puede perjudicar a la Sociedad, antes bien, grangearla toda la estimación que se merece sino la tiene aun, y conservarsela, y mantenerla en pie es una particular atención por parte de los S<sup>res</sup> Socios a que no se les pueda tachar de que lleven algún fin particular, sino que todos sus afanes se dirijan al bien público.

Yo mismo toqué el año pasado el inconveniente de no contar la Sociedad con las Provincias para sus ideas, quando tratando de saber por encargo de D<sup>n</sup> Pedro Jacinto de Alava el estado del expediente sobre la propuesta de la Sociedad para que se permitiese la transmigración de Guipuzcoanos a Alaba, se sobresaltó el agente de aquella Provincia y acudió al Consejo para que nada se determinase sin oírlo. Entonces escribí sentido a aquel amigo por lo

que me expuso à mi con la Provincia. Despues he reflexionado tambien lo mucho que se expone la Sociedad en uno de estos lances.

Espero se persuada VM que estas reflexiones nacen de afecto al bien de las Sociedad y del Pais, y que si no las hallare tan fundadas como à mi me parecen me sirva de disculpa la buena intencion que me la dicta. Quedo sprê de VM seg° serv<sup>r</sup> y am° g.s.m.b. Otamendi" (11).

Alegóricamente establecida como un *Cuerpo* de carácter *Patriótico*, la Sociedad Bascongada (el tercer ensayo del Conde de Peñaflorida, y el primero de carácter privado) se presentaba no "como otras Academias de Artes, pr que el que entra en ella entra à trabajar y à gastar" (12), sino institucionalmente integrada por individuos comprometidos con el *Bien Público*, con la *Utilitas de la Nacion Bascongada*. Una comparación con un cuerpo humano en la que los fondos económicos vendrían a ser los alimentos; los socios, el estómago y las vísceras en donde se asimilan aquéllos; y las cuatro comisiones, los miembros

"Resta ahora el vencer otro tanto mas esencial quanto vemos ya verificado lo primero sobre nuestras esperanzas: quiero decir hallar un medio de empeñar a los Cavalleros del Pais a que se incorporen en las clases de N. y S., pues siendo estos los que deben dirigir las operaciones de la Sociedad, su falta haria inutiles los fondos. Estos ultimos son como un alimento destinado a animar por medio de las quatro Comisiones de la Sociedad al Cuerpo Politico del Estado, y los otros como el estomago y las visceras principales en donde debe elaborarse el nutrimento para difundirse en la devida proporcion y calidad a los respectibos miembros de aquel. Este oficio y cuidado de los Socios de Numero y Supernumerarios exige un exercicio continuo y un

(11) Carta de 27 de noviembre [de 1769], Madrid, de Miguel de Otamendi al Conde de Peñaflorida (Caja 37 n° 8, ATHA). Me parece más probable este año para datación de la carta que el de 1768 propuesto por Camino URDIAIN: *Epistolario...* op cit., pág. 144, fecha en la que habrían transcurrido únicamente tres meses desde su admisión como socio de Mérito, basándome además de en la casuística de los asuntos tratados (transmigración de guipuzcoanos y, particularmente, en la solicitud de protección Real) en el engarce epistolar con la correspondencia mantenida entre Pedro Jacinto de Álava y el Conde de Peñaflorida, y más particularmente en la carta de 4 de diciembre de 1769 de Pedro Jacinto de Álava al Conde de Peñaflorida, "*El mem<sup>l</sup> de grac<sup>s</sup> no se despachará hasta que se satisfaga a Otamendi sobre las reflexiones que te tiene remitidas en razon de èl, y por consiguiente se dilatarán las juntas*" (Caja 31 n° 90, Fondo Prestamero, ATHA), citada por Camino URDIAIN: *Epistolario...* op cit., pág. 34.

(12) Dictamen del Marqués de Montehermoso (Carta de 29 de abril de 1770, Vitoria, de Pedro Jacinto de Álava al Conde de Peñaflorida, Caja 31 n° 95, Fondo Prestamero, ATHA), citado por Camino URDIAIN: *Epistolario...* op cit., pág. 35. En líneas muy similares se habría expresado apenas unas semanas antes Pedro Jacinto en epístola particular al Conde de Peñaflorida

"*Supongo que estamos conformes es que no siendo nuestra Sociedad una Academia de mera erudicion en que solo se necesita gastar tiempo y papel, sino un Cuerpo que se ha propuesto por objeto nada menos que el ser útil al Publico por todos los medios, y q<sup>e</sup> de estos hay mui pocos q<sup>e</sup> puedan abrazarse sin gastar algun dinero, necesita para cimiento de un fondo seguro*" (Carta de 22 de marzo de 1770, Vitoria, de Pedro Jacinto de Álava al Conde de Peñaflorida, Caja 31 n° 93, Fondo Prestamero, ATHA; citada por Camino URDIAIN: *Epistolario...* op cit., pág. 35).

trabajo personal, del que huimos naturalmente todos y mas que ninguno la nobleza, que generalmente cree nacio para vivir holgazana" (13).

Metáfora organicista que el Conde de Peñafiorida proyectaría como un Cuerpo Político del Estado aprovechando un símil de la teoría política contemporánea (que a su vez establecía un paralelismo entre la felicidad pública y un árbol: agricultura con raíces; ciencias útiles y tronco; industria y ramas; política con buenas letras y hojas y frutos), las cuatro materias que constituían los objetos de las comisiones de la Sociedad y cuyo corazón, a modo de sabia en el árbol, equiparaba el Conde con la educación de la juventud, en la que quedaban depositadas las esperanzas para la prosperidad de la Nación (14).

*Público y País* vascongados serían, siguiendo esos mismos parámetros políticos, los destinatarios últimos de la Sociedad Bascongada. Ambos trascendían el simple territorio de una simple provincia, extendiendo su ámbito de acción a una población y a una entidad institucionales de categoría superior a las entonces existentes. Dejaban así traslucir los Amigos su interés en articular una estructura política que, de forma diferenciada representara y diera unidad a las tres provincias vascongadas dentro del conjunto de la Monarquía borbónica (15). Aunque, obviamente, resultaba comprometedor y arriesgado publicitar e incluso asentar por escrito testimonios de un cariz tan reservado.

(13) Carta de 18 de febrero de 1774, Vergara, del Conde de Peñafiorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta III n° 5, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TE-LLECHEA: *Cartas de Xavier de Munibe, Conde de Peñafiorida a Pedro Jacinto de Álava, La Ilustración Vasca 1*, Colección Fondo Histórico del Parlamento Vasco, Vitoria-Gasteiz, 1987, págs. 242-245.

(14) *Discurso de apertura de las Juntas generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en la ciudad de Vitoria por setiembre de 1777*, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, en adelante RSBAP: *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (1777-1779)*, Tomo VI, San Sebastián, 1985, págs. 2-5.

(15) A pesar de lo cual, y como ha expuesto Jesús ASTIGARRAGA: *op. cit.*, págs. 49-51, la Sociedad no llegaría a concretar un análisis expreso de la comprensión de los territorios vascos en una unidad institucional diferente a la categoría de provincia. ¿Quizá por falta de oportunidad? No resulta menos patente la predisposición demostrada por los Amigos hacia los estudios de carácter legislativo, encaminados a intentar hacer compatibles las necesarias reformas que era necesario emprender con la pervivencia de un sistema foral del que se beneficiaban buena parte de sus miembros. Particularmente activa se mostraría la comisión de Guipúzcoa, cuyos miembros presentarían en diciembre de 1770 un pormenorizado análisis bajo el título de *Plan y metodo de formar el Dialogo de las Leyes Patrias pr lo q<sup>e</sup> toca a Guipuzcoa* (Caja 20 n° 4.11, Fondo Prestamero, ATHA) estructurado en 45 artículos, que adoptaría una pedagógica forma de *Diálogos* para la educación de los *Caballeros Alumnos* (Extracto de la Junta Semanaria del 22 de diciembre de 1770 de la comisión de Guipúzcoa de la RSBAP, Caja 20 n° 4, Fondo Prestamero, ATHA). En las juntas generales celebradas en Vitoria en septiembre de 1771 se presentaría un *Ensayo o Código de Leyes Municipales de las tres provincias vascongadas* y se acordaría la formación de un compendio de las mismas para su enseñanza a los *Caballeros Alumnos*; y en esas mismas juntas el alumno Fausto Antonio de Corral se examinaría sobre las leyes municipales de la provincia de Guipúzcoa (RSBAP, *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (1771-1773)*, Tomo IV, San Sebastián, 1985, págs. 4, 46 y 49).

Tan delicadas cuestiones quedaban circunscritas a conversaciones privadas, mantenidas en juntas o reuniones secretas a las que únicamente asistían los Amigos de Número, de las que tan sólo se extractaba en acta lo que se consideraba oportuno, y redactado de la forma más conveniente. Aunque el minucioso primer secretario de la Sociedad, Miguel José de Olaso y Zumalave, se encargara de trasladar al papel el espíritu que subyacía en el ánimo de los participantes en aquella nochebuena de 1764

“Los Amigos del País tienen por principios el Estudio, son las personas más distinguidas: por esta calidad han de emplearse necesariamente en el gobierno de sus repúblicas y Provas. Que ventaja para ellas tener sujetos cultivados para el manejo de sus negocios y para ocupar con acierto su representazon.

Pero aun todavía ace una demostracion mas concluyente en favor de la Sociedad, el hermoso orden de sus partes. Componese de tres Provas cuias union es su felicidad comun, cuios intereses tienen tan estrechos enlaces, que con dificultad puede abandonarlos una parte, sin que su perjuicio se haga sentir a las demas: tres Provas en fin confinantes, y que en algun sentido, se miraban a las vezes como mui desconocidas, deviendo ver tan hermanas. La Sociedad pues, uniendo en un cuerpo los Cavalleros de todas tres, ya en la clase de Amigos de numero, ya en la de supernumerarios, y atraiendo tambien hacia si en la clase de agregados, aun otro genero de gentes, sovresalientes en algun Arte, ò profesion, tira á unir estos tres cuerpos, y á hacerles comunes la ventaja, de que con tanta razon acen vanidad los Países en que florecen las Artes y las Ciencias y que promete la estrecha union de partes tan respetables” (16).

Una unión que nadie mejor que los propios socios de la Bascongada estaría en condiciones de tutelar y gobernar. Nada resulta pues tan elocuente como que el que los fundadores de la Bascongada acudieran exclusivamente a la capital de la nación en busca de la pertinente autorización oficial, pero también de la aprobación Real (mediante carta remitida el 24 de diciembre de 1764 al que sería su primer gran valedor en la Corte, Tiburcio de Aguirre (17), recompensado con el oropel de primer *Protector*), cuando el *Plan de una Sociedad Económica y Academia de Agricultura, Ciencias, y Artes Útiles, y Comercio* que, la historiografía contemporánea viene siendo considerado su precedente inmediato, había sido presentada también a las Juntas Generales de Guipúzcoa de Ordicia en 1763. Precedente al que, por cierto, no se

(16) Miguel José OLASSO: “Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, XXI, 1930, págs. 324-325.

(17) Tiburcio de Aguirre, Académico de la Lengua y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y Capellán mayor de las Señoras Descalzas Reales, caballero de Alcántara, Consejero del Real de Órdenes y Sumiller de Cortina de SM, había sido el encargado en 1759 por Carlos III de la educación de su primogénito, el futuro Carlos IV. A la consecución de la aprobación real no habrían sido ajenas las intercesiones de un significativo elenco de personalidades, entre las que el coprador de cartas de la Sociedad deja constancia de los oficios de agradecimiento remitidos al Marqués de Grimaldi, al Conde de Baños y a José Nicolás de Azara, oficial de la Secretaría de Estado y próximo agente de la Corte de España en Roma (DH 1261-8, ATHA).

alude en ninguna de las dos historias que la propia Sociedad Bascongada se encargaría de elaborar acerca de sí misma de forma tan *ex profesa* como temprana, ¿quizá precisamente para obviar la vinculación de aquél con las Juntas? o ¿sencillamente porque se trataba de asociaciones inconexas? (18)

Nacía la Sociedad Bascongada de una iniciativa particular, integrada por una minoría perteneciente a un grupo social cohesionado, agrupada por intereses de clase y económicos, unida por vínculos familiares y estrechamente ligada por lazos de amistad. Sus fundadores se dotarían, incluso antes que de unos Estatutos que regularan la institución, de un código de *Leyes de la Amistad* que rigiera sus relaciones personales, y solicitarían como una de sus primeras gracias, ya en la Navidad de 1764, la concesión de un uniforme que “lisonjease y estimulase su ambición”, desestimada por Carlos III (19). Se justifica así la presentación que Alfonso de Otazu (20) hiciera de la Bascongada como expresión de una oligarquía interesada en aumentar sus rentas a través de un incremento gradual de la producción a través de la investigación o de la experimentación técnica, según se tratara de producción agrícola o de producción industrial. Una oligarquía que, encum-

(18) Una inicial de carácter más sucinta incluida en el *Ensayo de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Año de 1766. Dedicado al Rey N. Señor* (RSBAP, Tomo I, San Sebastián, 1985), y otra más extensa en la *Introducción a los Extractos de las Juntas Generales celebradas en Vitoria por septiembre de 1777* (RSBAP: Tomo VI, págs. 1 a LXXXIV).

(19) Entre agradecimientos y peticiones de intercesiones a favor de la Sociedad, el Conde de Peñafiorida se lamentaba a Nicolás de Azara, poco después de recibir la carta confirmatoria de la concesión de permiso para celebrar sus reuniones, de no haber acertado a explicar con claridad su idea acerca del uniforme “*como la concebimos quando se pusso aquel estatuto, [pues] huviera sido de los q<sup>e</sup> mas hubieran agradado al Rey*” (Carta de 15 de abril de 1765, Azcoitia, del Conde de Peñafiorida [a Nicolás de Azara], DH 1261-5.35, ATHA). Sería el Conde de Peñafiorida en *Consideraciones sobre la importancia de formalizar un cuerpo de Institucion o de reducir la Junta de este nombre a un nuevo aspecto*, texto atribuido al Director de la Sociedad por Jesús ASTIGARRAGA: *Discursos inéditos de Javier María de Munibe*, Conde de Peñafiorida, Vitoria-Gasteiz, 2002, pág. 215, quien remarcaría la primacía cronológica de la redacción de las *Leyes de la Amistad* sobre los propios Estatutos, “*por esta razon, aun antes de individualizar los estatutos academicos, formaron ciertas ordenanzas con el nombre de Leyes de Amistad para comprometer y empeñar su honor y pensaron en la distincion de un uniforme que lisonjease y estimulase su ambicion*”.

(20) Idea suscitada en su ensayo sobre *El igualitarismo vasco: mito y realidad*, San Sebastián, 1986, págs. 303-334, y recogida, entre otros, por F. Borja de AGUINAGALDE: “¿Por qué son complicados los Archivos de la RSBAP?”, *Amistades y Sociedades en el Siglo XVIII. I Seminario Peñafiorida Toulouse 2000*, Bilbao, 2001, pág. 27. En ese contexto resulta del todo coherente la vehemente reivindicación al “*honor inmortal de los caballeros y demas poseedores de mayorazgos y bienes raices que viven cerca de sus haciendas repartidos por todas las provincias del Reyno*” efectuada por León de IBARRA dentro del elogio funerario al Conde de Peñafiorida que, bajo el título *Ego autem nobilitum vita victuque mutato, mores mutari civitatum puto. Cic. de Lege III. 13.4.*, leería como Director interino el 29 de julio de 1785 en el discurso de apertura a las Juntas Generales de 1785 celebradas en Vergara, *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (1783-1785)*, Tomo VIII, San Sebastián, 1985, pág. 19.

brada en los órganos de poder de sus respectivas provincias veía en sus excelentes relaciones personales la posibilidad de propiciar la unión entre unas instituciones que, de otra forma y a pesar de los intereses comunes, acabaría por no tener lugar. La Sociedad Bascongada debería constituirse en el mecanismo útil, pero indirecto, mediante el cual se favoreciera la aparición de las condiciones que, con el tiempo, allanarían la consecución de la aspiración última, la formación de una *Patria Comun*. Y el “secreto”, equidistante en sus reservas iniciales frente a corporaciones tanto de ámbito local como nacional, un aval para el éxito del “establecimiento”, al decir del Marqués de Montehermoso

“Si no se conto al principio con las Prov<sup>as</sup> fue por la imposibilidad manifiesta de unir las en un interes comun, pues por mas que en negocios de la maior importancia para todas tres y que tenían un interes comun, se ha pretendido, jamas se ha podido lograr.

Esta misma razon es una de las que imperaron este establecim<sup>to</sup>, por parecer el unico modo de llegar indirectamente al fin de su union, y de que con la continua comunicacion de los Cav<sup>os</sup> de las tres Prov<sup>as</sup> se fuesen desterrando poco a poco las preocupaciones y etiquetas que hay entre ellas, y viniesen a formar con el tpô una Patria comun. Este secreto q<sup>e</sup> solo se puede fiar a un Paisano me parece debiera ser la recomendación maior p<sup>a</sup> nrâ Sociedad y no dudo que si llega a establecerse con solidez sera de la maior utilidad para la conservacion del Pais.

Por lo demas jamas ha dejado la Socie<sup>d</sup> de contar las Prov<sup>as</sup> en quanto se ha ofrecido, y se guardará mui bien de exponerse a lana alguno con ellas.

Todo esto supuesto espero q<sup>e</sup> Vm llebara a bien lo mucho que me he dilatado p<sup>a</sup> persuadir a Vm q<sup>e</sup> sin esas gracias ô otras equivalentes no puede durar la Sociedad: y pues ella es tan util y tan conforme a las ideas del Soberano, no dudo que Vm la apoye tan poderosam<sup>te</sup> que logre estas ventajas a que a de dever su manutencion y su progreso” (21).

Seis años después de su fundación, la Sociedad Bascongada de los Amigos del País se había sobrepuesto, bien que a duras penas (22), al complejo proceso de articulación de su propia organización interna

(21) Carta de 29 de abril de 1770, Vitoria, de Pedro Jacinto de Álava al Conde de Peñaflorida (Caja 31 n<sup>o</sup> 95, Fondo Prestamero, ATHA); citada por Camino URDIAIN: *Epistolario... op. cit.*, pág. 35.

(22) Particularmente pesimista se mostraría a finales de 1766 el Marqués de Montehermoso ante la relación que, de lo acaecido en las juntas semanarias de los Amigos alaveses, le haría Pedro Jacinto de Álava. Montehermoso no ocultaría la firmeza de su resolución ante la que interpretaba como una cierta falta de madurez ante los compromisos adquiridos, y particularmente ante la petición de protección real a Carlos III

“No se q<sup>e</sup> decirte en q<sup>to</sup> lo q<sup>e</sup> me participas de la disolucion de nras Juntas particulares de Vitoria. Hace tpô que no he tenido carta del Director. Sentiria entrañablem<sup>te</sup> que eso se enfriase. Juventud. Juventud! P<sup>a</sup> eso se queria arrancar absolutam<sup>te</sup> del Rey el titulo de R<sup>e</sup>? En fin si el barco se rompe io seré el ultimo a abandonarlo” (Carta de 8 de diciembre de 1766, Valencia, del Marqués de Montehermoso a Pedro Jacinto de Álava, Carpeta 11 n<sup>o</sup> 2 bis, Fondo Bonilla, APV).

(basada en un equilibrio de la asignación en el número representantes de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya con el objeto de mantener "la union e intimidad de las tres Provincias" dispuesto en el artículo VIII de los Estatutos de 1765) conceptualmente adaptada del homólogo de sus vecinos organismos forales (funcionamiento por el sistema de Juntas particulares, económicas, Generales...; renuncia a criterios estamentales...). Mientras y de forma simultánea había hecho frente también a críticas externas, algunas recibidas de forma incluso previa a su fundación, relacionadas con una cierta imagen de institución caprichosa y juvenil (23) o con la vanidad y el lujo, e incluso tras la puesta en marcha del Real Seminario de Vergara, de un supuesto libertinaje dispensado en su sistema educativo (24).

En ese lapso de tiempo la Sociedad, que pasaría a ostentar la protección real de Carlos III (merced a la red de influencias clientelares tejidas entre el funcionariado de la administración y la nobleza de ascendencia vasca asentada en la Corte, y al efecto llamada con el que la propia monarquía borbónica pretendería estimular la implantación de sociedades económicas en sus dominios) (25), seguía, sin embargo, arrastrando tras de sí un grave problema interno de carácter estructural, la falta de personal (26). Debatida entre la necesidad de cubrir

(23) Percepción que Pedro Jacinto de Álava intentaría contrarrestar mediante la publicación de la carta póstuma que acerca de la *Amistad* dirigiría a los miembros de la Sociedad el que fuera su primer secretario perpetuo Miguel José de Olaso y Zumalave, fechada en Vergara el 11 de junio de 1769, y que sería entregada a los Amigos tras su fallecimiento el 10 de enero de 1773

"... porque contribuirá mucho a desimpresionar los animos de algunos que tienen à la Soc<sup>d</sup> por un establecim<sup>to</sup> puram<sup>te</sup> caprichoso y juvenil" (Carta de 10 de enero de 1773, Vitoria, de Pedro Jacinto de Álava al Conde de Peñaflores, Caja 31 n° 127, Fondo Prestamero, ATHA); citada por Camino URDIAIN: *Epistolario...* op. cit., pág. 41.

(24) Según refleja la carta remitida el 1 de noviembre de 1777 por el vicerrecaudador de la Sociedad en Sevilla, Miguel de Cendoya, al Marqués de Narros

"En estos Caballeros advierto muchísima frialdad, y varios dellos reusan el pago de la subscripcion anua, de modo que por mas diligencias que he practicado no he cobrado mas, de lo que consta en la cuenta remitida al S<sup>r</sup> Recaudador General, por que parece se ymaginaron en los principios, que se plantificarian en esas Provincias, algunas fabricas utiles, para ellas, y todo el Reyno, y como ben aquello que se conceptuaron, cada qual responde lo que se le antoja, quando se acude por la subscripcion: a esto se agrega, el que muchos de esas Provincias an escripto por aca, lamentandose, que con motivo de las Concurrencias, y Juntas de la R<sup>a</sup> Sociedad se ha introducido mucha vanidad y lujo, y que no pueden soportar los excesivos gastos, porque quieren ygualar los que no tienen a veces, con los que tienen, y el libertinaje con q<sup>e</sup> al presente se crian los muchachos como notamos en todos los que vienen por aci, cuyas especies an sentado mui mal en los ancianos Paysanos porq<sup>e</sup> todavia se acuerdan del modo con que los criaron en esa la docilidad de sus gentes y la ninguna banidad cuias apreciables circunstancias parecen se han desterrado" (Caja 33 n° 36, Fondo Prestamero, ATHA); citada por Camino URDIAIN: *Epistolario...* op. cit., pág. 69.

(25) No deja de resultar notable la celeridad con que la administración de Carlos III había tramitado tanto la propia solicitud de permiso para el establecimiento de la Sociedad (24 de diciembre de 1764-8 de abril de 1765), como la relativa al *Reglamento de alumnos* (18 de abril-12 de agosto de 1765).

(26) Entre 1765 y 1766 dos socios fundadores abandonarían la Sociedad, y en 1768 otro más sería apremiado a incorporarse a la de mérito; de los seis Amigos de Números incor-

sus plazas de socios de Número, y los restrictivos criterios adoptados a la hora de reglamentar el acceso a unos puestos que "tienen la facultad para dirigir y gobernar al Cuerpo de la Sociedad con independencia absoluta de los individuos" (27), la Bascongada no lograría estimular la afiliación suficiente como completar su cupo (28) y en derivación para encadenar el posterior funcionamiento de las cuatro comisiones que, en cada provincia, deberían encargarse de fomentar los objetos respectivos de su ramo originando que, o bien éstas quedaran vacías, o se encomendaran, en ocasiones, a miembros no cualificados, provocando enojos como el del Marqués de Montehermoso en julio de 1771

"Falta gente. Dejar vacíos los empleos. No puedo dejar de repugnar de qualq<sup>a</sup> que piense que io que no tengo mas tiempo que el que necesito, p<sup>a</sup> ir a caza de ministros, pueda emplearme efectivam<sup>te</sup> en llenar unas comisiones de tanta importancia. Bien ven q<sup>e</sup> esso es imposible, i de ahí pueden inferir que

porados en abril de 1766 tres la dejarían antes de 1 año y otro más en 1769. Unos expulsados. Otros de forma voluntaria, entre ellos muchos por ahorrarse los gastos, según barruntaba Pedro Jacinto de Álava (Carta de 22 de marzo de 1770, Vitoria, de Pedro Jacinto de Álava al Conde de Peñaflorida, Caja 31 n<sup>o</sup> 93, Fondo Prestamero, ATHA).

(27) Vergara, 20 de junio de 1771, *Réplica del Director a las respuestas dadas por el Amigo Alava a las Reflexiones del Amigo Lili contra lo determinado en la Junta de 13 de Junio de 1771 sobre la elección de Socio de Numero* (Carpeta II n<sup>o</sup> 20, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 129. Extraídos de la bolsa de Supernumerarios, entre los que se primaría la circunstancia de haber sido Alumno de la Sociedad y haber desempeñado cargos en el Estado y la República, el filtro al que el Conde de Peñaflorida aludiría como "el cimientó de la Sociedad" relativo a los Amigos de Número, quedaría establecido "para la primera entrada"

"La uniformidad queda en pie para la primera entrada; y esto nos preservara de que se nos introduzcan gentes con que no queramos tener trato intimo. La elección canonica con las circunstancias del nuevo Titulo 4<sup>o</sup> nos facilitara el hacer una buena elección de Socio de Numero sin aventurar a ningun Alumno ni Supernumerario al capricho de uno solo" (Carta de 21 de junio de 1771, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta II n<sup>o</sup> 21, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 132).

(28) En parte debido a la carencia de atractivo de las mismas

"Estos inconvenientes recaen con particularidad en los Socios de Numero y en su falta en los Supernumerarios: y de aquí se puede temer justamente que aplicando a estas clases otro cebo que el del puro celo, sean mui pocos lo que quieran entrar en ellas y se vea el Cuerpo inutilizado por falta de esta especie de sujetos preciosos: o a lo menos mal servida por la precision de agarrarse de qualquiera que se declare pretendiente, aunque no sea conducente para el desempeño" (Carta de 2 de noviembre de 1772, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta II n<sup>o</sup> 83, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, págs. 223-224.

En idéntica línea se manifestaría en su carta de 28 de enero de 1774, "Tenia propuesto hablarte oi de mi continua cantinela acerca de la existencia de los Socios de Numero, de que andamos mui escasos, y cuia falta temo siempre ha de causar la ruina de la Sociedad. O hemos de mudar de idea y admitir a esta clase todo genero de personas aplicadas y zelosas del Pais; o si nos hemos de ceñir a la classe de gentes que queremos y previenen los Estatutos, es preciso poner un estímulo o cebo como antes de ahora te tengo dicho y escrivate al Amigo Otamendi. Creer que por puro zelo y sin mezcla de ambicion se han de dedicar los Caballeros del Pais al trabajo de las Comisiones, es caso negado" (Carpeta III n<sup>o</sup> 2, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, págs. 238-239.

la Sociedad es un juego de niños. Dejar vacíos los empleos buelbo a decir, p<sup>r</sup> ello no elegir sino buenos sugetos ... Mas vale que la menten o extrañen el mal gusto de las gentes del País que el mal gusto de la Sociedad" (29).

Llegado el año 1770, la cada vez mayor implicación de la Bascongada no sólo en la vida económica de las provincias vascas, a través de una paulatina asunción de iniciativas, tanto en la promoción de experimentaciones agrícolas como en el establecimiento de manufacturas, o la concesión de premios de investigación, desarrollando facetas de las que las propias Juntas provinciales no habían podido o no habían querido hacerse cargo, sino también en su atribución de la defensa o la consecución ante la Corte y la administración borbónica de "recursos que se ofrecen allí dirigidos al bien del País y de la Sociedad" (30), incrementarían de forma paralela el volumen de gastos ocasionando un colapso presupuestario (31) que hacía imposter-gable el replanteamiento de las bases de la propia Sociedad, y en consecuencia la renovación reglamentaria de los Estatutos, acerca de cuyo incumplimiento ya empezaban a asomar quejas internas (32)

"Los Estatutos primitivos no son capaces de producir el efecto de estos dos últimos artículos por lo qual no se puede pensar en nada sin formar primero una coleccion de estatutos y ordenanzas compuestas según el espíritu de estas apuntaciones. Esto mismo serviría a remover del Ministerio la idea errada que tienen de este Cuerpo equivocándole con otras Academia ô Sociedades especulativas, le haría conocer las grandes ventaxas que podría sacar el Estado de la multiplicacion de esta especie de Cuerpos por el Reyno: y facilitaría el logro de otras gracias mas proporcionada para los Amos del

(29) Carta de 11 de julio de 1771, Madrid, del Marqués de Montehermoso a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta 11 n° 115, Fondo Bonilla, APV).

(30) *Apuntaciones sobre el modo de establecer con solidez la Sociedad Bascongada* (Carpeta 34 n° 4, Fondo Bonilla, APV).

(31) De lo comprometido de la situación daba prueba la carta que remitiera el 15 de noviembre de 1770 desde Madrid el Marqués de Montehermoso a Pedro Jacinto de Álava "Mui distante i la imposibilidad de concurrir por mi a la conversacion de nrã Sociedad, junto con el mal semblante de ella me tienen sumam<sup>te</sup> retraido de su idea. Veo que la piedra quadrada de su fundam<sup>to</sup> la base sobre que unicamente estriba este edificio esta mui lejos su asentarse (hablo de los fondos) i como no comprendo que se p<sup>da</sup> hacer nada sin ellos juzgo inutiles i vanos qualesquiera otros pasos. Asin no tengo cartas de Peñaflorida, ni io le escribo. Seria tan bien molestarle por q<sup>e</sup> no le hablaré de Sociedad sino de fondos, y creo que sea sumam<sup>te</sup> dificil un encuentro" (Carpeta 11 n° 118, Fondo Bonilla, APV).

(32) Modificación estatutaria reclamada por Amigos de Número como Joseph Domingo de Mazarredo ante el quebrantamiento de buena parte de su articulado

"Lo és tanto como necesario el de la reforma de estatutos en cifra de su inobservancia de tan gran parte de ellos; y és sumamente dolorosa ésta necesidad, de que no llegaria el caso si en cada Provincia se comprometiesen dos individuos à sostener la obra, y seguramente no tendrian tanto a hacer como tu en Guipuzcoa. Pero es mui dificil aquel hallazgo por muchas razones" (Carta de 16 de julio [s.a.], San Sebastián, de Joseph Domingo Mazarredo al Conde de Peñaflorida, Caja 36 n° 19, Fondo Prestamero, ATHA).

Pais que las que regularmente se conceden a los Cuerpos Literarios y especulativos" (33).

Un análisis de la situación que, desde la primavera de aquel año, compartían el Director de la Sociedad Bascongada y el Amigo Pedro Jacinto de Álava

"Querido Pedro Jacinto: Para desquite del silencio largo que hemos tenido, quiero emprender contigo una conbersacion en asunto al contexto de tu carta del 15 de este.

No se puede negar que el fin principal de nuestras primeras Juntas debiera ser el consolidar a este Cuerpo, que al paso que se ha ido formalizando, ha dado mas a entender la necesidad que tiene de ello: pues el estado en que se halla hasta aquí desde su fundacion, mas tiene de apariencia que de realidad, y propiamente, como dices mui bien, mas tiene de fantasma que de cuerpo. Para esto, sin embargo, es menester que nos preparemos de antemano, pues en diez o doce dias de Juntas en que habra otros asuntos (singularmente el de Seminario) que nos ocupen, no es posible que podamos quedar de acuerdo en el medio que se ha de tomar para en adelante. Yo tengo hechos algunos apuntamientos,, de que, si te parece, te enbiare copia para hay los veais y añadais y quiteis lo que os pareciere mas del caso.

Montehermoso tiene en su poder una noticia que trajo su hermano de la famosa Sociedad de Artes que hai en Londres. Esta noticia traducida, acaso nos daria algunas luces, pero aunque hace tiempo que le encargue este trabajo, sin duda, se le ha olvidado. Hazme pues el gusto de hacerselo a la memoria, y aun si es menester de ofrecerte por traductor: y embiarme una Copia para que haga sobre ella algunos Calendarios. Toda la dificultad de nuestra empresa esta en aumentar el numero de los contribuyentes para que se puedan juntar los fondos necesarios, sin que por esto desmerezca en su estimacion el Cuerpo de la Sociedad. Esto pide una nueva fundacion del Plan de ella, una extension maior y mui diversa de sus Estatutos, y para todo ello mucha reflexion y algun tiempo. Batamos pues el cobre en nuestra correspondencia y algo se adelantara para de aquí a las Juntas.

Abraza a esos amigos y quedo mui tuio. Xavier M<sup>on</sup>" (34).

La introducción de esta nueva aspiración en la Corte quedaría vinculada a la concesión de la protección real otorgada por Carlos III el 14 de octubre, que establecería de forma ineluctable la obligatoriedad (inducida por el propio Conde de Peñaflorida como medio de implicar a todos los socios en la consolidación de la Sociedad) (35) de redac-

(33) *Apuntaciones sobre el modo de establecer con solidez la Sociedad Bascongada* (Carpeta 34 n° 4, Fondo Bonilla, APV).

(34) Carta de 17 de marzo de 1770, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta I n° 3, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 106.

(35) Planteada por el Director de la Sociedad a través de Eugenio de Llaguno al Marqués de Grimaldi "Querido: Ya tenemos aca lo que deseabamos como veras por la adjunta. Veras en ella lo bien que ha entendido Llaguno el espiritu de la carta mia en la que le decia seria mui conveniente el que el Ministro, quando se verificara la Gracia de la Proteccion, nos hiciese alguna insinuacion sobre que se formalizasse el Cuerpo; pues no cave medio mas eficaz y al mismo tiempo mas honroso del que han tomado, para empeñar a todos a lo que algunos particulares estamos ansiando" (Carta de 21 de octubre [de

tar un nuevo código para su posterior inclusión en una Cédula Real, momento hasta el que se demoraría la concesión de las gracias solicitadas. ¿Una medida de precaución de la administración borbónica a la espera de contemplar el contenido de los Estatutos? ¿Surgida de la experiencia anterior, en que tras una demora de cuatro años transcurridos entre la carta de abril de 1765 por la que se concedía licencia a la Sociedad para celebrar sus juntas según los reglamentos remitidos en la nochebuena de 1764 y la publicación llevada a cabo 1769, el texto impreso de los primeros *Estatutos* (sin pasar en esos momentos por una revisión real) no coincidiría con el remitido originalmente? ¿Una obligación que cabría relacionar con el hecho de que apenas un mes antes de su concesión la Sociedad se hubiera visto precisada, tras rebajar el perfil de sus pretensiones a sugerencia del Marqués de Grimaldi, a redactar y presentar otro memorial con vistas a su nueva presentación en la Corte? (36) ¿Para acabar además no siendo refrendadas oficialmente generando una cierta decepción en el Conde de Peñaflorida?

"Querido Pedro Jacinto: Te estimo la parte que tomas en mi pena de que poco a poco vamos saliendo con la reflexion de que Dios lo ha querido assi.

No extraño que la Gaceta no haga mencion de las Gracias, porque la misma carta de Grimaldi decia que estas no saldrian en forma publica hasta la Cedula Real que se despacharia aprobando los nuevos Estatutos: y esto mismo me dice Llaguno, que me ofrece escribir largo despues de salir de los cumplidos y visitas de estos primeros dias de su llegada a Madrid" (37).

Los indicios no dejaban de ser reveladores de que, en la Corte, los propicios vientos del 65 habían comenzado a tornar velas (38). Aun a pesar de lo conscientes que los máximos responsables de la Bascongada (y particularmente el Conde de Peñaflorida, el Marqués de Montehermoso y Pedro Jacinto de Álava) eran de la correlación existente entre la concesión de gracias y beneficios (y en consecuencia del arraigo de la institución) y la percepción que de la Sociedad tuvieran los miembros de la Corte y de la administración (39). Tanto

1769], Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta I nº 46, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 94.

(36) La mediación había sido realizado por Eugenio de Llaguno quien, tras "informar confidencialmente de nuestras pretensiones a su Gefe", daba cuenta en carta al Conde de Peñaflorida de que "este Excmo. me aconseja que en el dia solo se pida la Real Proteccion con una expresion general de lo indispensable que son algunas gracias para la estavilidad de este Cuerpo" (Carta de 21 de septiembre de 1770, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta I nº 8, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, págs. 109-110.

(37) Carta de 8 de diciembre de 1770, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta I nº 10, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, págs. 110-111.

(38) Frente a los plazos cronológicamente cortos e inhabituales de peticiones anteriores, la resolución de la protección real se dilataría a dos años (noviembre de 1768-14 de octubre de 1770).

(39) Así se lo evidenciaba el Director de la Bascongada en carta de 5 de junio de 1768 a Pedro Jacinto de Álava cuando le decía que "La tardanza de la Ympresion nos hace mui

como de la necesidad de dotarse de hábiles negociadores que manejaran en la capital de la nación los negocios de la Sociedad (40), que había propiciado que, prácticamente desde su fundación, la Bascongada buscara relacionarse con altos funcionarios de la burocracia a los que recompensaría con patentes de socios (reflejada en el espectacular incremento que experimentara la categoría de los de Mérito desde los 7 reseñados en los *Estatutos* de 1765 hasta los 19 recogidos al final del *Ensayo*) (41) cuando no con otros cumplidos de carácter más cortesano (42).

La partida del eficaz mediador que antes de su traslado a Roma como Agente de la Corte en 1766 fuera para los negocios de la Sociedad Bascongada Nicolás de Azara, se vería frustrada, sino con la hostilidad, sí con la frialdad demostrada por aquél a quien Azara había legado ese papel, Bernardo de Iriarte (43). Hueco que sería paulatina-

---

*poco favor; pues de Madrid nos hacen continuas preguntas y dan a entender se extraña ya la demora; fuera de que de su publicacion pende la proporcion para lograr algunas gracias que den recomendación y fuerza a nuestra Sociedad, que ciertamente necesita de algun estímulo para que pueda subsistir*" (Carpeta I nº 8, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 56. Casi un año más tarde la urgencia había llegado al punto de que Peñafiorida apuraba a Pedro Jacinto a culminar con la impresión aunque no se incluyera una lámina de adorno, "*Aquí no se desea sino que la Ympresion se publique quanto antes, y asi si lamina no apareciese hay, tenemos por menor incombeniente el que salga pronto aunque sin este adorno, que el que se retarde*" (Carta de 20 de mayo de 1769, Vergara, del Conde de Peñafiorida a Pedro Jacinto de Álava, Carpeta I nº 16, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 72.

(40) Los Montehermoso y sus privilegiadas relaciones con la familia real serían el principal soporte de la Bascongada en la Corte, y la presencia en Madrid del V Marqués un motivo de alegría para el Conde de Peñafiorida como hacia notar en carta de 2 de enero de 1767 remitida desde Azcoitia a Pedro Jacinto de Álava, "*Montehermoso pasa, según me dice, a Madrid hasta fines del mes que viene; nadie mejor que tu save quanto nos importava el poner allí nuestra Obras mientras su estancia, pues cosas de maior importancia suelen quedar arrinconadas no haviendo persona interesada que las mueva*" (Carpeta I nº 1, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 39.

(41) A pesar de darse ambos al público en 1769, el *Ensayo* en Vitoria por Thomas Robles y los *Estatutos* en San Sebastián por Lorenzo Joseph de Riesgo, los catálogos de socios respondían a dos momentos cronológicamente dispares, el primero a 1769 y el segundo a 1766.

(42) En abril de 1765 Nicolás de Azara rechazaba un regalo que en forma de salmón del Bidasoa le ofertara el Conde de Peñafiorida en agradecimiento por sus desvelos en favor de la Sociedad, y más concretamente por la reciente carta del Marqués de Grimaldi de 8 de ese mes, aprobatoria de las reuniones de la Sociedad; tres meses más tarde, el Director de la Sociedad haría entrega al todavía secretario del Rey de unas lenguas y dulces en su residencia madrileña a través del Marqués de Montehermoso (Cartas de 15 de abril, Azcoitia, [del Conde de Peñafiorida a Nicolás de Azara] y de 21 de julio de 1765, Madrid, de Nicolás de Azara al [Conde de Peñafiorida], DH 1261-5.35 y Caja 31 nº 71, Fondo Prestamero, ATHA).

(43) Los contactos se habían iniciado al poco de partir Azara hacia Roma con una carta en la que el Conde de Peñafiorida le recordaba a Bernardo de Iriarte su primer contacto personal en Madrid en 1759 y con posterioridad en las fiestas de San Sebastián, y que su primo el Marqués de Montehermoso le había asegurado "*que nro Amigo y favorecedor Dn Jph Nicolas de Azara al tiempo de partir para Roma, havia encargado à Vmd el cuidado*

mente suplido por los oficiales de la Secretaría de Estado (44) Eugenio de Llaguno (nombrado socio de Mérito en 1767), Miguel de Otamendi (de Mérito en septiembre de 1768), y el de Gracia y Justicia Juan Fernando de Aguirre (Mérito en 1770) o por el abogado de los Reales Consejos Francisco Pascual de Cerayn, que habría promocionado desde su ingreso en la Sociedad como socio Agregado (aquel que según el artículo III de los Estatutos de 1765 se dispusiera para “toda suerte de personas de dentro, y fuera del país, que se distinguan por su sabiduría, ò por su algun talento particular util à los fines de la Sociedad, y se hayan dado à conocer al Publico por alguna obra, ò descubrimiento nuevo”) a la más honrosa de Mérito (“para los Cavalleros particulares de talentos, y circunstancias, que residan fueras de las tres Provincias”), en octubre de 1768.

Así el día 4 noviembre de 1770 principiarían en Vergara las sextas Juntas Generales de la Real Sociedad Bascongada conmemorando la onomástica del monarca, en cuyo honor se tomaría posesión del Colegio que le había sido concedido en esa villa para la instalación del *Seminario Patriótico*. En su transcurso “se dispondría el plan para la coleccion general de los estatutos” con la substancial novedad de la incorporación de una tercera clase socios, la de Beneméritos, sin otro compromiso que el de su carácter netamente contributivo (45). Y en el mes de mayo de 1771 se daba a la prensa, tras recibir la preceptiva

*de atender y proteger la Sociedad Bascongada de los Amigos del País*” (Carta de 26 de mayo de 1766, Azcoytia, [del Conde de Peñaflorida] a Bernardo de Iriarte, DH 1261-5.33, ATHA). Un año más tarde Iriarte rechazaba la oferta de la Sociedad de integrarse como socio, alegando que interferiría negativamente en su labor como mediador en la gestión de los asuntos de la misma en Madrid, aunque renovaba su disposición a seguir sirviéndola gustosamente (Cartas de 16 de octubre de 1767, San Lorenzo el Real, y de 8 de enero de 1768, Madrid, de Bernardo de Iriarte al Conde de Peñaflorida, Caja 34 A n<sup>os</sup> 58 y 59, Fondo Prestamero, ATHA), citadas por Camino URDIAIN: *Epistolario... op. cit.* 1997, págs. 100-101. Transcurridos varios años Eugenio de Llaguno tendría que intervenir para limar asperezas cuando la Sociedad no sólo eligiera para el Colegio de Vergara el *Método de Gramática Latina* de un francés llamado Vanière, sino que se planteara publicar en sus *Extractos* que había parecido el más conveniente, cuando Bernardo de Iriarte había publicado una *Gramática* de su tío Juan de Iriarte, erudito bibliotecario de la Biblioteca Real compañero de Gregorio Mayans y colaborador como Agustín de Montiano (Director de la Real Academia de la Historia y miembro de la Española) en la obra de Luis José Velázquez de Velasco (Carta de 22 de marzo de 1773, El Pardo, de Eugenio de Llaguno y Amirola al Conde de Peñaflorida, Caja 35 n<sup>o</sup> 44, Fondo Prestamero, ATHA; citada por Camino URDIAIN: *Epistolario... op. cit.* 1997, pág. 111).

(44) Contacto con oficiales de Secretarías de origen vasco que no venían a ser sino la prosecución de un habito desarrollado por las elites con intereses económicos financieros, comerciales o industriales, como un indispensable paso más en la formación de sus vástagos en el conocimiento de la administración y en el establecimiento de relaciones, y que ejemplifica la residencia de Pedro Valentín de Mugártegui en Madrid entre el 26 de mayo de 1755 y el 17 de mayo de 1757 en casa de Joseph de Loviano, oficial de la Secretaría de Hacienda (*Memorias de todas mis caminatas, andandas y boberías y de algunos pasajes memorables acaecidos en la gran villa de Marquina desde el año 1732. Don Pedro Valentín de Mugártegui y de la Hormaza*, original transcrito por F. Borja de AGUINALDE: en *Amistades y Sociedades en el Siglo XVIII, I Seminario Peñaflorida*, Toulouse 2000, Bilbao, 2001, págs. 42-49).

(45) RSBAP: *Extractos de 1777... op. cit.*, pág. XXII.

autorización real, la *Y dea general de la Sociedad* que conformaría el *Título I* de los futuros *Estatutos* que contribuiría, por sí sola, a paliar el ahogo económico de la Sociedad a través de una masiva afiliación de Beneméritos, inicialmente en la península, y con posterioridad y, fundamentalmente, en Sudamérica (46).

Apenas tres meses más tarde el articulado definitivo de los *Estatutos* estaba concluido y remitido a manos de Eugenio de Llaguno para su tramitación en la Corte (47). Y a pesar de que éste asegurara en noviembre de 1771 al Marqués de Montehermoso que esa “semana se despachaba la aprobacion” (48), o en enero de 1772 que se trataría de ellos en El Pardo (49), a primeros de agosto de 1772, el diputado en Corte por Guipúzcoa, Manuel Ignacio de Aguirre, transmitía al Conde de Peñafiorida que Llaguno “le ha dicho no ha podido Grimaldi despachar con los Estatutos en la Granja” (50). No sería hasta mediados de septiembre cuando el secretario vasco diera cuenta al Conde de Peñafiorida de la aprobación del nuevo reglamento, una aprobacion tamizada por el Marqués de Grimaldi, y ratificada posteriormente por el propio monarca Carlos III

“Mi dueño am<sup>o</sup> y s<sup>a</sup>. Al cabo de los años mil hemos concluido con nuestros Estatutos. En cincuenta ratos oportunos que se han presentado de tarde en tarde, los he traído al S<sup>r</sup> Marques desde el principio hasta el fin, apuntando al mismo tiempo algunas notas que hacia SE. Se formó despues un extracto de todo, y habiendole subido al Rey, dió su aprovacion rotunda conforme á dhas notas. Estas, bien examinadas, no importan cosa alg<sup>a</sup> á la Sociedad, ni alteran en nada sus Estatutos, pues se reducen á omitir las expresiones que dan á entender desea la Sociedad mezclarse en asuntos gubernativos: ó que las tres Provincias intentan formar una especie de union, ó digamoslo liga defensiva separada de lo restamte del Reino. Nada de esto se infiere de los Estatutos, ni SE por sí repararía en estas miserias, pero sabe que se nos mira con emulacion, y quiere no haya el mas leve pretexto para censurarnos.

(46) Guarismos cuantificados por el que fuera subsecretario de la Sociedad Bascongada, Diego Lorenzo del Prestamero, en el *Memorial* que redactara el 12 de febrero de 1810, “Como no tenia fondos para los grandes proyectos que meditaba formó otra clase de Socios con el titulo de Benemeritos contribuyentes con cien r<sup>s</sup> de v<sup>ta</sup> anuales y fueron tantos los que á por fin se subscribieron de la mayor distincion en Madrid, Cadiz, Sevilla y despues en Mexico, toda la America y Filipinas que en 1775 contaba ya con 868 benemeritos y en las cuentas de aquel año el cargo de las subscripciones y algunos donativos voluntarios ascendió á 243.110 r<sup>s</sup> v<sup>ta</sup>” (Caja 37 n<sup>o</sup> 48, Fondo Prestamero, ATHA).

(47) Carta de 28 de septiembre de 1771, Vergara, del Conde de Peñafiorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta II n<sup>o</sup> 30, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 137.

(48) Carta de 13 de noviembre de 1771, Vergara, del Conde de Peñafiorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta II n<sup>o</sup> 42, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 148.

(49) Carta de 11 de enero de 1772, Vergara, del Conde de Peñafiorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta II n<sup>o</sup> 2, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 153.

(50) Carta de 3 de agosto de 1772, Vergara, del Conde de Peñafiorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta II n<sup>o</sup> 56, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, págs. 202-203.

Antes de extender la cedula en q<sup>e</sup> han de ir insertos, he querido que lo sepa y vea VM todo; y pareciendome mas facil de hacerlo corregir los mismos Estatutos conforme á dhas Notas, me he tomado esta licencia. Al mismo tiempo he mudado tal qual cosa en quanto al estilo, y he borrado alguna clausula que parece superflua. Envio ahora la mitad, y el correo proximo pienso remitir lo restante. Vealo VM todo: en quanto al estilo corrija lo que le pareciere; y si le ocurre añadir alguna cosa, digamelo en papel aparte. Conforme VM lo vaya reconociendo devuelvamelos con segunda cubierta al S<sup>r</sup> Marques, para q<sup>e</sup> se vaya escribiendo la Cedula y no haya mas detenciones.

No quiero dejar de decir á VM q<sup>e</sup> han parecido grandem<sup>te</sup> los Estatutos, p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> á la verdad son los mejores y mas circunstanciados que tiene ninguna Academia de España.

Con los pliegos adjuntos envieme VM quantas ordenes quiera, pues deseo complacerle su mas afecto y apasionado servr y amigo. Eug<sup>o</sup> de Llaguno Amirola" (51).

Lo que Eugenio de Llaguno venía a presentar como una ligera revisión (eliminación de cláusulas superfluas, nueva redacción de otras), mostraba todos los ribetes de una rígida censura estatal ante lo que podía interpretarse, y de hecho así fue, como una extralimitación de la Sociedad en cuestiones gubernamentales o como un intento de las tres provincias de formar "una liga defensiva separada de lo restante del Reino". Las suaves formas empleadas por el cortesano Llaguno en su carta del 24 de septiembre no dejaban de trasladar a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País a través de su Director, un mensaje de una claridad tan diáfana como firme de la administración borbónica: careciendo la Sociedad Bascongada de pretensiones políticas, los cambios efectuados en el proyecto de *Estatutos* no supondrían una alteración significativa y, por tanto, una vez revisados por el Conde de Peñaflorida, al que sólo cabría efectuar meras correcciones de estilo, deberían ser devueltos para su inmediata inclusión en la Cédula Real. Atrapado entre su carrera administrativa y su corazón de *Amigo societario* y vasco Llaguno ofrecía a Peñaflorida, solícito en la medida de sus posibilidades, la posibilidad de "si le ocurre añadir alguna cosa, digamelo en papel aparte".

De forma reservada y esperando una "*ocasión segura*" asumiría el Conde de Peñaflorida la misiva del secretario vasco, según evidencian sus palabras a Pedro Jacinto de Álava apenas cuatro días más tarde, en las que también se dejaban traslucir su intención de "escribir largamente a Llaguno"

"Querido Pedro Jacinto: Ya tenemos aca la aprobacion de nuestros Estatutos o su noticia que me la comunica hoy Llaguno enviandome la mitad de los originales para que veamos las correcciones que se han hecho y las devolvamos con las adiciones que nos parezcan. Si de aqui al Jueves no se pre-

(51) Carta de 24 de septiembre de 1772, San Ildefonso, de Eugenio de Llaguno y Amirola al Marqués de Peñaflorida (Caja 35 n<sup>o</sup> 40, ATHA); citada por Camino URDIAIN: *Epistolario... op.cit.*, pág. 110.

sentase ocasion segura, te embiare todo con Propio para que veas si se te ofrece algo que añadir de esencial, y te complazcas en el interes que toman alla en que la obra salga perfecta. Mientras tanto contentate con esta expresion. Los Estatutos han parecido los mejores y mas circunstanciados de todas las Academias de España.

El correo no vino a buscarnos como me lo ofrecio antes de anoche: y a mi se me olvido el avisarle. Ahora se me ocurre que pudieras tomar 707 reales del producto de la impresión y avisarmelo para que te embie el recibo correspondiente para tu fustificacion en esta Cuenta.

Hoy me veo sin carta tuia lo que no se a que atribuir: y teniendo que escribir largamente a Llaguno, no me dilato mas que a asegurarte es como a siempre Tuio. Xavier M<sup>m</sup> (52).

Reservas que no esconderían la comprensión del Conde de Peñaflorida acerca del cariz político que condicionaba el desarrollo de los acontecimientos en la Corte madrileña, tanto respecto de la actitud de Eugenio de Llaguno, "Llaguno no resuelle este Correo. Sin duda esperara a su traslacion al Escorial" (53), como del sentido último de las censuras impuestas por la administración borbónica, "tengo carta de Llaguno acusandome el recibo del primer trozo de Estatutos y enviandome el segundo corregido según el mismo espíritu de aquel" (54). Y pese a que para finales de año los Estatutos únicamente estarían pendientes de su transcripción en Real Cédula (55) y de que la Sociedad Bascongada hubiera puesto en funcionamiento su engranaje de influencias buscando alcanzar una rápida promulgación, ésta, en un nuevo muestra del talante que dominaba en la Corte, diferiría la misma hasta el 10 de agosto de 1773 (56). La propia Sociedad

(52) Carta de 28 de septiembre de 1772, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta II nº 68, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, págs. 210-211.

(53) Carta de 5 de octubre de 1772, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta II nº 72, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, págs. 213-214. Hacía alusión el Conde de Peñaflorida a una cubierta para Llaguno y a una carta para Grimaldi que había remitido previamente a Pedro Jacinto de Álava mediante correo del día 30 de septiembre (Carpeta II nº 69, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 211).

(54) Carta de 12 de octubre de 1772, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta II nº 74 bis, Fondo Bonilla, APV); reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, págs. 216-217.

(55) A fines de octubre el Conde de Peñaflorida habría recibido la última remesa que faltaba del articulado de los *Estatutos*, y escrito a Pedro Jacinto sobre la conveniencia de "inculcar" a Miguel de Otamendi en la necesidad de proseguir en la petición de gracias (Carta de 30 de octubre de 1772, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava, Carpeta II nº 82, Fondo Bonilla, APV; reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, págs. 222). Para principios de diciembre el texto estaría en Madrid a expensas de que la Corte se trasladara a la Villa (Carta de 4 de diciembre de 1772, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava, Carpeta II nº 94, Fondo Bonilla, APV, reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, págs. 231-232).

(56) Generando extrañeza e inquietud en el espíritu del Director de la Sociedad "Rara cosa es que Llaguno no resuelle todavia sobre nuestros Estatutos. Todos estan mui impacientes con la tardanza en su publicacion y assi no dexes de apretar sobre [todo] por medio del Amigo Otamendi, a quien me encomiendo mui de corazon" (Carta

Bascongada se referiría a esta desasoberante demora de forma tan lacónica como a la vez elocuente “por el mes de noviembre [de 1772] se tuvo la gran noticia de haberse el Rey nuestro señor dignado de aprobar la colección general de estatutos”, “y por el mes de agosto [de 1773] se recibió la Real cédula de aprobación de los Estatutos” (57).

A modo de conclusión. La redacción y posterior impresión del texto finalmente autorizado de los *Estatutos aprobados por SM para gobierno de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* iba a suponer la liquidación definitiva de una quimera soñada, la de una *Patria común* que agrupara y defendiera los intereses de las tres provincias vascas de Álava, Vizcaya y Guipúzcoa. Aunque ello no supondría un impedimento, sino más bien todo lo contrario, para que la entidad prosiguiera con la consolidación y progreso de sus múltiples actividades y liderara la creación de una institución pionera en la educación en España como fue el *Real Seminario Patriótico de Vergara*, merced al incremento financiero logrado gracias a las aportaciones económicas, fundamentalmente, de los nuevos socios Beneméritos.

No resulta baladí traer a colación cómo la carta de 8 de abril de 1765 había encabezado su promulgación resaltando el carácter estrictamente académico de la Sociedad, “Los Cavalleros de las tres Provincias Bascongadas han determinados unirse en una Sociedad bajo el nombre de los Amigos de el País, con el fin de cultivar las Ciencias y las Artes”, la celeridad con que se había tramitado su concesión o el carácter modelico que a esa institución y a su nobleza fundadora había pretendido dar la Monarquía entre las demás provincias, en total armonía con el espíritu renovador del que Carlos III intentaba impregnar al país. Sería precisamente como consecuencia de aquel papel asumido por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en representación y defensa del conjunto de los intereses de las tres provincias vascas, bien que sin que contar con la autorización expresa, aunque sí tácita, de las instituciones forales de Álava, Vizcaya y Guipúzcoa (58), ante la Corte y la administración borbónica, cuando

de 14 de febrero de 1773, Vergara, del Conde de Peñaflorida a Pedro Jacinto de Álava, Carpeta III n.º 1, Fondo Bonilla, APV; reproducida por José Ignacio TELLECHEA: *Cartas de ... op. cit.*, pág. 235).

(57) RSBAP: *Extractos de 1777... op. cit.*, págs. XXXI-XXXII.

(58) La actitud con respecto a las Juntas Generales de las provincias vascas se mantuvo oscilante en función de la evolución de las circunstancias políticas y del grado de sintonía con los distintos ocupantes de dichos cargos. Tanto en su faceta exterior, en cuanto a las gestiones que se emprenderían en representación de intereses vascos ante la Corte en Madrid, a partir de las diligencias acordadas en las Juntas de Marquina de 1767 relativas a la adopción de medidas protectoras para evitar la emigración de oficiales de ferrería para Portugal, que se verían resueltas favorablemente de forma previa a las siguientes Juntas Generales; y en las que en ocasiones, como en la de la transmigración de familias guipuzcoanas a Álava se encontraría con la firme oposición del Diputado en Corte por Guipúzcoa que paralizaría en el Consejo las actuaciones emprendidas por la Sociedad (Carta de 27 de noviembre [de 1769], Madrid, de Miguel de Otamendi al Conde de Peñaflorida, Caja 37 n.º 8, ATHA). Como en la interior, en la que la Bascongada temió que una acumulación de

en los órganos de gobierno de la Corona empezara a enfriarse a aquella inicial sintonía. Demorada durante dos años la real protección hasta su concesión en 1770, que no sería además publicitada en la *Gaceta oficial*, ésta conllevaría el requisito inexcusable de la aprobación real, que acarrearía a *posteriori* la censura reseñada.

La propia presentación que la Bascongada haría de sí misma en el artículo I de la Idea general de la Sociedad como un "*Cuerpo Patriótico, unido con el unico fin de servir á la Patria y al Estado, procurando perfeccionar la Agricultura, promover la Industria y extender el Comercio*" resultaría lo suficientemente reveladora acerca de la metamorfosis conceptualmente sufrida. Y así de la Real Cédula de 10 de agosto de 1773 sancionadora de los *Estatutos* se esfumarían los elogiosos términos iniciales y su distintivo ejemplificador (59), descollando por el contrario una narrativa austeridad legalista. ¿Habría también que establecer alguna concomitancia entre estos desajustes y las escuetas referencias con las que el fiscal del Real y Supremo Consejo de Castilla Pedro Rodríguez Campomanes aludiría a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de abril de 1774 a la hora de reclamar una red de sociedades económicas en España a pesar de ser la institución vasca la pionera a imitar?. No cabe la menor duda (60).

Y sin embargo, paradójicamente, la institución más genuinamente representativa del fuerismo ilustrado, la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, habría visto frustrados sus planteamientos por la falta de vertebración política y por el escaso margen de maniobra que tendría para hacer valer su posición ante las Juntas Generales de las provincias de Álava, Vizcaya y Guipúzcoa (61). Aunque también por

fondos económicos despertara la codicia de las administraciones forales y "*se empeñaran las Prov<sup>as</sup> mismas en destruirla por apoderarse de ellos*" (Carta de 25 de marzo de 1773, Vitoria, de Pedro Jacinto de Álava al Conde de Peñaflorida, Caja 31 n° 128, ATHA; citada por Camino URDIAIN: *Epistolario ... op. cit.*, pág. 42).

(59) Aunque comparto las apreciaciones globales de Jesús ASTIGARRAGA: *op. cit.*, pág. 52, acerca de la carencia de razones para suponer que la voluntad del Marqués de Grimaldi fuera otra que secundar a la Bascongada, no puedo dejar de advertir la confusa presentación que este autor efectúa de las Reales Órdenes dictadas por este Ministro, dado que las encomiásticas expresiones databan de 1765 y precedían, por tanto, a la censura de 1772.

(60) Únicamente en tres ocasiones se referiría Campomanes a la Bascongada en su *Discurso*, de forma incidental e incluso en nota a pie de pág., e incluso así de un modo mínimo y lacónico según Lucienne DOMERGUE: "La Bascongada y la Matritense", *Amistades y sociedades en el siglo XVIII, I Seminario Peñaflorida Toulouse 2000*, Bilbao, 2001, pág. 230. La Monarquía no podía, como expone Jesús ASTIGARRAGA: *op. cit.*, págs. 72-73, promover Sociedades que quedaran, como la Bascongada, fuera de su control político y que desarrollaran programas económicos propios al margen de los impulsados por la administración borbónica.

(61) En términos propugnados por Jesús ASTIGARRAGA: *op. cit.*, págs. 190-195. Las diferencias con las instituciones forales resurgirían de forma clamorosa en 1778 con ocasión del debate sobre la vigencia de un espacio aduanero exento que había ocasionado que los principales puertos marítimos vascos, Bilbao y San Sebastián, quedaran excluidos de la relación de puertos comerciales habilitados para comerciar directamente con Indias.

el exiguo impacto popular de los principios ilustrados; un problema coetáneamente detectado y expuesto por el propio Director de la Bascongada en el discurso inaugural ante las juntas generales de Vergara de 1782, casi dos décadas después de la fundación de la Sociedad

“Si se ha de hablar con sinceridad debemos confesar francamente que nuestros campos y montes están cultivados, plantados y cuidados del mismo modo, á poca diferencia, que ahora veinte años: que nuestras máquinas de ferrerías y molinos, como su economía y manejo están poco mas ó menos como en tiempo de nuestros padres y abuelos: que los ramos esenciales de industria del país, que son los que dependen del hierro y acero, van en decadencia, y que solo florece la literatura, á merced del Seminario patriótico. ¿Pues como el labrador, el ferron y el fabricante cierran los ojos á los rayos copiosos de luz, que han reflexado sobre ellos las noticias, observaciones y hechos prácticos publicados en los ensayos y extractos anuos de la Sociedad y en la preciosa obra de la recreacion politica del inmortal Arriquirar? ¿Cómo no se mueven sus brazos con el auxilio de los préstamos y recompensas que reparte este Real Cuerpo? Verdaderamente es cosa incomprensible; pero ella es así, y media sin la menor duda, una razon suficiente ó causal, que corta y frustra los esfuerzos patrióticos de la Sociedad, cuya causal ó bien debe hallarse en las ideas o principios de los individuos de la nacion, ó bien en ciertas máximas constitucionales del cuerpo de ella” (62).

¿O tal vez por una combinación de causas internas y externas? Desde prácticamente su fundación, la Sociedad había sido objeto de censuras predicadas, fundamentalmente, por jesuitas desde los púlpitos de sus iglesias (63). Pero no sería en la inmovilidad de determina-

(62) RSBAP: *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (1780-1782)*, Tomo VII, San Sebastián, 1985, págs. 20-21.

(63) Si bien Miguel José de Olaso en su *Historia* se mostraría más bien vago a la hora de enjuiciar como eclesiásticos los ataques sufridos por la Sociedad en sus primeros momentos, la publicada por la Bascongada en sus *Extractos* de 1777 sería más explícita “no sólo por el bastardo conducto de la pluma anónima, sino tambien por el sagrado órgano de la predicacion evangélica” (RSBAP: *Extractos de 1777... op. cit.*, pág. V). Sermones del Padre Ostiz y contra las damas de Vergara de los que, por tratarse de un asunto sumamente trillado, no voy a tratar y sobre los que se puede consultar Joaquín de YRIZAR: “Los Amigos del País y un enemigo anónimo”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, XXIV, 1933, págs. 134-137 y Adrián LOYARTE: “Preguntas de las damas de Vergara un predicador” y “Contestación de un predicador”, *Preludios, Historia, Literatura, Crítica*, San Sebastián, 1923, págs. 175-245. Las divergencias existentes con los jesuitas en los momentos previos a su expulsión quedarían también de manifiesto con motivo de la censura que, por motivos de cortesía, solicitara el Director de la Bascongada al Rector del Colegio de Loyola, el P. Juan Bautista de Mendizabal (hermano político del secretario de la Sociedad, Miguel José de Olaso) de los *Estatutos* de 1765. La demora en su entrega obligaría al Conde de Peñafloreda a reclamar su devolución “aunque sea sin la de su aprobacion (si acaso tubiese algun reparo en ello) por que tengo que partir mañana para Oñate ... y no ignora V.S. que hallandose nros Estatutos aprobados por el Rey, como lo tiene significado por las dos cartas del Marques de Grimaldi, que se insertan en ellos, no se necesitaba mas licencia para imprimirlos” (Carta de 20 de julio de 1766, Azcoitia, [del Marques de Peñafloreda al Rector de Loyola, Juan Bautista de Mendizabal], DH 1261-5.32, ATHA)

dos sectores sociales, anclados en formas de vidas tradicionales, o en la oposición de otros que, por idénticos motivos o por la falta de coincidencia con los fines y medios propugnados por la Bascongada, sino en la falta de compromiso con el proyecto de su propia clase social donde estibara el principal obstáculo, a juicio del inefable observador que sería el Marqués de Montehermoso

"Es cierto que te escribo esto con vergüenza p<sup>r</sup> que si se abriese la carta, formarían mui poco concepto los que la vieses de nrôs Patriotas. Es cierto que Si se supiese que una nobleza florida e instruida en el seno de la Sociedad se halla tan distante de adoptar nrâs ideas, que giran entre pocos aislados reputados como si fueran infectos, sería una terrible objecion contra nrâs proposiciones. P<sup>o</sup> gracias a D<sup>s</sup> esta dificultad no se ha ofrecido hasta ahora a las gentes, que creen q<sup>e</sup> todo el Pais se interesa con su persona i caudales en los progresos de la Soc. Dios haga durar la ilusion, para que el tpô combierta esos corazones" (64).

El contenido de la Real Cédula sancionadora de los *Estatutos* constituiría de por sí un vademécum histórico-legislativo acerca de la Sociedad en el que tras recordar "*las correcciones que tuve por oportunas [efectuadas por Carlos III y su ministro el Marqués de Grimaldi] á los progresos, y mejor régimen de la Sociedad conforme á su constitución*", concluiría con la interdicción expresa de efectuar la más leve modificación, "... y en mandar que para su gobierno observe los *Estatutos que se siguen, con prohibición de que sin permiso mio se pueda hacer en ninguno de ellos alteracion ni mudanza alguna*" (65). Una exhortación que Pedro Jacinto de Álava recordaría al Director de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País mediante carta de 29 de enero de 1775:

"Estas equivocado quando dices que la Junta grâl privada puede hacer variacion, adicion ô supresion â los Estatutos, pues sus facultades no se extienden mas que a proponer segun el art<sup>o</sup> y tit<sup>o</sup> que citas y solam<sup>e</sup> en el Rey reside las facultades de variar segun la R<sup>l</sup> Cedula que los contiene" (66).

(64) Carta de 28 de noviembre [de 1772], Madrid, del Marqués de Montehermoso a Pedro Jacinto de Álava (Carpeta 11 n<sup>o</sup> 100, Fondo Bonilla, APV).

(65) RSBAP: *Estatutos ... op. cit.*, Tomo II, pág. 4.

(66) Carta de 29 de enero de 1775, Vitoria, de Pedro Jacinto de Álava al Conde de Peñaflorida (Caja 31 n<sup>o</sup> 169, Fondo Prestamero, ATHA); citada por Camino URDIAIN: *Epistolario... op. cit.*, pág. 52. Precisamente la aprobación real de los *Estatutos* de 1765 justificaría que, a pesar de que los mismos fueran impresos tras acuerdo de las juntas generales celebradas por abril de 1766 en Vitoria (RSBAP: *Extractos de 1777... op. cit.*, pág. X) se hiciera constar expresamente dicha fecha en su portada, hecho que puede haber inducido a algunos autores a errar a la hora de datar esta publicación.



# Isotopías de contenido semántico en un soneto de Miguel de Unamuno

M<sup>a</sup> AZUCENA PENAS IBÁÑEZ\*

## RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

El presente artículo intenta investigar en el significado de las palabras y de las estructuras sintácticas que genera un texto poético en relación con las concordancias de contenido que forman una isotopía o nivel de coherencia semántica. Asimismo se profundiza en la red que tejen dichas concordancias de contenido, que, partiendo del nivel semántico, se reflejan en el nivel léxico, y se transmiten al nivel gramatical. Al trabajar con un texto también se tienen en cuenta los rasgos funcionales adquiridos por contexto.

*Artikulu honetan, testu poetiko batek sorrarazten dituen hitzen eta egitura sintaktikoen esanahia ikertu nahi da, isotopia edo koherentzia semantikoko maila osatzen duten eduki-komunztaduren aldean. Orobat, maila semantikotik abiatuta, maila lexikoan islatu eta maila gramatikalerara igarotzen diren eduki-komunztadura horiek osatzen duten sarea sakonetik aztertzen da. Testu batekin lan egi-tean, testuinguruaren bidez jasotako ezaugarri funtzionalak ere hartzen dira kontuan.*

This article endeavours to research the meaning of the words and syntactic structures generating a poetic text in relation to concordance of the content forming an isotope or semantic level of coherence. It moreover takes a deeper look at the network woven by these concordances of content which, starting from the semantic level, are reflected at lexical level and transmitted at grammatical level. Similarly taken into account on working with a text are the functional features taken on by the context.

## PALABRAS CLAVE GAKO HITZAK KEY WORDS

Semántica léxica, Semántica oracional, Pragmática lingüística, Estilística lingüística.

*Semantika lexikoa, perpaus-semantika, pragmatika linguistikoa, estilistika linguistikoa.*

Lexical semantics, Orational semantics, Linguistic pragmatics, Linguistic style.

\* Universidad Autónoma de Madrid

A MI BUITRE (1)

Este buitre voraz de ceño torvo  
que me devora las entrañas fiero  
y es mi único constante compañero  
labra mis penas con su pico corvo.

El día en que le toque el postrer sorbo  
apurar de mi negra sangre, quiero  
que me dejéis con él solo y señero  
un momento, sin nadie como estorbo.

Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía  
mientras él mi último despojo traga,  
sorprender en sus ojos la sombría

mirada al ver la suerte que le amaga  
sin esta presa en que satisfacía  
el hambre atroz que nunca se le apaga.

Salamanca, 26 de octubre, 1910

*Rosario de sonetos líricos*, 1911

Para poder establecer un primer acercamiento al texto tenemos que hacer una breve reseña al mito de Prometeo (2), recreado en este soneto. A este personaje mitológico, según las versiones, se le atribuye un padre gigante o titán (como Zeus lo fue de otro, Crono), y una madre oceánide. Él es el benefactor de la humanidad por excelencia:

[...] según se dice, creó los primeros hombres, modelándolos con arcilla. [...]. Si engañó a Zeus, fue por amor a los hombres.

(1) José Paulino AYUSO (ed.): *Antología de la poesía española del siglo XX, I* (1900-1939), Clásicos Castalia, Madrid, 1996, pág. 101.

(2) Este mito ha sido empleado en muchas ocasiones. Así, la leyenda de Prometeo aparece frecuentemente representada en el arte antiguo: vasos pintados, sarcófagos, estatuas helenísticas. En el Renacimiento y Barroco tenemos lienzos de Tiziano y Rubens. También aparece plasmado en la literatura: los poemas de Hesíodo, la tragedia de Esquilo: *Prometeo encadenado*, la pieza teatral de Calderón de la Barca: *La estatua de Prometeo*, el poema *Prometeo* de A.W. Schlegel, el *Prometeo* de Byron, el *Prometeo liberado* de Shelley, el *Prometeo mal encadenado* de Gide. El propio Unamuno hizo una recreación del mito anterior al poema que nos ocupa en *El buitre de Prometeo*, en *Meditaciones*, del libro *Poesías* de 1907. Haré referencia tan sólo a tres ejemplos ilustrativos a lo largo de los últimos tiempos. En primer lugar, encontramos el afamado *Frankenstein* de Mary Shelley. Ciertamente Prometeo fue icono del movimiento romántico pero, en este caso, el protagonista de la obra será el doctor Víctor Frankenstein y logrará vencer a la Naturaleza creando un ser vivo a partir de cuerpos muertos. Un Titán divino frente a un humano y, sin embargo, encontramos numerosas similitudes y diferencias reveladoras entre ambos:

Una primera vez, en Mecone, durante un sacrificio solemne, había hecho dos partes de un buey: en un lado puso la carne y las entrañas, recubriéndolas con el vientre del animal; en otro puso los huesos mondos, cubriéndolos con grasa blanca. Luego dijo a Zeus que eligiese su parte; el resto quedaría para los hombres. Zeus escogió la grasa blanca y, al descubrir que solo contenía huesos, sintió un profundo rencor hacia Prometeo y los mortales, favorecidos por aquella astucia. Para castigarlos, decidió no volver a enviarles el fuego. Entonces Prometeo acudió en su auxilio por segunda vez; robó semillas de fuego en «la rueda del Sol» y las llevó a la tierra ocultas en un tallo de férula. Otra tradición pretende que sustrajo el fuego de la fragua de Hefesto. Zeus castigó a los mortales y a su bienhechor. Contra los primeros ideó enviar un ser modelado ex profeso,

Victor es un sabio, un gran científico y Prometeo posee *metis*; Victor lucha contra el rigor ético y científico y Prometeo contra el poder supremo de Zeus; Prometeo devuelve a los hombres el fuego, igualitario por ser para todos los hombres y de función creadora en el mundo, mientras Victor crea un ser que, aunque físicamente distinto, pretende superar a los hombres; Prometeo sufre el castigo a través de Zeus mientras que Victor será destruido por su propia criatura; Prometeo no se arrepentirá de sus actos sino que asumirá las consecuencias hasta convertirse en el primer benefactor de la humanidad, en tanto en cuanto que Victor lo hará desde el primer momento al descubrir su fracaso, no sólo por no haber avanzado en la evolución del hombre, sino por sentir que ha retrocedido debido a la deformidad física de lo que ha creado; finalmente, Prometeo será liberado por Heracles y Victor, por la muerte. Estos datos nos bastan para saber que aquí a Mary Shelley lo que le interesa, sin profundizar en ninguna escena concreta, es comparar los rasgos positivos del personaje griego con las atroces consecuencias del egoísmo del personaje fruto de su propia creación literaria.

En segundo lugar, he elegido un poema de Rafael Pérez Estrada (1934-2000) en el que, de forma clara, vemos cómo el poeta malagueño sólo rescata a Prometeo en su relación con el fuego, sin mencionar ningún otro aspecto del conocido mito. Se nos presenta como una lejana reminiscencia que sirve de excusa para describir una escena cotidiana entre una madre y su hijo y para cuya comprensión no es necesario por parte del lector tener conocimientos especializados en el pensamiento antiguo. Pertenecer a su libro *Los oficios del sueño* (1991) y dice así: "Reiterativo y soberbio, vi al sol reflejándose en el río. Inesperado, un muchacho se puso a correr: ¿Adónde vas?, le pregunté curioso; y él, con palabras sencillas, me dijo: A coger el sol antes de que llegue al mar. Después será imposible. Y acabó razonable: cuando lo tenga, le soplaré, y así volverá de nuevo al cielo; aunque quizá al hacerlo me quemé las pestañas.

Entonces pude oír distante y angustiada una voz de mujer y madre: Prometeo —gritó—, deja de jugar con las cosas del fuego, pues, de otro modo, acabarás meándote en la cama".

El último caso que comentaré lo encontramos en una canción del grupo de rock Extremoduro, que lleva por título el mismo nombre de nuestro protagonista. Trata de una relación de pareja en la que el hombre parece sufrir las consecuencias de lo que podrían llamar una *femme fatale*. Sólo citaré una frase, que dice así: "Me regaló una herida; cierra de noche, abre de día. No sufras, Prometeo, me dice siempre que la veo". En este caso, su autor, Robe Iniesta, hace alusión al sufrimiento al que está condenado quien ha de vivir una historia de amor y desamor, de encuentros y desencuentros; y para hacerlo de modo más plástico, lo compara con el cruel y doloroso castigo impuesto por Zeus a Prometeo y representado por una herida que dolerá eternamente, unas entrañas devoradas de manera brutal a la luz del sol y regeneradas siempre cada noche.

Pandora [...]. En cuanto a Prometeo, lo encadenó con cables de acero en el Cáucaso, enviando un águila, nacida de Equidna y de Tifón, que le devoraba el hígado, el cual se regeneraba constantemente. Y juró por Éstige que jamás desataría a Prometeo de la roca. No obstante, cuando Heracles pasó por la región del Cáucaso, atravesó de un flechazo el águila de Prometeo y liberó a este. Zeus, satisfecho por la proeza, que aumentaba la gloria de su hijo, no protestó; mas para que su juramento no fuese en vano, ordenó a Prometeo que llevase un anillo fabricado con el acero de sus cadenas y un trozo de la roca a la que había estado encadenado; de este modo una atadura de acero seguía uniendo al titán con su peña. En este momento, el centauro Quirón, herido por una flecha de Heracles y presa de continuos dolores, deseó morir. Como era inmortal, hubo de encontrar a alguien que aceptase su inmortalidad. Prometeo le hizo este favor y pasó a ser inmortal en lugar de Quirón. Zeus aceptó la liberación y la inmortalidad del titán, tanto más complacido cuanto que este le había prestado un gran servicio revelándole un antiquísimo oráculo según el cual el hijo que tendría con Tetis sería más poderoso que él y lo destronaría [...].

Prometeo poseía el don profético. Indicó a Heracles la manera de procurarse las manzanas de oro y le dijo que Atlante era el único que podría cogerlas en el jardín de las Hespérides. Este don de profecía lo compartía con las antiquísimas divinidades hijas de la Tierra, que es la profetisa por excelencia. Prometeo enseñó también a su hijo Deucalión el modo de salvarse del gran diluvio que Zeus proyectaba para exterminar a la raza humana, y que había sabido prever (3).

No cabe duda de que todas las fuentes clásicas (Hesíodo, Esquilo...) que habían tratado este mito eran bien conocidas por Unamuno, cate-drático de Griego en la Universidad de Salamanca. Sin embargo, nos interesa destacar, una vez conocido el mito, qué parte del mismo recrea él en este soneto. La genealogía del personaje, sus enfrentamientos de astucia con Zeus, el hecho de robarle el fuego para entregarlo a la humanidad y convertirse así en su benefactor, la caja de Pandora, la posterior liberación por Heracles..., todo es desechado. A Unamuno le interesa la acción de la condena: el sufrir el tormento de

(3) Pierre GRIMAL: *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1997. En cambio, Robert GRAVES en *Los mitos griegos*, Alianza, Madrid, 1985, ofrece otra versión del mito de Prometeo, mencionando la presencia de un buitre y no la de un águila, como acabamos de ver. El hecho de que Unamuno se decante para la ocasión por un buitre se debe a que el águila es un animal revestido de nobleza, mientras que el buitre arrastra una triste leyenda negra y es conocida por ser un ave carroñera. Creemos que el autor ha elegido la versión más apropiada para, más que narrar, escenificar el martirio y tragedia del moribundo Prometeo, *alter ego* del propio Unamuno y del género humano.

que, atado a una roca (4), sus entrañas fuesen devoradas por un buitre eternamente. Y para ser más concretos, aunque sin escapar de este limitado marco, el soneto lo que hace es expresar un pensamiento de Prometeo ante esa situación. Un pensamiento dirigido al único ser que le acompaña en tan dramática situación y que es, por tanto, a la vez compañero y carcelero; de ahí el título del soneto, "A mi buitre", como dedicatoria a la alteridad que, aunque enemiga, supone el único contacto con la realidad. Ese buitre ha llegado a convertirse para él, como canta Joaquín Sabina, en "Enemigo", en todo, en esclavo, en fiebre, en dueño, en estación y en tren, en mal y en bien, pan y vino; su pecado, su dios, su asesino. La idea de Prometeo es clara: condenado a tan trágica existencia, su imaginación se recrea en la idea de pensar qué será del buitre cuando él ya no esté para saciar su hambre. Pero no olvidemos que tan trágica y eterna es la condena de Prometeo como lo es la del buitre. Ahora bien, la condena de Prometeo, a diferencia de la del buitre, tiene un aspecto positivo y otro negativo. El primero consiste precisamente en la posibilidad de alegrarse en su castigo del futuro mal que espera al otro; el segundo, el ser consciente de esa agonía presente y futura, puesto que el mal del otro no llegará sino con su propia desaparición.

¿Y no es esta, ciertamente, la tragedia a la que se enfrenta el ser humano? No es en sí el sufrir sino el saber que se está sufriendo; no el morir sino el saberse muerto. Qué mayor abismo para el hombre que el que eso sea lo único que con total seguridad puede afirmar que le depara el destino: que va a morir. El tener conciencia de que somos seres llamados para la muerte ha sido uno de los motores fundamentales en la evolución del ser humano. Conocer que hay un fin nos lleva a buscar el principio, la existencia y la belleza junto con la felicidad; es lo que ha alumbrado a lo largo de la historia a los dioses, las religiones, la ciencia, la filosofía, las artes, entre ellas la poesía, tras la cual siempre subyacen las dos fuerzas que mueven al hombre y quizá también al mundo: la dualidad: amor-muerte: *Éros-Thanatos*.

Sabemos que Unamuno sufrió desde muy temprana edad crisis religiosas y angustias existenciales. De todos es conocido que no quería morir, pero como la razón niega de un lado lo que la voluntad afirma de otro, de aquí surge la contradicción eterna que engendra duda y desesperación. El imperativo moral residiría en actuar de tal mane-

(4) En la edición de *Poesías* de Miguel de Unamuno, de Manuel Alvar (Cátedra, Madrid, 2001), encontramos un poema a otro famoso condenado: Sísifo, quien tiene, como castigo, que empujar una enorme piedra montaña arriba, que inevitablemente cae antes de llegar a la cima, frustrando sus esfuerzos una y otra vez. Es significativo señalar al respecto que tanto en "A mi buitre", como en "Sísifo" se llega a un ilusorio fin del castigo, permitiendo al autor explorar la mente de los personajes míticos. Y esto último viene avalado por el propio Unamuno cuando en una carta confiesa que "el buitre ese es el pensamiento" (*Poesías*, pág. 177).

ra que merezcas la eternidad. El hombre vive, pues, en una constante preocupación en torno al sentido de su existencia. He aquí la principal cuestión para él: la incertidumbre ante el destino individual tras la muerte. “Afirmo, creo, como poeta, como creador, mirando al pasado, al recuerdo; niego, descreo, como razonador, como ciudadano, mirando al presente; y dudo, agonizo, como hombre, como cristiano, mirando al porvenir irrealizable, a la eternidad (...) La vida se asienta sobre el dolor que nos produce el misterio. Sin este dolor no hay vida”. Esto, que escribe en *La agonía del cristianismo*, teoriza claramente las emociones que transmite al lector en “A mi buitre”. En cierto modo, desde la idea bíblica de enfocar la vida como continua batalla, encontramos la lucha del ave carroñera en su diario alimentarse de las entrañas de Prometeo. Y en cierto modo, también, desde la idea medieval cristiana de concebirla como un valle de lágrimas, “camino para el otro, que es morada sin pesar”, como nos lo cantó magistralmente Jorge Manrique, Prometeo no encuentra más consuelo en su tragedia que la de recrearse en su propio final. Así enfocado, el soneto se erige como gran metáfora de la agónica existencia del hombre, del cruel castigo al que fue sometido desde su expulsión del Paraíso.

Conocido el mito en su contexto — griego en su origen, cristiano en su adaptación posterior —, podemos iniciar una lectura más profunda del soneto unamuniano. Para ello vamos a atender al léxico que pueda ofrecernos una cierta dificultad de comprensión, intentando prefigurar sus acepciones con el fin de arrojar un poco de claridad en la lectura inicial del poema. Así nos encontramos con las siguientes palabras de connotación culta (5):

- *voraz*. “adj. Aplícase al animal muy comedor y al hombre que come desmesuradamente y con mucha ansia. 2. (figuradamente) Que destruye o consume rápidamente” (*DRAE*, 2001: 2318). La segunda acepción resulta más interesante que la primera, aun manteniéndose esta, por su relación semántica con la acción de *devorar* del segundo verso.
- *Torvo*. “adj. Fiero, espantoso, airado y terrible a la vista. Dícese especialmente de la mirada” (*DRAE*, 2201). Ya con este adjetivo en el verso primero nos adentra en un juego de miradas entre el protagonista / narrador y el buitre, del que más adelante hablaremos en el análisis semántico.

(5) El léxico es culto, con sabor arcaizante. La mayoría de los étimos son de origen latino y, aunque de uso vigente, algunos de ellos ya sólo se conservan en la lengua escrita como, *torvo*, *corvo* o *postrer*.

(6) Cabe destacar las connotaciones cultas de este adjetivo. Procede del latín *curvus*, que ha dado un doblete etimológico en español: *corvo*, como voz patrimonial, y *curvo*, como cultismo. Sin embargo, el más usado es este último, que, además, corresponde a la palabra culta (la menos evolucionada desde el latín). No es el único caso donde la palabra menos evolucionada presenta el significado más usual. Recordemos el caso de *raudo* y *rápido*, ambos procedentes del lat. *rapidus*.

- *Corvo* (6). "adj. Arqueado o combado. 2. (masculino) garfio. 3. En algunos países de América, machete curvo utilizado en la labranza y, por extensión, cuchillo que se usa como arma" (*DRAE*, 585). Es verdad que el pico del buitre es curvo o corvo, es decir, arqueado, pero al tiempo este adjetivo nos lleva figuradamente y haciendo, quizá sobreanálisis, a la acepción de la voz americana de "cuchillo que se usa como arma". Ciertamente, el "pico corvo" de nuestro buitre funciona a la vista del protagonista / víctima como un arma con la que diariamente le desgarran las entrañas para devorar sus vísceras. Cabría, por tanto, también esta extensión semántica, sin olvidarnos de "machete curvo utilizado en la labranza", ya que establece relación semántica con el verbo labrar.
- *Postrer*. "adj. Apócope de postrero. Postrero, ra, adj. Último en una lista o serie. 2. Dícese de la parte más retirada o última en un lugar" (*DRAE*, 1648). Evidentemente el texto sólo permite la primera acepción temporal - espacial, con exclusión de la segunda acepción sólo espacial.
- *Señero*. "adj. Solo, solitario, separado de toda compañía. 2. Único, sin par" (*DRAE*, 1865). Aunque la primera acepción parece convenir más, ya que se redunda en la idea de que cuando acabe su castigo quiere quedarse cara a cara con su verdugo sin ninguna compañía, no se puede desestimar la segunda acepción por lo que contribuye a la coherencia textual extendiendo un puente al verso que dice "triunfo haciendo mi agonía", convirtiéndose al final el protagonista / víctima en protagonista / vencedor -héroe.
- *Atroz*. "adj. Fiero, cruel, inhumano. 2. Enorme, grave. 3. (familiarmente) Muy grande o desmesurado" (*DRAE*, 228). Se puede mantener, como vamos comprobando, la polisemia que encierran este verso y los anteriores, pero se puede trabajar con una lectura preferente a favor de la tercera acepción ya que recoge mejor el concepto de que "nunca se le apaga".

Llama aquí la atención a qué sustantivos acompañan todos estos adjetivos: "buitre voraz", "ceño torvo", "pico corvo", "postrer sorbo" y "hambre atroz". No presentan un estado de lexicalización tan avanzado como para que podamos denominar a estos sintagmas frases hechas, pero hay un cierto grado de solidaridad entre sustantivo y adjetivo. En algunos casos bien acusada, como, por ejemplo: "ceño torvo" (7) o "hambre atroz", constituyendo colocaciones sintáctico-semánticas. De hecho el lenguaje coloquial no es insensible a esta circunstancia cuando ha acuñado las siguientes expresiones: "come como un buitre", "no hay nada más atroz que el hambre", manifes-

(7) Aludida ya expresamente en el diccionario: "Dícese especialmente de la mirada"

tando así la estrecha relación semántica entre ambos elementos del sintagma; tan estrecha que nos hace pensar que estamos ante adjetivos epítetos. Y sí lo estamos claramente cuando abandonamos el terreno significativo para adentrarnos en el designativo, puesto que como vemos todos ellos están relacionados con la figura del buitre o, metonímicamente, con una parte de este.

Cabe señalar, por otra parte, que todos los adjetivos mencionados pertenecen a un registro culto que dota al discurso mitológico de grandilocuencia clásica.

“Señero” es el único de estos adjetivos que no hace referencia directa (8) al buitre. ¿Por qué “señero” quedará dentro de estos adjetivos como atributo (9) del objeto directo (el protagonista / narrador, referentes del propio autor), rompiendo la pauta anterior? La respuesta parece tener una explicación pragmática, articulada en torno al enlace conjuntivo causal “pues” del verso 9, que ya con el atributo “señero” podríamos empezar a vislumbrar. Por lo tanto, el texto va a tener un eje bimembre vertebrador: buitre / hombre.

Antes de entrar a fondo en los aspectos de contenido vamos a repasar en el continente que lo informa. Este es un poema formado por catorce versos endecasílabos con rima consonante ABBA ABBA CDC DCD, dividido en cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos; es decir, un soneto prototípico. T. Navarro Tomás (10) define estróficamente la época de finales del s. XIX y principios del s. XX como posmodernista. En ella “aumentó el soneto la consideración que había recuperado en la poesía modernista. Apenas se puede señalar poeta alguno de este tiempo — incluido Unamuno (11) — que no se haya

(8). Aunque la anfibología sintáctica permite indirectamente mantener una cierta relación con buitre.

<sup>9</sup> Obsérvese la relación semántica tan estrecha que existe entre epíteto y atributo: en los dos casos nos encontramos ante lo esencial y necesario, bien por naturaleza bien por accidente.

<sup>10</sup> Tomás NAVARRO: *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1986, pág. 472.

<sup>11</sup> Unamuno, en cambio, declara: “me repugna la rima, que me parece demasiado sensual. Además la rima establece un elemento de asociación externa de ideas — rima generatrice — buena para quien hace la poesía de fuera a dentro... Pero a mí la rima me estorba” (cita en Ynduráin, 1979 : 283). “Busca, por el contrario, una versificación liberada de la construcción de la rima y, naturalmente, encuentra un apoyo en los poetas civilizadores del verso libre. (...) Mientras tanto Unamuno había escrito muy numerosos poemas en metro y rima disciplinados, tradicionales, como el *Rosario de sonetos líricos*. En 1911 anota que “hace algunos meses me ha dado por escribir sonetos y la mayor parte de ellos los escribo no para desarrollar o condensar un pensamiento o una sensación, sino para desarrollar un endecasílabo, un verso, una frase que me guste”. Pero nuestro poeta opone al ritmo externo de mero cuento de las sílabas y acentos el “ritmo interior” aunque no aclara más de qué se trate ni en qué consista...” (Francisco YNDURÁIN: “La rima en la poética unamuniana”, en Francisco RICO (dir.): *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Crítica, Barcelona, 1979, págs. 283-284.

ejercitado en el cultivo de tal forma métrica. Se dio señalada preferencia al modelo clásico de cuartetos abrazados, ABBA: ABBA”.

En el caso de Unamuno, paradójicamente, la rima fue, incluso, más importante que en otros autores. Si le echamos un vistazo en general a toda su poesía, encontramos que en numerosas ocasiones el poeta está buscando rimas con cierta complejidad (12). En el poema que nos ocupa tenemos buen ejemplo de ello: coexisten las rimas en *-or(v / b) o*, *-ero*, *-ía* y *-aga*. Evidentemente la más compleja es la primera, mientras que las restantes son de uso tradicional. En el caso de *-or(v / b) o* hemos buscado en el *Diccionario inverso* de Bosque y Pérez Hernández (1987) y solo se registran siete palabras acabadas en *-orvo* y cinco en *-orbo*. La distinción gráfica, que desde el punto de vista fonético no tiene mayor importancia puesto que ambas grafías representan el mismo fonema, es indicativa de la pulcritud de Unamuno ya que además de construir una rima bastante restringida, dentro de los cuartetos no mezcla las grafías: en el primer cuarteto rima en *-orvo* y en el segundo lo hace en *-orbo*.

En cuanto a la rima en *-ero* merece la pena resaltar que, a pesar de que Unamuno podía haber utilizado lo que se llama rima morfológica, es decir, considerar como rima el sufijo derivativo *-ero*, que facilita mucho la creación de la rima y, en consecuencia, degrada su valor, el poeta, de nuevo, elige el camino más complicado para la confección de la rima y, de esta forma, utiliza solamente una palabra derivada (13): *compañero* (< *compaña*). Pero nótese de nuevo el cuidado del autor: aunque en ambos cuartetos riman en consonancia imperfecta — al aparecer una semivocal —, podemos observar que este tipo de rima se inserta en las palabras de los versos pares (vv. 2 y 6). De esta manera queda una secuencia regular:

fiero (v. 2)  
compañero (v. 3)

quiero (v. 6)  
señero (v. 7)

No es de extrañar la búsqueda de la dificultad en la rima en el caso del bilbaíno, pues su preocupación por este elemento versal está docu-

(12) Basta fijarse en los poemas próximos a *A mi buitre*. En *Rima descriptiva* encontramos versos que riman en *-usta* o en *A Mercurio cristalino* otros que repiten la secuencia fónica *-urio*.

(13) *Señero* no es un derivado sincrónico puesto que no podemos oponerlo actualmente a ninguna palabra primitiva. En cambio históricamente sí posee el sufijo derivativo *-arius*: *señero* < *\*singularius*, por *singularis*. Pero en el poema no estamos ante el caso de su homónimo *señero* < *seña*, que sí establecería un paralelismo con *compañero* < *compaña*.

(14) Miguel de UNAMUNO: *Obras completas*, Escélicer, Madrid, 1966.

mentado. En la edición de Escélicer de sus obras completas (14) se recoge el siguiente texto donde el autor habla de ella:

A lo que ayuda la rima, a la que tanto he desdenado, pero con la que empiezo a congraciarme. Porque la rima, señora, es una fuente que no depende de nuestra voluntad. Es el lenguaje que se nos impone; es algo social, algo objetivo. Para colocar un consonante, tenemos que dar un giro nuevo. La rima representa el azar, y el azar es la primera fuerza creadora.

Si tal era su concepción de la rima no es difícil pensar que procurara tentar al *azar* y buscar incansablemente ese *giro nuevo* del que él habla.

El análisis de la forma de la expresión se desarrolla en dos partes: fonemática y prosodemática. En la primera, aunque se estudia la correspondencia de los fonemas obtenidos por el análisis del texto con los fonemas del español estándar, con el fin de estudiar las posibles variantes y desviaciones en sistemas o subsistemas horizontales (diatópicos) o verticales (diatráticos), y determinar el dialecto del texto o adscribirlo a la lengua común, por encontrarnos ante un texto sincrónico, del año 1910, no resulta relevante comentar nada a nivel de fonemática, así como tampoco sobre las grafías. Sí, en cambio, nos centraremos en la métrica y la rima por requerirlo el caso.

En la segunda parte, la prosodemática, analizaremos los elementos suprasegmentales: acento y entonación.

Para el análisis métrico hemos de comentar el ritmo en cuanto a la cantidad, la intensidad, el tono y el timbre. Desde el ritmo de cantidad, lo que encontramos son versos endecasílabos relativamente sinalefados. Cinco de ellos (vv. 1, 2, 4, 6 y 11), poco más del treinta por ciento, no tienen ninguna sinalefa, en tanto que de entre los restantes, cinco presentan dos sinalefas (vv. 3, 5, 9, 12 y 14), y los otros cuatro sólo una (vv. 7, 8, 10 y 13). Se da una distribución, en este aspecto, entreveladamente proporcionada, ya que podemos establecer que hay cuatro versos sinalefados en los cuartetos y cinco en los tercetos. Y que, además, se reparte una mayor carga de versos sinalefados en las estrofas pares. En el caso de los cuartetos, tres se concentran en el segundo, quedando sólo uno en el primero, mientras que en los tercetos, encontramos dos versos sinalefados en el primero frente al total de los tres versos del segundo. Esto va a crear la distinción entre un bloque y otro dentro de la estructura compositiva del soneto. Ciertamente puede observarse que mientras en el primer cuarteto se expone el mito del castigo de Prometeo, en el resto del soneto, al anticiparse a lo que habrá de acontecer desde la idea nacida en la mente del protagonista, y, según va esta idea avanzando para indicarnos las consecuencias que ha de traer, mayor carga de versos sinalefados encontramos.

En cuanto al ritmo de intensidad, y elaborando previamente un recuento del total de los acentos de los catorce endecasílabos, podemos llegar a algunas conclusiones. Al lado del acento en décima sílaba, observamos la presencia de un acento rítmico casi constante en sexta sílaba (a excepción de los versos dos, cuatro, diez y trece, que coinciden con los segundos versos del primer cuarteto (15) y de los dos tercetos, respectivamente), a manera de segundo *axis* rítmico. En todo el soneto se advierte una predisposición a los acentos rítmicos en lugar par: segundo, cuarto y octavo, aunque también predominará el acento extrarrítmico, colocado en sílaba impar, primera, tercera, séptima y novena. Así, y comenzaremos por los tercetos por ser más claros al respecto, en el primero encontramos predominantemente el acento extrarrítmico en la sílaba impar tercera, mientras que en el segundo predominará el rítmico en la sílaba par cuarta. En los cuartetos encontramos el caso inverso: si en el primero predomina el acento rítmico en la cuarta sílaba en los versos pares dos y cuatro, en el segundo lo hace el acento extrarrítmico en la novena y séptima sílabas en los versos impares, cinco y siete. En el resto de versos destacan los impares: en el primer cuarteto, por tener dos acentos extrarrítmicos (verso uno) en primera y tercera sílaba; el segundo cuarteto por su parte, por tener su primer verso (verso cinco) también con acento extrarrítmico en novena sílaba, y el otro (verso siete), igualmente con acento extrarrítmico pero en séptima sílaba.

Tras esto podemos establecer que el acento rítmico es mayoritario en el primer cuarteto y en el primer terceto, y el extrarrítmico lo es en los dos cuartetos, con una ligera presencia en el primer terceto; lo cual tendrá una relevancia métrico-estilística en cuanto a la composición del soneto: la introducción en la primera estrofa, el desarrollo de la idea en la segunda y tercera, y, por último, con diferente acento ya, el heroico, la conclusión en la cuarta. Por otra parte, y en función de este ritmo de intensidad, podemos clasificar los catorce endecasílabos que componen este soneto. Obtendremos con ello un total de un endecasílabo sáfico (con acentos básicos en cuarta, sexta, séptima y décima), tres endecasílabos melódicos (con acentos básicos en tercera, sexta y décima), cinco heroicos (con acentos básicos en segunda, sexta y décima), y cinco rítmicos (con acentos básicos en cuarta, octava y décima).

Con lo dicho hasta ahora ha quedado visto también el ritmo de tono, las cadencias o anticadencias y sus respectivas suspensiones, que se reflejan en el cuadro de distribución de acentos y sílabas que más adelante presentamos. Sin embargo, a través de la prosodemática, los signos gráficos representan las alteraciones tonales del texto y, aunque lo hagan imperfectamente, sirven como indicadores. Vemos aquí una

(15) Y su múltiplo cuatro.

línea tonal sin bruscos ascensos ni descensos, un tonema medio propio de un texto informativo — cierto es que este soneto nos informa acerca de una situación y de una idea a modo de respuesta-venganza en torno a ella —, interrumpido por las pausas: no hay exclamaciones ni interrogaciones marcadas gráficamente, aunque sí sugeridas emocionalmente por la sustancia del contenido.

En el texto también encontramos de manera muy notable algunos encabalgamientos, únicamente no presentes en el primer cuarteto por ser de manera clara el asociado a la función informativa (es el que nos cuenta el mito del castigo a Prometeo). El resto de estrofas muestran estos encabalgamientos (16) y en algunos casos están marcados por el signo gráfico de la coma: en el segundo cuarteto lo encontramos entre los versos cinco y seis: “El día en que le toque el postrer sorbo / apurar de mi negra sangre...) y entre los versos que le siguen, seis y siete: “quiero / que me dejéis con él solo y señero”; en el primer terceto, entre los versos nueve, diez y once: “Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía / mientras él mi último despojo traga, / sorprender...”. Pero, sin duda, el encabalgamiento más abrupto de todo el soneto es el que encontramos entre el final del primer terceto y el comienzo del segundo terceto, no sólo por producirse entre dos estrofas distintas, sino también porque lo que separa es un sustantivo de su adjetivo adyacente con el que constituye un mismo sintagma nominal: “sorprender en sus ojos la sombría / mirada al ver la suerte que le amaga”. Se está llegando a la parte final del poema, a la conclusión de la idea que se ha desarrollado y eso ha de ser marcado. Tanto más si tenemos en cuenta que, por hacerse metáfora este “A mi buitres” de la existencia del hombre, existencia marcada por la incertidumbre y la agonía, la vida, como el poema, puede poblarse de abismos —o de encabalgamientos, si lo preferimos—, que irán aumentando en cantidad y en intensidad según avancemos en el camino, hasta llegar al último y más abrupto, siempre situado al final, del camino en la vida y de la estrofa en el poema.

En cuanto al ritmo de timbre, sólo mencionaré que predomina la rima morfológica nominal en los cuartetos por encontrar en los versos que los abren y cierran —versos uno y cuatro, cinco y ocho—, sustantivos acabados en *-orbo*, como *sorbo* y *estorbo* que coinciden, además, con adjetivos cultos procedentes del latín: *torvo*, y *corvo*. En cambio, en los tercetos predomina la rima morfológica verbal en los versos pares — versos diez, doce y catorce—, por ser en los tres casos formas verbales de la primera conjugación en presente de indicativo de la tercera persona del singular, marcadas con su correspondiente morfema: *traga*, *amaga* y *apaga*.

(16) La mayoría de ellos son encabalgamientos suaves que dejan el sintagma interrumpido por la pausa versal y con entonación creciente, para decaer paulatinamente a lo largo del siguiente verso.

En el resto de los versos aunque está presente la rima, esta no se conforma isotópicamente con la morfología, ya que se observa una variedad formal y posicional: en los cuartetos: adjetivo, sustantivo, verbo: *fiero, seño, compañero y quiero*; y en los tercetos: sustantivo, adjetivo, verbo: *agonía, sombría y satisfacía*.

Contribuye también al ritmo de timbre la presencia de aliteraciones en el texto. Así tenemos la presencia próxima del sonido palatal nasal sonoro /*ñ*/, parecido quizá al sonido del gruñido del buitre al acercarse a Prometeo: *ceño, entrañas, compañero, seño*. También en aliteración y a través de la onomatopeya señalamos la presencia del sonido oclusivo velar sordo /*k*/ seguido de vocal media posterior /*o*/, para imitar el sonido de secuencia de apertura y cierre del pico del buitre a lo largo del primer cuarteto: *constante, compañero, con, pico, corvo*. Lo mismo sucede en el cuarteto segundo con el sonido alveolar fricativo sordo /*s*/: *sorbo, sangre, dejéis, solo, seño, sin, estorbo*. Esa fricación apoyada en la oclusión anterior bien podría representar la sensación de dolor que le escuece a Prometeo en su cautiverio.

Importante es también la presencia del adjetivo apocopado *postrer*, ya utilizado por Juan del Encina en 1496 en el *Cancionero XXVII*, que aparece como elemento culto, de uso exclusivamente literario, coadyuvando al cómputo silábico del verso endecasílabo, dado que la apócope es de rigor cuando el sustantivo que sigue es masculino: *sorbo*.

Ilustraremos todo lo dicho anteriormente con un cuadro de distribución de acentos (17) y distribución silábica:

- V1. Es/te/ bui/tre/ vo/ráz/ de/ cé/ño/ tór/vo 11 síl. [1, 3, 6, 8, 10] R  
 V2. que/ me/ de/ vó/ra/ las/ en/trá/ñas/ fié/ro 11 síl. [4, 8, 10] R  
 V3. y es/ mi ú/ni/co/ cons/tán/te/ com/pa/ñé/ro 11 síl. [2, 6, 10] H  
 V4. lá/bra/ mis/ pé/nas/ con/ su/ pí/co/ cór/vo. 11 síl. [1, 4, 8, 10] R  
 V5. El/ dí/aen/ que/ le/ tó/queel/ pos/ trér/ sór/bo 11 síl. [2, 6, 9, 10] H  
 V6. a/pu/rár/ de/ mi/ né/gra/ sán/gre/, quíe/ro 11 síl. [3, 6, 8, 10] M  
 V7. que/ me/ de/jéis/ co/n él/ só/lo y/ se/ñé/ro 11 síl. [4, 6, 7, 10] S  
 V8. ún/ mo/mén/to/, sin/ ná/die/ co/mo es/tór/bo. 11 síl. [1, 3, 6, 10] M  
 V9. Pues/quíe/ro/, triún/foha/cién/do/ mia/go/ní/a 11 síl. [2, 4, 6, 10] R  
 V10. mien/tra/s él/ mi úl/ti/mo/ des/pó/jo/ trá/ga, 11 síl. [3, 4, 8, 10] R  
 V11. sor/pren/dér/ en/ su/s ó/jos/ la/ som/brí/a 11 síl. [3, 6, 10] M

(17) La *cursiva* significa acento extrarrítmico. R: rítmico; M: melódico; S: sáfico; H: heroico.

V12. mi/rá/da al/ vér/ la/ suér/te/ que/ le a/má/ga 11 síl. [2, 4, 6, 10]  
H

V13. si/n és/ta/ pré/sa en/ que/ sa/tis/fa/cí/a 11 síl. [2, 4, 10] H

V14. e/lhám/bre a/tróz/que/nún/ca/ se/ lea/pá/ga. 11 síl. [2, 4, 6, 10]  
H

Por último, en el análisis fonético, diremos que la rima consonante de los versos primero, cuarto, quinto y octavo en /-orbo/ podría crear paronomasia. Las palabras: *torvo*, *corvo*, *sorbo*, *estorbo*, próximas en su significante, aunque con significado dispar, adquieren un significado simbólico asociativo que las hace próximas también en su contenido: *torvo* > *corvo* > *sorbo* > *estorbo*. Así, incluso podemos ir un poco más allá diciendo que esta enumeración de palabras graves en la rima nos va situando de forma encadenada de lo más exterior de la situación a lo más interior del cuerpo de Prometeo, a modo de cámara cinematográfica que registrara primeros planos: de la mirada torva, la rima nos dirige al pico asesino, para tomar un sorbo de sangre, sin más estorbos que ellos dos en aquel escenario.

Valiéndonos del último comentario del apartado anterior referido al ritmo de timbre, en el que ya avanzábamos cuestiones morfológicas, ahora nos ocuparemos del análisis de los fenómenos morfológicos más destacables en el sintagma nominal y verbal. No se trata de un análisis morfológico tradicional o exhaustivo sino de señalar los puntos en los que la morfología nos permite llegar a unas conclusiones que puedan ponerse en relación con lo dicho hasta ahora y que permitan, por otra parte, anticipar algunos puntos que serán desarrollados más adelante en los planos sintáctico y semántico.

Nos toparemos con la dificultad teórica de separar la morfología de la sintaxis, mayor aún si cabe en la práctica. Pero dado que trabajamos sobre un texto representado gráficamente, distinguiremos ambas disciplinas apoyándonos en la diferencia entre palabra y oración, como sus dominios respectivos. Una de las bases de esta distinción es la tradicional: la morfología se ocupa de las llamadas "partes de la oración", mientras que la sintaxis se ocupa de las relaciones entre esas partes de la oración en unidades como la frase, la oración o el texto. Nuestro plano morfológico abarcará las partes de la oración, los morfemas nominales, los morfemas verbales.

Así, en primer lugar, y siguiendo a Marcos Marín (18), clasificaremos las palabras del texto en las ocho partes tradicionales de la oración, deshaciendo las amalgamas del tipo: *al* = *a* + *el*. No entraremos en si un adjetivo está empleado como núcleo —fenómeno llamado

(18) Francisco MARCOS: *El comentario lingüístico. Metodología y Práctica*, Cátedra, Madrid, 1983.

*sustantivación* en morfosintaxis—, porque al diferenciar morfología de sintaxis, lo funcional no es morfológico.

El cuadro general expuesto a continuación queda así:

Sustantivos (19): *buitre, ceño, entrañas, compañero, penas, pico, día, sorbo, sangre, momento, estorbo, triunfo, agonía, despojo, ojos, mirada, suerte, presa, hambre*. Todos ellos son nombres comunes, ya que el poema está actualizando un mito al aplicarlo a la existencia de cualquier individuo en cualquier tiempo y lugar; de ahí la ausencia de nombres propios expresos.

Adjetivos (13): *voraz, torvo, fiero, único, constante, corvo, postrer, negra, solo, señero, último, sombría, atroz*.

Determinantes (17): demostrativos (2): *este, esta*; artículos (7): *el* (4), *la* (2), *las*; posesivos (7): *mi* (4), *mis, su, sus*; indefinidos (1): *un* (19).

Pronombres (14): personales átonos (6): *le* (3), *me* (2), *se*; personales tónicos (2): *él*; indefinidos (1): *nadie*; relativos (5): *que*.

Verbos (15): *quiero* (2), *devora, es, labra, toque, apurar, dejéis, haciendo, traga, sorprender, ver, amaga, satisfacía, apaga*.

Adverbios (2): *nunca, como*.

Preposiciones (10): *en* (3), *de* (2), *con* (2), *sin* (2), *a*.

Conjunciones (5): *y* (2), *que, pues, mientras*.

Tras este simple recuento, nos llama la atención el moderado equilibrio existente entre las distintas categorías gramaticales, oscilando todas entre las diez y las diecinueve palabras, a excepción de los adverbios y conjunciones. En este soneto sólo encontramos un adverbio de tiempo: *nunca*; y otro, modalcomparativo-relativo: *como*, porque no se pretende complementar circunstancialmente, sino esencialmente (20), los verbos para otorgarles un valor universal.

Podemos destacar también que, desde la distribución de las palabras según sus categorías verbales en las distintas estrofas, resulta notable el hecho de que encontremos mayor presencia nominal en el primer cuarteto (destaca por contener seis sustantivos y seis adjetivos), en tanto que lo que después se va produciendo según avanzamos en la lectura del poema es una mayor presencia verbal; sobre todo, en los

(19) Aunque también podría interpretarse como un determinante indefinido, primo la interpretación de determinativo indefinido, apelando a la unidad del momento, por resultar más intensiva en el texto.

(20) Las cosas son lo que son en una existencia cuyo fin está ya marcado y Unamuno, que se apoya en la etimología de unas palabras cuidadosamente seleccionadas, lo sabe expresar adecuadamente.

tercetos (cuentan con la presencia de cuatro verbos morfológicos y semánticos) (21).

Si el primer cuarteto nos sirve como introducción, un tanto cinematográfica en primer plano, al mito de Prometeo, el segundo cuarteto y los tercetos escenifican una acción trágica. El segundo cuarteto resulta ser una transición a los dos tercetos siguientes, dado que la temporalidad futura viene marcada desde el presente de subjuntivo, aquí no tanto irreal como impreciso: ese día llegará, porque así se desea (22), aunque no se sabe cuándo. En los tercetos ya nos instalamos en el presente, un presente pro futuro, pero anclado en la realidad pasada, copretérita (23) que nos impone el mito clásico.

Con respecto a los sustantivos si bien es verdad que todos son comunes, la mayoría de ellos son concretos por lengua, excepto 7: *penas*, *momento*, *triunfo*, *agonía*, *mirada*, *suerte*, *hambre*. Curiosamente en el discurso poético sólo dos se mantienen abstractos: *triunfo*, *agonía*. Los cuatro restantes van a perder el estatus de abstractos por el contexto concreto en el que vienen inscritos. Se nos dice que “**labra** mis penas **con su pico corvo**”, por lo tanto le transfiere metafóricamente una materialidad que de por sí no tiene. Ha habido un cambio semántico en *penas*, que repercute en la morfología al presentar un plural (24), que transfiere el sustantivo a la esfera de lo contable, discontinuo. Más adelante leemos: “que me dejéis con él solo y señero / **un momento**”. La discrecionalidad de *un* como variante alomórfica de ‘uno’, ‘la unidad’, y no como presentador de un contexto no consabido, le carga de significado temporal, lo concreta. Si seguimos avan-

(21) A diferencia del segundo cuarteto, donde hallamos cuatro verbos morfológicos pero tres verbos semánticos, ya que apreciamos una perífrasis verbal de obligación en *toque apurar*. En el soneto de Unamuno consideramos una aparente perífrasis modal la estructura *quiero + infinitivo*: *quiero sorprender*, dado que consideramos la volición una propiedad semántica isotópica con *quiero que me dejéis*. El considerarla una propiedad semántica tiene repercusiones en la sintaxis, ya que no será un mero verbo auxiliar dentro de la estructura perifrástica verbal, sino un núcleo semántico-sintáctico más. Por lo tanto, desde un punto de vista semántico *quiero sorprender* no es una perífrasis, sino que equivale a ‘*quiero que yo sorprenda*’. Lo que sucede es que la sintaxis en español a este respecto está ya reglada: cuando los sujetos de principal y subordinada coinciden en la misma persona es obligatorio el uso de infinitivo en la subordinada.

(22) Acto volitivo que da sentido al poema. Se convierte en forma del contenido del soneto.

(23) Nos colocamos en una acción pasada en un tiempo que no ha acabado todavía, por lo tanto aspecto imperfectivo. Desde el presente pro futuro se sigue participando de ella. Así quedan enlazados desde el futuro del segundo cuarteto, el presente del primer terceto con el presente - pasado del segundo terceto.

(24) En el poema aparecen otros dos sustantivos en plural: “entrañas”, que ya su propia etimología refleja su origen plural (<*interanea*, plural neutro de *interaneus*, ‘interno’), y se ve favorecido por la pluralidad de su sinónimo: *tripas*. El otro sustantivo en plural es “ojos”, explicable perfectamente por el dual al que alude.

zando en el texto nos encontramos con “sorprender **en sus ojos** la sombría mirada”. Este circunstante locativo, tautológico de “mirada”, le carga de significado espacial concretándolo. Y continúa la redundancia semántica un poco más: “**al ver** la suerte que le **amaga**”, donde se extiende la tautología iniciada en “ojos”, continuada en “mirada” y culminada en “ver”. Ahora bien, quedándonos sólo en la relación semántica que establecen “ver” con “suerte”, no es del todo seguro que “suerte” se vea concretado por un verbo de percepción sensible como “ver”: “ver → suerte”: ya que se puede interpretar la relación antes mencionada en sentido inverso; es decir: “suerte → ver”, donde la inmaterialidad de “suerte” fuerce la interpretación de “ver” como verbo de percepción intelectual: ‘darse cuenta’, ‘entender’. Pero si incorporamos a la relación anterior entre “ver” y “suerte” un tercer elemento como es “amaga”, ya volvemos a apuntalar el valor concreto de “suerte”, puesto que dicho verbo presenta semas perceptivos sensoriales: ‘amenazar’, ‘haber señales de ir a ocurrir cierta cosa’, ‘mostrar alguien intención de ir a hacer cierta cosa, o iniciarla’, ‘haber síntomas de ir a declararse la enfermedad que es sujeto del verbo’. Con respecto a “hambre”, esa sensación interna que hace desear la comida, viene contextualizada de la siguiente forma: “**sin esta presa en que** satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga”, donde comprobamos un deíctico de proximidad que nos presenta desde un aquí y un ahora algo tan tangible y perceptible como es una presa ya desde su propia etimología (< lat. *prensa* < *prendere*: ‘coger’, ‘apresar’). Por lo tanto, resulta una escena tan gráfica y expresiva que podemos corporeizar el hambre.

Y como resultado abstracto de todas estas acciones concretas obtenemos un “triumfo haciendo mi agonía”, donde la focalización en primer término de “triumfo” parece indicarnos el final feliz al que apunta el impulso volitivo del soneto, deshaciendo la relación conmutativa:  $A = B$ ;  $B = A$ , de la expresión ecuativa: “triumfo haciendo mi agonía”; “agonía haciendo triunfo”, dado que la sintaxis —construcción de doble acusativo— permite a cualquiera de los dos términos sustantivos desempeñar la función de complemento directo y/o atributo de complemento directo.

Hallamos tres adjetivos resaltados con respecto a los otros mediante el morfema de género. La mayoría admiten la moción o flexión genérica por la oposición de los morfos /o-a/, a excepción de los tres casos aludidos en los que posee una única terminación para los dos géneros, con variante alomórfica [ -Ø ]: *voraz*, *constante*, *atroz*. Curiosamente, coinciden con los adjetivos que, aunque aplicados al buitre, más se pueden universalizar en la gran metáfora que este poema plantea entre el mito de Prometeo y la angustia existencial, y por ello mismo son los que más claramente la definen: la existencia,

para el autor, provoca angustia (25) en el individuo porque es voraz — nos engulle a su paso —, constante — sentimiento del que no se escapa — y atroz — inhumana por herir al propio hombre —.

Acerca de los determinantes notamos que el predominio — numéricamente equilibrado — se centra en los posesivos de forma apocopada (7/17), con mayor presencia de *mi* (4/7), y en los artículos definidos (7/10), destacando entre ellos *el* (4/7). La explicación se fundamenta en el fingido diálogo que el protagonista establece con el lector (2ª persona) y verdadero monólogo consigo mismo (1ª persona), a modo de reflexión en voz alta, acerca del conflicto vivido por él (1ª persona) como víctima de un buitre verdugo (3ª persona). Según este planteamiento las dos personas destacadas surgen de los actantes del conflicto: yo — él.

Este esquema de los determinantes vuelve a presentarse en el esquema de los pronombres, resultando un factor cohesivo en la deixis narrativa del soneto. Sin contar el empleo en cinco ocasiones del pronombre relativo *que*, descodificable en el texto como la tercera persona: 'el que', 'la que', lo que encontramos es un predominio del pronombre personal (8/14), más en su forma átona (6/8) por referirse a las acciones padecidas por las personas de la narración (las que "Prometeo" ya padece: *me*, y las que el buitre habrá de padecer: *le*, que en su forma tónica (2/8), expresadas en ambos casos a través de la tercera persona de singular: *él*, y referidas a lo que simboliza *el otro* para nuestro Prometeo; de nuevo el paradigma del buitre.

También vemos aquí de manera aislada el uso de un pronombre indefinido *nadie*, totalizador negativo de *todos*, correferente de *dejéis*: '\*todos vosotros = *nadie*'. En el texto logran de este manera funcionar dos antónimos complementarios como sinónimos funcionales. Además, este proceso de neutralización de contenidos en el enunciado, tiene repercusiones también en la enunciación, ya que refuerza la idea anteriormente apuntada de *fingido* diálogo que el protagonista-narrador establece con el lector-receptor imaginario.

En cuanto al verbo, auténtico esqueleto (26) del texto, observamos en primer lugar que tan sólo 4 de 15 son formas no personales: *apu-*

(25) Hay una cohesión genérica en cuanto al femenino, ya que los dos únicos adjetivos en [-a] que tenemos: "negra" y "sombria", presentan afinidad con el género femenino de sustantivos como *angustia*, *existencia*, *agonía*, *muerte*, tan presentes en la sustancia del contenido del soneto. Solo el sustantivo "agonía" está expreso en el texto, pero comparte el mismo campo semántico con *existencia*, *muerte*; y el mismo campo asociativo con *angustia*.

(26) Si atendemos a la esfera nominal, tanto buitre como "Prometeo" mantienen un equilibrio cuantitativo: 9 susts. referidos a buitre frente a 7 susts. referidos a "Prometeo". En cambio en la esfera verbal observamos cómo buitre está predominantemente representado ya que acumula 10 verbos, la mayoría de acción con sema fagocitador actualizado, frente a sólo 4 verbos referidos a "Prometeo". Por lo tanto, el buitre queda caracterizado por acciones verbales que tienen que ver con comer en primer lugar y beber de forma más secundaria.

*rar, haciendo, sorprender y ver.* Siguiendo la explicación propuesta sobre los sujetos existentes en el poema (un *yo* que padece y piensa y un *él* que ejecuta la acción a la vez que es pensado por el otro) parece lógico el predominio de las formas personales. Todas ellas aparecen en presente de indicativo porque se nos narra algo que está teniendo lugar de manera constante y casi atemporal al tratarse de un mito griego. La excepción está en *toque*, presente de subjuntivo que aparece en el verso cuarto, al inicio del segundo cuarteto, donde, estructuralmente, empieza el poema a desarrollar el deseo de "Prometeo"; y también encontramos otra excepción en el penúltimo verso con el pretérito imperfecto *satisfacía*. Le sirve este recurso a nuestro particular Prometeo para adelantar, a través de *toque*, su deseo en el tiempo dando por acabado, mediante *satisfacía*, su sufrimiento a pesar de que todavía nada de lo que su anhelo imagina haya sucedido. En cuanto al morfema verbal de número vemos que sólo una forma subjuntiva aparece en plural: *dejéis*, que corresponde a un receptor impersonal. De las restantes formas sólo *quiero* se repite en dos ocasiones y coincide además con los únicos casos en primera persona del singular, encargados de expresar la voluntad del *yo*, *sujeto de la enunciación* y *objeto del enunciado*, en triunfar. Sin embargo, la persona que predomina es la tercera de singular: *devora, es, labra, toque, traga, amaga, satisfacía, apaga*, por ser *él, el buitre, el sujeto del enunciado y el objeto de la enunciación*.

El plano morfológico, como acabamos de ver, nos ofrece las características formales de las partes de la oración, cuyo funcionamiento analizaremos en detalle a continuación. Aunque hemos decidido realizar de manera independiente el análisis morfológico del sintáctico, no podemos evitar que ambos estén imbricados, como sucede, por ejemplo, cuando antes hablábamos de *sujeto de la enunciación* y *objeto del enunciado* o *sujeto del enunciado* y *objeto de la enunciación*.

Si comenzamos por los cuartetos veremos una oración compleja en cada uno de ellos. En el primer cuarteto: "Este buitre voraz de ceño torvo que me devora las entrañas fiero y es mi único y constante compañero labra mis penas con su pico corvo", podemos considerar: 1º) que sólo hay una proposición principal: "Este buitre voraz de ceño torvo labra mis penas con su pico corvo"; 2º) que depende de ella una proposición subordinada adjetiva introducida por el nexo relativo *que*, cuyo antecedente expreso es *buitre*: "que me devora las entrañas fiero"; 3º) esta proposición subordinada adjetiva, a su vez, está coordinada copulativamente con la siguiente, lógicamente en su mismo nivel sintáctico: "y [que] es mi único constante compañero". Al final nos encontramos con una oración compleja formada por tres proposiciones: una principal y dos subordinadas adjetivas de relativo coordinadas copulativamente. Ahora bien, atendiendo a la puntuación, al no haber coma entre el antecedente y el relativo en el soneto, podríamos pensar en una subordinación adjetiva especificativa. Pero si observamos con más detenimiento, desde las isotopías que establece el conte-

nido, comprobamos que *buitre* ya está suficientemente especificado al decir *este buitre*. Por lo tanto, al ser un 'buitre conocido, en un contexto consabido', todo lo que se "especifique" después, será aposición explicativa, esencialidad, no circunstancia. El hecho de no aparecer formalmente una coma quizá se deba al deseo de propiciar un enca-balgamiento semántico; no métrico, por supuesto.

En el segundo cuarteto: "El día en que le toque el postrer sorbo apurar de mi negra sangre, quiero que me dejéis con él solo y señero un momento, sin nadie como estorbo", podemos considerar: 1º) que hay una proposición principal: "el día (27) quiero"; 2º) que depende de ella una proposición subordinada sustantiva de complemento directo introducida por el nexa conjuntivo *que*: "que me dejéis con él solo y señero un momento sin nadie como estorbo"; 3º) también depende de la principal una proposición subordinada adjetiva de relativo con antecedente expreso, *día*, que cumple la función de complemento circunstancial de tiempo dentro de la proposición principal: "en que le toque el postrer sorbo apurar de mi negra sangre". De nuevo, volvemos a encontrarnos con una oración compleja formada por tres proposiciones: una principal y dos subordinadas: una sustantiva de objeto directo y otra adjetiva de relativo. Pero a diferencia del primer cuarteto, la subordinada adjetiva de relativo es especificativa tanto formalmente, al no aparecer coma entre antecedente y relativo, como semánticamente: se restringe la extensión de *día*, ampliando su intensidad.

¿Qué conexión semántica (28) podemos sobrentender entre los cuartetos formalmente asindéticos? Para contestar esta pregunta quizá debiéramos reconstruir la coherencia semántica que los liga: 'Cuando a este buitre voraz de ceño torvo que me devora las entrañas fiero y es mi único constante compañero al labrar mis penas con su pico corvo, le toque apurar (29) el postrer sorbo de mi negra sangre, entonces (30) quiero que me dejéis con él solo y señero, sin nadie como estorbo'. Según esta reconstrucción semántica vemos que el contenido del primer cuarteto está focalizado (31), ya que, en realidad, se inserta den-

(27) El día no es el objeto directo sino el aditamento temporal del verbo, equivalente semánticamente a 'entonces'.

(28) Es decir, la atadura sintáctica se convierte en atadura, sobre todo, semántico-pragmática, donde conectores pragmáticos (marcadores discursivos, reguladores fáticos) y recursos entonativos hacen las veces de las conjunciones.

(29) Estructura verbal perifrástica modal de obligación ya que no se necesita la anáfora para poder recuperar el objeto directo, simplemente se hace uso de la elisión. Por ejemplo: —¿le toca apurar el postrer sorbo de mi negra sangre? —Sí le toca.

(30) Conector pragmático con valor reformulativo que permite recuperar el hilo discursivo tras la acumulación de argumentos anteriores.

(31) El orden de palabras responde, antes que a la función sintáctica o semántica (sujeto, objeto o agente, experimentador), a la función pragmática de la topicalización y al realce informativo de los elementos. De hecho, con frecuencia, y es el caso de nuestro texto, las palabras se adelantan como preludios de la expresión organizada, a modo de titulares que anuncian el desarrollo de la idea que se pretende desarrollar. Tales adelantos informativos, *pre-temas, pre-remas* o, como los han llamado algunos autores, movimientos tópicos o

tro del segundo cuarteto. Así, el buitre en el primer cuarteto por focalización funciona sintácticamente como sujeto, pero si tenemos en cuenta su inserción en el segundo cuarteto, la función sintáctica que le corresponde propiamente es la de objeto indirecto, anaforizado en *le*.

Los dos tercetos forman una unidad sintáctico-semántica, ya que formalmente presentan un encabalgamiento (32) semántico que permite ver directamente, sin reconstrucción, como sucedía en los cuartetos, la coherencia semántica que los liga. Ahora bien, en el primer terceto aparece un hipérbaton por disyunción (33): "*quiero... sorprender*" bastante abrupto al incrustar toda una aposición explicativa modal-temporal (34), también con presencia de elipsis e hipérbaton, ahora por inversión: "*triunfo haciendo mi agonía mientras él mi último despojo traga*". En esa inversión está focalizado *triunfo*, por anteposición al verbo que lo rige. También se observa una elipsis de la preposición *de*: 'haciendo triunfo de mi agonía', estructura más acorde con el español actual. Pero no estamos ante un solecismo, ante una incorrección sintáctica, sino más bien ante un calco sintáctico del latín: estructura de doble acusativo del tipo: *creare Ciceronem consul*, traducible por 'hacer cónsul a Cicerón'. Este calco sintáctico latino evitaría entender *triunfo haciendo*, como la perífrasis verbal 'triunfar'. Constatable, por otra parte, por la focalización de *triunfo* al anteponerlo al verbo que lo rige mediante el hipérbaton por inversión. La proposición principal a ambos tercetos es "*quiero sorprender en sus ojos la sombría mirada*".

El último terceto repite la modalidad del anterior, pero es una modalidad más compleja, sin alusiones temporales. Hay dos modales, complementadas a su vez por adjetivas de relativo con antecedente expreso: "*al ver la suerte que le amaga*" y "*sin esta presa en que satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga*". Estas dos modales desde una sintaxis oracional pueden parecer independientes entre sí; pero si lo analizamos desde una semántica sintáctica, veremos que hay una interdependencia si reconstruimos su coherencia semántica: 'la suerte que le amaga consiste en quedarse sin esta presa en que satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga'. Por lo tanto, abrimos el camino para una oración atributiva ecuativa, donde se rastrea una equivalencia: 'la suerte que le amaga = quedarse sin esta presa en que satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga'; camino que nos lleva a interpretar la relación entre ellas como una relación de coordinación

dislocaciones a la izquierda, actúan, según lo anterior, de presentadores temáticos o remáticos. Cfr. Antonio Narbona (1989, págs. 167 y 189-192).

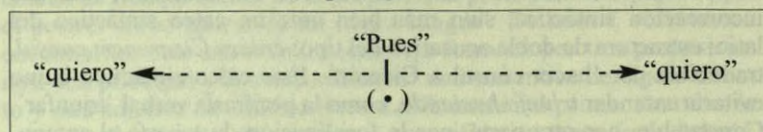
(32) Los encabalgamientos, por otra parte, propician la posición privilegiada en el verso, como es principio y fin.

(33) En el segundo cuarteto también hay dos hipérbatos, pero menos abruptos: "*le toque el postrer sorbo apurar de mi negra sangre*". Son menos extensos y ambos por disyunción

(34) Al no aparecer una coma entre *agonía* y *mientras* da la impresión de que la temporalidad se acoge dentro de la modalidad.

explicativa: 'al ver la suerte que le amaga; es decir, quedarse sin esta presa en que satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga'. Con ello reforzamos, de nuevo, la estructura repetitiva con respecto a la del primer terceto, donde también encontrábamos una aposición explicativa. Igualmente en ambos tercetos hallamos elipsis. Si antes era elipsis de la preposición *de*; ahora sería la elipsis del verbo '*quedarse*'. Pero no todo es coincidencia entre los dos tercetos, ya que a diferencia del primer terceto, en el segundo terceto no aparece ni la temporalidad ni el hipérbaton.

Entre los dos cuartetos y los dos tercetos la sintaxis es clara a la hora de expresar la relación semántica que se establece entre ambos bloques ya que echa mano de la conjunción subordinante causal: *pues*. Conjunción que posee un cierto valor ilativo al enlazar lo que el punto precedente ha escindido, creando un paralelismo a ambos lados, como de imágenes ante un espejo, con las formas verbales *quiero*, que introducen el deseo del hablante/ protagonista:



Según esto, vuelve a haber otra focalización en el soneto marcada por un hipérbaton de inversión. Si el orden epistémico es: 1º) causa → efecto 2º) efecto, Unamuno nos presenta en el texto justo lo contrario (35), a través de una sintaxis donde primero aparece la proposición principal (los dos cuartetos) y después la proposición subordinada causal (los dos tercetos). Vamos, por tanto, a reconstruir la coherencia semántica que rige ambos bloques: 'Ya que, haciendo triunfo de mi agonía, mientras él mi último despojo traga, quiero sorprender (36) en sus ojos la sombría mirada al ver la suerte que le amaga sin esta presa en que satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga; Es por ello por lo que quiero que me dejéis con él solo y señero, sin nadie como estorbo, cuando a este buitres voraz de ceño torvo que me devora las entrañas fiero y es mi único constante compañero al labrar mis penas con su pico corvo, le toque apurar el postrer sorbo de mi negra sangre'. Llegados a este punto podemos comprobar que el soneto de Unamuno presenta una estructura sintáctica bipartita, hablábamos antes de dos bloques: causal (los tercetos) y principal (los cuartetos).

(35) Vemos que la sintaxis no responde al orden lineal basado principalmente en la sucesión de una serie de constituyentes formales, sino que más bien tales constituyentes se sitúan estratégicamente a lo largo del discurso en un orden jerárquico semántico-pragmático.

(36) Volvemos a encontrarnos con otra perífrasis verbal modal, ahora volitiva, ya que no se necesita la anáfora para recuperar el objeto directo, sino que directamente se pasa a la elisión: —¿quieres sorprender la sombría mirada en sus ojos? —Sí quiero.

Desde el punto de vista semántico observamos un texto tautológico en su comienzo y en su fin, ambos enmarcados desde una deixis común: *apurar el postrer sorbo - mi último despojo traga*, que estudiaremos más detenidamente ahora en el nivel de contenido.

Según avanzábamos nuestro análisis por los distintos niveles de la lengua hemos ido adelantando una posible interpretación a los fenómenos lingüísticos que observábamos en el poema. Dicha interpretación se inscribe en los cinco campos semánticos presentes en el texto:

CAMPO SEMÁNTICO	EJEMPLOS	Nº TÉRMINOS
dolor, tristeza enfado, enojo	penas, agonía ceño, torvo, estorbo	2 susts. 2 susts. 1 adj.
depredación  voracidad	despojo, presa,  voraz, devora, apurar, sangre, labra, sorbo, traga, satisfacía, hambre, atroz	2 susts.  2 adjs. 5 verbos, 3 susts.
carroña	buitre, entrañas	2 susts.
felicidad, salvación	triunfo, señero, sorprender postrer, último	1 sust. 1 adj. 1 verbo 2 adjs.
elementos situacionales de temporalidad asociados a soledad	constante, nunca un momento	1 adj. 1 adv. 1 sust.

El campo semántico con mayor número de términos es el de depredación y voracidad, con 12 elementos, que podrían aumentar en 2 más si lo asociamos con otro campo semántico que le es muy próximo, el de carroña. Le siguen muy equilibrados, ya que constan de 5 términos, los campos semánticos de dolor, tristeza, enfado, enojo, y de felicidad, salvación. Y en último lugar se sitúa el campo de los elementos situacionales de temporalidad, con 3 términos. El contenido semántico de los campos fundamentalmente viene expresado por sustantivos (13) y por verbos (7). En un segundo plano se colocan los adjetivos (4) y los adverbios (1).

Ahora bien, este recuento no tendría ninguna valía sin una interpretación que lo enlace coherentemente. Así, podríamos pensar que el protagonista —extensivo a cualquier ser humano—, se siente sujeto alienado a su propio cuerpo, que se visualiza a través de dos sinécdoques: *entrañas* por 'hígado' y *sangre* por 'vida', correspondientes al mito de Prometeo y el encadenamiento que sufrió por la ira de Zeus en el monte Cáucaso.

En segundo lugar subyace el dolor por el eterno castigo del Titán y la agonía reiterada cada día, que poco a poco evoluciona en el poema, como ya vimos entre el segundo cuarteto y el primer terceto, hacia la asunción de ese dolor como pago de ser conocedor de la verdad, lo que le lleva a la salvación.

Aprovecharemos este nivel de análisis semántico para introducir una posible hipótesis planteada por el autor. Antes vimos cómo en el verso 5 a través de la forma verbal *toque*, en subjuntivo, el protagonista nos adentraba en un momento hipotético, deseado por él. Entonces era cuándo en el verso 7 aparecía *dejéis*, de nuevo en subjuntivo, para mostrar su deseo el protagonista. Podríamos interpretar esto como una estructura condicional donde la prótasis sería la ubicación en ese momento hipotético, a través de *toque*, y la apódosis, la argumentación de ese deseo, introducido por *dejéis*. Así vemos cómo el poema se va transformando de lo que superficialmente parecía la narración de un mito clásico en una reconstrucción de lo que F. Ynduráin (37) llamó “ritmo interior” del propio poeta. Para ello consideraremos toda la unidad textual del poema como una alegoría del vértigo existencial del hombre, integrada asimismo por múltiples metáforas. A saber:

PLANO REAL	PLANO FIGURADO
Prometeo, salvador mítico de la humanidad	individuo, poeta, salvador a través de la palabra, Unamuno (38)
buitre, depredador, carroñero	sociedad, incultura, ser humano como propio verdugo
carroña, vísceras, cuerpo despedazado	bajos instintos del ser humano, ALIENACIÓN
salvación no expresa, sí implícita	moderación de instintos primarios a través de razón, desalienación de nuestra propia condición humana, PEDAGOGÍA
Dioses, oyentes no expresos, sí implícitos	la propia humanidad como esperanza

En relación con los campos semánticos y los planos real y figurado están las palabras clave que encontramos en el soneto. Estas, como parte principal del léxico del texto, contribuyen a su significado. Consideramos que son cinco:

**Relación:** es la palabra más relevante. Parte de la esencia del poema en su fondo y en su forma pasa por este concepto.

**Posesión:** tanto en términos sintácticos como léxico-semánticos la posesión es la forma en la que se materializa la relación entre el buitre y nuestro particular Prometeo.

(37) Francisco Ynduráin: “La rima en la poética unamuniana”, *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Crítica, Barcelona, 1979, pág. 284.

(38) Como sabemos Unamuno perteneció a una generación literaria muy comprometida con los problemas del individuo, cuyos temas principales abordan lo que posteriormente se llamaría existencialismo humano, con plena vigencia en este poema.

*Constancia*: el adjetivo “constante” es el otro gran modificador de la palabra *relación*. Aparece en el poema porque es una de las claves para entender la agonía de Prometeo y la de Unamuno, así como para interpretar procesos de építesis adjetiva y procesos de inalienación en los determinantes posesivos, marcadores de las relaciones de pertenencia.

*Exclusividad*: la tercera característica de la relación de los protagonistas del texto es esta. En el mundo posible que crea Unamuno, todo lo que no sea el buitre y Prometeo supone un “estorbo”, una molestia. Es interesante destacar que casi todas las palabras de las categorías léxicas que encontramos en el texto tienen sus referentes o *denotata* en el buitre o en Prometeo.

*Negrura*: es el color fundamental de la imagen del poema, símbolo del dolor, de la tristeza, de la mala suerte (39), de la muerte. Podríamos decir que el negro deja de ser un elemento más para llegar a ser red semántica en la que se teje una de las isotopías de contenido del poema.

El plano semántico engarza fácilmente con el estilístico, puesto que aquí se pueden estudiar variaciones significativas con rendimiento expresivo, no sólo como la metáfora, sino también como la metonimia, la paradoja o la sinonimia. Si se echa un vistazo al poema “A mi buitre” podemos encontrar algunos elementos que así lo corroboran. Por ejemplo, la expresión *el postrer sorbo / apurar de mi negra sangre* es metonímica e hiperbólica, al hacer alusión a la relación indicial que establecen sangre y vida, ausencia de sangre y muerte. Tanto *postrer* como *apurar* intensifican el morir concebido como un proceso eventivo transicional (40). De los tres tipos de evento señalados en la nota anterior, que convienen al verbo morir, el texto ha dado preferencia al segundo: “evento delimitado con duración que culmina en la fase final”, pero insistiendo en “la fase final” y relegando “con duración”, ya que la clave de interpretación nos la da el epíteto *negra*, aplicado a *sangre*. Como se sabe la sangre es un plasma azulado translú-

(39) En el texto se nos dice: “la suerte que le amaga”. Si atendemos al significado del verbo *amagar* comprobamos que su origen es incierto y que ha sufrido complejas transformaciones semánticas. Se han barajado como posibles procedencias el germánico *MAGAN* ‘tener fuerza, poder’, y el francés antiguo *EXMAGAR* ‘quitar las fuerzas, asustar’. Sin embargo, señalan Corominas y Pascual (3ª reimpr.) que otros estudiosos hicieron notar que *amagar* estaba íntimamente relacionado con el occitano *amagar* ‘esconder, ocultar’. Sostienen, por diversas razones (antigüedad en la lengua y principio geográfico-lingüístico de las áreas lingüísticas coincidentes), que la acepción originaria del término es ‘ocultar’. Según esto, creemos que la derivación semántica podría ser la siguiente para explicar el sentido en el texto: ‘ocultar > disfrazar > disimular > hacer ademán > amenazar’.

(40) Evento complejo que consta de un proceso (P) a través del cual se alcanza un estado (E). Evento delimitado con duración que culmina en la fase final. Evento delimitado que implica una transición entre dos puntos de culminación; tanto el subevento inicial como el subevento final pueden a su vez descomponerse en dos fases: morir(se). (Cfr. Elena de Miguel y Marina Fernández Lagunilla (2000: 16, 27, 28).

cido que al contacto con el oxígeno toma el color rojo característico. Al secarse, la sangre se queda negra. Dentro de este proceso natural el adjetivo *negra* podría funcionar como un epíteto, pero si releemos la oración a la que pertenece, vemos que se encuentra en el momento en el que el buitre (41) le está devorando: *el postrer sorbo / de mi negra sangre*. Es decir, la sangre permanece líquida mientras el buitre la bebe. Por tanto lo que cabría decir de ella es que es roja todavía. ¿Por qué entonces el uso paradójico de *negra sangre*? Simplemente porque el texto apunta al final del proceso, anticipado ya en el adjetivo *postrer*. Entre ambos adjetivos: *postrer* y *negra* se establece una isotopía de contenido, basada en una sinonimia funcional: 'postrer /-a = negra / -o', demostrable en las dos transformaciones semánticas que permiten las expresiones: 'el negro sorbo de mi postrera sangre' o 'el postrer sorbo de mi negra sangre'. También podemos enriquecer la isotopía de contenido si apelamos a *atroz* referido a *hambre*, como un cultismo semántico, ya que proviene del latín *atrox*, *-ocis*, derivado de *ater* 'negro'. J.E. Cirlot en su *Diccionario de símbolos* dice con respecto a la oposición cromática: rojo / negro: "... el rojo corresponde a la actividad e intensidad. (...) el rojo es el color de la sangre palpitante (...). En la India, los objetos que se querían vivificar se teñían de rojo (...). El negro corresponde a procesos de desasimilación, pasivización y debilitación". Por lo tanto marcarían una antonimia funcional en el texto, con connotaciones simbólicas: rojo – vida / negro – muerte (42).

La epítesis, en el texto, funcional, del adjetivo con respecto al sustantivo se ve correspondida por los posesivos inalienables (43), aquellos que establecen una relación constante entre el sustantivo y el determinante, también funcionales textualmente. Por ejemplo, en el v. 3 leemos: "y es mi único constante compañero", lo que nos puede llevar a proponer que, dada esta relación *constante*, el buitre se convierte en algo intrínseco a Prometeo; tanto como sus entrañas, su cuerpo o sus pensamientos. De este modo, *mi* buitre, *este* buitre y *esta* presa (44), mantienen una relación inalienable entre el sustantivo y el determinativo. En cuanto al sintagma *mi agonía* y *mis penas* se puede decir algo parecido ya que la reiteración del hecho provoca que la agonía y

(41) El buitre al ser un ave rapaz que se alimenta de carne muerta atrae el adjetivo *negra* a *sangre*, de modo que los actantes (sujeto: buitre; objeto: sangre) establecen una red isotópica de correlaciones semánticas.

(42) Sema potenciado por ser isotópico respecto de otros términos connotadores de 'muerte', como son: *buitre*: 'ave carroñera'; *entrañas*: 'cada uno de los órganos contenidos en las principales cavidades del cuerpo humano y de los animales'; *despojo*: 'pellejo de los animales', 'botín', 'vientre, asadura, cabeza y manos de las reses muertas'; *presa*: 'cosa apresada o robada', 'tajada, pedazo o porción pequeña de una cosa comestible', 'ave prendida por halcón u otra ave de rapiña'.

(43) Seguimos la distribución entre posesivos alienables y posesivos inalienables según las definiciones de M. Fernández Lagunilla y A. Anula (1995).

(44) Relación de antonimia recíproca entre *buitre* y *presa*.

las penas sean algo de lo que Prometeo no puede escapar ni se puede desprender; por tanto, conceptualmente también es una relación inalienable la que se establece. Por ello las relaciones de pertenencia que aparecen en el texto nos llevan a hablar de inalienación; es decir, de nexos que no se pueden romper. Evidentemente, los que más nos interesan son aquellos que parecían alienables y que, por el poema, no lo son. Esto convierte a la relación en algo casi exclusivo y único. Nos encontramos así con un diagrama de relaciones en el que tanto Prometeo como el buitre viven el uno para el otro, su relación es de pertenencia mutua. Por otra parte lo que les es propio a cada uno entra en interacción con el otro: con el pico de uno se labran (45) las penas del otro; el hambre de uno se sacia con las entrañas y la sangre del otro, vistas como último despojo; la suerte del buitre la ve Prometeo en la sombría (46) mirada de sus ojos. Así desde la experiencia física, desde la relación en términos de posesión inalienable en lo físico, transcendemos a una dependencia síquica recíproca, en la que, como dice Graciela Reyes (1990: pág. 14), “somos lo que hablamos y nos hablan y también lo que nos hablamos a nosotros mismos. Somos prisioneros libres, creadores creados, dueños esclavizados de nuestra capacidad lingüística”.

Por otra parte, los sinónimos de lengua están muy presentes en el poema. Hay varias isotopías diseñadas en torno a ellos (47):

fiero	torvo (48)	atroz (49)
tragar (50)	sorbo / sorber (51)	apurar (52)
penas	agonía (53)	
solo	señero (54)	
último	postrer (55)	

(45) Obsérvese el sentido metafórico de labrar las penas con el pico corvo. Labrar como trabajar con el arado, que aquí sería más bien con la guadaña. Corvo, a su vez, connota un pájaro de mal agüero, que saca los ojos, como es el cuervo. Todo redunda en un sentido fúnebre, mortuario.

(46) Sombria abunda en la isotopía de la muerte aludida en la nota anterior.

(47) El orden que muestra la tabla es independiente del orden de aparición en el texto. En la primera columna figuran los términos más extensos y menos intensos de cada micro-campo. Vendrían a ser sus archisememas respectivamente, por constituir los semas comunes que comparten.

(48) Torvo: dicho especialmente de la mirada: **fiera**, espantosa, airada y terrible a la vista. (DRAE<sup>22</sup>).

(49) Atroz: **fiero**, cruel, inhumano (DRAE<sup>22</sup>).

(50) Su origen es incierto. Corominas y Pascual (3ª reimpr. 1997) lo hacen derivar probablemente del lat. DRACO, -ONIS, ‘monstruo devorador’, lo cual lo acerca muchísimo al sentido que para nosotros tiene en el poema.

(51) Absorber, tragar (DRAE<sup>22</sup>).

(52) Consumir [algo] hasta que no quede nada (DEA, 3ª reimpr.). Dicho de un líquido: beberlo hasta el final.

(53) Pena o aflicción extremada (DRAE<sup>22</sup>).

(54) Solo, solitario, separado de toda compañía (DRAE<sup>22</sup>).

(55) Adj. Postrero: último en una lista o serie (DRAE<sup>22</sup>).

Por último, el título del poema *A mi buitre* resulta anfibológico, no en cuanto a *buitre* ya que resulta ser siempre una metáfora: 'pensamiento que se ceba en la desgracia de otro', cuyo término real, a su vez, podría ser el águila del mito de Prometeo, sino en cuanto a la interpretación posesiva: 'yo tengo un buitre', o atributiva: 'yo soy un buitre', del determinante *mi*. La articulación expresiva del soneto parte de la interpretación posesiva ya que hay un enfrentamiento entre agresor y agredido, entre ave carroñera y presa, mediante la oposición deíctica: él / yo. Pero deja entrever una segunda lectura ya que permite entender *este buitre* como 'el animal (56) que llevamos dentro; que, en definitiva, somos', de ahí la proximidad marcada por el dístico de cercanía *este*, con el que da comienzo el primer verso, en un contexto consabido (57).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrés AMORÓS (dir.): *El comentario de textos*, Castalia, Madrid, 1987.

Antonio BRIZ: *El español coloquial: situación y uso*, Arco Libros, Madrid, 1996.

Antonio NARBONA: *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*, Ariel, Barcelona, 1989.

Antonio QUILIS: *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 2001.

Carlos GARCÍA GUAL: *Prometeo: mito y tragedia*, Hiperión, Madrid, 1995.

Catalina FUENTES: *El comentario lingüístico-textual*, Arco Libros, Madrid, 1998.

César HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Jesús MANCHO y Hernán URRUTIA: *El comentario lingüístico de textos*, Júcar, Gijón, 1993.

Elena DE MIGUEL y Marina FERNÁNDEZ LAGUNILLA: "El operador aspectual se", *Revista Española de Lingüística*, 30,1, 2000, págs. 13-43.

Emilio ALARCOS: *Gramática de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 1994.

Francisco FERNÁNDEZ TURIENZO: *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1966.

Fernando CORRIPIO: *Diccionario de sinónimos y antónimos de la lengua española*, Larousse Editorial, Barcelona, 1999.

(56) Pero en el caso de Unamuno la naturaleza de ese animal de fondo será intelectual más que sensual ya que en el poema titulado: *Al buitre de Prometeo*, inserto en su primer libro de poemas (*Poesías*, 1907), aparece en uno de sus versos la metáfora: "al buitre pensamiento". Por lo tanto, el pensamiento, la razón, serán vistos por el filósofo como un buitre carroñero.

(57) La relación vivencial de proximidad y, por tanto, el saber compartido hacen que el mensaje lingüístico presente una fuerte dependencia contextual (cfr. Antonio Briz, 1996, págs. 39-40).

Fernando LÁZARO CARRETER y Evaristo CORREA: *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Salamanca, 1996.

Francisco MARCOS MARÍN: *El comentario lingüístico. Metodología y práctica*, Cátedra, Madrid, 1983.

Francisco YNDURÁIN: "La rima en la poética unamuniana", en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo* y 98, Vol. 6, Crítica, Barcelona, 1979.

Grace E. MEGWINOFF ANDREU: "Del pensamiento griego en la obra poética de Unamuno en dos tiempos: antigüedad y siglo XX", en *Actas del Congreso Internacional del Cincuentenario de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989.

Graciela REYES: *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Montesinos, Barcelona, 1990.

Ignacio BOSQUE y Manuel PÉREZ FERNÁNDEZ: *Diccionario inverso de la lengua española*, Gredos, Madrid, 1987.

Ignacio BOSQUE y Violeta DEMONTE: *Gramática descriptiva de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

James PUSTEJOVSKY: "The Geometry of Events", en Carol Tenny (ed.), *Studies in Generative Approaches to Aspect. Lexicon Project Working Papers*, 24, MIT, Cambridge, Mass., págs. 19-39.

James PUSTEJOVSKY: "The Syntax of Event Structure", en B. Levin y S. Pinker (eds.), *Lexical and Conceptual Structure*, Blackwell, Oxford, págs. 47-81.

Joan COROMINAS y José Antonio PASCUAL: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980-91.

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS: *Diccionario de métrica española*, Alianza, Madrid, 2004.

José Manuel GONZÁLEZ CALVO: *Análisis sintáctico. (Comentario de 5 textos)*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1990.

José Manuel BLECUA (dir.): *Diccionario general de sinónimos y antónimos. Lengua española*, Barcelona, Edich, 1999.

Juan Eduardo CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1991.

Leonardo GÓMEZ TORREGO: *Gramática didáctica del español*, SM, Madrid, 2002.

M<sup>a</sup> Dolores VIVERO GARCÍA: *El texto: teoría y análisis lingüístico*, Arrecife, Madrid, 2001.

Manuel ARIZA et alii: *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Alhambra, Madrid, 1990.

Manuel BLANCO: *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*, Madrid, ABL Editor, 1994.

Manuel CAMARERO: *Introducción al comentario de textos*, Castalia Instrumenta, Madrid, 1998.

Manuel SECO: *Gramática esencial del español. Introducción al estudio de la lengua*,

Esapa, Madrid, 1989.

Manuel SECO, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS: *Diccionario del español actual*, Aguilar, Madrid, 1999.

María ZAMBRANO: *Unamuno*, Debate, Barcelona, 2003.

Marina FERNÁNDEZ LAGUNILLA y Alberto ANULA: *Sintaxis y Cognición*, Síntesis, Madrid, 1995.

Miguel de UNAMUNO: *Obras completas*, Escélicer, Madrid, 1966.

Miguel de UNAMUNO: *Poesía completa*, 1, Alianza Tres, Madrid, 1987.

Miguel de UNAMUNO: *Obras completas*, ed. y prólogo de Ricardo Senabre, Turner, Madrid, 1994.

Miguel de UNAMUNO: *Poesías*, ed. de Manuel Alvar, Cátedra, Madrid, 2001.

Pedro CEREZO GALÁN: "Miguel de Unamuno. Metáfora y pensamiento", en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Vol. 6, Crítica, Barcelona, 1994.

Rafael CANO: *Análisis filológico de textos*, Taurus, Madrid, 1991.

Rafael CANO: *Introducción al análisis filológico*, Castalia Instrumenta, Madrid, 1998.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 2002.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 2001.

René MARTÍN: *Diccionario de mitología griega y romana*, Espasa, Madrid, 2003.

Santiago SEGURA MUNGUÍA: *Nuevo diccionario etimológico Latín - Español y de las voces derivadas*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2001.

Segundo SERRANO PONCELA: *El pensamiento de Unamuno*, F.C.E., Breviarios, México, 1978.

Tomás NAVARRO: *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1986.

REFERENCIAS  
BIBLIOGRÁFICAS

# Esbozo de análisis semántico contrastivo español – euskera en torno al campo léxico de la valoración estética

ANA ISABEL RECALDE DELGADO\*

## RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

Se trata de abordar la metodología de la semántica contrastiva en el contenido léxico "valoración estética" entre dos lenguas no emparentadas, el español y el euskera. Se realiza un esbozo ya que sólo se comparan las unidades del centros del campo en los sectores positivo y negativo. Se utiliza el material lexicográfico como punto de partida y se contrastan los resultados a través de una selección de textos narrativos de Bernardo Atxaga.to.

*Semantika kontrastiboaren metodologiari heldu nahi zaio "balioespen estetikoa" eduki lexikoan, ahaidetu gabeko bi hizkuntzen —espainieraren eta euskararen— artean. Zirriborro bat egiten da, eremuko erdialdeko unitateak bakarrik konparatzen direlako sektore positiboan eta negatiboan. Material lexikografikoa abiapuntutzat erabiltzen da, eta emaitzak kontrastatzen dira, Bernardo Atxagaren zenbait narrazio-testu hautaturen bitartez.*

This is a look at the methodology of contrastive semantics in the lexical content of "aesthetic appraisal" between two unrelated languages, Spanish and Basque. It takes the shape of a sketch due to only comparing the field centre units in the positive and negative sectors. It uses lexographic material as a starting point and compares the results based on a selection of narrative texts by Bernardo Atxaga.

## PALABRAS CLAVE GAKO HITZAK KEY WORDS

Semántica contrastiva, español – euskera, campo léxico, valoración estética, Bernardo Atxaga

*Semantika kontrastiboa, espainiera-euskara, eremu lexikoa, balioespen estetikoa, Bernardo Atxaga*

Contrastive semantics, Spanish-Basque, Lexical field, Aesthetic appraisal, Bernardo Atxaga

\* Universidad de Deusto

# 1. INTRODUCCIÓN GENERAL: FUNDAMENTOS DE SEMÁNTICA CONTRASTIVA

Parafraseando las palabras de Mario Wandruszka (1969/76), la lingüística moderna ha llegado hoy a una situación en la que es posible, en la comparación lingüística sincrónica, mostrar y describir de manera matizada lo que es comparable y lo que es incomparable en las lenguas, esto es, hoy es posible seguir en la investigación práctica una orientación contrastiva evitando tanto la tendencia al universalismo como a su opuesto el inmanentismo. (1) De hecho cada vez son más habituales los trabajos contrastivos en los estudios semánticos como se constata en los que, principalmente, comparan áreas léxicas del español y del inglés, por ejemplo, el de J. M. Martínez del Castillo (1989) acerca del campo léxico de los "adjetivos de la edad" o el de C. Márquez Linares (1999) sobre el "cuerpo humano".

El método estructural postulaba, en sus inicios, fundamentalmente una descripción de los hechos lingüísticos ajustada a cada lengua, es decir, inmanente, pues hay que suponer en principio que cada lengua representa un sistema independiente con estructuras y modos de organización propios, que deben describirse con exactitud. Sin embargo, en la investigación empírica encontramos una gran dosis de semejanza y coincidencia en la articulación lingüística de la realidad en lenguas estrechamente emparentadas desde el punto de vista genealógico, o con relaciones culturales mutuas constantes e intensas; y esto lo constató el propio E. Coseriu y lo aplicó su discípulo H. Geckeler (1971: Apéndice) en su *Comparación de estructuras léxicas. Esbozo contrastivo para la estructuración del campo "viejo-joven-nuevo" en el italiano, español y francés contemporáneo*.

En el presente artículo se traza un esbozo contrastivo de ciertos sectores del campo de la valoración "estética" del español con el del euskera contemporáneo basándome en el material que aporta la lexicografía y en un estudio de caso, un micro-corpus léxico extraído de la narrativa de Bernardo Atxaga.

Señala E. Coseriu (1981:85) que antes de realizar de manera consecuente una comparación de lenguas le parece metodológicamente (2) necesario que las estructuras correspondientes sean investigadas y descritas primeramente por separado en cada una de las lenguas que vamos a comparar. Así, las estructuras descubiertas pueden ser con-

(1) El desarrollo actual de la lingüística contrastiva puede comprobarse revisando las Actas del I Congreso de Lingüística contrastiva (2000) celebrado los días 6,7,8 de mayo de 1998 en la Universidad de Vigo.

(2) I. de la Cruz Cabanillas y C. Tejedor Martínez (2000:1459), al realizar el análisis contrastivo inglés-español del dominio léxico "horse", señalan el proceso siguiente: "Una vez establecido la representación jerarquizada de los lexemas que conforman el dominio mediante el procedimiento de la descomposición léxica gradual, el contraste se tiene que efectuar en dos niveles: a) intra e interlingüístico, es decir, contraste de cada unidad léxica con las otras de su grupo, por una parte, y especificación de las relaciones de equivalencia con los lexemas de la otra lengua, por otra, b) a nivel de campo y de dimensión, indicando solamente las relaciones de simetría y de isomorfía en la presencia o ausencia de lexemas de la otra lengua."

trastadas o enfrentadas en una segunda fase. Sin embargo, aquí he preferido utilizar como punto de partida el léxico en español para, por medio del material proporcionado en primer lugar por los diccionarios bilingües, aprovechar la comparación interlingüística para comentar casos como, por ejemplo, la resolución de la polisemia de las unidades en castellano. A partir de aquí se irán añadiendo, a través de los diccionarios monolingües, los datos necesarios para la configuración del centro del campo, dejando de lado la periferia. Asimismo, he elegido un plano socio-cultural y estilístico neutro, pero sin obviar las variantes diatópicas tan productivas en euskera.

Este breve esbozo de una lexicología contrastiva no pretende de ningún modo investigar completamente las estructuras del campo léxico "estética" en euskera, más bien intenta ser el estímulo posteriores estudios comparativos en el dominio léxico entre castellano y euskera. Soy consciente, al hacer esta propuesta, de que la divergencia con una corriente de opinión dentro de la semántica vasca contraria a la aplicación de la metodología estructuralista como, por ejemplo, la del profesor de la Universidad del País Vasco Tomás Uribeetxebarria quien afirma (1992:67) que "el léxico no forma parte del sistema de la lengua" o que "se puede decir que las investigaciones están lejos de haber mostrado que el léxico se halla estructurado". Además, escasas son las aplicaciones de la metodología estructuralista en el euskera; como las más interesantes podemos resaltar la de Txillardegui (1975) sobre el "color" (este campo ha sido el que más se ha analizado en euskera desde un enfoque etnosemántico), la de A. Eguzkitza (1977) acerca del "parentesco" o la de M. Etxebarria (1990) sobre la "edad".

Finalmente, quiero señalar cómo E. Coseriu (1981:85) dice que, en lo referido a la comparación de lenguas, se podrían establecer, sobre la base de la semántica estructural, convergencias y divergencias en lo concerniente a los cambios históricos de las estructuras semánticas y, en consecuencia, a la diversidad y a la analogía de los criterios de estructuración de la experiencia.

## 2. SELECCIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS LEXICO- GRÁFICO

Como he afirmado anteriormente, he elegido como punto de partida los diccionarios bilingües castellano-euskera más utilizados en el ámbito académico a pesar de los problemas que plantean como el hecho de que sean obras exclusivamente descodificadoras. Tienen además el problema adicional de la falta de equivalencia semántica en las palabras polisémicas, de tal modo que unen palabras sin ofrecer más comentarios en la definición, por lo que suponen, en la mayoría de los casos, una descripción parcial del léxico al carecer de una estructuración y relación entre las palabras que contienen. Sobre este tipo de diccionario señala el lexicógrafo G. Haensch que:

"En la bibliografía reciente sobre problemas de la descripción semántica en el diccionario bilingüe se afirma, como si fuera algo normal y natural, que da —en lugar de la definición monolingüe del significado— equivalentes por traducción. Así, se podría dar la impresión de que los diccionarios bilingües sirven exclusivamente, o en gran parte, como instrumento para la traducción. En teoría, se podría establecer una gran diferencia entre la explicación lexicográfica del diccionario semasiológico monolingüe y la del diccionario de traducción bilingüe, diferencia que consistiría en que aquél describe qué contenidos pueden corresponder a determinados significantes de una lengua, y éste, qué significantes de una lengua de destino pueden corresponder a determinados significantes de una lengua de origen." (1982:285)

A favor del uso de este tipo de diccionarios en el estudio contrastivo o confrontativo se manifiesta G. Wotjak:

"Tal estudio comparativo sincrónico de los vocabularios, del léxico de, como mínimo, dos idiomas distintos, sacaría provecho de las experiencias prácticas adquiridas en la confección de diccionarios bilingües y hasta plurilingües, pero no se debería limitar ni centrar su interés en aspectos metalexicográficos un tanto descuidados en cuanto a reflexiones teóricas acerca de diccionarios bilingües. Intentará comparar las UL (unidades léxicas) entre sí, pero también el léxico de L1 y el de L2 en su conjunto, lo cual sólo se puede hacer escogiendo partes del léxico y basándose en descripciones detalladas monolingües e independientes unas de las otras y que adopten una misma metodología y utilicen una terminología común o por lo menos comparable." (1992:187)

Efectivamente, los diccionarios bilingües se usan con frecuencia no sólo como instrumentos para la traducción sino del mismo modo que los diccionarios semasiológicos y onomasiológicos. Puede suponerse que el lema representa, en un plano metalingüístico, un significante y que luego siguen indicaciones sobre los contenidos que pueden corresponder al significante en la lengua objeto. Según esta interpretación, el diccionario bilingüe se distinguiría del semasiológico monolingüe especialmente en la metalengua ya que la definición no recurre a significantes de la lengua objeto descrita sino de otra lengua. El usuario del diccionario bilingüe podría también partir del punto de vista según el cual el lema sirve para la identificación de conceptos y que luego se dan los significantes disponibles en una determinada len-

(3) Incidiendo en el uso de este tipo de diccionario podemos citar a C. Muñiz (2001:165): "Las equivalencias de los diccionarios bilingües, pese a ser variadas y en ocasiones extensas en usos y contextos, son siempre cerradas. [...] Los diccionarios bilingües, en tanto que repertorios cerrados de equivalencias semánticas, desentonan con el carácter ligeramente abierto del léxico de uso corriente, convirtiendo en artificiosas las equivalencias. Esta afirmación podría conducirnos a puntos de vista extremos al considerar, desde un

gua para referirse a ellos. En este caso, y así lo he considerado, se puede utilizar como un subtipo del diccionario onomasiológico. (3)

En concreto, los diccionarios de este tipo que he consultado son los siguientes: *3000 hiztegia* (1996) (4) y *Elhuyar* (2000); otros citados son el bilingüe de R. M<sup>a</sup> Azkue (1905-1906), los monolingües en euskera de K. Mitxelena (1987), de P. Mujika (1981) y de I. Sarasola (1996), así como diversos diccionarios de sinónimos como el de Elkar (1998) o el de UZEI (1999).

De su estudio he entresacado los siguientes listados de unidades que estructuro en una primera aproximación en los dos sectores fundamentales del centro del campo adjetivo.

## 2.1. Análisis del sector positivo

### *Hermoso, Bello — Eder*

En *3000 hiztegia*, Hermoso (p.297) se traduce como “Eder, Galant, Sotil, Anpola” y Bello (p.67) como “Eder, Aratz, Bitxi, Zirats” mientras que en *Elhuyar*, Hermoso (p.347) por “Eder, Galant” y Bello (p.80) por “Eder”. En el diccionario de I. Sarasola bajo Eder (p.200) se indica la fecha de su primera aparición, el siglo XV, y la definición “Bere itxura edo eragatik, ikusmenari edo, guztiz atsegina edo miresgarria gertatzen zaiona”; entre los ejemplos (5) indicados he seleccionado los siguientes agrupándolos según el tipo de objeto referido (clases y subclases):

- Dicho de Persona: “Gazte eder, eta alaia”
- Dicho de Hombre: “Mutil eder galanta”
- Dicho de Mujer: “Neska polit bat eta emakume eder bat”, “Andre eder batek bihotza etsi dit”
- Dicho de Partes del cuerpo: “Itxura ederreko gizona”
- Dicho de Área animal y vegetal: “Lore baratzean eder arrosa gorria”
- Dicho de Productos humanos, objetos inanimados: “Etxe eder eta hunkigarria”

punto de vista práctico, que existe equivalencia entre significados de dos lenguas –tal y como muestran los diccionarios– o, por el contrario, basados en radicalismos teóricos, que los diccionarios no son material útil para la traducción pues no es posible establecer correspondencias entre significados de dos lenguas.”

(4) Y revisamos su edición actualizada (febrero-marzo 2006) y electrónica [http://www1.euskadi.net/hizt\\_3000](http://www1.euskadi.net/hizt_3000)

(5) Con respecto a las fuentes y tipos de ejemplos de este diccionario, el autor (1996:XIII) nos dice lo siguiente: “Adibideak: adibideen iturburuak. Adibideok, gehienbat, idazle hoberenatarik hartu dira. Baina nire helburuetara egokitzen ez ziren heinean itxuraldatu egin ditut, euskalki kutsua kenduz eta betegarri gertatzen ziren osagaiez soilduz, besteak beste.”

- Dicho de Creaciones mentales, acciones, abstracciones: "Hitzak ederrak, bihotza faltsu", "Horrelako latin ederra aditzean"

Si nos atenemos al diccionario de Mujika, bajo Eder (p.574) se dice "(común al menos a tres dialectos) Bello, Hermoso, Agraciado" y en el de Mitxelena, bajo Eder (T.VI, pp. 351-357) se indica que es "General en todas las épocas y dialectos.[...]" (6)

### *Bonito, Lindo — — Polit*

En 3000 *hiztegia*, Bonito (p.72) se traduce como "Polit, Bitxi" y Lindo (p.365) como "Polit, Bitxi, Begiko"; en *Elhuyar*, Bonito (p.92) por "Polit, Eder" al igual que Lindo (p.412). (7) En el diccionario de I. Sarasola bajo Polit (p.657) se señala la fecha de aparición, 1657, y se define como "Itxura edo eite atsegingarria duena, halako edertasun bat duena". Entre los ejemplos indicados destacan los siguientes:

- Grado menor (con respecto a Eder): "Ederra ez da baina polita bai"
- Dicho de Mujer: "Neska polita zuen alaba"
- Dicho de Partes del cuerpo: "Polita du aurpegia, baina politagokak begiak"
- Dicho de Área animal y vegetal: "Habia polita egiten du karnabak", "Loretan politena"
- Dicho de Productos humanos, objetos inanimados: "Edergarri polit eta egokiak"
- Dicho de creaciones mentales, acciones, abstracciones...: "Liburuxka polit batean bilduriko artikulak", "Erdarazko hitz polit dotoreak antzeko euskal hitz polit dotoreekin ematea", "Ipuin politak kontatzen zituen", "Amets polit bat deuseztatu zaigu, beste askoren antzera"

En cuanto al diccionario de Mujika, bajo Polit (p.1657) se señalan como equivalentes en castellano "Lindo, Bello, Bonito, Monín".

### *Guapo — — Eder, Polit (Galant)*

En 3000 *hiztegia* (p.289) aparecen hasta 5 acepciones de las que seleccionamos la 1ª (estética) "Lindo, Bello" traducido como "Eder, Galant, Zirats, Majo, Polit, Panpoxa, Xarmanta, Galanta"; y un grupo de acepciones no estéticas que señalan claramente la polisemia estudiada en español: la 3ª "Pendenciero" traducida por "Listarki,

(6) Como variantes fonéticas dialectales de Eder (con 497 ejemplos en el diccionario de frecuencias) señala este autor las formas Edar (en vizcaino), Ear y Eijer, Ejer o Eider, formas con palatal empleadas en suletino.

(7) En el diccionario de sinónimos de UZEI, bajo Polit (p.1999) se encuentran "Bitxi, Eder, Galant, Majo, Galai (heg.), Pitxi (heg.), Marot (bizk.), Eijer (zub.jas.).

Mokokari, Liskargile, Kalapitari, Burrukazale” y la 4ª “Fanfarrón, Perdonavidas” como “Harroputz, Handiputz, Handinahi, Handigura, Ahobero”; en *Elhuyar* (p.337) la acepción estética equivale a “Eder, Galant, Zirats, Karan”.

En el diccionario de I. Sarasola bajo Galant (me centro en este lexema ya que he analizado Eder y Polit) (8) se dice “ (1537) Itxura on edo ederrekoea; bikaina” y en acepción estética aparecen los ejemplos:

- Dicho de Persona (Hombre, Mujer o Atributos): “Maritxu nora zoaz, eder galant hori” (canción popular), “Andre galant eta dotorea”, “Ea senargai galant bat kausitzen duna”, “Galanta gorputzez, ederra arinan”
- Dicho de Productos humanos... : “Hendaiako portua eta Abbadieren Jáuregui galanta”, “Lagunartean olgetan, jantzi zuri ederrekin eta soineko galantekin”(nótese la alternancia con Eder)

En el diccionario de Mujika (p. 189) se indica para Galant “(común) Hermoso, Guapo, Elegante, Esbelto, Gallardo” y para Galant-Eder “Guapetón, muy guapo”; en el de Mitxelena (pp.244-246) se señala “Hermoso, Bello, Apuesto, Gallardo, Gentil, Lozano, De buen aspecto [...]” y se añade “Se encuentra sobre todo referido a personas y a animales de labor y crianza. Propio de la tradición meridional desde sus primeros textos con frecuencia aparece acompañado de Eder”.

#### *Precioso — Eder, Polit*

En 3000 *hiztegia* (p.96), en la 3ª acepción “fig. y fam. Bello” (estética) se relaciona con las palabras ya analizadas Eder y Polit, y se señala como ejemplo “Un niño precioso / Ume ederra” (dicho de Persona, Niño); en la acepción 2ª “de mucho valor” se mencionan las palabras “Bitxi, Preziatu, Baliotsu, Balios, Pitxi” (no campo de valoración estética). En *Elhuyar* (p.544) la 2ª acepción “Hermoso” (estética) se traduce como “Eder, Polit, Xarmant”; lo mismo ocurre en el resto de los diccionarios básicos consultados, los de Sarasola, Mujika y Mitxelena que remiten directamente a Eder y Polit.

#### *Elegante — Dotore (y variantes) (9)*

(8) Ratificamos esta elección comprobando cómo en el *Poltsikoko euskal hiztegia erdara-euskara* de Patxi Altuna y José Luis Arriaga se señalan como traducción de Guapo (p.109) las palabras “Eder, Polit, Galant-eder” y del euskera al castellano (p.109) como equivalentes de Galant “Guapo, Esbelto”; asimismo en el de Azkue (p.473) “(común) Hermoso, Guapo, Corpulento”.

(9) La variante Apain aparece, entre otros, en el diccionario de Sarasola (p.47) como sinónimo de Dotore “Egoki, txukun, prestatua”, ejemplificada por “Etxea ez da dotorea, baina bai aski apaina” (Dicho de Productos humanos...), “Neska apain batekin doa” (Dicho de Persona, Mujer).

En 3000 *hiztegia* (p.199) se traduce por “Dotore, Sotil, Apain, Eder, Galant”; en *Elhuyar* (p.249) se relaciona con “Dotore, Apain, Airoso, Lerden, Lirain”. En el diccionario de Sarasola (p.195) encontramos Dotore definido por “(1816) Itxuren, moldeen, janzkeren edo apainduren egokitatsunagatik bereizten dena” y se ejemplifica:

- Dicho de Persona (10) (Hombre, Mujer): “Zaldunik ere, non gero zu bezain dotore”, “Emakume dotorea”
- Dicho de Productos humanos, objetos inanimados...: “Etxe, liburu dotorea”, “Han aurkitu genuen etxe dotorea”

En el diccionario de K. Mitxelena (p.293) se señala con respecto a Elegante (referido a personas o cosas) que es “Exclusivamente meridional, documentado desde principios del s.XIX, sólo se halla la forma Dotore. Con el significado de ‘bueno, excelente’ se encuentra en bertsolaris y textos de carácter popular”.

#### Feo —— Itsusi ( Ezain, Zatar) (11)

Nos centraremos exclusivamente en la acepción estética que aparece de la siguiente manera: en 3000 *hiztegia* (p.251) el término Feo “sin belleza” se traduce por “Itsusi, Zatar, Ezain, Motz, Itxuragabe, Itxurabako, Karkail”; en *Elhuyar* (p.306) se relaciona con “Itsusi, Zatar, Ezain”; para Sarasola (p.436) la palabra Itsusi documentada desde 1562 significa “Bistari atsegin ez zaiona, edertasunik ez duena. Pertsona itsusi bat: ederra edo polita ez dena, berezki aurpegi itsusia dena” y en cuanto a los ejemplos:

- Dicho de Persona (Hombre, Mujer): “Izugarri itsusia zen”; señala al respecto también casos de comparaciones con Seres de lo sobrenatural: “Deabrua baino itsusiagoa”, “Pentsa daitekeen sorginik itsusiena”
- Dicho de Área animal y vegetal: “Piztia itsusia”
- Dicho de Área de la naturaleza inanimada: “Herri itsusi batean”
- Dicho de Productos humanos: “Soineko itsusi batekin”
- Dicho de Acciones, abstracciones...: “Askotan Jainkoari itsusi munduari eder zaiona”

## 2.2. Sector negativo

(10) En los ejemplos se mezcla la acepción estética estricta con su aplicación a “personas que producen elegantemente” como es el caso de “Pello bertsolaria oso dotorea, Juan Jose Ugarte berriz askoz hobea.”

(11) La variante diatópica Ezain se describe en Sarasola (p.269) como usual en vizcaíno “bizk. Itsusia, itxura eskasekoa” y Zatar (p.773) se define como “Batez ere bizk. Itsusia, itxura txarrekoa”; asimismo, para Azkue (p.420) Zatar en la 3ª acepción significa “(B,G) Feo, deforme”.

En los diccionarios de sinónimos, Elkar (1988) y Uzei (1999) se señalan en relación a Itsusi, entre otros, las palabras Ezain y Zatar (con marcación diatópica, de uso en vizcaíno) que no vamos a analizar.

*Horrible, Horrendo, Horroroso (12) — — Itsusi (oso itsusi)*

En *Elhuyar* (p.354) se traducen, en 2ª acepción, como “Oso itsusi, zatar” ejemplificados por “Se ha comprado una camisa horrenda = Oso alkandora itsusia erosi du” y “Se ha puesto una camisa horrenda = Soineko zatar-zatarra jantzi du”. Como se comprueba en los ejemplos, el recurso (13) para la intensificación del adjetivo en euskera es o la utilización del adverbio “oso” o la repetición del adjetivo correspondiente como en “zatar-zatarra”.

*Monstruoso — — Itsusi (oso itsusi)*

En *Elhuyar* (p.457), Monstruoso en 2ª acepción se relaciona con Itsusi (14) y se ejemplifica por “Es un edificio monstruoso = Eraikin hori itsusia da”, donde se manifiesta de nuevo el recurso sintáctico de intensificación a través del adverbio izugarri.

*Cursi — — Kurtsi (Pinpirin, Fazati)*

En *3000 hiztegia* (p.158) se señala la palabra Kurtsi, mientras que en *Elhuyar* (p.457) se prefiere “Pinpirin (zentzu gaitzesgarrian), Milika, Itxurati, Fazati” y encontramos el ejemplo “Esta cursi, creyendo que va elegante, ha quedado de nuevo en ridículo con ese vestido tan llamativo = Pinpirin horrek, ustez dotore datorrelakoan, barre-garri gelditu da berriz ere soineko deigarri horrekin”.

(12) Tomamos como referencia estas palabras del campo del “miedo” que en castellano indican “feo + grado intensivo” y dejamos otras como Espantoso que no aparece en los diccionarios de euskera con traducción en el campo de la estética.

(13) Sobre la gradación del adjetivo y su uso he acudido a fuentes como *Estudios de sintaxis vasca* de L. Villasante (1978, cap.XI) donde se indica que “Llamamos superlativo absoluto al que no indica relación o comparación con otro. En castellano esta clase de superlativos se expresan por medio del adverbio ‘muy’ o por la terminación ‘-ísimo’”. En vasco no existe sufijo especial para esta clase de superlativo. Se expresa por un doble procedimiento: 1º la repetición del adjetivo: on-ona, eder-ederra, 2º por medio de adverbios y aun vocablos modales equivalentes a ‘muy’; o a la *Gramática de la lengua vasca* de P. Urquizu (1996: 151-153) quien nos dice que “El adjetivo puede ir acompañado de adverbios de grado, que señalan su intensidad, como *oso* ‘muy’, *guztiz* ‘del todo’, *txit* ‘extraordinariamente’, *arrunt* ‘muy’, *franko* ‘bastante’, *samar* ‘demasiado’ ... y que se colocan generalmente a su izquierda [...]. Asimismo la intensidad del adjetivo se puede expresar repitiendo el mismo como en ‘Mutil zintzo-zintzoa da = Es un chico muy formal’”.

(14) Lo mismo ocurre con el sustantivo Mustro ya que como señala Sarasola (p.577) puede tomar sentido estético y moral: “Gizon erabat itsusia edo erabat ankerra”.

*Hortera* — — — *Nabarmen, Zatar, Itsusi, Baldar*

En *Elhuyar* (p.354) se relaciona con “Nabarmen, Zatar, Itsusi, Baldar” con ejemplos como “Ese chico es un hortera = Mutil hori nabarmen hutsa da” y “Lleva un traje hortera = Traje itsusia darama”.

Partimos de los cuadros generales de correspondencias castellano – euskera:

**- Sector positivo**

Castellano	Euskera (15)
Hermoso	Eder
Bello	Eder
Bonito	Polit (grado menor)
Lindo	Polit
Guapo	Eder, Polit, Galant
Precioso	Eder, Polit (con intensificadores) (16)
Elegante	Dotore

**- Sector negativo**

Castellano	Euskera
Feo	Itsusi, Ezain, Zatar
Horrible	Itsusi, Zatar
Horrendo	(con intensificadores)
Horroroso	
Monstruoso	Itsusi (con intensificadores)
Cursi	Kurtsi, Pinpirin, Fazati
Hortera	Nabarmen, Zatar, Itsusi, Baldar

Como consecuencia del análisis realizado se pueden extraer las siguientes consideraciones:

- Desde el punto de vista intralingüístico en euskera funcionan en el sector positivo como lexemas más recurrentes y generales Eder, Polit (con diferencia de tono o grado de “belleza”) y Dotore (“elegancia”) así como Itsusi (“fealdad”), Kurtsi y variantes (“cursilería”) en el negativo. Para expresar grado intensivo se utilizan procedimientos gramaticales aplicados a los lexemas base (Polit, Itsusi...) frente a léxicos. (17) El grado menor correspondiente a unidades -que no he analizado- como Mono o Agraciado se relaciona con Polit -siempre que haya traducción estética- ya que, por ejemplo, Mono en *Elhuyar*

(15) No es sorprendente el uso reiterado de Eder y Polit tanto en los diccionarios como en los textos literarios ya que como señala Juan Otaegi (1994) en su estudio sobre el uso del adjetivo en la literatura vasca, Eder ‘hermoso’ y Polit ‘bonito’ están entre los adjetivos más frecuentes desde los siglos XVI y XVII hasta nuestros días.

(16) Aunque, como he señalado anteriormente, no conste expresamente en los diccionarios consultados.

(17) Siguiendo a H. Geckeler (2000:68) se podría decir que se trata de una “laguna interlingüística” (más que intralingüística), es decir, “aquellas que se descubren en la comparación de dos o más lenguas, por ejemplo, cuando se prepara una traducción. El traductor, al trabajar en determinados pasajes de su texto, comprueba, en la lengua destino y en el mismo nivel de estructuración lingüística, la no-existencia de una unidad funcional”.

**2.3. Datos para la comparación**

2.3. Sector negativo

(p.456) es Polit ejemplificado como “Es un vestido muy mono = Oso soineko polita da” mientras que no hay referencia estética en 3000 *hiztegia*.

-Desde el punto de vista interlingüístico (18), voy a resaltar algunos aspectos que me interesan particularmente: la correspondencia en euskera de la polisemia del castellano y el planteamiento de algunas comparaciones y metáforas.

En lo que se refiere a la polisemia (sólo me baso en el diccionario *Elhuyar*) y empezando por el sector positivo, Precioso en la 1ª acepción “de mucho valor” se traduce por “Preziatu, Preziotar, Bitxi, Balios” mientras que la acepción estética (la 2ª) remite a “Eder, Polit, Xarmant”; en otras unidades –que no he analizado anteriormente- también se distingue con claridad la diferencia de campos subyacentes, por ejemplo, Majo en su 1ª acepción (no estética) se corresponde con “Jator, Bapo, Majo” así como la estética (la 2ª) se traduce por “Polit, Eder, Galant”, y Cuco en la 1ª acepción (estética) refiere a “Polit, Txanbelin, Sona” mientras que la 2ª (no estética) a “Maltzur, Malmutz, Amarrutsu, Luki, Azkar, Azti”. En el sector negativo, Feo en acepción estética se corresponde con Itsusi que tiene también la acepción moral; por ejemplo, Sarasola (p.436) indica este significado a través de “Nazka, erdeinua eragiten duena” y en el diccionario de Mitxelena (p.680) se señala que Itxusi (o Itsusi) “(aplicado a acciones, palabras, etc.) significa “Feo, reprochable, indigno, infame, obsceno”; otra unidades como Horrible, Horroroso, Espantoso –según los diccionarios consultados- funcionan en euskera en el campo del “miedo”, sin referente estético, y se traducen básicamente por Itsusi con intensificadores.

En lo referente a comparaciones o metáforas, he encontrado que en la mayoría de los diccionarios palabras como Deabru, Demonioño, Koko, Mamu, Tximino, Zimino, etc. carecen de correspondiente acepción estética con excepciones como el caso de Sorgin que para Sarasola (p.699), en registro informal, puede significar “Atso zaharra, itsusia edo gaiztoa” (acepción estética + moral) o el de Zimino que en Azkue (p.1174) aparece en la comparación “Zimino bezain itsusia = Tan feo como el mono”.

Antes de centrarnos en los datos sobre B. Atxaga, conviene indicar que la selección de un autor como ejemplo de un fenómeno más gene-

(18) C. Muñiz (2001:166) dice que “Hay diversas posibilidades de correspondencia léxica interlingüística: puede existir un significado en la lengua origen con el que coincide intencional y extensionalmente un significado de la lengua meta. En otros casos, el significado de la lengua origen se configura en distintos significados de la lengua meta. Este hecho es muy frecuente. Otra posibilidad es que en la lengua meta no exista un significado adecuado al de la lengua origen. Este caso suele resolverse mediante paráfrasis, préstamo o calco.”

ral, como es la lengua, nos remite a un procedimiento metodológico recurrentemente utilizado en las ciencias sociales como la sociología, la antropología, la psicología o la historia. Esto es, el método casuístico o estudio de casos. Para describir en qué consiste acudamos a A. Lucas que lo aplica a la sociología (19):

“Este método de estudio puede clasificarse dentro de las técnicas de investigación cualitativas, cuyas características son las siguientes: a) una activa participación del investigador en la recogida de los datos; b) el diseño del estudio se determina durante el desarrollo del mismo; puede ajustarse o cambiarse mientras tiene lugar; c) el estudio tiene lugar en un contexto real, intentando captar los hechos o circunstancias que se producen normalmente en esa situación concreta, sin necesidad de controlar variables externas; d) el investigador cree que todos los seres humanos son diferentes, por lo que no trata de establecer categorías.”(1999:45)

Como ventajas se puede decir que este procedimiento proporciona información muy detallada sobre el tema a investigar, sugiere por qué suceden algunos acontecimientos y proporciona la posibilidad de trabajar con diversas fuentes de información: observaciones directas, documentos históricos, entrevistas, etc. En nuestro caso he acudido a entrevistas hechas al escritor (lo que él dice sobre sí mismo) y a la crítica literaria (a lo que se ha dicho sobre él y su obra).

Bernardo Atxaga (Asteasu, 1951), seudónimo literario de Joseba Irazu, es el escritor vasco de mayor proyección nacional e internacional, que recibe el Premio Nacional de narrativa en 1989 con su primera gran novela *Obabakoak* traducida por él mismo al castellano. Y como indica P. Urquizu (2000:550) “Seguramente no nos equivocáramos si dijéramos que Bernardo Atxaga es uno en de los pocos, si no el único, escritor conocido por el lector de literatura castellana. La presencia sociológica del autor ha trascendido las fronteras vascas y hoy por hoy, a nadie le es ajeno que estamos ante el

(19) Se trata de una investigación empírica que utiliza múltiples fuentes de información para estudiar un fenómeno actual o contemporáneo en un contexto real en el cual las fronteras entre el fenómeno y su contexto no están claramente establecidas. Respecto a las características del estudio de caso, tres que señalamos a continuación son aplicables a nuestro trabajo: 1. Particularidad. Es decir, en cada investigación mediante el estudio de casos, la atención se centra en una situación, hecho, programa o fenómeno particular y concreto, convirtiendo así este método en un buen procedimiento para el estudio de problemas de la vida real; 2. Descriptivo. El resultado final de un estudio de casos es una descripción profundamente detallada del tema que ha sido estudiado. Nuevas interpretaciones, nuevas perspectivas o nuevos significados son objetivos prioritarios de los estudios de casos; 3. Inductivo. La mayoría de los estudios de casos dependen de un razonamiento inductivo. A raíz de un examen detallado de los datos, surge toda una serie de principios y generalizaciones. En muchos casos, este método de estudio intenta descubrir o establecer nuevas relaciones entre variables en lugar de verificar las ya existentes.

autor vasco más premiado, traducido y exportado en toda la Historia de la Literatura en Lengua Vasca.”

Antes de comenzar el análisis concreto de las cuatro novelas seleccionadas – por un lado *Obabakoak* y *Dos hermanos* de su período más simbólico y fantástico y, por otro, *El hombre solo* y *Esos ciegos*, posteriores y más realistas–, conviene apuntar algunas ideas del propio autor en torno a su proceso de traducción (20) del euskera al castellano. Palabras entresacadas de una entrevista por la periodista Lucía Iglesias Kuntz del *Correo de la UNESCO*:

“-Siendo completamente bilingüe, siempre escribe primero en euskera, ¿por qué?

- Literariamente, estoy acostumbrado a pensar en euskera. La confección de un cuento o de un poema siempre es en esa lengua, que es mi lengua íntima, en la que yo hago mis apuntes en mis cuadernos, aunque esté en Estocolmo o en Madrid [...].
- Pero llama la atención que usted siempre se traduce a sí mismo.
- Hay lenguas que están más o menos próximas, que son como las hojas de un calco que coinciden una sobre la otra. Ocurre con el catalán y el castellano. Gráficamente, yo veo la traducción como un salto, y el salto del catalán al castellano es como bajar de la acera a la carretera. Pero en la lengua vasca el salto interpretativo es enorme y es muy arriesgado dejárselo a un traductor. En general, lo que yo hago es “cotraducir”. Personas muy cercanas a mí hacen una primera versión, que yo destrozo y hago la definitiva. Es muy difícil explicar lo que es ser escritor bilingüe, es durísimo enfrentarse al propio texto para traducirlo. A mí cada vez me da más vértigo, cada vez veo los textos más lejos unos de otros.
- En cambio, las traducciones de sus libros a lenguas extranjeras se hacen a partir del castellano, ¿no tiene eso algo de claudicación?
- No, porque el concepto que tengo de lengua, que yo uno siempre al de forma de vida, hace que el castellano sea también para mí una primera lengua. En mi forma de vida hay dos primeras lenguas, y afortunadamente me puedo valer de las dos.” (2000:3)

(20) Escasas son las referencias acerca de la relación entre Semántica y Traducción que encontramos en los manuales de Teoría semántica, por ello sólo cito aquí a Baylon Chr. – Fabre, P. (1994) que dedican el cap.20 de la 6ª parte a esta temática, y el artículo de Cifuentes Honrubia (1994), “Teoría semántica y traducción”.

Acerca del análisis comparativo de la versión vasca y castellana de *Obabakoak* se puede consultar la obra de J. A. Ascunce (2000) *Los demonios personales de un escritor* y más precisamente los capítulos I “Interrogaciones sobre una biografía narrativa” y II “Obabakoak, memorias y evocaciones de un mundo interior” en los que se analizan las variantes y asimetrías entre ambas composiciones (falta, por ejemplo, en la versión castellana el cuento titulado “Gauero José Francisco: Obabako erretoretxean azaldutako bigarren aitortza”). De todo lo dicho por el profesor Ascunce entresacamos la siguiente cita:

“Otra de las cuestiones que ofrece la narrativa de Bernardo Atxaga, clave desde el punto de vista de este trabajo, es el sentido y función de la traducción de su propia obra [...]. la narrativa de Bernardo Atxaga es una obra escrita en vasco, posteriormente traducida al español para los lectores no vasco-parlantes (este es el caso al menos de *Obabakoak*). Cuando traduce su obra al castellano, no lo hace de manera directa, pasando mecánicamente de una lengua a otra, sino que recompone la estructura del relato y ciertos aspectos de la mentalidad del nuevo lector. Este problema de la traducción de las obras de Bernardo Atxaga se centra fundamentalmente en *Obabakoak* y se reitera en *Memorias de una vaca*.” (2000:24-25)

En cuanto a la estructura narrativa de la obra, es interesante resaltar cómo se juega con las expectativas del lector y se presenta un conjunto de relatos interrelacionados en el espacio imaginario de Obaba en los que se muestra una riqueza polifónica con diferentes registros estilísticos bien el registro oral de los habitantes de Obaba, bien el registro culto del narrador.

Veamos ahora el análisis concreto del léxico de valoración estética en esta obra a partir de presupuestos contrastivos y tomando como punto de partida la versión castellana.

(21) He seleccionado esta obra por su importancia en la literatura vasca del siglo XX y porque, desde el punto de vista de nuestro corpus es la que más co-ocurrencias aporta (54 contextos en castellano y 50 en euskera):

	Castellano	Euskera	
Bello	1	0	
Bonito	25	25	Polit, Eder, Dotore, On
Hermoso	10	9	Eder
Guapo	3	2	Polit
Precioso	5	4	Eder, (Oso polit)
Elegante	2	0	
Feo	7	9	Itxusia, Itsusia
Monstruoso	1	1	Munstrosoa
<b>Total</b>	<b>54</b>	<b>50</b>	<b>Total</b>

### 3.1. Análisis de *Obabakoak* (en euskera, 1988) (21) y *Obabakoak* (en castellano, 1989)

## 3.1.1. Sector positivo

*Bonito*

Castellano: 25 citas / Euskera: 25 citas

Bonito (25 veces) = Polit (22v.), Ederra (1v.), On (1v.), Dotore (1v.)

Repasemos los casos concretos a partir de los clasemas y subclasemas a los que se refieren:

- Dicho de Persona, Mujer (3 v. en castellano: pp.43 -2 v.- y 44; 3 v. en euskera como Ederra y Polita -2v.-, p.90):

(1a)

“- Sólo la nariz y los labios. Pero creo que es más bonita que todas las chicas de Obaba

- No creo que sea más bonita la chica del bar –repuso muy serio.” (p.43)

(1b)

“Aurpegirik ia ez diok ikusi, orduak?

Ez, baina seguru Obabako guztiak baino ederragoa dela, eta sinestu bezala esaten nion. [...] eta asko sufitutz neskak bera- rekin ez gainerantzeko guztiakin hitzegiten zuelako, neska hark, mundo politena zenak.” (p.90)

- Dicho de Partes del cuerpo (2v. en castellano: pp.82 y 155; 2v. en euskera: pp.47 y 170):

(2a)

“Aunque pequeño, estaba bien proporcionado, [...]. Su cabeza –a diferencia de los demás enanos que yo conocía- era pequeña. Pequeña y bonita, como la de una muñeca.” (p.155)

(2b)

“Ordea, ez zen ohizko enanoa: ondo osatua zegoen, txalkorrik gabe, berna zuzen zuzenekin. Burua, bera bezalakoetan haundia bezala, oso ttikia zen; ttikia eta polita, panpina batena zirudiena.” (p.170)

- Dicho de Área animal y vegetal (7v. en castellano: pp.115 -sin equivalente en euskera-280 -2v.-, 281, 285 -2v.- y 373; 7v. en euskera: pp.304 -4v.-, 310 -2v.- y 402):

(3a)

“ Bonitos peces, Marcel, muy bonitos -comentó cuando el camarero ya estuvo de vuelta.” (p.280)

(3b)

“Arrain politak. Benetan politak, Marcel, esan zion ostera aurrean eduki zuenean.” (p.304)

- Dicho de Productos humanos, objetos inanimados...(5v. en castellano: pp.26, 169, 274 -sin equivalencia en euskera- y 342 -2v.; 1v. en euskera: p.366):

(4a)

“-¿Qué os parece? ¿No es bonito cuadro? [...]

No, no era bonito cuadro, ni mucho menos. Más bien parecía un almacén para guardar verduras y manzanas podridas, [...]" (p.342)

(4b)

"- Zer iruditzen zaizue? Ez da baratza polita? Gaineratu zuen eguzkitarako antiajuak kenduz." (p.366)

- Dicho de la Naturaleza inanimada, elementos paisajísticos...(3v. en castellano: pp.111 -2v.- y 292; 3v. en euskera: pp.117 y 316 -2v.-):

(5a)

" Saldría a pasear todas las noches, porque la noche es muy bonita, lo mismo que la última hora de la tarde, que también es muy bonita." (p.111)

(5b)

"Gauero nintzateke paseatzera, gaua oso polita baita, eta arratsa ere bai." (p.117)

- Dicho de Creaciones mentales, acciones, abstracciones...(6v. en castellano: pp.27, 49, 50, 177 y 214 -2v.- ; 6v. en euskera: pp.70 -Dotore-, 97 -On-, 98, 195 y 232 -Polit- ):

(6a)

"Entonces oí las mismas palabras que oíste tú, y me puse muy contento, como si aquello hubiera sido un sueño muy bonito." (p.50)

(6b)

"Eta pozik jarri nintzen, amets polit bat edukitzen denean bezalaxe." (p.98)

(7a)

"Su letra era bonita, pulcra." (p.27)

(7b)

"Bere letra Geografiako irakasle bati zegokiena zen, dotorea, txukuna." (p.70)

## Bello

Castellano: 1cita / Euskera: 0 (22)

- Dicho de Área animal y vegetal : 1v. en castellano (p.65), sin equivalente en euskera.

(22) Sí aparece Edertasuna como equivalente de Belleza:

p.346 "Pero Wei Deshang se sentía ajeno a toda aquella belleza y remó sin levantar la vista de las olas."

p.372 "Ez zitzaion edertasuna hura ardura."

*Hermoso*

Castellano: 10 citas / Euskera: 8 citas

Hermoso = Eder

- Dicho de Persona (sólo de Mujer) (1 v. en castellano, p. 265 traducido en la p.287):

(8a)

“Sabén que yo era una mujer hermosa y que doce hombres me enviaban flores cada día.” (p.265)

(8b)

“Badakizu oso emakume ederra nintzela. Hamar bat gizonek loreak bidaltzen zizkidaten egunero.” (p.287)

- Dicho de Partes del cuerpo (de Hombre) (1v. en castellano, p.253, traducido en la p.276):

(9a)

“[...] mi tío era un hombre corpulento y metido en carnes, de unos sesenta años, de tez morena y de hermosa cabeza calva, [...]” (p.253)

(9b)

“osaba hirurogei bat urteko gizon haundi eta bere samarra zen beltzarana, buru eder eta soilekoa, [...]” (p.276)

(nótese en ambos casos cómo se refleja más la acepción “tamaño” que la “valoración estética” )

- Dicho de Área animal y vegetal (2v. en castellano, pp.69 y 257, sin equivalente en euskera y 1v., p.121, traducido por Ederria en la p. 125)

- Dicho de Productos humanos, objetos inanimados (1v. en castellano: p.154; 2v. en euskera: p.169):

(10a)

“A la luz del día la casa me pareció más pequeña. Había sido hermosa en su tiempo,[...]” (p.154)

(10b)

“Egunez ikusita, etxea ttikiago iruditu zitzaidan baina ederra; ederra izandakoa, zehazki hitzeginez.” (p.169)

(en este caso también se manifiesta con más claridad la acepción “tamaño”)

- Dicho de Creaciones mentales, acciones, abstracciones...( 1v. en castellano: p.26; 2v. en euskera: p.70):

(11a)

“Allí estaban, medio escondidas entre los tratados de Geografía, las páginas que daban fe de su vida; las que sostenían los momentos más hermosos, los hechos más importantes.” (p.26)

(11b)

“Hantxe zegoen bere bizitza, edo, areago, hantxe zeuden bere bizitzako mementu hautatuak, ete hautatuak ederrenak, zirelakoan, ederrenak edo esangutatsuenak.” (p.70)

- Dicho de Elementos paisajísticos: 3 veces en castellano, pp. 295 y 346, relacionado con Ederri en las pp. 319 y 372 -2v.- .

### Guapo

Castellano: 3 citas / Euskera: 2 citas

Guapo = Polit

- Dicho de Persona: de Hombre (2v. en castellano: p.181 -.sin equivalente en euskera- y p.274; 1v. en euskera: p.296); de Mujer (1v. en castellano: p.323; 1v. en euskera: p.348):

(12a)

“- Algunas cosas me resultan imposibles, por el momento. Pero le dejaré más guapo. -le respondió ella.” (p.274)

(12b)

“Gauza batzuk ezizezkoak zaizkit oraingoz. Baina politagoa utziko zaitut.”(p.296)

(13a)

“- Vera y yo nos conocimos siendo aún jóvenes, Phil” -continuó Mathias-. Tendríamos unos quince y yo dieciséis. Y entonces no era una chica guapa. Incluso era fea [...]” (p.323)

(13b)

“Eta Orduña ez zen neska polit bat. Itxusia ere bazela esango nikek luzeegia bere urtetarako, eta hezurtsua, oso hezurtsua.” (p.348)

(nótese la oposición guapa / fea equivalente a polit / itxusia)

### Precioso

Castellano: 5 citas / Euskera: 4 citas

Precioso = Eder (1v.) / Polit (1v.) / Oso polit (2v.)

- Dicho de Productos humanos, objetos inanimados... (1v. en castellano: p.201; 1v. en euskera: p.219 traducido por Eder):

(14a)

“Y entre esa joyas había un precioso collar de perlas.” (p.201)

(14b)

“Eta, pentsatu bezala jokatz, loortu egin zizkian; perlazko koilare eder bat tartean.” (p.219)

- Dicho de Creaciones mentales, acciones, abstracciones...(3v. en castellano: pp.214, 269 y 362; 3v. en euskera: Polit p. 292 y Oso polit pp.292 y 389):

(15a)

“- Siéntese aquí y emiece a contarnos ese precioso cuento.”  
(p.214)

(15b)

“- Eseri hemen eta hasi zure ipui polit hori kontatzen.” (p.232)

(16a)

“- Un atasco, Klaus –le dijo Alexander.

- Una escena preciosa, ¿verdad? –observó luego, cuando Klaus abrió la ventana y se asomó.” (p.269)

(16b)

“Oso eszena polita, Klaus, xuxurlatu zion Alexanderrek leihoa zabaldu eta burua atera zuenean.” (p.292)

- En acepción no estética : 1v. en castellano p.32 (sin equivalente en euskera)

### *Elegante*

Castellano: 2 citas / Euskera: 0 citas (23)

- Dicho de Productos humanos, objetos inanimados...(1v. en castellano p.242, sin equivalente en euskera).
- Dicho de Creaciones mentales, abstracciones...( 1v. en castellano p.59, sin equivalente en euskera).

## 3.1.2. Sector negativo

### *Feo*

Castellano: 7 citas / Euskera: 9 citas

Feo = Itxusia (7v.) / Itsusia (24) (1v.) / Oker (1v.)

- Dicho de Persona: de Hombre (3v. en castellano: p.160; 3v. en euskera, pp.175-6, traducido por Itxusi); de Mujer (2v. en castellano: pp.51 y 323; 2v. en euskera, pp.99 y 348, traducido por Itxusi):

(18a)

“- A que no se imagina el significado de enatio?

- Pues quiere decir feo, deforme...

- No es su caso. Usted no es feo –me atreví.

(23) La palabra referida a Elegante en euskera, Dotore, aparece como traducción de Bonito en la versión en euskera p.70 (ya citado en Bonito).

(24) Indica Koldo Mitxelena en su *Diccionario general vasco* (1987: T.IX, p.680) que “Usan exclusivamente Itsusi autores labortanos, alto-navarros y bajo-navarros. En los vizcaínos y guipuzcoanos se encuentran tanto Itxusi como Itsusi, la segunda algo más frecuente, siendo este predominio mayor en textos vizcaínos y en los del siglo XX; a menudo alternan ambas formas en un solo autor.”

- ¡Por favor! –gritó él.

- No le he dicho nada que no sea verdad. Usted no es deforme y feo. Es muy pequeño, pero bien proporcionado –me defendí.

- Yo sé muy bien cómo soy –dijo frunciendo la boca.

- Pues dígalo.

- Monstruoso. Esa es la palabra exacta.” (p.160)

(18b)

“ Ba aldakizu nondik datorren enano hitza?

Ba, itxusi, formarik gabeko...

Ez da zure kasua. Zu ez zara itxusia, ausartu nintzen.

[...]

Ez denik ez dizut esan. Ez zara formarik gabeko eta itxusi. Oso txikia zara, baina neurri egokietan, defendatu nintzen.

Nik badakit ondo nolakoa naizen.

Esan ezazu, ba.

Ni munstrosoa naiz. Hitz hori da zehatzena. Beste guztiak txorakeriak dira, [...]” (p.175-6)

(19a)

“Pese a ellos no les gustaba aquella chica de Hamburgo. Decían que tenía que ser fea y con gafas; y además no hablaría tanto de libros y de lecturas.” (p.51)

(19b)

“Antiajuduna eta itxusia izan behar zuela esaten zidaten beste-la ez zukela hainbeste liburu kontu aipatuko bere gutunetan.” (p.99)

- Dicho de Productos humanos, objetos inanimados...(1v. en castellano: p.294; 1v. en euskera: p.316, traducido por Itsusi):

(20a)

“[...] de la misma manera que las hadas madrinas de los cuentos infantiles convierten -con un simple toque de varita y en el acto- una casa fea en un palacio.” (p.294)

(20b)

“[...] ukitu aldi batez eta instant batean, eder edo osasuntsu bihurtzen duten lehentxeago itsusi edo gaixo izandakoa.” (p.316) (25)

(25) En esta cita aparece Eder -en contraposición con Itsusi- sin el correspondiente en la traducción en castellano. En estos casos, y teniendo en cuenta que partimos de la traducción castellana para volver al texto en euskera, no contabilizamos los términos en el cómputo final.

- Aceptación no estética: 3v. en castellano (p.99 y 372 -2v- ); 3v. en euskera (Oker en la p.63 e Itxusi, p.401 -2v.- ):

(21a)

“Y ya veremos qué me trae el futuro. Todavía pueden ponerse las cosas más feas de lo que están.” (p.99)

(21b)

“Eta ikusi egin behar aurrerantzean. Apika are eta okerrago jarriko dira gauzak.” (p.63)

(22a)

“Quiero decir que está feo reírse delante de una persona que está triste, muy feo.” (p.372)

(22b)

“Esan nahi dut itxusia dela barre egitea triste dagoen pertsona baten aurrean, oso itxusia.” (p.401)

### *Monstruoso*

Castellano: 1 cita / Euskera: 1 cita (Munstrosoa)

- Dicho de Persona (Hombre): 1v. en castellano p.160; 1v. en euskera p.176

(23a)

“- Pues dígalo.

- Soy monstruoso. Esa es la palabra exacta.” (p.160)

(23b)

“Ni munstrosoa naiz. Hitz hori da zehatzena.” (p.176)

### **3.2. Análisis de *Bi anai* (1985) / *Dos hermanos* (1995)**

En cuanto a la importancia de esta obra en la narrativa de B. Atxaga y el juego de narradores interesa recoger estas palabras de P. Urquizu:

“Quisiéramos, asimismo, subrayar la calidad literaria de la novela corta: *Dos hermanos*. Estamos de acuerdo con I. Aldekoa cuando afirma que esta novela es, junto a *Hamaseigarrenean aidanez* (*Ocurrió a la decimosexta*, 1983) de A. Lertxundi, la mejor de la década de los 80. Traducida a cuatro idiomas y con doce ediciones en euskera hasta la fecha, la novela cuenta la vida de los hermanos Paulo y Daniel llevan en el entorno despiadado de Obaba. Pero, seguramente, uno de los mayores aciertos radica en la utilización de diferentes narradores (el pájaro, la ardilla, la serpiente y las ocas en la versión original; un narrador más, la estrella, en la versión castellana), narradores que refuerzan el relato trágico del sacrificio del inocente.[...]. Atxaga consigue, con gran maestría, plasmar, mediante esta utilización de distintas voces, la visión del mundo que tiene cada narrador e introducimos en el mundo fantástico de Obaba.” (2000:551)

Sobre el proceso de creación de la traducción al castellano recogemos las palabras del propio autor en el *Epílogo* de la versión castellana:

“Han pasado once años desde que escribí este relato, y casi otros tantos desde que fue publicado en lengua vasca con el título de *Bi anai* [...]. Al fin, el momento de recuperar el relato llegó. Bastaron un par de consejos y la invitación a publicarlo para que me pusiera a escribirlo de nuevo, afrontando así, una vez más, la realidad del escritor bilingüe: una clase de escritor que –con cierta ingenuidad al principio, con algo de amargura después– suele querer escribir lo mismo dos veces. Pero lograr dicha ingenuidad es imposible, sobre todo cuando entre esas dos veces han pasado once años y la lengua de la segunda vez no se parece mucho a la de la primera: imposible escribir como entonces, imposible encontrar la palabra exacta sin traicionar el original. De ahí que, a pesar del parecido, este *Dos hermanos* no sea aquel *Bi anai*. En términos vagamente aritméticos, yo diría que *Dos hermanos* es igual a *Bi anai* más-menos once años de la vida de su autor.” (1995:155)

Dadas las diferencias entre la versión en euskera y la castellana, señalaremos primero lo que aparece en castellano, sin ejemplificarlo, y luego profundizaremos en la de euskera.

#### Castellano

Bonito 3v.

Guapo 1v.

Feo 1v.

**Total: 5**

En el sector positivo aparecen solamente Bonito y Guapo. Bonito se localiza 3 veces en “Relato de la estrella” (p.91), dicho de Mujer (joven) y en “La serpiente reanuda su relato” (p.123) y en “Prosigue el relato de la serpiente” (p.142), en ambos casos dicho de Productos humanos...[cinta]; en cuanto a Guapo aparece 1 vez en “La serpiente reanuda su relato” (p.129), dicho de Mujer (joven).

En el sector negativo se localiza Feo, una sola vez en “Relato de la serpiente” (p.97), dicho de Mujer (joven) mientras que el resto de unidades relacionadas con este campo como Repugnante (p.22) y Monstruoso (p.63) se desvían de la acepción estética.

#### 3.2.1. Versión en castellano

#### Euskera

Ederra 6v.

Polita 5v.

Itsusia 16v.

Zatarra 22v.

**Total: 49**

#### 3.2.2. Versión en euskera

En el sector positivo encontramos lo siguiente:

*Ederra* aparece 6 veces: en el capítulo III, dicho de Partes del cuerpo, de Hombre (p.26) y de Área animal y vegetal (p.28); en el IV, dicho de Hombre (joven) (p.42); en el VII, dicho de Persona (p.74) y de Mujer (joven) (p.74); en el X, dicho de Productos humanos (p.101). Veamos algunos ejemplos:

- Dicho de Partes del cuerpo, de Hombre (joven)  
(24)

“[mutilaren] Aurpegi ederra zuen, bekoki zabalekoa.” (p.26)

- Dicho de Persona y de Mujer (joven)  
(25)

“- Denok ederrak gaitun Jainkoarentzat, Carmen. Hi ere ederra haiz haren aurrean gertatzen haizenean.” (p.74)

*Polita* aparece 5 veces: en el capítulo III, dicho de Creaciones mentales (p.31), en el IX, dicho de Mujer (joven) (p.90) y de Productos humanos (p.90); en el X, dicho de Mujer (joven) (p.99) y en el VII, dicho de Partes del cuerpo (de Hombre) (p.74):

- Dicho de Mujer (joven) (26)  
(26) “- Zer esan din?

- Oso neska polita hagoela.

- Bai? -zegoen lekutik higitu gabe.” (p.99)

- Dicho de Productos humanos y de Mujer (joven)  
(27)

“- Ba, begira ...entzun hire aitari...ba, behin batez amak zinta bat egin zian, oso zinta polita, hori kolorekoa, badakik?, eta eraztun tiki-tiki bat jarri ziokean..., nola etxe onekoa zen, eta nola neska polita zen, ba eraztun ateratzeko zail-zail bat jarri ziokean -aitak barre egiten zuen hori esatean-, eta ba al dakik nork atera zuen?” (p.90)

En el sector negativo localizamos básicamente 2 unidades:

*Itsusia* (hasta 16 veces): en el capítulo III, dicho de Abstracciones (p.31); en el IV hasta 10 citas, dicho de Partes del cuerpo (de Mujer) [barre] (27) en las páginas 42, 43 y 44, y dicho de Abstracciones (p.45); en el V, dicho de Partes del cuerpo (de Mujer) [barre], 3 veces en las páginas 62 y 67 respectivamente; en el IX, dicho de Partes del cuerpo (de Mujer)[ahotsa] en la p.42; y en el X, dicho de Mujer (joven), p.99. Revisemos algunos ejemplos:

(26) En el texto castellano corresponde la siguiente cita de la página 129:

“- ¿Te ha dicho algo de mí?

- Me ha dicho que estás muy guapa.

- No me lo creo.”

(27) En la versión castellana se traduce como “risa agria”.

- Dicho de Abstracciones

(28)

“Neskek esan zuten: gauza itsusiak egin nahi izan dizkigu.”  
(p.31)

- Dicho de Partes del cuerpo (de Mujer)

(29)

“- Alde hemendik orain! Alde hemendik, Daniel! –egin zuen oihu barre itsusiko neskak.” (p.42)

- Dicho de Mujer (joven)

(30)

“- Noraino antzeko?

- Hire lagun hori ez dun batere itsusia, eh Carmen?..., hori izan dun haren komentario.” (p.99)

*Zatarra* (28) se localiza hasta 22 veces: en el capítulo VIII dicho de Mujer (joven) (29) en las páginas 78 -2v.-, 79 -3v.- y 80; en el X dicho de Mujer (joven) en las páginas 96 -4v.-, 97 y 101 -2v.-; y en el XI dicho de Mujer (joven) en las páginas 103 -3v.-, 105 -3v.-, 107 y 109 -2v.-. Citemos un ejemplo representativo:

- Dicho de Mujer (joven)

(31)

“Egin nuen areago beha, eta neska zatar bat ikusi nuen, masai-la bat mantxatua zeukana, eta harri batean eserita zegoena, [...]” (p.78)

P. Urquizu (2000:554-5) enmarca esta novela en el “realismo de la década de los 90”; para él se trata de la primera de las novelas de B. Atxaga que se inserta en esta nueva línea. Su importancia queda manifiesta al haber sido traducida a 12 idiomas y galardonada con premios como el Premio de la Crítica en 1993, Premio Euskadi de Plata en 1994, mejor libro del mismo año y finalista del Premio Nacional de Narrativa en 1993. Respecto a las voces de la novela, aunque narrada en tercera persona, es el foco narrativo situado en Carlos el que guía desde el principio a fin todo el relato.

En este caso vamos a realizar el análisis partiendo de los dos sectores –positivo y negativo- comparando las dos versiones.

**3.3. Análisis de *Gizona bere bakardadean* (1993) / *El hombre solo* (1994)**

(28) Esta variante es sinónimo diatópico (vizcaino) de *Itsusia* para I. Sarasola, mientras que para Azkue significa “Feo, deforme” en vizcaino y guipuzcoano.

(29) En la versión castellana equivale en la mayoría de los casos a “la mujer de la mancha”.

## 3.3.1. Sector positivo

*Bonito — Polita, Ederra*

- Dicho de Mujer, pp. 75 -3v.-, 107 y 109 sin correlato en euskera.
- Dicho de Partes del cuerpo (de Mujer), p.46 en castellano correspondiente a Polita (p.41):
  - (32a)
 

“La cara era la parte más bonita de su cuerpo, redonda y de labios carnosos.” (p.46)
  - (32b)
 

“Burua zen bere gorputzeko zatitik politena, borobila eta ezpain mardulekoa.” (p.41)
- Dicho de Área animal y vegetal, p.15 en castellano sin correlato en euskera.
- Dicho de Productos humanos: hasta 13 veces en castellano ( pp.66, 75 -2v.-, 76 -2v.-, 223 -3v.-, 290, 344 y 345 -3v.- ) relacionadas con Polita (pp.58, 66 -2v.-, 67, 204, 264, 315 -3v.-):
  - (33a)
 

“Mientras lo decía, Danuta le puso la mano en uno de sus pendientes. No pesaba nada.

- Son más bonitos que muchos auténticos –acertó a decir Carlos devolviéndole el pendiente.

- Tiene razón, son muy bonitos. Pero no exageremos.” (p.76)
  - (33b)
 

“- Nik baietz uste dut. Zure sonbreilua oso polita.

- Eta zure belarritakoak ere bai, oso politak dira –erantzun zion Carlos.” (p.66)
- Dicho del Área de la naturaleza inanimada (manipulada por el hombre): 1 vez (p.309) correspondiente a Polita (p.282):
  - (34a)
 

“- El sitio es un poco pretencioso, pero se come muy bien –dijo Carlos [...]

- A mí me parece un sitio muy bonito –dijo ella.
  - (34b)
 

- Niri oso leku polita iruditzen zait –esan zuen Maria” (p.282)
- Dicho de creaciones mentales, acciones...: 10 veces en castellano (pp.98 -sin correlato en euskera-, 144, 176, 197, 223 -3v.-, 224, 268, 286); 9 veces en euskera traducido por Polita (pp.129, 159, 179, 204, 205, 261) o por Ederra (p.245):
  - (35a)
 

- “[...] porque quería tomar un plano con usted haciendo pan al estilo tradicional y al lado el televisor; sería un contraste bonito se me ha ocurrido al ver la antena.(p.176)

(35b)

"Bada pena ematen dit zeren planu egin nahi bainuen, zu ogia egiten betiko modu artisaun eta aldamenean berriz telebista, nik uste kontraste polita izango zela. (p.159)

(36a)

" [antífrasis]

- ¿Y qué me respondiste tú? Pues que tenías un secreto. ¡Bonito secreto! De verdad, Carlos, me has quitado la alegría que tenía por lo de Pascal." (p.268)

(36b)

"Eta hik, sekretu bat huela. Sekretu ederra. Benetan Carlos, Pascalen aita naizela jakiteak emandako poza kendu didak, errotik gainera." (p.245)

*Hermoso — Ederra*

- Dicho de Productos humanos: p. 345 en castellano, relacionado con Ederra (p.315):

(37a) [Bonito / Hermoso]

"Y entonces Danuta: Tiene razón son bonitos. Pero sin exagerar. Serían más hermosas unas esmeraldas de verdad." (p.345)

(37b) [Polita / Ederra]

"Arrazoi duzu, politak dira. Baina ez dezagun esajeratu. Benetako esmeralda batzuk ederragoak izango lirateke, Danutak berriro." (p.229)

- Dicho de Abstracciones: p.251 en castellano, relacionado con Ederra, p.229.

*Guapo — Polita, Dotore, Guapo*

- Dicho de Mujer: 4v. en castellano (p.23 traducido por Polita en p.21; p.59, sin correlato; p.161 por Dotore en la p.145; y p.294 por Polita en la p.269). Y dicho de Hombre, p.302 traducido por Guapo, p.276:

(38a)

"Era una mujer muy guapa. La expresión con que la designaba Guiomar, la nostra bellísima Beatriu, provenía de una opereta muy popular en Barcelona." (p.23)

(38b)

"Betrixek hoteleko harrera —mostradorean lan egiten zuen sei hilabete lehenagotik, eta hotelean sekula ikusitako andrerik politena zen." (p.21)

(39a)

"- Creo que ha salido muy guapa con ellos -dijo Danuta." (p.161)

(39b)

“- Nik uste oso dotore aterako naizela telebistan.” (p.145)

(40a)

“Sois unos chicos serios y guapos, saldréis muy bien en la foto de la escuela.” (p.302)

(40b)

“Baina hitzak, orain, grazia egiten zion. Mutiko serio eta guapoak zarete.” (p.276)

### *Bello*

Lo encontramos en castellano Dicho de partes del cuerpo (sin correlato en euskera).

### *Elegante — Dotore, Polita*

- Dicho de Persona en general: 3 veces en castellano en las pp.125, 137, 348 relacionado con Dotore, pp. 111, 271, 318. Y particularmente dicho de Hombre (p.124, traducido como Dotore, p.111) y dicho de Mujer (pp.296 y 358, correspondientes a Dotore, pp.271 y 328):

(41a)

“- Por María Teresa. Me ha dicho que pensaba cenar contigo y que iba a casa a ponerse elegante.” (p.296)

(41b)

“- Maria Teresagatik. Hirekin afaltzekoa dela esan zidak eta etxera zihoala dotore jaztera.” (p.271)

- Y dicho de Productos humanos el siguiente caso:

(42a)

“- Bueno, me lo han puesto en un paquete elegantísimo y no te puedo enseñar el broche —le dijo Guiomar al salir de la joyería.” (p.346)

(42b)

“- Ba oso pakete politean jarri zidatek brotxea eta ezin diat erakutsi —esan zion Guiomarrek bitxitegitik.” (p.317)

### 3.3.2. Sector negativo

Sólo localizamos una cita (p.41) dicho de Mujer, traducido por Itsusi (p.36):

(43a)

“[...] y detrás lo mismo sucedía con aquella mujer que intentaba disimular la parte fea de su cuerpo escudándose detrás de la mesa.” (p.41)

(43b)

“Eta hain zuzen ere gauza bera gertatzen zela bere gorputzaren alde itsusia mahairen atzean jarritz disimulatu nahi zuen neska harekin. (p.36)

Como resumen se puede establecer el siguiente cuadro de correspondencias:

<b>Castellano</b>	<b>Euskera</b>
Bonito 29v.	Polita 22v.
	Ederra 1v.
Hermoso 2v.	Ederra 2v.
Guapo 5v.	Polita 2v.
	Dotore 1v.
	Guapo 1v.
Bello 1v.	
Elegante 6v.	Dotore 6v.
	Polita 1v.
Feo 1v.	Itsusia 1v.
<b>Total: 44</b>	<b>Total: 37</b>

Para P. Urquizu (2000:556-557) se trata de otro ejemplo de una novela estructurada en torno a un personaje y dice que "En cuanto a la reflexión crítica, de puede decir que, en general, se estimó que la novela se veía excesivamente limitada en su desarrollo temático, y, aunque se afirmaba que la calidad del texto era incuestionable, la mayoría de los críticos observó en ella una obra menor en comparación con *El hombre solo*."

### 3.4. Análisis de *Zeru horiek* (1995) / *Esos cielos* (1996)

Se localizan 12 ocurrencias.

#### 3.4.1. Sector positivo

*Bello* — *Eder*

Aparece en castellano en las pp.119 y 176 traducido por Eder en las pp. 90 y 133:

- Dicho de Mujer:

(44a)

"Se dirigía a una mujer muy bella." (p.119)

(44b)

"Andre eder bati mintzatzen zitzaion, [...]" (p.90)

- Dicho de Abstracciones...:

(45a)

"Recurrió a su memoria en busca de algún fragmento bello." (p.176)

(45b)

"Bere memoriara jo zuen pasarte ederren baten bila." (p.133)

*Bonito — Polita*

Se localiza en castellano (30) en las pp. 45,122 y 166 -4v.- correspondientes a Polita,

pp.36, 93 y 125 (4v.):

- Dicho de Mujer:

(46a)

“Por último, Irene, cómo te lo diría....todavía eres una mujer bonita y sigues pareciendo joven [...]” (p.122)

(46b)

“Eta azkenez, Irene, nola esan gauza horiek ondo, oraindik andre polita zara, gazte itxura daukazu oraindik [...]” (p.93)

- Dicho de Área artística:

(47a)

“[cuadro] Estuvo a punto de decirle que era bonito precisamente por eso, porque había sido hecho en la cárcel, [...]” (p.166)

(47b)

“Esatekotan egon zen, gartzelan egindakoa izateagatik zela polita kopia hura, [...]” (p.125)

(48a)

“[película] – Voy a poner una película muy bonita en el vídeo. A las dos monjitas les encantará.” (p.45)

(48b)

“- Oso pelikula polita jarriko dut bideoan. Seguru bi monjatxo horiei asko gustatuko zaiela.” (p.36)

*Guapo — Polit, Guapo*

Se localiza 2 veces: p. 122 relacionado con Polit (p.92) y p.155 traducido por Guapo (p.116):

- Dicho de Hombre:

(49a)

“[...] seguía allí sentada escuchando al policía de la corbata roja, o mejor, al policía de los ojos grises; un hombre que, debía reconocerlo, le parecía guapo.” (p.122)

(49b)

“[...] buruak agintzen zionaz bestera, salatxoan jarraitzen zuen korbata gorriko gizon polit hari entzunez.” (p.92)

(30) En el texto en euskera aparece “-Ez nago hain gaizki. Belaun politak dauzkat oraindik pentsatu zuen” (p.7) sin correlato en castellano por traducirse como “- No estoy mal –dijo en voz baja fijando la vista en sus piernas.” (p.8)

(50a)

"No me confundas con ese guapo compañero mío. Es un blando, sobre todo con las chicas." (p.155)

(50b)

"Ni ez konfunditu nire beste lagun guapo horrekin. Hori biguin bat da, eta are biguinagoa neskekin." (p.116)

### Hermoso — Eder

Lo hallamos 2 veces: pp. 133 y 137 en correlato con Eder, pp. 101 y 103:

- Dicho de Mujer:

(51a)

"[...] le decía al director del periódico a la hermosa periodista que investigaba la muerte de los estudiantes." (p.133)

(51b)

"[...] esaten zion egunkariko zuzendariak justizia ederreko kazetariari." (p.101)

### Elegante

Aparece 1 vez en el texto castellano (p.133) sin correspondencia en euskera.

En este sector sólo hallamos 2 referencias periféricas en el texto castellano, Repugnante (p.14, dicho de Hombre) y Tener mal aspecto (p.49, dicho de Persona), mientras que en el texto en euskera no localizamos ninguna.

Podemos establecer este cuadro-resumen de las correspondencias:

Castellano	Euskera
Bonito 2v.	Eder 2v.
Bonito 6v.	Polita 6v.
Guapo 2v.	Polit 1v.
	Guapo 1v.
Hermoso 2v.	Eder 2v.
Elegante 1v.	—
<b>Total: 13</b>	<b>Total: 12</b>

- Acerca del número de ocurrencias en castellano y en euskera:  
en castellano: 117 veces

en euskera: 148 veces (téngase en cuenta la asimetría entre *Bi anai* y su traducción en *Dos hermanos*)

## 3.4.2. Sector negativo

## 3.5. Consideraciones acerca de la comparación literaria

Las ocurrencias se escinden de la siguiente manera:

*Obabakoak*: en castellano 54 veces / en euskera 50 veces

*Bi anai*: en castellano 5 veces / en euskera 49 veces

*Gizona bere bakardadean*: en castellano 45 veces / en euskera 37 veces

*Zeru horiek*: en castellano 13 veces / en euskera 12 veces

- Acerca de la preferencia de uso intralingüístico en euskera:
  - en el sector positivo: Polit, Eder y Dotore
  - en el sector negativo: las formas Itsusia / Itxusia que alternan con Zatar (variantes diatópicas)
- Acerca de la comparación interlingüística con el castellano:
  - Bello — Eder
  - Hermoso — Eder
  - Bonito — Polit (Eder)
  - Guapo — Polit (Guapo, Dotore)
  - Elegante — Dotore (Polit)
  - Precioso — Eder (Oso polit)
  - Feo — Itsusi / Itxusi (Zatar)

En resumen, y sin profundizar mucho más, dado el corpus reducido con el que trabajamos, podemos decir que las correlaciones castellano / euskera de los textos literarios de Atxaga coinciden con los resultados extraídos del corpus lexicográfico.

Para terminar este artículo quiero insistir en la idea de que las estructuras léxico-conceptuales deben ser no sólo un objeto de estudio inmanente, sino que éste debe servir de apoyo a estudios trascendentes de tipo sociológico o cultural. Además puede ser la lanzadera para estudios contrastivos, primero de lenguas y culturales después; al respecto la lingüística cognitiva incide en el hecho de que las habilidades cognitivas y la experiencia son comparable entre culturas, pero la manera como se construye un significado concreto está sujeta a variables intralingüísticas y culturales. Y en concreto, en este trabajo he abierto una puerta a la investigación interlingüística e intercultural trazando la comparación del dominio “estética” entre dos lenguas no emparentadas pero sí cercanas en el espacio y compartidas por numerosos hablantes: el castellano y el euskera.

BIBLIOGRAFÍA

ALTUNA, Patxi & ARRIAGA, José Luis (1995), *Poltsikoko euskal hiztegia erdara-euskara*, Bilbao, Mensajero

ASCUNCE, José Ángel (2000), *Bernardo Atxaga: los demonios personales de un escritor*, San Sebastián, Saturrarán

ATXAGA, Bernardo (1988), *Obabakoak*, Donostia, Erein

—(1989), *Obabakoak* (versión en castellano), Barcelona, Tiempos modernos

—(1995), *Dos hermanos*, Madrid, Plaza y Janés

—(1996/2001), *Esos cielos*, Madrid, Ediciones B

—(1995), *Zeru horiek*, Donostia, Erein

—(traducción de Arantxa Sabán y Bernardo Atxaga)(1994), *El hombre solo*, Barcelona, Ediciones B

—(1993/98), *Gizona bere bakardadean*, Iruña, Pamiela, 9ª ed.

—(1985/2000), *Bi anai*, Donostia, Erein

AZKUE, Ramón Mª (1905-6/84) (introducción de Luis Michelena), *Diccionario vasco- español-francés*, Euskaltzaindia, Bilbao

BAYLON, Christian & FABRE, Paul (1994), *Semántica*, Barcelona, Paidós

BOSTAK BAT LANTALDEA (1996), *3000 hiztegia: euskara-castellano, castellano-euskara*, Bilbao

CIFUENTES HONRUBIA, José Luis (1994-95), “Teoría semántica y traducción”, *Estudios de lingüística. Universidad de Alicante*, 10, 437- 442

COSERIU, Eugenio (1977/81), *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 2ª ed.

CRUZ CABANILLAS, Isabel – TEJEDOR MARTÍNEZ, Cristina (2000), “Dominio léxico ‘horse’: análisis contrastivo inglés-español”, en Martínez, Marcos y otros (eds.), *Cien años de investigación semántica: de Michel Bréal a la actualidad. Actas del Congreso Internacional de Semántica*, vol. II, Madrid, Ediciones clásicas, 1459-1469

EGUZKITZA, A. (1977), “Ahaidetasunaren arlo semantikoa euske-raz”, *FLU*, 25-27

ELHUYAR (2000), *Elhuyar hiztegia, euskara-gaztelaina, castellano-euskara*, Usúrbil (versión informatizada en [www.euskadi.net/hizt-3000](http://www.euskadi.net/hizt-3000))

ELKAR (1988), *Sinonimoen hiztegia*, Bilbao

ETXEBARRIA, Maitena (1990), “Semántica y axiología: una aplicación práctica al léxico vasco”, *ASJU*, 24-1, 53-62

GECKELER, Horst (1971/76), *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Madrid, Gredos.

GECKELER, Horst (2000), “Acerca del problema de las lagunas léxicas”, en MARTÍNEZ, Marcos y otros (eds.) (2000), *Cien años de*

*investigación semántica: de Michel Bréal a la actualidad. Actas del Congreso Internacional de semántica*, vol. I, Madrid, Ediciones clásicas, 65-82

HAENSCH, Günther y otros (1982), *La lexicografía. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica*, Madrid, Gredos

IGLESIAS KUNTZ, Lucía (2000), "Entrevista a Bernardo Atxaga", *www.unesco.org/courier/2000*, 4 páginas (08/06/02)

LARZABAL, P. (1975) "Euskaldunak eta koloreak", *Euskera*, 20, 401-405

LUCAS y otros (1999), *Sociología de la comunicación*, Madrid, Trotta

MÁRQUEZ LINARES, Carlos F. (1999), *La polisemia en el campo léxico 'el cuerpo humano': un estudio contrastivo inglés-español*, Universidad de Córdoba, servicio de Publicaciones

MARTÍNEZ DEL CASTILLO, Jesús Gerardo (1989), *El campo léxico de los adjetivos de 'edad' en español y en inglés*, Almería, Editorial Universidad de Almería

MITXELENA ELISSALT, Koldo (1987), *Orotariko euskal hiztegia - Diccionario general vasco*, Bilbao, Desclée de Brouwer: Mensajero

MUÑIZ CACHÓN, Carmen (2001), "Alcance de la gramática en la traducción. Los falsos amigos gramaticales", *Revista Española de Lingüística*, 30/1, 163-178

OTAEGUI, Juan (1994), *Adjetiboa Euskal literaturan*, Bilbao, Universidad de Deusto (microficha)

SARASOLA, Ibon (1996), *Euskal hiztegia*, Donostia, Kutxa Gizarte eta Kultur Fundazioa

TXILLARDEGI (1975), "La structuration du champ sémantique de la couleur en Basque", *Euskera*, 20, 221-238

URIBEETXEBARRIA, Tomás (1992), *Palabras y lengua*, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco

URQUIZU, Patricio y otros (2000), *Historia de la literatura vasca*, Madrid, UNED

UZEI (1999), *Sinonimoen hiztegia*, Donostia, Elkarlanean

VARIOS (1998), *Actas del I Congreso Internacional de Lingüística Contrastiva (6, 7, 8 de mayo de 1998)*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad

VILLASANTE, Luis (1978), *Estudios de sintaxis vasca*, Oñate, Franciscana Aranzazu

WANDRUSZCA, Mario (1969/76), *Nuestros idiomas: comparables e incomparables*, Madrid, Gredos

WOTJAK, Gerd (1992), "Lexicología confrontativa" en Ramón Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e filoloxía románicas*, A Coruña, Fundación "Pedro Barrié", vol.II, 187-199



# Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80

ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ\*

## RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

En la década de los años 80, la figura de Jorge Oteiza es revisada con intensidad por un grupo de jóvenes escultores vascos vinculados en su mayoría a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. El estudio de la obra de Oteiza no sólo resulta un estímulo de ruptura con las pautas localistas, sino a su vez un reto que deben superar con el tiempo en el camino de su evolución artística.

*80ko hamarkadan, zenbait euskal eskultore gaztek Jorge Oteizaren figura gogo handiz aztertzeari ekin zioten. Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako Fakultatean ziharduten talde horretako gehienek, Oteizaren obrara hurbiltzea ez da soilik eredu lokalistak hausteko sustagarri bat; erronka ere bada, hain zuzen ere artistaren bilakaeraren bidean denborarekin gaingitu beharreko erronka.*

In the 80s, Jorge Oteiza was intensively revised by a group of young Basque sculptors, most of whom were associated with the Fine Arts Faculty of the University of the Basque Country. The study of Oteiza's work not only encourages a shift away from the conventions of localism, but a challenge they will in time have to face on the path of their artistic evolution

## PALABRAS CLAVE HITZ GARRANTZITSUAK KEY WORDS

Oteiza, Escultura, País Vasco, Posmodernidad

*Oteiza, eskultura, Euskal Herria, postmodernitatea*

Oteiza, Sculpture, Basque Country, Post-modernity

\* Universidad del País Vasco

Después de la edición del catálogo con el texto *Propósito Experimental 1956-57* y de lograr el Premio de la Bienal de Sao Paulo en 1957 por el trabajo de experimentación llevado durante numerosos años, comienzan a aparecer en 1958-59 las primeras obras conclusivas de su trayectoria plástica: Las Cajas Metafísicas.

Estas piezas de hierro resultan un manifiesto del espacio existencial, lo que plantea una menor estructuración material en la obra. La comunicación estructural se apaga en una morfología, donde se aprecia una disminución de puntos de tensión, de dinamismo, de empujes y líneas de fuerza. En esculturas como "Unidad mínima", "Homenaje a Velázquez" y "Homenaje al estilema vacío del cubismo", todas de 1959, un conjunto florece de características minimalistas (1), no obstante, a pesar de esto, no se pueden enmarcar dentro de esta corriente, como veremos a continuación.

Entre las numerosas similitudes minimalistas encontramos que estas obras geométricas tienden a un máximo de orden, evitando la complejidad de tipo gestáltico y perceptivo. Su manifestación estructural o relacional ha perdido protagonismo, de hecho, la complejidad existente en obras anteriores queda reducida a su mínima expresión y comunicación. Son obras de formas simplificadas, que emanan claridad e inmediatez ante el espectador que las observa, produciendo un efecto de instantaneidad visual. Por ejemplo, en "Unidad mínima", se puede apreciar cómo se lleva a cabo la misiva de plasmar únicamente los elementos necesarios y de evitar la complejidad con la conjunción de elementos.

No obstante, las diferencias con el minimalismo en sus últimas obras son claras y los aspectos que le separan de gran peso. La negación a cualquier valor simbólico, religioso o metafísico en este espacio interior será una regla que seguirán los minimalistas. En este sentido, la dualidad dentro-fuera en Jorge Oteiza es vista desde una perspectiva muy diferente, ya que el espacio penetrante se manifiesta como religioso y de interiorización espiritual.

Oteiza abandonará la escultura en 1959, una vez que da por concluida su investigación, con la desocupación de todas las series. A partir de entonces, se dedica con más intensidad al ensayo de interpretación estética y antropológica vasca, destacando, entre sus numerosos escritos: *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* de 1963 y *Ejercicios espirituales en un Túnel* de 1965.

Esta fórmula es empleada para el estudio de la trayectoria artística de una determinada época o bien como método de seguimiento evolu-

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Breve descripción del proceso plástico avanzado de Jorge Oteiza (1908-2003)

### 1.2. La Ley de los Cambios

(1) Txomin BADIOLA: Oteiza. *Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 61.

tivo para un artista, tal y como así mismo se lo aplicó Oteiza en su caso personal.

Como indica el nombre, estamos tratando con unos cambios que se producen en la expresión artística de un individuo o una colectividad, cambios que determinan cómo será el estilo y la expresión. Jorge Oteiza aplicó esta teoría a la historia del arte, desde la Prehistoria hasta el arte contemporáneo, y a su propia evolución creativa.

Afirma (2) que existen dos fases, que se contraponen y que no pueden existir una sin la otra: una primera fase de acumulación y mayor materialización técnica y una segunda de desmaterialización e interiorización. En esta primera etapa, se da un incremento de la expresión, donde aparecen numerosos problemas de estructura. En cada una de las etapas históricas, desde la Prehistoria hasta nuestros días, según el autor (3), hay un periodo de crecimiento, de acumulación y expresividad. Es una fase, donde el arte parte del cero, de la nada para comunicarse e identificarse con la realidad física de la Naturaleza.

La segunda etapa, que también existe en cada una de las épocas anteriores, resulta una fase conclusiva. La expresividad disminuye, la comunicación en vez de ser exterior se torna interior, debido a una desacumulación y desmaterialización. Son periodos que consideran el cero, la nada o el vacío como medio de conclusión. Ahora, la relación con la naturaleza tiende a manifestarse de manera interior y religiosa. De una física del arte se pasa a una metafísica del arte. Según el escultor (4), en la Prehistoria se concluye con el cero del cromlech vasco, en Grecia con el Partenón, en el Renacimiento con las Meninas de Velázquez, en el arte contemporáneo con Malevich, Mondrian y con las Cajas Metafísicas de este artista vasco.

Aunque sea criticable su teoría nos parece acertada la aplicación de la Ley de los Cambios a su propia obra y evolución: en la primera fase, en los inicios de sus investigaciones, Jorge Oteiza se encuentra bajo la dialéctica masa-espacio en obras como "Adán y Eva. Tangente  $S=E/A$ ". Esto sucede entre los años 1930 y 1950. A partir de este último año, se empieza a debatir en un lento, pero continuado proceso de desmaterialización, con una técnica desacumulativa. Existen progresos importantes que caracterizan este segundo periodo de la Ley, con obras como "Unidad Triple y liviana" y las unidades malevitch, asen-

(2) Jorge OTEIZA: "El arte hoy, la ciudad y el hombre", conferencia realizada para la clausura de la 1ª Semana de Arte Contemporáneo, Irun, 1961, publicado en *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Hordago, Zarautz, 1983, apartados 72-75.

(3) Jorge OTEIZA: "Ideología y técnica para una Ley de los Cambios en el arte", ponencia para el 13º Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia sobre Metodología y Técnica, Madrid, 1964, reproducido en Oteiza, *Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 241.

(4) Idem.

tándose esta segunda etapa entre 1958 y 1959, con la serie de la desocupación del cilindro, la esfera y, sobre todo, del cubo en las Cajas Metafísicas.

El Vacío se presenta como punto inicial y final de la Ley de los Cambios. Se trata de una solución existencial y de una victoria sobre la muerte, es decir, la solución a sus problemas metafísicos. El artista afirma (5) que esta respuesta no se encuentra en nosotros mismos, sino que se encuentra más allá de lo físico. En este espacio religioso, se encuentran las creencias existenciales del escultor. Con esta reacción a la incomunicación del ser humano, se quiere educar al hombre, darle un conocimiento y hacerle partícipe de una sensibilidad existencial, definiéndose el vacío como un medio para una relación más espiritual. Oteiza traspasó toda su carga religiosa al arte para buscar en este campo lo que no había podido encontrar en la religión.

La comunicación del artista con la sociedad se suele establecer mediante el lenguaje artístico que habitualmente emplea: la pintura, la escultura, el grabado, etc. Oteiza anima al artista a ampliar todos los medios disponibles de su lenguaje con la poesía, la música y el cine; de hecho, la comunicación será más fluida cuanto más medios se utilicen.

Pero, Oteiza ve un problema importante: la educación y la sensibilidad del espectador, ya que en muchos casos demuestra un nivel escaso en su formación. Como bien comenta el artista vasco (6), en una exposición se puede comprobar el grado de evolución del espectador respecto a la capacidad de interpretación espiritual de la obra. Por lo tanto, si una sociedad no está instruida con una determinada sensibilidad para interpretar una obra u otro modelo de comunicación, el esfuerzo del artista será en vano, y es aquí, también, donde este creador critica a las instituciones por su nefasta política educativa y por la falta de creatividad a la hora de plantear nuevos modelos alternativos de educación. Por este motivo, Jorge Oteiza presentó toda una serie de propuestas, que serían rechazadas posteriormente: Escuela Hispanoamericana en Madrid, Escuela de Bellas Artes en San Sebastián y Taller de Cerámica autofinanciable en 1949; Instituto de Estéticas Aplicadas para Madrid en 1952; Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas Comparadas para San Juan de Luz en 1963;

1. INTRODUCCIÓN  
1.1. Breve descripción del proceso plástico  
analizado de Jorge Oteiza (1908-2003)

### 1.3. Aspectos referentes a la formación de un artista

(5) Jorge OTEIZA: *Propósito Experimental*, 1956-57, Sao Paulo, reproducido en Oteiza, *Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 225.

(6) Jorge OTEIZA: "El arte hoy, la ciudad y el hombre", conferencia realizada para la clausura de la 1ª Semana de Arte Contemporáneo, Irun, 1961, publicado en *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Hordago, Zarautz, 1983, apartado 72.

1.2. La Ley de los Cambios

Universidad Infantil Piloto para Elorrio, Museo de Antropología Estética Vasca en Vitoria y Fondo Económico de Urgencia para la Cultura Artística Vasca en 1965; etc.

Para Oteiza, la mirada del artista se debe dirigir hacia el campo de lo espiritual y lo científico. Este último provee de datos, modelos de aplicación y metodologías que ayudan a descubrir e investigar cualquier fenómeno, aunque el motor o la fuerza de todo este proceso sea la espiritualidad. El hombre necesita despreocuparse de ciertos enigmas y una vez liberado de estos, (como la muerte, en el caso de Jorge Oteiza, solucionado al descubrir un espacio sagrado, un vacío metafísico en su obra plástica), es entonces cuando éste está completamente libre. Cuando este medio le proporciona la libertad que requería el artista para estar en la vida, entonces el arte se convierte en un instrumento propicio para educar a la sociedad. Oteiza critica al artista, que no se preocupa de cumplir el papel de educador en una sociedad y de investigar las necesidades de su pueblo. Éste reprocha enérgicamente al artista que únicamente responde a sus impulsos personales.

Según Jorge Oteiza (7), el papel del artista resulta esencial debido a su capacidad para indagar en estos procesos de desocultación, pero su sensibilidad no debe estar enfocada exclusivamente en un personalismo artístico, sino que debe poseer la obligación de transmitirlo a la sociedad.

Igualmente, critica (8) con dureza la actitud de algunos artistas por la falta de ética y conciencia espiritual, es decir, en muchos artistas predomina un egoísmo que impide que se trabaje desinteresadamente para el pueblo como un educador. Estos artistas están continuamente prolongando y repitiendo su lenguaje, produciendo, de esta manera, un aburrimiento en el espectador. Esto se convierte en un handicap a la hora de incentivar al pueblo e impedir que su disposición hacia el arte sea tan pasiva.

Un aspecto que no podemos dejar de comentar en este trabajo es la importancia que da este escultor al hecho de explicar la obra. En este sentido, ha elegido principalmente la vía del lenguaje escrito, con numerosos textos, documentos y libros. Su obra escrita es tan importante y fundamental como lo es la escultórica. Ha dado tanta valía a lo textual como a la escultura, impulsando de este modo a diversos artistas jóvenes a lanzarse al mundo del ensayo.

(7) Jorge OTEIZA: Propósito Experimental, 1956-57, reproducido en Oteiza, *Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 225.

(8) Jorge OTEIZA: "Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la Posguerra", *Revista de la Universidad del Cauca*, Popayán, Colombia. 1944, fragmentos reproducidos en Oteiza, *Propósito Experimental*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 215.

A partir de principios de los 80, se entablan una serie de debates intelectuales entre diversos artistas vascos, entre los que se encuentran Txomin Badiola (Bilbao, 1957), Ángel Bados (Olazagutia, Navarra, 1945), Pello Irazu (Andoain, Guipúzcoa, 1963), José Luis Moraza (Vitoria, 1960) y María Luisa Fernández (Villarejo de Orbigo, León, 1955). La mayoría de estos creadores coinciden matriculándose en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. A partir de aquí, comienza una larga relación de debate y amistad. Esta relación continúa durante los siguientes años de formación de carrera y con posterioridad cuando terminan sus estudios universitarios. Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández y Txomin Badiola pertenecían a una generación concreta de la Facultad de Bellas Artes, ubicada desde finales de los 70 hasta principios de los 80, años donde la influencia del arte minimal y el conceptual fue muy marcada.

En 1982, entrarán Juan Luis Moraza y Txomin Badiola como profesores en la Facultad. Un años después aparece como profesor Ángel Bados, al que conocían de oídas por sus exposiciones. Pello Irazu, por otra parte, comenzó como alumno de Bellas Artes cuando estos estaban acabando la carrera. Entre estos artistas y Pello Irazu hay una diferencia de edad, que hizo, por ejemplo, que fuese alumno de Ángel Bados, Txomin Badiola y Juan Luis Moraza en la Facultad.

La relación entre estos, se puede definir como una camaradería de amigos, que compartían dos espacios fundamentales: uno en el muelle de Uribitarte (Bilbao), donde tenían el estudio: Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, Ángel Bados, Pello Irazu, Txomin Badiola y José Chavete, a los cuales se incorporarían posteriormente Elena Mendizabal y Darío Urzay; y el otro, la propia facultad, donde se unían tanto alumnos como profesores.

La relación mantenida fue amplia y profunda y para todos ellos fue muy importante el hecho de compartir espacio, debates y largas conversaciones, lo que favoreció su crecimiento intelectual. El modo en que acceden estos artistas al panorama internacional, léase minimalismo o arte conceptual, no fue desde Jorge Oteiza, ya que el encuentro con estos movimientos artísticos surge cuando entran en la Facultad. Es en ese contexto y ya con una serie de obras y exposiciones realizadas por parte de estos creadores cuando comienza la relación con Jorge Oteiza.

La relación que tuvo cada uno de estos con el artista guipuzcoano fue de diferente intensidad, siendo Txomin Badiola el que más contacto personal tuvo; de ahí se generó el estudio, la catalogación y la realización de la exposición antológica de Oteiza en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid en 1988. Igualmente, el contacto con Oteiza, para Ángel Bados, suponía un intento de ir más allá de lo que había aprendido en Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El hecho de leer el libro *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* fue realmente muy importante para este escultor en el sentido de un auto-reconocimiento sentimental con arreglo a unas

## 2. LA FORMACIÓN DE UN GRUPO DE DEBATE EN TORNO A OTEIZA

1.3 Aspectos referentes a la formación de un artista

tradiciones y una poética geográfica. A partir de este momento, accede a los "Ejercicios espirituales", como a sus diferentes herramientas conceptuales y metodológicas. Su llegada a Bilbao en 1983 le permitió debatir estas experiencias con Txomin Badiola, Pello Irazu, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández.

Estos creadores estudian la figura de este artista, ya que para estos Oteiza representa unas pautas plásticas de carácter internacional, que difícilmente se observan en otros escultores vascos, unido además a unas coordenadas personales de gran interés. A estos escultores, lo que les interesa es el estudio que realiza Oteiza sobre una serie de movimientos artísticos, como el cubismo, el neoplasticismo, el suprematismo y especialmente el constructivismo. En este sentido, Jorge Oteiza supuso una vía de escape desde sus escritos y esculturas hacia situaciones no localistas. Igualmente, el debate se vio marcado por la perspectiva artística de Donald Judd, Robert Morris, Robert Ryman, Joseph Kosuth, Hans Haacke y los textos de Jan Mukarowsky, Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida.

Con el calor de estos debates, a partir de mediados de los años 80, se producen obras, en una órbita cercana formalmente a las Cajas Metafísicas de Oteiza. Posteriormente, una vez debatida toda la obra, es entonces cuando se sacan conclusiones y se plantea un mayor alejamiento respecto al formalismo de las Cajas Metafísicas con el objetivo de buscar nuevas vías de análisis en la escultura. Para Txomin Badiola, lo que se dio con este proceso fue, en general, una relectura de la obra de Oteiza, donde lo que se planteaba era despejar todo lo que era mito oteiziano de lo que era propiamente su obra.

En estos años, también se discute sobre la postmodernidad. En este sentido, estos escultores no desecharon todas las pautas del proyecto moderno, sino que plantearon una revisión de sus contenidos con objeto de actualizar y reutilizar los elementos más válidos. De hecho, a Oteiza le estudiaron como posible salida y solución al problema postmoderno. A este respecto, Juan Luis Moraza comenta lo siguiente: "traspasa, como lo hace con las segundas vanguardias, la propia postmodernidad. Su reclusión última en la poesía es una revuelta más contra sí mismo en un nuevo ejercicio de no ser lo que tiene sino de hacer lo que le falta, en un discurrir - llevar y dejarse llevar - poético, que de nuevo se asemeja en apariencia (nada de imagen tan postmoderna como su modo de explicarse en poemario), a lo postmoderno.... El se instala en un presente eterno, extenso; mientras la postmodernidad se instala en un instante efímero, tenso....Desde los ceremoniales ojos postmodernos, Oteiza aparece como un animal divino. Lo inconmensurable de una persona cuyo delito consiste en hacerse a sí misma...." (9)

(9) Juan Luis MORAZA: "Un modelo de hombre para cada hombre de aquí. Sobre Oteiza, para ahora (Apunte fractal)", *Revista Cyan*, 1987, págs. 28-29.

Esta serie de debates, encuentros e intercambios de ideas produjo una cierta homogeneización en determinados trabajos, aproximadamente desde mediados de los años 80 en adelante, ya que se emplearon medios y planteamientos formales similares, mediante el lenguaje estructural y la sintaxis de la escultura. A este respecto Ángel Bados comenta que "en la primera mitad de los 80, donde se discute lo escatológico, lo temático, lo subjetivo, la biografía, retomamos a Oteiza. Y ello, que podía considerarse paradójico en nosotros en plena postmodernidad, no lo era tanto porque en Oteiza coincidía la necesidad de atender a la estructura, a la sintaxis del objeto, tanto como a esas zonas más sentimentales". (10)

Estos escultores estuvieron seducidos por la caja y sus diferentes variedades, así como por su volumen y la idea constructiva. Esta idea había sido claramente explorada por Jorge Oteiza al descomponer el cubo a través de la desocupación, los desplazamientos y los recortes de sus lados, así como por la apertura de poliedros y otras operaciones sobre los cuerpos geométricos elementales. A mediados de los años 80, estos escultores realizan una serie de cajas mediante superposiciones, cambios de conformación y otras operaciones sintácticas y estructurales similares, que les valió la adscripción, según Simón Marchán Fiz (11), desde un inicio, al neoconstructivismo. Igualmente, Ana María Guasch, ha definido la obra de Txomin Badiola y Pello Irazu como la perteneciente a una generación de neogeos o neoabstractos. (12)

El estudio de las últimas esculturas oteizianas con sus correspondientes re-interpretaciones permite disponer de un medio adecuado para la experimentación y el análisis. Por ejemplo, desde mediados de los años 80, Ángel Bados se interesa por esculturas con formas de cajas. La decisión de retomar este tipo de formas se inspira en pautas constructivistas, minimalistas y las últimas Cajas Metafísicas de Oteiza, aunque no por esto abandona sus referencias al mundo conceptual, es decir, problemáticas sobre el concepto o la idea que tiende a conformar la representación, aplicándose, en este sentido, conceptos como el poder, la violencia, la memoria individual y colectiva.

Los aspectos existenciales de la escultura de Oteiza no son asumidos por este escultor; lo más importante para Ángel Bados es analizar el trabajo estructural de Oteiza y conjugarlo con propuestas internacionales, con el propósito de resituar el propio lenguaje de la escultura vasca en la cultura actual.

### 3. SIMILITUDES FORMALES ENTRE JORGE OTEIZA Y LOS JÓVENES ESCULTORES VASCOS

(10) Ángel BADOS. Entrevista de Maya Agiriano: "Ángel Bados", *Zehar*, nº 2, 1990, p.5.

(11) Simón MARCHÁN FIZ: "Badiola: En los intersticios de lo moderno", en *Txomin Badiola. Esculturas 1990-93*, Nave Sotoliva, Puerto de Santander, Santander, 1993, págs. 76-77.

(12) Ana María GUASCH: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 410.

Una de las primeras obras que merece la atención y marca un punto de inflexión será la pieza "Sin título" realizada en 1985 y expuesta posteriormente en la exposición "Desde la escultura" en la Galería Ángel Romero en 1986 y la Galería Fúcares en 1987, ambas ubicadas en Madrid. Se trata de una caja de hierro con un paisaje y dos escenas pintadas a cada lado: un óvalo en forma de cabeza y una llama roja. También, debemos destacar una de las esculturas que presenta en "Mitos y Delitos" (13) con forma de caja y la combinación de la madera y el plomo. Posteriormente, realiza dos piezas parecidas para la exposición "Una obra para un espacio", de 1986, en la Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II de Madrid. En esta exposición colectiva, también participan Txomin Badiola y Pello Irazu.

Estas últimas piezas mantienen un posicionamiento minimalista e inmerso en el análisis de ciertas antinomias como lo vacío-lleño o lo exterior-interior. Estas obras, que unifican propósitos estructurales y espaciales, inauguran una evolución, que se acerca formalmente a las cajas de Oteiza, caso de "El dilema de Alberto" y "Reconstrucción", ambas de 1987.

Como habíamos comentado anteriormente, Ángel Bados elige para su análisis plástico la caja (14). Se trabaja en el estudio de la caja, no sólo por las diversas connotaciones plásticas, sino porque también es un objeto típico de la cotidianidad del hombre, ya que resulta familiar y fácilmente reconocible. Se encuentra de manera abundante en numerosos lugares y su ampliación remite a ubicaciones de presencia física y adecuación humana. El hombre protege el objeto en la caja y esta, a su vez, protege al hombre. Su desarrollo práctico y funcional organiza la vida diaria del hombre, estructura lo sobrante y lo que se necesita. Ha acompañado históricamente al hombre y presenta todas las garantías de pervivencia en esta vorágine transformadora de objetos y artefactos. La caja habitualmente se remite a unos límites, que permiten aprovechar el espacio en toda su amplitud, siendo uno de los objetos más relacionados con el espacio, ya que necesita de éste para que exista como artefacto funcional. Su principal característica funcional le permite desembarazarse de cualquier elemento de belleza.

(13) Esta exposición se celebra en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao y en la Galería Metronom de Barcelona en 1986.

(14) Tony Smith en 1962 presentó su "caja negra". A partir de este trabajo, numerosos artistas se han preocupado por las cajas, realizándose numerosos estudios de cubos y cajas totalmente cerradas como las de Tony Smith; cajas donde se descubren algunas caras como los trabajos de Donald Judd y Sol LeWitt; cajas realizadas con materiales transparentes como las de Larry Bell; cajas reducidas a dos dimensiones por Carl Andre; etc. Para más detalles, dirigirse al apartado "Cajas" en Javier MADERUELO: *El espacio raptado*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, págs. 82-90.

Siguiendo las ideas de Jorge Oteiza, sobre "la función hace la forma" (15), la caja se adecua a lo funcional, debiéndose su forma a ésta; por este motivo, debido al profundo carácter utilitario, no se inclina hacia las premisas de la belleza. De hecho, para estos artistas, la belleza debe estar en un segundo plano. En este sentido, la caja para Ángel Bados es ante todo un artefacto con numerosas peculiaridades funcionales.

La polaridad materia-espacio se puede ver también como la dualidad imagen-silencio. Igualmente, otra dualidad con la que trabaja es narración-silencio. En este sentido, para Ángel Bados, el silencio sería el vaciamiento de la narración y la expresión. Este estudio en torno a la narración-silencio y materia-espacio mantiene una notable relación con la Ley de los Cambios de Jorge Oteiza, en la cual se puede observar una etapa de acumulación material, expresividad y narración, así como una etapa de desacumulación material (silencio), donde el espacio se presenta como elemento principal ante la forma.

Lo exterior promueve no sólo lo narrativo, sino también la imagen, lo descriptivo, lo expresivo y lo anecdótico; en cambio, lo interior invita a permanecer reflexivo ante el espacio. El exterior nos da numerosa información, nos comunica aspectos constantemente. Para no distraer la atención del espectador y mantenerlo inmerso en un proceso reflexivo, se busca una economía estructural mínima y, de este modo, dirigir al espectador al interior de la obra.

También, podemos encontrar la relación abierto-cerrado. El hecho de elaborar una obra abierta al espacio crea una sensación de receptividad y de cierto interés por ir más allá de lo material. Hay una profundización interior, reflejo de un acercamiento a la interioridad del artista. La obra que está abierta se enriquece en sugerencias y connotaciones interpretativas. Lo hermético y cerrado mantiene una postura de irreconciliación con cualquier intromisión espacial del exterior, llegando a producir un simple tanteo comunicativo con el espacio, de ahí que lo cerrado cree una sensación de ocultamiento e incomunicación en la relación espacial interior-exterior.

Bados examina aquellas dualidades que le crean interrogantes, de esta manera, por medio del arte descubre los entramados de las dife-

15-La idea de "la función hace la forma" procede de la doctrina del funcionalismo, resultando uno de los principios fundamentales del arte moderno gracias a los esfuerzos de los miembros de la Bauhaus de Weimar y posteriormente de Dessau y Berlín. Para más detalles, véase Abraham A. MOLES: "La crisis filosófica del funcionalismo" y Ebehard WAHL: "Kitsch y objeto", en VVAA.: *Los objetos*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971, págs. 179-181. Sirvan a su vez, estas referencias de Peter Meyer para aclarar el tema. "Las formas de los edificios, muebles y accesorios deben producirse, por así decirlo, automáticamente mediante el conocimiento de todos los factores implicados, tanto materiales como funcionales, sin tener presente una decisión estética...". Véase Hans SEDLMAYR: *La Revolución del Arte Moderno*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, págs. 74-75.

rentes antinomias que le rodean. Los dualismos vivenciales traspasados a la plástica producen unos problemas que intentarán ser solucionados. Esta investigación plástica permite una directa relación con la realidad que rodea al artista, acercándose, de esta manera, a dualidades que también planteaba el propio Oteiza. El proceso comunicativo de Ángel Bados se mueve principalmente en una relación que incluye al escultor y lo que le rodea, desde su relación con otros escultores, hasta su relación con los materiales.

Txomin Badiola comenzó el estudio de la obra textual y escultórica de Oteiza a principios de los años 80. Su interés por las Cajas Metafísicas de Oteiza proviene de "los interrogantes que deja abiertos cuando concluye su trabajo con la escultura". (16) Sus piezas, desde la mitad de los años 80, adquieren paulatinamente una unificación de criterios minimalistas, constructivistas y, en muchos casos, suprematistas, corrientes que le han sido cercanas al estudiar tanto estos movimientos, como la obra de Jorge Oteiza; no obstante, estas corrientes son asimiladas y aplicadas de una manera personalizada y lejos de dogmatismos.

Txomin Badiola afirma en determinadas ocasiones la línea principal de su experimentación: un trabajo plenamente metalingüístico sin perder de vista a la pieza. La idea, lo significativo y, a veces, el carácter "meta" rivaliza con la forma. Badiola cuida todo el proceso ideológico y formal de la escultura, produciendo una obra, que relacione sus principales preocupaciones, lo conceptual con lo estructural, la idea con la forma. Es un trabajo con signos de diversa procedencia, que se conforman en unidades. "Intento debatir un estado híbrido en el cual la escultura no se justifica en la belleza, en la manufactura o el estilo, pero tampoco es una demostración de un enunciado conceptual, un subproducto metalingüístico..." (17) En este sentido, inserta en la obra determinados elementos poéticos y temáticos, como por ejemplo la aparición de grafismos, manchas y pinceladas de colores y la combinación de distintos materiales.

El objetivo es producir una fusión y un intercambio más armónico entre estos dos campos tan alejados: el planteamiento estructural y formal con la adecuación poética, temática y conceptual. Txomin Badiola acepta un posicionamiento poético, donde se pueda relacionar o sugerir aspectos que no correspondan en un principio con los elementos más materiales de la escultura.

Formalmente, en "Sin título", "El rey. La reina" de 1986, "Pieza insatisfecha", "Sin título" y "Conspirador", de 1987, se advierte la

(16) Txomin BADIOLA. Entrevista de Txema Esparta: "Txomin Badiola abre un paréntesis en la escultura para ponerse a pintar", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, viernes, 14 de febrero de 1986, p. 41.

(17) Txomin BADIOLA. Entrevista de Xabier Saez de Gorbea: *Una obra para un espacio*, Dirección General del Patrimonio Cultural, Madrid, 1987, p. 15.

referencia al minimalismo, constructivismo y las Cajas Metafísicas. En este sentido, para Txomin Badiola, la caja resulta un objeto creado y continuamente repetido en formas y variedades en nuestra sociedad. Su utilización y capacidad funcional ha proporcionado la existencia y pervivencia del objeto, el cual resulta imprescindible funcionalmente en nuestra sociedad de consumo. Badiola se siente también interesado por la caja debido a la amplia gama de dualidades que proporciona. "Metafóricamente se podría decir que el artista cumpliría su misión al fabricar una caja, funcionalmente posible y sensiblemente tentadora, que el espectador-Pandora deberá abrir". (18)

Pello Irazu ha estudiado el lenguaje del constructivismo, minimalismo, postminimalismo, la New Generation de escultores relacionados con Anthony Caro y, por supuesto, las obras de Jorge Oteiza, en especial sus obras conclusivas. Paulatinamente, se van mezclando los diferentes aspectos de estos lenguajes. Debemos decir que las principales referencias provenientes de las Cajas Metafísicas se producen a través del propio estudio de las esculturas de Oteiza y también a través de la obra de Txomin Badiola. En este sentido, estos dos escultores no sólo son una referencia a la hora de plantear la obra, sino que algunos escritos de este escultor, caso de su texto para la exposición "Una obra para un espacio" de 1987, mantienen influencias de ambos artistas, como el tema del cambio y la alteración en el proceso de realización de la pieza, aspecto por el que también aboga Txomin Badiola.

Después de su viaje a Italia, a mediados de los años 80, comienza a trabajar más denodadamente con el tema de las cajas: "Venecia es Venecia porque debajo tiene algo: dentro y debajo. Hay una estructura interna que mantiene la de fuera....De ahí surgió el tema de la caja, del recipiente, de algo que contiene algo. Trataba de que la forma externa del objeto obedeciese a una estructura interna, no formal, de que el tema no fuese sólo el recipiente, su vacío interior y ese tipo de metafísicas sino otro tipo de cosas". (19) De este viaje, extrae diferentes reflexiones, como el orden que existe entre los elementos de la ciudad a través del agua, resultando una relación fundamental. Este análisis le acerca a la caja y al recipiente, intentando que la forma externa de la caja obedezca a una estructura interna, tal y como lo sintió en la estructuración arquitectónica de Venecia.

Por otra parte, también mantiene un interés por la obra de Donald Judd. Este artista vasco mantiene una cierta búsqueda e inquietud por el valor connotativo del vacío en las cajas, sin tomarlo como un elemento de salvación existencial o de búsqueda metafísica ante un sentimiento trágico, pero, no obstante, sí que le da un valor significativo,

(18) Txomin BADIOLA. Texto que acompaña al artículo de Miguel Zugaza: "Txomin Badiola: resumen de una década", *Revista de Occidente*, nº 129, 1992, p. 25.

(19) Pello, IRAZU. Entrevista de Xabier Saez de Gorbea: *Una obra para un espacio*, Dirección General del Patrimonio Cultural, Madrid, 1987, p. 61.

ya que para él es una zona de cobijo y resguardo, de descanso sentimental.

En una de sus primeras cajas "S/Título", de 1984, se utiliza el hierro, para buscar el componente del óxido, aspecto característico del paso del tiempo. Su configuración externa se plantea a través de una división tripartita del espacio, enfatizando el espacio interior y ocultado dentro de la pieza. Utiliza en esta caja la pizarra, con la idea de dar referencias temáticas. Por otra parte, las chapas que dividen el espacio de manera tripartita limitan y acotan con más intensidad el vacío interior.

Se observa un planteamiento más generalizado de la caja, sobre todo, a partir de 1986, como en el caso de Ángel Bados y Txomin Badiola. Determinadas piezas de 1987 y 1988, como "G.1", "Wild", "En silencio" y "Gante" revelan una marcada apuesta por soluciones que surgían del debate ideológico mantenido entre estos escultores desde mediados de los años 80, con su consiguiente replanteamiento de fórmulas oteizianas, constructivas, minimalistas y postminimalistas. Durante los siguientes años, entrados incluso los 90, continúa realizando cajas dentro de una preocupación constructiva y con referencias poéticas y temáticas.

Juan Luis Moraza desarrolla una obra con claras preocupaciones estructuralistas principalmente después de la disolución del Colectivo de Vigilancia del Arte -CVA- (20) aproximadamente después de la exposición "Mitos y Delitos" en 1986. A partir de mediados de los 80, aborda el estudio de una problemática formal con referencias a la desarrollada por sus compañeros. Esta etapa será breve, pero de un carácter muy intenso, volcándose posteriormente de manera definitiva por propuestas más conceptuales.

Realiza una serie de obras con una similitud formal a las últimas cajas de Oteiza, en especial a las obras "Homenaje a Velázquez" y "Homenaje al estilema vacío del cubismo"; entre estas, debemos destacar la serie "Cajas para el estómago" de 1986, " $(\frac{\text{Lim } T_i}{Y_{O\infty}})$ " o "Doble negación. Aún Ni", realizadas en acero en 1988.

En uno de los textos de Juan Luis Moraza, *Arte como cuestionamiento. Performa contra el formalismo* (1990), se denota la asimilación de planteamientos oteizianos en el momento de problematizar sobre cuestiones formales y de contenido:

"Se trata de dos modalidades de formalismo:

- a) Uno de repliegue del contenido en la forma, una discusión sólo de la forma que correspondería a lo que habitualmente se entiende por formalismo.

(20) CVA puede mantener diferentes denominaciones, siendo una de ellas la que se aporta en el texto.

- b) Y otro de repliegue de la forma en el contenido, una discusión sólo del contenido, un formalismo de contenido". (21)

Estos dos aspectos que comenta el joven artista se acercan al desarrollo ya anteriormente planteado por Oteiza en su Ley de los Cambios con dos fases: 1-Fase de acumulación material, donde se plantean problemas estructurales y técnicos. 2-Fase de desacumulación material, donde los propios materiales y técnicas remiten en protagonismo y la expresión se dispersa en pro de un protagonismo del contenido sobre la forma.

Si en Jorge Oteiza la dualidad se circunscribe al espacio-materia, aquí con Juan Luis Moraza se plantea en torno al contenido-forma. En cualquier caso, hay una clara similitud, ya que el contenido en el caso de Moraza se asume como un elemento de tipo referencial y relacionado con valores espaciales.

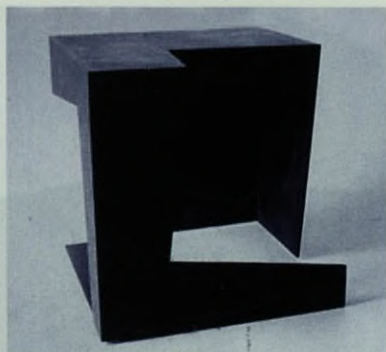
Además de los anteriores creadores, encontramos a otros muchos escultores vascos, desde finales de los 70 hasta principios de los 90, que, bajo las anteriores influencias estilísticas y en algún momento de su carrera artística, han abordado la realización de piezas cercanas formalmente a cajas y cubos, desde finales de los 70 hasta principios de los 90. Entre este amplio número de artistas, sería destacable nombrar a José Ramón Anda, Ricardo Catania, José María Herrera, José Ángel Lasa, José Antonio Martínez Liceranzu y Elena Mendizabal, entre otros.

Txomin Badiola se desprende definitivamente de todo este debate y etapa de tanteos a partir del año 1988-1989, con su estancia en Londres, lo que le permite hacer un balance de lo que ha supuesto este camino recorrido, así como de los resultados obtenidos. A este respecto, destaca su texto *Notas sobre intenciones y resultados*, realizado a finales de los 80, donde plantea la evolución mantenida en estos años.

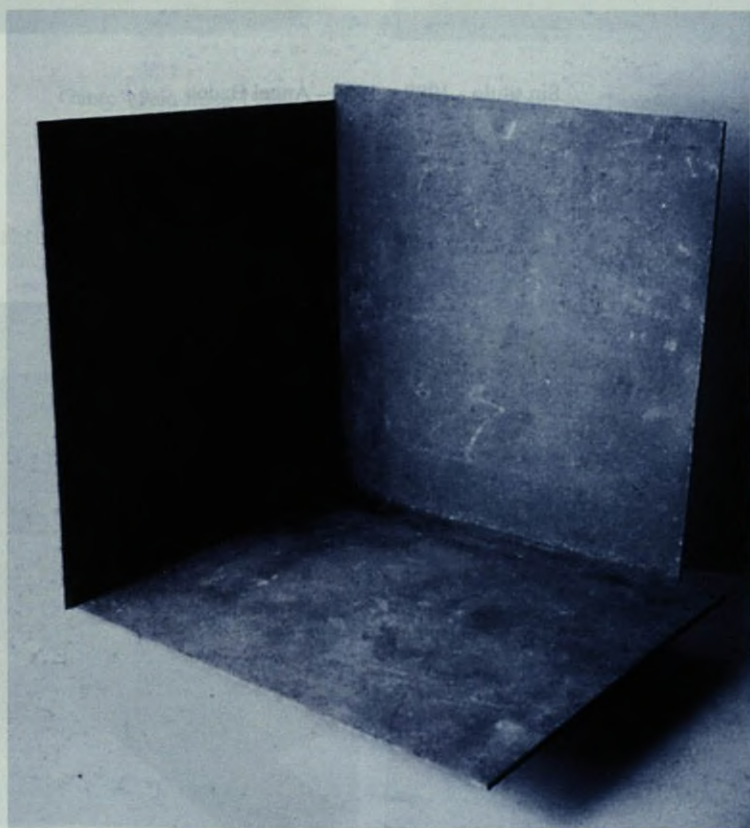
Para este artista, el hecho de retornar a una escultura únicamente constructivista encerraría a estos escultores en un callejón sin salida. La solución que proporciona Txomin Badiola a este problema será aceptar por una parte los elementos geométricos y la propia estructura de las partes, junto con un proceso de carácter metafórico y simbólico, es decir, motivos alejados de lo puramente formal. En este caso, se trataría de emplear un elemento extraído de la realidad cotidiana, el objeto mobiliario, en su caso la silla, como en "Double Trouble" de 1990. Este elemento unido a la estructura consigue enfatizar el carácter temático. Así, Txomin Badiola incorpora un elemento que funciona como signo metafórico en la estructura de la escultura.

#### 4. LA MUERTE SIMBÓLICA DE UN MAESTRO

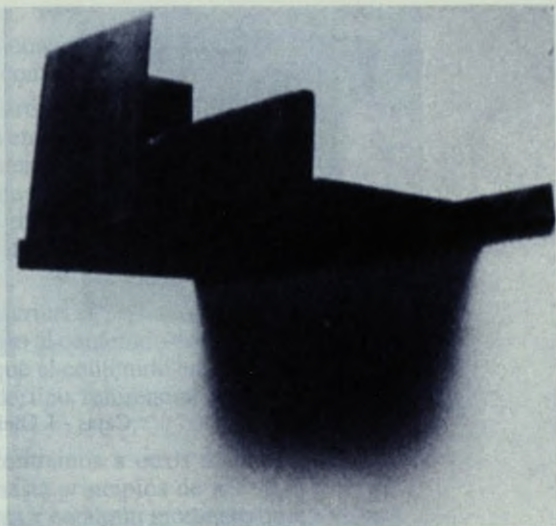
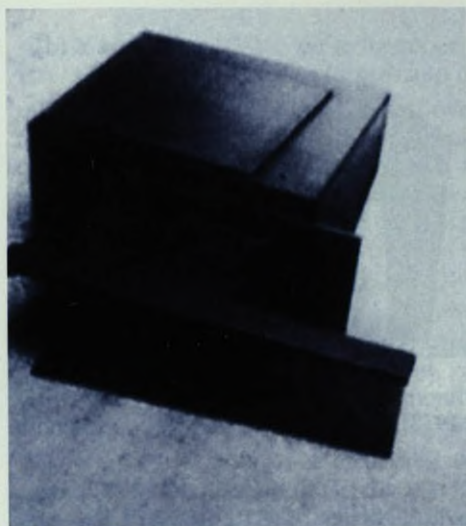
(21) Juan Luis MORAZA: "Arte como cuestionamiento. Performa contra el Formalismo", *Zehar*, n° 7, 1990, separata entre hoja 8 y 9.



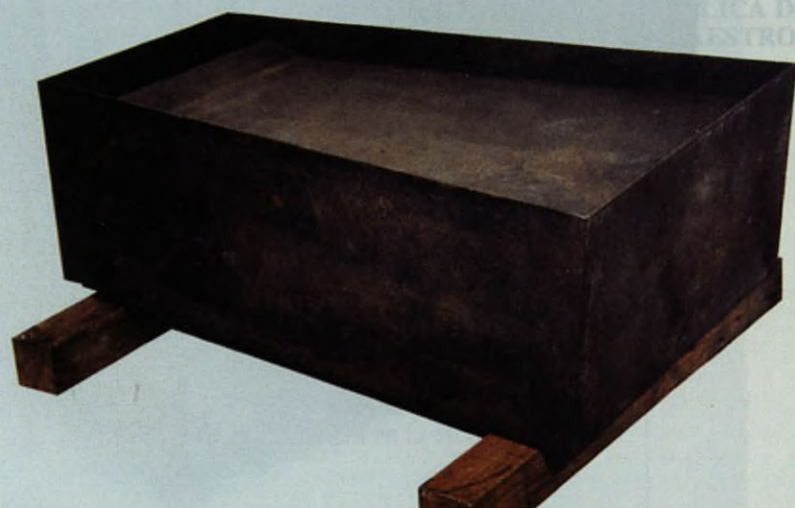
Cajas - J. Oteiza 1958



Molde para la oscuridad. Homenaje al estilema vacío del cubismo - J. Oteiza 1959



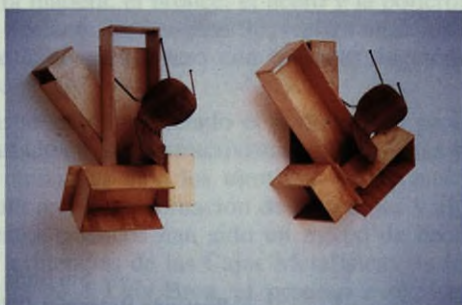
Sin título - 1988 y 1989 - Ángel Bados



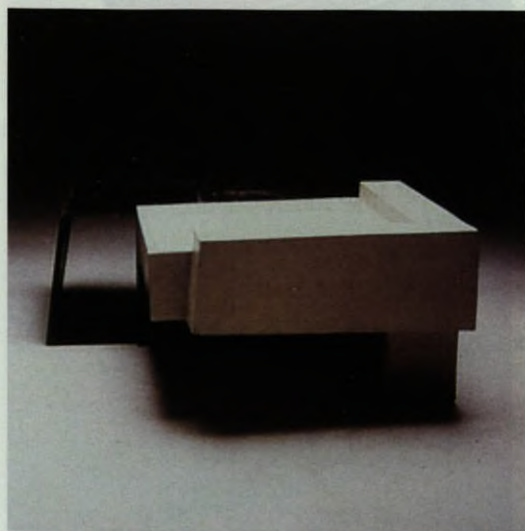
Sin título - T. Badiola, década de 1980



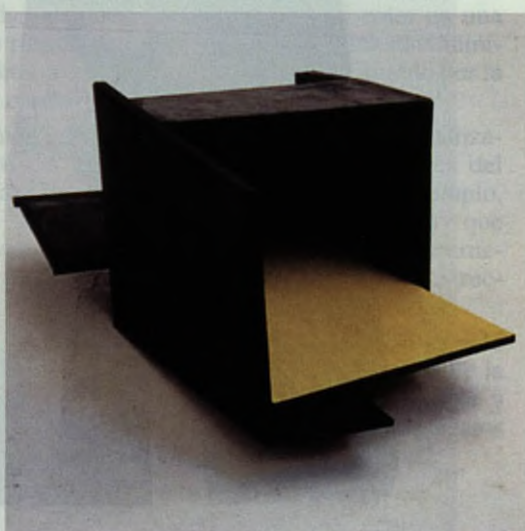
Gante - Peio Irazu 1988



Double Trouble - Txomin Badiola 1990



Molde para la oscuridad, Juan Luis Moraza 1987



Daniel - P. Irazu 1988

Sin título -  
Fernando Biderbost 1989



Sin título - Juanjo Novella 1988



Lo semejante. Un dios lo separa siempre  
María Luisa Fernández 1987

Badiola cuida todo el proceso ideológico y formal de la escultura, produciendo una obra, que relacione sus principales preocupaciones, lo conceptual con lo estructuralista, la idea con la forma. Es un trabajo con signos de diversa procedencia, que se conforman en unidades.

Por otra parte, las obras de Ángel Bados de 1988 y 1989 continúan siendo estructuras con formas similares a cajas. En estos años, realiza piezas, donde combina la madera, el bronce, el acero y la policromía en sus superficies. Más adelante, en los años 90, realiza modelos que se acercan formalmente a las cajas, pero con mayores sugerencias poéticas y conceptuales.

En general, estos artistas han interpretado el periodo y el proceso donde se funden los apartados más constructivistas, minimalistas y las referencias a las cajas oteizianas bajo los términos del deconstructivismo. Para estos escultores, la combinación de materiales y el uso de determinados elementos poéticos han sido un medio de deconstrucción respecto a las influencias de las Cajas Metafísicas de Jorge Oteiza. Por ejemplo, para José Luis Brea, el proceso evolutivo de Txomin Badiola ha sido visto de la siguiente manera "cuando esta (su trayectoria) se resolvía en una producción constructivista de formas, el eje de la radical confrontación de Txomin consigo mismo se perfilaba en la autoexigencia de a la vez mantener la más fuerte presión contraria, deconstructiva." (22)

La aplicación del color fomenta la presencia poética y expresiva en la escultura. En general, el interés de la escultura minimalista era potenciar la forma en sí y generar un efecto de globalidad visual, sin resaltar formas o elementos anecdóticos, que separaran al espectador del concepto de unidad. En principio, al incorporar el color en una sección determinada se rompen muchos de los planteamientos minimalistas, ya que el espectador se siente visualmente más atraído por la sección que presenta el cromatismo.

Estos jóvenes creadores han empleado de una manera personalizada en el campo escultórico las teorías de diversos pensadores del deconstructivismo, de ahí la correlación de discursos, por ejemplo, con el filósofo francés Jacques Derrida. La deconstrucción hay que entenderla no como destrucción negativa, sino como desestructuración del sistema, en el sentido de deshacer algunas etapas estructurales para ver cómo están construidas y después reconstruirlas.

En esta misma línea, para Ángel Bados, la deconstrucción ha sido una manera de trabajar con componentes contradictorios, caso de la oposición entre estructura (forma y materia) con la imagen (color y aspectos poéticos). Esta trayectoria de asimilación de ciertos aspectos

(22) José Luis BREA: "Txomin Badiola: el retorno del narrador", en VV.AA.: *Txomin Badiola. El juego del otro*. Koldo Mitxelena Kulturunea, Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia, 1997, p. 93.

de la obra de Jorge Oteiza, que se da en los años 1985, 1986, 1987 y 1988, supone un punto de inflexión hacia una obra deconstructiva. Para este autor, se trata de un estudio de la deconstrucción, tal y como viene dada por la arquitectura y de acuerdo a las teorías de Jacques Derrida y Jacques Lacan.

Estos creadores han aplicado la deconstrucción en sus propuestas plásticas, una vez que ha sido estudiada, como método de reinterpretación de las diversas tendencias e influencias artísticas que estaban asimilando, entre estas, las cajas metafísicas de Jorge Oteiza. Al aplicar la deconstrucción, se opera dentro de los límites, pero para resquebrajar la unidad. Deconstruir la obra equivalía a mostrar las oposiciones jerárquicas en la que se basa, caso de la tensión estructura-imagen. Su objetivo fue revelar la existencia de articulaciones y fragmentaciones ocultas dentro de la totalidad que se va a conformar.

Inmerso en la misma problemática que el resto de compañeros de debate, Pello Irazu mantiene un destacado interés en torno a la dualidad que se observa en la escultura constructivista, planteando la utilización del color, de cara a acentuar una diferenciación de determinadas secciones. En este sentido, la deconstrucción fue una herramienta de análisis, que estos jóvenes artistas aplicaron en la escultura, como una parte integrante del propio proceso plástico.

Este proceso de deconstrucción también se podría entender como un tratamiento posminimalista. (23) En este sentido, son numerosos los artistas en el País Vasco que han partido de formas minimalistas y de las Cajas Metafísicas de Jorge Oteiza para posteriormente aplicarles una serie de intervenciones de carácter personal y, de este modo, alejarse de estas iniciales referencias. Como ya hemos comentado anteriormente, una de las rupturas que mejor impulsa el alejamiento respecto a los cuestionamientos anteriores es el empleo del color en la propia obra.

Otro de los métodos se sustenta en la combinación de diferentes materiales. Al tratarse de formas, donde los procesos estructurales están ausentes, se busca por medio de la combinación de los materiales generar un mayor lirismo y expresividad; este es el caso de "Molde para la oscuridad", de 1987, de Juan Luis Moraza, donde se combina acero, escayola y madera; y "Sin título", de 1989, de Ángel Bados, caracterizado por la conjunción en una forma cúbica del acero y la madera, junto con el color.

Igualmente, se observan trabajos que han generado nuevas soluciones, mediante la aplicación de determinadas intervenciones y soluciones formales, que lo alejan de las propuestas más minimalistas. Estas obras rompen con la racionalidad formal de las estructuras pri-

(23) Véase para más información Robert PINCUS-WITTEN: *Postminimalism into maximalism American Art, 1966-1986*, Research Press, Am Arbor, Michigan, 1987.

marías, alejándose paulatinamente de su estricta conformación geométrica al incorporar el artista distintos recursos formales, como incisiones y elementos plásticos añadidos, ajenos a su forma más cúbica y geométrica. Bajo esta línea de trabajo, debemos nombrar a un nutrido grupo de creadores, donde destacan Juan Luis Moraza en "Molde para la oscuridad", de 1987 (por ejemplo, éste emplea en la pieza componentes eléctricos); José María Herrera en "Sin título", de 1987; Jorge Girbau en "Espacio de los delirios" de 1987; J.A. Martínez Liceranzu en "Los cuatro elementos" de 1987; Juanjo Novella en "Sin título" de 1988 y Carlos Urruela en "Túnel Moore" de 1989; y las formas estructurales, que desarrolla en sus cajas la escultora Elena Mendizabal, por ejemplo en "Rosa negra" de 1989.

También, se emplean cajas, pero con materiales que se alejan de las referencias de la escultura vasca, más cercana a materiales como el hierro, el acero y la madera. En este sentido, se trata de abrir expectativas con nuevos materiales para desprenderse del peso de la tradición. Un ejemplo de esto mismo serían las cajas de Iñigo Ordozgoiti, que retoman formas minimalistas y premisas oteizianas, pero bajo un tratamiento material y perceptivo distinto al emplear el cristal y el plástico. Mediante estos materiales, se aporta un tratamiento más poético y lírico a una escultura caracterizada por su frialdad material y formal. (24)

María Luisa Fernández también realiza unos trabajos cercanos a la obra de Jorge Oteiza. Se trata de piezas de gran volumen y masa, que se relacionan con los cuboides Malevich del escultor guipuzcoano. En este caso, a diferencia de los anteriores escultores se estudia el volumen, la masa y la interrelación de las distintas piezas unidas, caso de "Lo semejante. Un dios lo separa siempre", de 1987. Estas obras aunque mantienen una cercanía formal al minimalismo y los cuboides Malevitch, se distancian de estos mediante el uso del color, la combinación de los materiales y la aplicación de características formales y visuales, que rompen la esencia de lo que es un objeto mínimo. Su propósito es fomentar el carácter poético y sentimental en la pieza. En esta misma línea, Lynn Zelevansky (25) afirma que si el minimalismo de la primera mitad de los años sesenta fue, sobre todo, un coto masculino, el posminimalismo surgido a finales de la misma década, aproximadamente al mismo tiempo que el movimiento femenino, fue definido por parte de las mujeres.

(24) Para Rosa Olivares, esta característica de combinar materiales nuevos con los más clásicos resulta una peculiaridad de la escultura de los años 80. Véase Rosa OLIVARES: "La escultura. Una tercera vía para el arte", *Lápiz*, nº 44, octubre de 1987.

(25) Lynn ZELEVANSKY: "Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los noventa", en Ana María GUASCH (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000, p. 308.

Esta artista ha abogado por lo emocional y, por este motivo, la utilización de los anteriores recursos le permite generar una obra de carácter poético y expresivo, que rompe con las limitaciones del minimalismo y los cuboides Malevitch de Jorge Oteiza. En correlación con esta manera de trabajo, Robert Pincus-Witten (26) afirma, tal y como también lo anuncia Debora Emont-Smith, que desde los años 70 irradian diferentes nexos del minimalismo, algunos unidos a estrictas geometrías intrínsecas del Minimal, mientras que otras vertientes tratan de desarrollar tratamientos mucho más abiertos a las cuestiones de las emociones y los sentimientos.

El laboratorio del arte se define como aquel espacio donde el artista examina, analiza y reflexiona sobre un determinado fenómeno, aspecto vivencial o artístico, tal y como lo hizo Jorge Oteiza con la escultura y las cuestiones más existenciales.

Debemos recordar que Kazimir Malevich, basándose en el método de enseñanza y la base programática definida por el Grupo Unovis (Afirmación de lo Nuevo en Arte) en la Escuela de Arte de Vitebsk (Bielorrusia), a partir de 1920, no sólo se centró en la investigación de sus composiciones suprematistas y los posteriores "arquitectones" (27), donde estudia las cualidades luminosas de materiales, como el yeso blanco, la luz y los volúmenes, sino que ante todo impulsó el sentido de investigar en el taller del artista.

Los constructivistas y los productivistas de Moscú criticaron el plan de Unovis por dedicar excesivo tiempo a las investigaciones, en vez de acometer realizaciones más prácticas y utilitarias. En cualquier caso, su programa en favor de la investigación artística continuó en años posteriores, especialmente en 1923 en el Ginjuk (Instituto de Cultura Artística).

En la actualidad, todo está sobrecargado de información y aunque es absorbida por el individuo no llega a resultar práctica y válida, porque se muestra extremadamente compleja de asimilar por su excesivo volumen, produciendo en el individuo un efecto de eclipsamiento y obnubilación en el momento de transmitir la información. Esta viene marcada por una serie de hechos desconocidos e indescifrados. Es aquí cuando el artista traslada esta problemática al único espacio de análisis e investigación: el laboratorio del arte.

## 5. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES ENTRE JORGE OTEIZA Y LOS JÓVENES ESCUL- TORES VASCOS

(26) Robert PINCUS-WITTEN: *Postminimalism into Maximilism. American Art, 1966-1986*, Research Press, Arn Arbor, Michigan, 1987, p. 3.

(27) Véase Friedrich TEJA BACH: "La escultura como shifter: sobre la relación entre la escultura y la arquitectura", en Markus BRÜDERLIN (ed.): *Arquiescultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*, Foundation Beyeler, Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2005, p. 37.

Este espacio no está sujeto a la tensión propia de mostrar la pieza ante el espectador. Todavía no hay una tensión añadida y exterior más que únicamente la propia del proceso normal en la conformación final. En este espacio neutro, los tanteos, pasos en falso, avances o retrocesos deben ser entendidos como procesos normales dentro de un estadio de experimentación.

Gracias a la importancia que dio Oteiza al laboratorio del arte, los jóvenes artistas vascos fueron más conscientes de este proceso, produciéndose en este espacio las reflexiones más determinantes para sus siguientes obras.

Como estamos observando, una de las características que proporciona el laboratorio del arte es la aproximación del arte a la vida, como medio de desvelamiento o intento de solución de un problema de la vida. A raíz del estudio de Oteiza, Beuys y otros artistas teóricos que han abordado esta problemática, estos creadores fomentarán debates constantes en torno a esta problemática.

Uno de los primeros textos de Txomin Badiola, donde se exponen determinadas ideas provenientes de los escritos de Jorge Oteiza, será *¿Arte postconceptual?*, de 1981. En este texto, plantea la posición ambigua del artista que no se encuentra ni en el compromiso artístico ni en la vida. Txomin Badiola propone ver la realidad mediante el arte y en el marco del laboratorio, sea este el taller o cualquier otro espacio. (28)

Estos artistas vascos no entienden el compromiso social del artista como un medio para un cambio revolucionario, ni de transformación social, pero sí se aboga, en general, como un medio de desarrollo del propio individuo y entramado comunicativo con el usuario.

En los años 80, Ángel Bados propone mediante la escultura una intervención en la vida y en el arte, sin ensimismarla en su especificidad. El aspecto social que plantea este artista es un intento de salir del aislamiento intelectual que padece a menudo el artista, respondiendo, a su vez, a una política añorada de mayor implicación del artista con la sociedad. De hecho, estos desarrollos ya fueron planteados por Jorge Oteiza y Joseph Beuys. Ninguno de estos artistas proponía la obra con el fin del arte por el arte, sino que su función era potenciar e incentivar la sensibilidad del espectador, además de servir al propio artista como medio evolutivo y analítico.

El carácter social y comprometido de la obra oteiziana, que apostaba en contra del arte por el arte, es retomado en este punto por estos artistas. Lo personal y el compromiso social no son antagónicos desde el momento en que el artista está en la vida y participa de la experimentación de un lenguaje y su evolución personal.

(28) Txomin BADIOLA: *Txomin Badiola. Catálogo*, Caja Municipal de Ahorros, Bilbao, 1981.

Ángel Bados critica que el arte se ofrezca como espectáculo y no con contenidos comunicativos. Para éste, en muchos casos, no se proporciona por parte del arte una actitud auténticamente reflexiva ante los hechos; únicamente se proyecta como simple consumo en el actual sistema de producción. Igualmente, nos avisa, en los años 80, de la pérdida del compromiso, de hecho, hay que admitir que el arte se ha ensimismado y ha perdido contacto con la vida. Pone de ejemplo ético a Jorge Oteiza por su continuo estado de transformación, siempre regenerándose y revisándose mediante una fluidez creativa que le permite evitar estados degenerativos.

Un arte que problematiza sobre cuestiones latentes en la vida tiene un carácter comprometido y social y mantiene un matiz dialéctico con todo lo que rodea al artista. El arte debe ser un receptor de datos y fenómenos de la realidad. Si permanece cerrado a lo exterior y se centra en cuestiones puramente de imagen, sin una adecuada relación con la realidad, el arte perderá su faceta más social, por lo tanto, este compromiso está relacionado con aquel arte que asume cualquier dato de la realidad para investigarlo y posteriormente mostrarlo.

El estado del artista debe ser de continua evolución, reformulando sus lenguajes. Oteiza ya planteó este tema y es ahora nuevamente cuando Ángel Bados reconoce la importancia de no repetir fórmulas para una misma solución. Aquí, aparece la ética como motor del comportamiento del artista.

Igualmente, para Txomin Badiola se necesita retomar el carácter ético de Jorge Oteiza, con objeto de situarse siempre en la vida y con un compromiso ante ella. Su posicionamiento es directo ante la vida, sacando de las fuentes oteizianas de aplicación y estudio la siguiente conclusión: una postura de permanente alejamiento de la vida produce la finalización de un proceso sin empezarlo. El artista debe mantener la permeabilidad ante la vida y mantener una actitud comprometida hacia sí mismo y su entorno. Para Badiola y el resto de compañeros de debate, Oteiza ha sido un ejemplo que va más allá del mero productor de esculturas, generando ideas y propuestas de movilización.

Éste admite que el artista debe tener un papel social y personal, y es aquí donde el arte, sea bajo la especialidad o soporte que sea, no únicamente en la escultura, debe responder a esta necesidad. Txomin Badiola retoma la conciencia oteiziana al afirmar que el arte debe mantener una discontinuidad que permita saltos de lenguajes cuando éstos no den más de sí. De hecho, esta actitud ha sido llevada por Badiola al pasar por la pintura, la escultura, fotografía y vídeo.

En la siguiente frase de Pello Irazu se plantea una postura comprometida: "Esperad que antes del sueño y después del sueño algo os ilumine, esperad ser la herramienta útil. Es una frase que tiene que ver con la luz que entra por la ventana, con la energía que puede irradiar la relación de alguien con el objeto, con algo que haga posible fun-

3. ÚLTIMAS  
CONSIDERACIONES  
ENTRE JORGE  
OTEIZA Y LOS  
JOVENES ESCUL-  
TORES VASCOS

cionar, se útil al objeto en esa finalidad para con el espacio y su usuario". (29)

Cuando Pello Irazu enfatiza la importancia del intercambio comunicativo pieza-espectador está planteando la finalidad de la obra. La pieza por sí sola e inmersa en su propia esencia no tendría ningún sentido, pero sí cuando ésta responde a la comunicación con el espectador.

Esta reflexión de Irazu subraya el carácter social de la obra durante el proceso creativo. Se busca tanto la formación del propio artista, como una comunicabilidad con el usuario, siendo éstos los propósitos de la creación de la obra; es en esa dialéctica, donde se puede producir algún tipo de instrucción social.

Por otra parte, para CVA, se debe retomar un compromiso constante en intensidad y multidisciplinaridad, pero no centrado en una mera producción de modelos; de ahí el siguiente comentario: "Tanto instituciones como artistas, juegan su papel en la ampliación de temas, repertorios y formas, produciendo y reproduciendo un estado de ansiedad que sustituye al valor de uso y disfrute, por el valor de propiedad, que convierte transformación, en estado continuo de progreso inconcluso, inconsciente". (30)

CVA afirma que no es correcto plantear de una manera desmesurada la ampliación de temas, formas o repertorios, simplemente por el mero sentido de la cantidad y el volumen productivo. Si se plantea esto, entonces se estaría produciendo un verdadero error, debido a que se alimenta un afán mercantilista que únicamente pretende reproducir más esculturas con tal de cubrir una demanda comercial. En la actualidad, se produce toda una serie de piezas comercializables y que se ajustan a los dictámenes del mercado del arte. Para CVA, lo único que producen estos productos son fuertes desviaciones y confusiones en la honradez reflexiva del espectador.

Desde un punto de vista muy crítico y alejado de los planteamientos de sus compañeros de debate, María Luisa Fernández aborda la figura de Jorge Oteiza en el texto de la instalación "Burlas Expresionistas", de 1993, no entendiéndolo como el escultor guipuzcoano podía defender el abandono de la actividad del artista una vez que había concluido su obra para dedicarse a otros campos. María Luisa Fernández plantea que debe ser el propio artista el que decida sobre su propio futuro, no viéndose mediatizado por la experiencia de otros creadores.

(29) Pello IRAZU. Entrevista de Xabier Saez de Gorbea: *Una obra para un espacio*, Dirección General del Patrimonio Cultural, Madrid, 1987, p. 64.

30-CVA: Texto del catálogo CVA, Caja de Ahorros Municipal, Bilbao, 1982.

Desde los años 60 en adelante, la figura de Jorge Oteiza ha sido un remanente para el impulso artístico en el País Vasco. De hecho, en la década de los años 80, su figura sigue siendo atributo de estudio y análisis, tanto desde el punto de vista plástico como literario.

Dentro de esta continua revisión e interés por su figura, un grupo de escultores pertenecientes a la Facultad de Bellas Artes de Leioa, a excepción de Ángel Bados, formado en la Academia de San Fernando de Madrid, empiezan a mantener una serie de debates en torno a su obra, ya que para éstos Jorge Oteiza representa unas pautas plásticas de carácter cosmopolita, que difícilmente se podían observar en los trabajos de otros creadores vascos.

El interés que mantienen estos jóvenes escultores por este artista se debe al estudio que mantiene Jorge Oteiza en torno al cubismo y las diferentes abstracciones de principios de siglo, lo que les permite obtener una vía de escape y salida ante una producción escultórica de carácter regional, que para estos mantenía muy pocas conexiones con las tendencias de carácter más internacional.

El objetivo de estos jóvenes artistas era escapar de aquellas pautas localistas con las que estaban conviviendo y enterrar definitivamente cualquier duda sobre si existía una escultura vasca propia; de ahí que el conocimiento y estudio de la obra de este escultor, así como la obtención de información sobre arte povera, minimal y conceptual, entre otros movimientos artísticos, y la búsqueda de todo tipo de textos realizados principalmente por teóricos norteamericanos, mediante los diferentes viajes que realizan al extranjero, les permitió obtener y manejar unas herramientas que facilitó una trayectoria renovada para la escultura en el País Vasco.

El estudio de la obra de Jorge Oteiza resulta un estímulo de ruptura con las pautas regionalistas dentro de la escultura en el País Vasco. A la vez, esta figura se convierte con el tiempo en un reto que deben superar en el camino de su propia evolución artística, de ahí que se desmarquen paulatinamente de las iniciales similitudes formales y teóricas que toman del artista guipuzcoano.

En un principio y bajo el calor de los debates, desde el año 1985 en adelante se lleva a cabo una relectura de las Cajas Metafísicas que realiza Jorge Oteiza a finales de los años 50. Estas piezas del escultor guipuzcoano vienen marcadas por la sintaxis formal y el espacio metafísico, quedando el tratamiento estructural relegado ante la revalorización del espacio y el vacío, unos trabajos que serían definidos por Txomin Badiola como pre-minimalistas, por su acercamiento formal, pero alejado de este movimiento por el carácter existencialista que le imprime Oteiza.

Estos jóvenes artistas no mantienen ningún interés por el carácter metafísico de la escultura de Jorge Oteiza, sino que simplemente se adentran en análisis estructurales, con el objetivo de conjugarla con propuestas internacionales marcadas por el minimalismo y lo concep-

## 6. CONCLUSIONES

tual; y, de este modo, resituar el lenguaje de la escultura en el País Vasco dentro del marco de la cultura internacional.

La evolución profesional de estos artistas conlleva la superación formal y teórica de Jorge Oteiza; de ahí, que las referencias formales vayan desapareciendo paulatinamente, extrayendo cada uno de los creadores pautas personalizadas a finales de los años 80 y especialmente durante los años 90.

En general, estos artistas han interpretado el periodo y el proceso donde se funden los apartados más constructivistas, minimalistas y las referencias a las cajas oteizianas bajo los términos del deconstructivismo. Para estos artistas, la combinación de materiales, el añadido de elementos simbólicos, como las sillas en Badiola o el paño en Bados, así como el uso de determinados elementos poéticos, caso del color en las obras de Pello Irazu y Ángel Bados ha sido un medio de deconstrucción respecto a las influencias de las Cajas Metafísicas de Jorge Oteiza. La deconstrucción plástica fue un modo de reinterpretar las diversas influencias adquiridas a partir de las Cajas Metafísicas de Oteiza, intentando generar una especie de disolución de la idea de referencia original.

Estos artistas retomaron muchos de los planteamientos teóricos del escultor guipuzcoano (Laboratorio del Arte, la Ley de los Cambios, así como el tema del compromiso y el carácter ético), pero adaptados a las necesidades y la coyuntura de los años 80. Estas herramientas no fueron entendidas ni aceptadas tal y como las planteaba Jorge Oteiza, por ejemplo, entienden el compromiso social del artista como un medio constructor del propio individuo, como fórmula de comunicación con el espectador y posibilidad de estudio de diferentes cuestiones del entorno colectivo y personal, es decir, sería una articulación que permite al artista estar en relación con la sociedad, generando una dialéctica que abogue por la construcción de la persona dentro de lo social, a diferencia de la transformación social y espiritual que proponía el escultor guipuzcoano mediante la escultura.

Por otra parte, Jorge Oteiza siempre ha reivindicado al artista teórico, para que no se encasille en una única realidad expresiva. De igual manera, estos jóvenes artistas abogan para que el artista escriba, viendo esta condición como algo necesario dentro de su formación. El artista debe poner todos los medios y poderes de la comunicación al servicio de sus necesidades, generando, de este modo, una mayor fluidez comunicativa con la sociedad. Evidentemente, los artistas más prolíficos en esta línea son Juan Luis Moraza, Txomin Badiola y Ángel Bados.

Si la escultura en el periodo moderno en el País Vasco está centrada en si misma, es decir, se trata de una escultura que busca un espacio con el concepto de identidad local, en simbiosis con sus componentes culturales fundamentales y con el compromiso ético de una voluntad de revitalización cultural de lo autóctono, claramente en relación con



# La pelota vasca. La piel contra la piedra: Historia de una polémica

IGOR BARRENETXEA MARAÑÓN\*

## RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

Antes de su estreno, el filme *La pelota vasca* de Julio Medem se vio envuelto de antemano en una agria polémica. Así, el intento de Medem de acercarse a explicar el conflicto vasco a través de un documental donde recoge una amplia gama de entrevistas generó una fuerte ola de críticas a favor y en contra de su planteamiento. De tal modo, su idea de tender puentes derivó en una historia muy particular que reflejó una vez más las distintas sensibilidades encontradas sobre el tema en el País Vasco y España.

*Estreinatu aurretik ere, Julio Medemen La pelota vasca filmak polemika latza jasan behar izan zuen. Medemek euskal gatazka azaldu nahi zuen, hainbat elkar-  
rriketa eta iritzi biltzen dituen dokumentalaren bitartez. Ahalegin horrek,  
ordea, kritika ugari sorrarazi zituen, erabilitako planteamenduaren aldekoak eta  
aurkakoak. Hortaz, zinemagilearen asmoa zubiak ezartzea bazen ere, oso beste-  
lako emaitza ekarri zuen, Euskal Herrian eta Espainian gai horri buruz inda-  
rrean dauden elkarren aurkako sentsibilitateak berriz ere agerian geratu baitzi-  
ren.*

Even prior to its release, Julio Medem's film *La pelota vasca* was surrounded by bitter controversy. His endeavour to explain the Basque conflict by means of a documentary based on interviews with a wide range of people generated a strong wave of criticism for and against the way he tackled the matter. The idea of building bridges emerged in the shape of a very particular story, once again reflecting the different sensitivities existing on the subject in the Basque Country and Spain.

## PALABRAS CLAVE KEY WORDS KEY WORDS

Julio Medem. Cine. País Vasco. Polémica. Conflicto Vasco. Historia.

*Julio Medem, zinema, Euskal Herria, polemika, euskal gatazka, historia*

Julio Medem. Cinema. Basque Country. Controversy. Basque conflict. History

\*Doctorado y Licenciado  
en Historia

Casi se podría hablar de auténtico fenómeno a la hora de situar el documental de Julio Medem *La pelota vasca* en el panorama cinematográfico español, aunque, desgraciadamente, no por su naturaleza visual, sino por la controversia que ha generado su distribución en las salas de cine. No es de extrañar que el cine, en general, polarice corrientes diversas de opinión, incluso, llegados al caso extremo, a las amenazas de bombas en salas para impedir su exposición pública (caso del documental *El proceso de Burgos* de Imanol Uribe). (1) Ciertamente, nadie podía prever que una noticia aparecida en la prensa, en la que Gotzone Mora e Iñaki Ezkerra exigían a Medem la retirada de sus testimonios del filme, abriera esta caja de los truenos. Mucho antes de que se distribuyera en las salas de cine comerciales, el filme de Medem se hallaba en el vértice de una polémica. Toda esta corriente de opinión pública derivó en que el propio director, Julio Medem, tuvo que explicar las razones que le impulsaron a desarrollar este complicado proyecto, destacando su compromiso con las víctimas del terrorismo.

Diferentes opiniones contrapuestas, críticas, controversias e incluso foros en Internet han llevado a situar el filme de Medem en el ojo del huracán, entre sus defensores y sus detractores, movilizándolo al propio círculo de profesionales del cine en su favor en la gala de los premios de la Academia de cine español de 2004. De hecho, Oskar. L. Belategui (2) sintetiza bastante bien el problema de cómo analizar este documental: "Cuando una película salta a las páginas de política de los diarios resulta muy difícil discernir sus valores cinematográficos". Este artículo pretende, por lo tanto, no analizar el filme sino componer el marco de esta polémica y recoger sus valoraciones.

Ningún filme es ajeno a su contexto social ni político. El tratamiento documental de Medem (3), a partir de imágenes de archivo pero, sobre todo, al haber reunido en este saco de las entrevistas a diversos líderes políticos, artísticos y literarios de este país, así como a familiares de víctimas del terrorismo, a familiares de presos de ETA e incluso una supuestamente torturada por la policía, se vio atomizado por el modo en el que Medem contaba esta historia vasca y reflexionaba, a partir de la elección de estas voces, sobre nuestra situación. Las sensibilidades están a flor de piel, personas de ciertos sectores sociales se negaron a participar en el documental, y otras asumieron

(1) "Imanol Uribe cree que Julio Medem es víctima de una caza de brujas", *Gara*, Donostia, 25 de septiembre de 2003, pág. 51. Uribe criticó a quienes pidieron la retirada del filme de Medem y recordó lo sucedido con su película.

(2) <http://cine.elcorredigital.com/datos/peliculas/pelicula031003c.html>

(3) Zigor ETXEBESTE GÓMEZ: "Julio Medem, a través del espejo de la realidad", *Ikusgaiak*, Donostia, n.º 6, 2003, págs. 117-134. Interesante semblanza de la obra cinematográfica de Medem y de su forma de concebir el cine.

## 1. NOTA INTRODUCTORIA

PALABRAS CLAVE  
KEY WORDS  
KEY WORDS

Documentado y Licenciado  
en Historia

con disgusto su enfoque lo que lo situó en el disparadero de un agrio debate social (4).

## 2. EL INICIO DE ESTA POLÉMICA.

Según cuenta Julio Medem (5) su idea de rodar un documental relatando la situación en el País Vasco nació durante las elecciones autonómicas vascas de 2001. Al principio, compuso un personaje, Aitor, desde donde “podía sentirme legitimado para hablar del tema vasco siendo mínimamente justo (...). Me propuse un personaje incapaz de odiar”. Sin embargo, el guión que escribió no le gustó, confiesa, y mientras, en Madrid, se quedó “espeluznado con la campaña mediática contra el nacionalismo vasco democrático”, de modo que pasó a ver claro que debía rodar antes un documental.

Pero para eso, creyó que la mejor manera de enfocararlo sería conocer de primera mano la situación, y así, se planteó la idea del diálogo: “Quería una polifonía, la mayor diversidad posible de voces, sin jerarquías”. Sin embargo, mientras que Julio Medem entendía que debía de “dar voz a todo el mundo”, pronto tuvo que aceptar que ni el Partido Popular, ni la cúpula de ETA (incluidos presos y kale borroka) querían participar en el proyecto. También, tres voces, “para mí fundamentales”, como fueron Fernando Savater, Jon Juaristi y Cristina Cuesta, se negaron.

Pese a ello, Medem consideró que aún contaba con suficiente diversidad de opiniones para continuar con su proyecto, con un talante ingenuo, porque confiesa que quería hacer una película “con las manos limpias, con los ojos limpios, con la mejor intención del mundo” (6). Tampoco acertaba con la perspectiva que quería conferirle hasta que se le ocurrió una idea “que ayudó a que la película cuajara a pesar de las ausencias”, el vuelo de un pájaro, en la “equidistancia”. De ahí que fijara las entrevistas en lugares altos. Finalmente, Medem reflexionaba sobre la intencionalidad que pretendió conferir al documental y aclaraba que “quería intentar ayudar a resolver, contribuir al diálogo, si no, no me hubiera sentido útil”. Y, a la vez, se solidarizaba “con quienes sufren la violencia relacionada con el conflicto

(4) Carlos ROLDÁN LARRETA: “Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi”, *Ikusgaiak*, nº. 5, 2001, págs. 181-205. Artículo referido a la problemática de llevar a ETA al cine, las polémicas suscitadas en torno a él, aunque no se tratara de filmes especialmente apologistas de ETA y que, precisamente, puede servirnos como prólogo a la hora de situarnos de cara a analizar la polémica en torno al documental de Julio Medem.

(5) Ricardo ALDARONDO: “Entrevista a Julio Medem”, *El Diario Vasco*, Donostia, 13 de septiembre de 2003, págs. 68-69. Cf. Oskar. L. BELATEGUI: “Medem dice que su filme es una respuesta al ultranacionalismo español de Aznar”, *El Correo español*, Bilbao, 18 de septiembre de 2003, pág. 68. Cf. Julio MEDEM: “Un pájaro vuela en una garganta”, *Gara*, 18 de septiembre de 2003, págs. 52-53.

(6) Oskar. L. BELATEGUI: “Savater: La equidistancia no es posible”, *El Correo español*, 18 de septiembre de 2003, pág. 68.

vasco" como se puede leer al inicio del film. Sin embargo, a Fernando Savater (7) esta percepción de Medem le parecía errónea, pues "la equidistancia cuando hay violencia siempre favorece al que la ejerce". Dicho de otra manera por Joseba Arregi (8), uno de los entrevistados en el filme, "creo que en lo que se llama conflicto vasco no hay equidistancias posibles". Algo que, paralelamente, suscribió Antonio Elorza (9): "la equidistancia no existe". Arregi valoraba lo que ha logrado con ello Julio Medem, que era el colocarse en "un no-espacio, fuera del espacio público institucional de la democracia, único en el que es posible el diálogo, si quiere este término dejar de ser una palabra vacía y simplemente estética en el peor de los sentidos". En este punto, Arregi, tras confesar no haber visto el documental, percibía bien una de las grandes taras del filme, un *no-espacio* que todos se han empeñado en llenar a su manera.

El 16 de septiembre de 2003, poco antes de su estreno, Iñaki Ezkerra y Gotzone Mora solicitaron un pase privado del documental a Medem. Justificaron su participación en el proyecto porque "no llevaba el sello de Elkarri, la Fundación Sabino Arana o el Gobierno vasco". Si bien, tras el pase, la acusaron de ser una película "sesgada", aparte de sentirse "horrorizados y escandalizados" por su tono y contenido y, por lo tanto, pidieron a Medem la exclusión de sus testimonios al "mostrar de una manera sesgada una Euskadi mitificada, en la que las fuerzas de seguridad sometían y torturaban al pueblo vasco" (10). Y entendían así que, "Medem había plantificado el documental como una justificación de la violencia" (11). Sin olvidar las declaraciones de la ministra de Cultura, Pilar del Castillo, previo a su estreno, que criticó con dureza el documental por su "trato injusto de las víctimas", aunque confesaba que no lo había visto (12).

El 18 de septiembre se inauguraba el Festival de San Sebastián con la inminente presentación del documental de Medem tres días más

(7) *Ibidem*, pág. 68

(8) Joseba ARREGI: "El artista y la violencia", *El País* (Cultura), Madrid, 20 de septiembre de 2003, pág. 32.

(9) Antonio ELORZA: "Ikimilikiliklik", *El País*, Madrid, 10 de octubre de 2003, pág. 29.

(10) "Gotzone Mora e Iñaki Ezkerra piden a Julio Medem que elimine su presencia de la película "La pelota vasca", *Diario La Razón*, Madrid, 16 de septiembre de 2003. Cf. "Iñaki Ezkerra y Gotzone Mora piden a Medem que suprima sus apariciones en *La pelota vasca*", *El Diario Vasco*, 17 de septiembre de 2003, pág. 76. Cf. "Ezkerra y Mora dicen que Medem ofende a los amenazados en su última película", *El Correo español*, 17 de septiembre de 2003, pág. 81.

(11) "Julio Médem, acusado de manipular la historia y justificar la violencia en su filme *La pelota vasca*", *ABC*, Madrid, 17 de septiembre de 2003, pág. 45.

(12) José Enrique MONTERDE: "San Sebastián 2003", *Dirigido por*, Barcelona, n° 328, noviembre de 2003, pág. 10. Cf. A. LARRAÑAGA: "La película de Medem desata la polémica antes de proyectarse", *Diario Vasco* (Festival), 18 de septiembre de 2003, pág. 2. Cf. "Mora y Ezkerra creen que Julio Medem es un "tergiversador", *Deia*, Bilbao, 17 de septiembre de 2003, pág. 17.

LA NOTA INTRODUC-  
TORIA

EL INICIO DE  
ESTA POLEMICA

tarde, y con la duda de saber si el filme se proyectaría finalmente, tras las duras críticas vertidas contra él. Sin embargo, Medem (13) reiteraba su postura en un comunicado de prensa, donde aclaraba que rehúsaba responder a las críticas hasta después de su estreno y argumentaba su postura, donde dejaba claro que: “los medios de comunicación, el público y el resto de los entrevistados podrán valorar mis auténticas intenciones: una puesta en escena comprometida con la no violencia y el diálogo político”. De tal manera, el alcalde de San Sebastián, el socialista Odón Elorza, que daba su testimonio en este trabajo, salía en defensa del director, y afirmaba que no era sino “el punto de vista de un artista llamado Medem”. Aunque sí matizó que faltaban testimonios, “porque en este país jugamos mucho al blanco y al negro” (14).

El PP, por su parte, reclamó la convocatoria del Consejo del Festival con la idea de tratar la conveniencia o no de proyectarlo, “ante el fuerte rechazo del filme” (15). Sin embargo, la propuesta no siguió adelante porque, para el alcalde de San Sebastián, eso suponía “volver a la censura franquista” (16).

A la portavoz de EA, Onintze Lasa, le parecía “increíble que se quisiera censurar la película por no coincidir con el punto de vista del PP y del Foro de Ermua” (17).

La Asociación de Víctimas del Terrorismo (ATV) emitía un comunicado al considerar que el filme les insultaba por “tratar a las fuerzas de seguridad como torturadoras” (18) y Daniel Portero, su portavoz, alentaba a “denunciar el contenido de la película porque distorsiona la realidad” (19).

Javier Corcuera, director de cine, defendió, en cambio, a Medem, y consideró estos ataques como una “falta de respeto a la libertad de expresión” (20). Y de manera muy llamativa Virginia Ródenas enten-

(13) “Un filme en el punto de mira”, *La Vanguardia*, Barcelona, 18 de septiembre de 2003, pág. 37.

(14) Oskar. L. BELATEGUI: “Medem dice que su filme es una respuesta al ultranacionalismo español de Aznar”, *El Correo español*, 18 de septiembre de 2003, pág. 68.

(15) A. LARRAÑAGA, A: “La película de Medem desata la polémica antes de proyectarse”, *Diario Vasco* (Festival), 18 de septiembre de 2003, pág. 2. Cf. Enrique SANTAREN: “Medem afirma que su película está comprometida con la no violencia y el diálogo”, *El Mundo* (Euskadi), Madrid, 18 de septiembre de 2003, pág. 12.

(16) “La polémica en torno al filme de Medem se agrava con nuevas acusaciones”, *El Correo español*, 19 de septiembre de 2003, pág. 66.

(17) *Ibidem*, pág. 66.

(18) *Ibidem*, pág. 66.

(19) M. O: “El PP quiere que se debata si conviene o no proyectar el filme”, *El País* (La Cultura), 18 de septiembre de 2003, pág. 34.

(20) A. LARRAÑAGA: “La película de Medem desata la polémica antes de proyectarse”, *Diario Vasco* (Festival), 18 de septiembre de 2003, pág. 2.

día, por su parte, que lo que el filme pretendía era plantear la pregunta: “¿Independencia vasca?” (21).

Alfonso Ussía (22), prefería dejarse llevar por la crítica más descarada y acusaba a Medem de “fortalecer el plan soberanista de Ibarreche”. Y seguidamente, añadía: “ha sido un manipulador más y su producto no encaja más allá del entusiasmo de la aldea”. Y que, empujado por la subvención (alude, suponemos, a un supuesto aporte del Gobierno vasco) opinaba que “le ha salido una chufra de tópicos nacionalistas, lugares comunes y mentiras históricas”, y que “el documental habría de titularse *El pelota vasco*, en este caso, el pelota nacionalista, el mandado, el obediente, el farsante”. Si bien, en su artículo no aclara si había visto el documental o no, puesto que aún no se había estrenado.

El filme, sin quererlo, antes de su proyección pública ya había generado el caldo de cultivo de un sentimiento dividido y enfrentado. Por consiguiente, la expectación ante su proyección en el Festival de San Sebastián iba a significar la prueba de fuego definitiva ante el recibimiento del público asistente (23). O, como escribía Oti Rodríguez Marchante (24), a unas horas de su estreno, ante este “hilo de entrevistas que quieren dar una visión *desde el no odio del problema* entre los vascos, o de los vascos con el resto de España o el mundo. Tal vez su visión nos ofrezca algo, nos dé alguna idea y nos quite otras. Tal vez, traiga luz, o sombras...”. En suma, el filme quedaba marcado de antemano por unas duras opiniones en las que se le acusaba de sectario o de justificar el totalitarismo y condenar a las víctimas, aunque Medem insistiera en lo contrario. César Alonso de los Ríos (25) lo expresaba en tales términos acusatorios: “por vez primera, la pantalla va a dar la razón a una de las partes, esto es, a los criminales [de ETA] con la proyección de la película de Julio Medem”.

No había dudas sobre las expectativas o recelos creados con antelación. Pero la historia de esta polémica no había hecho más que empezar.

(21) Virginia RÓDENAS: “Medem decidió rodar *La pelota vasca* para abordar directamente la cuestión de la independencia”, *ABC*, 18 de septiembre de 2003, pág. 44.

(22) Alfonso USSIA: “*El pelota vasco*”, *ABC*, 19 de septiembre de 2003, pág. 7. Cf. Alfonso USSIA: “Pupa, mamá”, *ABC*, 1 de octubre de 2003, pág. 7. También, en tono sarcástico no deja de ser muy duro con Medem.

(23) Oskar. L. BELATEGUI: “51º Festival de cine de San Sebastián”, *El Correo español*, 20 de septiembre de 2003, pág. 70. De tal forma que se dispuso un pase extra, algo que no había sucedido nunca en el festival.

(24) Oti RODRÍGUEZ MARCHANTE: “Medem”, *ABC*, 21 de septiembre de 2003, pág. 3.

(25) César ALONSO DE LOS RÍOS: “El Festival de ETA”, *ABC*, 21 de septiembre de 2003, pág. 6.

### 3. DESDE SU ESTRENO EN EL FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN A LA ENTREGA DE LOS PREMIOS DE LA ACADEMIA.

#### 3.1. Su recibimiento en el Festival de San Sebastián.

Llegó el gran día: el 21 de septiembre se estrenaba en el palacio del Kursaal de San Sebastián el controvertido documental, y a su cierre, “todos recibieron con un aplauso atronador a un emocionado Medem, que adoptó el papel de mártir y se fue de la sala con diez minutos de ovaciones en pie” (26). Más desahogado, tras estos días previos de incertidumbre, se entrevistaba con Belatagui (27) y le confesaba que lo había pasado bastante mal: “Ahora veo que he pecado de inocente, de inconsciente”.

En esta entrevista se refería al punto de vista con el que enfocó el documental, no del todo neutro, como muestran sus palabras, ya que se había comprometido con “la no violencia y el diálogo”, pero también creía que “ser vasco en España es muy difícil; ETA es un generador brutal de odio, como la política centralista y nacionalista de Aznar”. Aunque ante las acusaciones de que obviaba a las víctimas de ETA, respondía que había recibido ayuda de la misma hija de Ernest Lluch, Mireia, para sufragar la producción, y sin contar con ninguna subvención oficial (aunque se acusaba de ello) (28). Así mismo, había contado con el testimonio de otras víctimas como Eduardo Madina, Daniel Múgica o Marixabel Lasa. Pero, aunque confesaba en otra entrevista que no esperaba tales reacciones, los aplausos recibidos representaban, a su entender, lo mejor de “mi vida profesional” (29).

Las opiniones ante lo que acababa de suceder fueron bien dispares. El director del Festival, Mikel Olaciregui se expresaba con entusiasmo: “El público ha adoptado la mirada de Medem y ha arropado su propuesta”. Mientras Arnaldo Otegi, otro de los participantes en el film, consideraba positivo este acercamiento al conflicto, Javier Madrazo le daba un tinte más político y decía que “esta película es una aportación muy grande a la normalización y a la pacificación del país”. Paralelamente, Iñaki Ezkerra, con mucha acritud, disenta y consideraba que “es demoledora con las víctimas; sólo hay que ver las caras de felicidad de Madrazo y Otegi”. Por el contrario, Javier Elzo, que aportaba su testimonio, confesaba que se había emocionado y alabó la valentía de Medem. Nestor Basterretxea creía que el acierto de la película venía dado por el montaje (30). Y Eduardo Madina, más

(26) Oskar. L. BELATEGUI: “Medem repasa la historia reciente de Euskadi en un documental didáctico que se queda cojo”, *El Correo español* (Vivir), 22 de septiembre de 2003, pág. 34. Cf. Alberto MOYANO: “El público ovacionó a Medem tras la proyección de *La pelota vasca*”, *Diario Vasco* (Festival), 22 de septiembre de 2003, pág. 2.

(27) Oskar. L. BELATEGUI: “Medem repasa la historia reciente de Euskadi en un documental didáctico que se queda cojo”, *El Correo español* (Vivir), 22 de septiembre de 2003, págs. 34-35.

(28) Rocío GARCÍA: “Julio Medem defiende su compromiso con la no violencia y el diálogo”, *El País* (La Cultura), 18 de septiembre de 2003, pág. 34.

(29) Teresa FLAÑO: “No he tenido en mi vida una ovación así, y me hacía falta”, *Diario Vasco* (Festival), 22 de septiembre de 2003, págs. 4-5.

(30) Oskar. L. BELATEGUI: “Medem repasa la historia reciente de Euskadi en un documental didáctico que se queda cojo”, *El Correo español* (Vivir), 22 de septiembre de 2003, pág. 35. Cf. Alberto MOYANO: “El público ovacionó a Medem tras la proyección de *La pelota vasca*”, *Diario Vasco* (Festival), 22 de septiembre de 2003, pág. 2.

lacónico, al respecto, pensaba que “es sólo una visión más de Euskadi, la que Medem quería ofrecer” (31).

Por otra parte, a los enviados especiales franceses de *Le Monde* y *Libération* en el festival no les había convencido el documental, y no entraron a debatir el contenido político del filme.

Para el crítico de *Libération* (de izquierda), Edouard Waintrop, lo más molesto no fue que no quisieran participar ni el PP ni ETA, sino que “a alguien que no conozca la situación le resulta imposible orientarse en esta versión cinematográfica de la caja de sardinas”. La crítica de Isabelle Regnier, en *Le Monde* (centro izquierda), era más contundente, escribía que el discurso de los testimonios era más bien entrecortado, y éste quedaba unido “en un vasco clip acentuado con referencias a los pilares de la cultura vasca (pelota, bahía de San Sebastián, música tradicional, bandera...)”. Por eso concluía que, “así descontextualizada, la palabra de unos y otros en realidad es negada” (32).

Por, de pronto, se mostraba ya la falta de unanimidad de valoraciones en su recepción, pero veremos más, que irán desde el desagrado a la conformidad de sus planteamientos.

También Belategui (33) se expresaba en términos semejantes tras su estreno y señalaba: “La pelota vasca desconcierta porque proviene de un cineasta con talento para la creación de imágenes, que no sabe si peca de inocencia o mala fe, al igual que muchos de sus entrevistados”. Este comentario podría interpretarse como la extrañeza del crítico ante la ambigüedad ingenua de Medem que, con antelación, se había escudado en un punto de vista imparcial, sensible con las víctimas y con todo el mundo, pero que acababa revelando una actitud y una perspectiva muy próxima a las tesis nacionalistas.

Antón Merikaetxebarria (34) opinaba que el documental tenía su punto de su interés, “aunque, a la postre, resulte excesivamente largo y poco original”, por lo que concluye su crítica afirmando que “la tragedia aparece ahogada, aflora apenas, posee una vida secreta y abisal. Y en la superficie, sólo percibimos los espectadores reflejos de esas

(31) Elsa FERNÁNDEZ-SANTOS: “Esta es la historia triste de Euskal Herria”, *El País* (La Cultura), 22 de septiembre de 2003, pág. 37.

(32) Fernando ITURRIBARRIA: “La crítica francesa se muestra severa con el documental”, *El Correo español*, 3 de octubre de 2003, pág. 72.

(33) Oskar L. BELATEGUI: “Medem repasa la historia reciente de Euskadi en un documental didáctico que se queda cojo”, *El Correo español* (Vivir), 22 de septiembre de 2003, pág. 35.

(34) Antón MERIKAETXEBARRIA: “La pelota vasca”, *El Correo español*, 22 de septiembre de 2003, pág. 36. Cf. Antón MERIKAETXEBARRIA: “Voces distantes en Euskadi”, *El Correo español*, 4 de octubre de 2003, pág. 78. Completa aquí la crítica realizada por este crítico tras su estreno en San Sebastián.

misteriosas profundidades". Tampoco Mitzel Ezquiaga (35) lo consideraba un filme acabado, "pues [es] una visión personal, fragmentada e incompleta de nuestra *guerra y paz*", y aunque valoraba positivamente su estreno, aclaraba que "ningún vasco tiene ya su mirada limpia", así que "cada uno ve en la cinta lo que quiere ver".

Por el contrario, Beñat Doxandabarantz (36) veía en él un documento necesario y así escribía que "es la suya una mirada conciliadora que da siempre encima de la chapa". Y en la misma línea, Koldo Landaluze (37) valoraba que "el retumbe de la pelota sobre el frontis ofrece el necesario contrapunto a cada una de las declaraciones que los protagonistas aportan a lo largo de un diálogo ágil, enconado y tremendamente interesante enmarcado en una pantalla transformada para la ocasión en un idóneo marco ficticio de diálogo". La prensa vasca lo recibió, en general, con un talante positivo y celebrado, aunque con matices; a fin de cuentas lo que se valoraba, sobre todo, era el intento de Julio Medem de comprender la realidad vasca. Si bien, sólo desde los medios más nacionalistas veían en el punto de vista del director donostiarra (que se revelaba en el montaje y en su ambientación) esa luz para salir del túnel.

En cambio, desde las páginas de un diario de Barcelona, Lluís Bonet Mójica (38), aunque admitía que estaba "repleto de buenas intenciones", no creía que aportara nada al "llamado conflicto vasco". Es más, pensaba que la "imposible objetividad del documental también pasa por la sala de montaje". De esta forma, criticaba lo intolerable "de los montajes paralelos", refiriéndose a que no se podía comparar el testimonio de la viuda de un policía autonómico asesinado por ETA con el de la madre de un preso etarra, ya que "no son homologables". E insistía, al final de este artículo, que "el caso vasco merece mejor amplitud de miras, aunque cabe agradecerse el esfuerzo de Medem". Rodríguez Marchante (39), no era tan conciliador, reconocía que no "es una apología del terrorismo" (como tanto se insistía) pero opinaba que su discurso tiene una fuerte "traza nacionalista, de ver lo vasco con ribetes sociológicos, lingüísticos y hasta étnicos". Además, aducía que, cuando se acaba el documental, "sabe uno menos del trauma vasco que cuando entró, aunque, ciertamente, se siente mucho más poroso a él".

(35) Mitzel EZQUIAGA: "Es sólo una película. ¿O no?", *Diario Vasco* (Festival), 22 de septiembre de 2003, pág. 3.

(36) Beñat DOXANDABARANTZ: "Joko Garbi", *Deia*, 22 de septiembre de 2003, pág. 56.

(37) Koldo LANDALUZE: "Fragmentos de realidad", *Gara*, 23 de septiembre de 2003, pág. 47.

(38) Lluís BONET MOJICA: "Un desproporcionado pelotazo", *La Vanguardia*, 22 de septiembre de 2003, pág. 41.

(39) Eduardo RODRÍGUEZ MARCHANTE: "La pelota vasca. La piel contra la piedra: un documental cojo, sin el nudo del contrapeso", *ABC*, 22 de septiembre de 2003, pág. 42.

Paralelamente, Santiago González (40) reconocía que no había visto el filme aunque, en clave política, le llamaba la atención que al cineasta le hubiera influido a la hora de impulsarle a rodar el filme “el linchamiento del nacionalismo vasco” y no, por ejemplo, por la muerte de Miguel Ángel Blanco, que causó verdadera conmoción en la sociedad vasca. Por ello, se pregunta: “¿por qué no pide que se exhiba en los cines junto a *Sin libertad?*”. El corto de Iñaki Arteta (41) sobre las víctimas que le costó su puesto de trabajo en la Diputación”. Y de este modo, se ofrecerían dos puntos de vista distintos y contrastados. Y termina señalando: “hay cosas peores que ser vasco en Madrid. Serlo en Bilbao, por ejemplo”.

De una forma coincidente, José Luis Barbería (42) criticaba que “la película discurre bajo una aparente y engañosa falta de criterio político”. Sin embargo, destacaba que “está notablemente escorada del lado nacionalista”, debido, en parte, a la escasa presencia de víctimas de ETA. Por lo que concluía que “el pájaro de mirada limpia (...) evita moverse a ras de suelo y, desde luego, mirar bajo tierra para desmascarar a los que hablan de diálogo y paz, mientras esperan el próximo atentado, a los que invocan a la convivencia y no reconocen a más vascos que los suyos, a los que le han marcado a Euskadi la deriva de los últimos años y no tienen ningún interés en que las cosas cambien, a los que piden empezar otra vez como si no hubiera pasado nada”.

También Ángeles Escrivá (43) vio en el filme un sesgo nacionalista, aunque lo considera un “film interesante e intensísimo”, opinaba que Medem había perdido la oportunidad de hacer “la película” sobre la situación en el País Vasco, porque “ha apuntalado las tesis del lehendakari Ibarretxe, y se ha escondido, tras el argumento de que no hay otras versiones porque los *populares* y algunos intelectuales no quisieron dar su testimonio”. Del mismo modo, Mikel Iriondo (44) interpretaba que el filme posee “en sus entrañas un tufillo etnicista y de orgullo identitario vasco, una conciencia íntima de que lo que aquí pasa tiene fundamento: nos agreden como pueblo”.

Para el crítico Carlos Boyero (45), en cambio, el “linchamiento” era exagerado, aunque opinaba que el film “cojea involuntariamente por-

(40) Santiago GONZÁLEZ: “A un joven cineasta”, *El Correo español*, 23 de septiembre de 2003, pág. 24.

(41) Se trata de un corto documental, que ha recibido innumerables premios fuera del País Vasco pero ignorado aquí, en el que se recoge el testimonio de varias víctimas del terrorismo y que se vio envuelto en una áspera polémica cuando su director fue apartado de su puesto de trabajo en la Diputación Foral de Bizkaia.

(42) José Luis BARBERÍA: “La mirada virgen de Medem”, *El País* (La Cultura), 22 de septiembre de 2003, pág. 37.

(43) Ángeles ESCRIVÁ: “El plan Ibarretxe llevado al cine”, *El Mundo* (Euskadi), 22 de septiembre de 2003, pág. 8.

(44) Mikel IRIONDO: “La pelota vasca”, *ABC*, 22 de septiembre de 2003, pág. 45.

(45) Carlos BOYERO: “Dura, honesta, plural y necesaria”, *El Mundo* (Euskadi), 22 de septiembre de 2003, pág. 9.

que faltan los testimonios de los militantes del PP o de personajes imprescindibles". Y destacó, como un poco frívolo, la ausencia de alguna referencia a Miguel Ángel Blanco, pero indicaba que, pese a ello, "todos los que aparecen cuentan lo que quieren contar y no son manipulados". Defendía, por lo mismo, que se mostrara el sufrimiento de las familias de los presos, al igual que el caso de la torturada por la policía, sin olvidarse de reflejar el lado monstruoso de ETA. A lo que concluye, "Medem puede dormir con la conciencia tranquila. Es una película contra el imperio de la muerte y de la oscuridad".

El filme se abría, por todo lo visto, a criterios inevitablemente éticos y morales, por las propias indicaciones de Julio Medem a la hora de justificar qué le impulsó a rodarlo, aparte de la lectura visual de cómo presenta la *cuestión vasca* en la gran pantalla, aunque él no se considere propiamente nacionalista (46). De tal manera se había vertido esta controversia en la opinión pública que, tres días después de su estreno en el festival, un colectivo de intelectuales y agrupaciones sociales se solidarizaban con Julio Medem en un manifiesto en el que se denunciaba el "acoso político y mediático al que está siendo sometido" (47). Manifiesto que, indudablemente, hacía que las aguas no volvieran a su cauce.

En contraposición, uno de los artículos más equilibrados acerca de justificar la actitud contraria al filme de Medem venía dado por la catedrática de Ciencia Política Edurne Uriarte (48). En él aclaraba que la intención de ser tan duros con el documental no respondía a cuestionar la libertad de expresión, como tanto se creía o enjuiciaba, sino por "el mensaje que Medem transmite con esa libertad. Lo que criticamos es la interpretación de Medem sobre lo que ocurre en el País Vasco", sentenciaba. De ahí que valoraba que el problema del filme no era tanto los que faltan en él, sino los que sobran, "los etarras y de quienes los apoyan", que vendría a perfilar esa idea de Savater, Arregi y Elorza, del error de presentar la situación vasca desde esa *equidistancia*. A su modo de ver, la tesis que defiende sería que "es bueno dialogar con los terroristas, las víctimas sufren pero también los verdugos, y los vascos somos un pueblo peculiar sometido a los ataques del exterior". Aunque lo que más le preocupaba era el éxito de este "dialogante ingenuo", al que prefiere "buena parte de la sociedad vasca", al situarse en una "orilla cómoda y segura", donde sabe que el terrorismo no le va a molestar. En opinión de Uriarte, "lo complicado

(46) Rocío GARCÍA: "Julio Medem", *El País* (La Cultura), 22 de septiembre de 2003, pág. 38.

(47) "El trabajo de Medem sigue cosechando adhesiones", *Gara*, 23 de septiembre de 2003, pág. 45. Cf. "Directores y autores apoyan a Medem en un manifiesto", *Diario Vasco* (Festival), 24 de septiembre de 2003, pág. 5. Entre ellos se podían encontrar a: Fernando León de Aranoa, el Gran Wyoming, Alex de la Iglesia, Javier Corcuera, Manu Chao, Fermín Muguruza, Antón Reixa, Joaquim Jordá, Isaki Lacuesta, Carme Elias y otros.

(48) Edurne URIARTE: "El dialogante ingenuo", *ABC*, 1 de octubre de 2003, pág. 3.

es precisamente enfrentarse a los terroristas”, lo que es lo mismo, ser un “rebelde antiterrorista”.

Coincidiendo con su estreno en las salas de cine comerciales, Mirito Torreiro (49) sopesaba el valor artístico del documental y la polémica que traía consigo. Para Torreiro, el filme de Medem era “una excelente muestra de documental de autor, de interrogación abierta”, y consideraba exagerado el tono de las críticas vertidas contra él en el Festival de San Sebastián, por “pedirle al director una amplitud de diagnóstico, una clarividencia que no ya Medem, sino nadie es capaz de articular para dejar a todo el mundo contento”. Así que creía que aunque “se puede estar o no de acuerdo con su diagnóstico (...) nadie puede negar que Medem no oculta lo que piensa”. Si bien, subrayaba que en ciertos momentos del filme, “le puede incluso el sentimentalismo protonacionalista que algunos le achacan”. En suma, para Torreiro “su mera existencia debe de ser bienvenida: para discutir, para pelearse con ella”, en “la democrática utilización de la palabra”, por supuesto.

Por el contrario, en tono más crítico, Rodríguez Marchante (50) opinaba que “la supuesta polifonía de voces y pensamientos se dedica, sin excepción, a culpar al PP de eso que se llama *conflicto*”, y concluye definiendo el filme como “trabajo políticamente maniqueo y documental romo”.

Uno y otro juicio de valor daban fe de la distancia existente en las interpretaciones que podían dar lugar el trabajo de Medem, en la gradación o degradación de las críticas expuestas.

Al día siguiente de su estreno en las salas comerciales, Fernando Savater (51), quien había sido aludido por no haber querido aparecer en el documental, opinaba acerca del contenido del documental. A su entender, el documental de Medem no suponía una “justificación del terrorismo”, pero, frente a lo que cabría entenderse, no le pareció que constituyese un alegato a favor del diálogo, “más bien en contra”, “por lo inútil que evidentemente resulta yuxtaponer opiniones contradictorias mientras se mantiene como telón de fondo una realidad que por lo visto es inmune a cualquier transformación política o social. Porque las opiniones sencillamente no bastan”. Así, ponía como ejemplo que se recabase la opinión de varios historiadores, de los cuales, unos afirmaban que el Estado vasco nunca existió, otros que sí, pero sólo

### 3.2. Las reacciones posteriores a su estreno y otra controversia acerca de su inclusión en el Festival de Londres.

(49) Mirito TORREIRO: “La palabra democrática”, *El País*, 3 de octubre de 2003, pág. 59.

(50) Eduardo RODRÍGUEZ MARCHANTE: “La pelota vasca”, *ABC*, 3 de octubre de 2003, pág. 52.

(51) Fernando Savater: “Viene criatura”, *El País*, 4 de octubre de 2003, pág. 15.

durante tres años y otros que su existencia tiene la andadura de cuatro siglos. Por lo que Savater consideraba que si a la hora de hablar del pasado era imposible ponerse de acuerdo, habría que imaginar lo que sucederá “cuando se intenta interpretar políticamente la situación presente...”.

Tampoco Aurelio Arteta (52) se sentía nada conforme con el mensaje subliminal del documental ni con las reacciones posteriores que había propugnado. En su denso artículo advertía sobre la manera en la que se favorecen inconscientemente “los objetivos del nacionalismo vasco”. Así, criticaba duramente a Medem (utilizando sus declaraciones públicas) por pretender expresar su convencimiento de que quería desarrollar su propuesta “sin juzgar”. Pero Arteta cree que si se anulaban los juicios, “reinan sin disputa los prejuicios”. Y de igual modo si, como expresó Medem, “todos tenemos un trozo de verdad sea grande o pequeña”, se preguntaba, entonces, “¿cómo sopesar las dosis de justicia o injusticia que nutren el *conflicto vasco*?”. Así, creía que “conceder graciosamente de entrada a todo el mundo alguna verdad es la comfortable coartada para eludir el trabajo de acercarse a ella”.

En su artículo, Arteta consideraba, además, que por eso era tan fácil que se confunda, en el filme, “el respeto de las personas con el de sus opiniones”. De tal manera que así se acogía “a la vez una preferencia y su contraria”. Si lo que se quería era “convocar a un diálogo entre todas las partes en el que se carecen de juicios de valor” y cualquier postura es respetable, lo que se consigue con ello, según Arteta, no era sino “atarse de pies y manos ante un adversario desatado”, y se pierde “de antemano la partida”.

Kepa Auslestia (53), en cambio, aprovechaba para indicar que, pese a todo, “es indudable que tanto la obra como la polémica que la ha rodeado invitan a reflexionar sobre algunos de los males que nos aquejan”. Aunque sí creía que no “es posible contemplar el paisaje con mirada limpia. Mucho menos cuando uno forma parte de él”, en alusión a las palabras con las que Medem invitaba al público a verlo en su presentación en San Sebastián. Por eso, consideró que era un “excelente resumen de posiciones”, nada menos que esto, “pero poco más”. Y cerraba su artículo diciendo que si de la obra había que extraer una tesis, no por ello mala, ésta se dirigía hacia una única dirección, el plan Ibarretxe (54).

(52) Aurelio ARTETA: “Medem como síntoma”, *El País*, 17 de octubre de 2003, pág. 16.

(53) Kepa AULESTIA: “Otro paisaje, otra mirada”, *El Correo español*, 9 de octubre de 2003, pág. 31.

(54) José María RUIZ SOROA: “El voto de Julio Medem”, *El País*, 24 de octubre de 2003, pág. 16. Este abogado es de la misma opinión que Aulestia en lo concerniente a que Julio Medem apuesta por el plan Ibarretxe en su filme.

En una línea más conciliatoria, el abogado Borja Bergareche (55) confesaba que había tenido que ir a ver el documental dos veces para sacar un criterio oportuno. A su entender, "la polémica estaba sobre-dimensionada", ya que la "condena de la violencia en este filme es clarísima". Aunque no obvia el considerar que el montaje en paralelo de, por ejemplo, la viuda de un ertzaina asesinado y la mujer de un preso de ETA, hace evidente lo "incomparables que son en realidad el dolor" de una y otra. Por lo mismo, también Santiago de Pablo (56) señalaba que "determinadas secuencias montadas en paralelo sí suponen una equiparación falseada". Sin embargo, lo que realmente expresaba Bergareche (57) era su convencimiento de que había que resaltar el mensaje que recoge del filme, y cita la idea que inicia y cierra el documental, en los términos en los que define la situación Atxaga, "quien nos invita a dejar atrás Euskal-Herria, el Pueblo Vasco, con mayúsculas, para construir la ciudad vasca, con minúsculas, Euskal-Iria, como espacio que no pertenece a nadie y que pertenece a todos, que no tienen un comienzo, ni residentes originarios, ni un final, abierta a todos". Aunque concluye con la advertencia del riesgo que se corre de "estar construyendo una falsa ciudad vasca, erigida sobre un lago de sangre que terminará por anegarnos".

El 21 de octubre se daba a conocer la noticia de que se había retirado la ayuda que la embajada española concedía habitualmente al Festival de cine de Londres por tener en cartel la película de Julio Medem, porque éste se había negado a retirar el filme de su programa, aunque adujo que por problemas económicos este año no se iba a realizar el aporte de otros años (58).

Al día siguiente, en ABC (59) se estimaba que esa controversia era falsa. Se incidía en que una serie de problemas presupuestarios le había impedido a la embajada aportar los 2.000 euros que solían destinar a este festival. De todos modos, se argumentaba que era una cantidad insignificante y que no iba a impedir el desarrollo normal del evento. Así mismo, José María Otero, director general de cine, aclaraba que el festival les había pedido una copia y "ya está allí", dando el asunto por zanjado.

(55) Borja BERGARECHE: "El documental de Medem y la ciudad vasca de Atxaga", *El Correo español*, 15 de octubre de 2003, pág. 28.

(56) Santiago DE PABLO: "Es otra historia", *El Correo español*, 28 de octubre de 2003, pág. 31.

(57) Borja BERGARECHE: "El documental de Medem y la ciudad vasca de Atxaga", *El Correo español*, 15 de octubre de 2003, pág. 28.

(58) Iñigo GURRUCHAGA: "España retira la subvención al Festival de Londres por exhibir el filme de Medem", *El Correo español*, 21 de octubre de 2003, pág. 74. Cf. Lourdes GÓMEZ: "La embajada española retira la ayuda al Festival de Londres tras la inclusión del filme de Medem", *El País*, 21 de octubre de 2003, pág. 45.

(59) "Polémica retirada de una ayuda al Festival de Londres donde se verá el documental de Medem", *ABC*, 22 de octubre de 2003, pág. 50.

3.2. Las reacciones posteriores a su estreno y otra controversia acerca de su inclusión en el Festival de Londres.

La suma de todas estas declaraciones, actitudes y polémicas, llevó a que el 8 de noviembre de 2003, el Parlamento Vasco se solidarizara con Julio Medem y otros artistas criminalizados y acusaba directamente al Partido Popular<sup>60</sup>. El debate se encrespó, el arte y la política en el País Vasco, una vez más, venían cogidas de la mano. Iñigo Urkullu (PNV) aducía que el Estado estaba aplicando una *caza de brujas*, a la par que su grupo e IU-EB, habían aprobado este texto para “poner fin a esta censura encubierta”, sobre cantantes, cineastas, periodistas, escritores y ciudadanos en general.

Los portavoces del PP y el PSOE reaccionaron en la misma línea, culparon al tripartito (PNV-EA-IU) de “la situación de falta de libertad que padecen en el País Vasco”. La dualidad de criterios y opiniones personales, también, se ponían en solfa en el Parlamento, lo que indicaba que el filme de Medem tocaba la fibra sensible de los representantes políticos.

### 3.3. Medem en los premios de la Academia de cine.

De manera escueta, en la prensa, volvía a recrudecerse el debate acerca del trabajo de Medem cuando la Asociación de Víctimas del Terrorismo (AVT) se opuso a su candidatura en la gala de los premios de la Academia en la categoría de mejor documental y convocaba una concentración silenciosa bajo el duro lema de “Víctimas del terrorismo contra el pelota vasco, la nuca contra la bala” (61). Al día siguiente, Medem (62) respondía en un comunicado su “solidaridad y apoyo humano hacia las víctimas del terrorismo”, cuando creía que ya el vertido de duras críticas hacia su filme había pasado, y les reprochaba que ellos no eran “las únicas víctimas” y matizaba, “aunque sí las más enfadadas y politizadas”.

Nuevamente se reavivaba el enfrentamiento y las posturas contrarias al filme. La noche del día 31 se celebraba la gala de los premios de la Academia y la AVT y ¡Basta Ya! se iban a concentrar delante de las puertas del Palacio de Congresos de Madrid en señal de protesta, al acusar al filme de que “equipara a las víctimas de ETA y a los familiares de sus verdugos”. Medem volvía reiterar su compromiso con la “no violencia y el diálogo”, y culpaba al PP de querer *aniquilar* “la cultura y la libertad de expresión”, mientras se veía respaldado por la Asociación de Productoras Independientes del País Vasco, la Unión de Actores Vascos y la Filmoteca Vasca (63).

(60) Luis SALA: “La Cámara se solidariza con Medem y otros artistas criminalizados”, *El Correo español*, 8 de noviembre de 2003, pág. 24.

(61) “Víctimas del Terrorismo, contra la candidatura de Medem a los Goya”, *El Correo español*, 29 de enero de 2004, pág. 74.

(62) “Medem expresa su apoyo a las víctimas en un duro comunicado contra la AVT”, *El Correo español*, 30 de enero de 2004, pág. 74.

(63) Oskar. L. BELATEGUI: “La polémica entre las víctimas de ETA y Medem enturbia la gala de los Goya”, *El Correo español*, 31 de enero de 2004, pág. 61.

Esa noche, la película ganadora en la entrega de premios sería *Te doy mis ojos* de Iciar Bollain, un desgarrador alegato contra los malos tratos hacia las mujeres. Y para alivio de unos y pesar de otros, *La pelota vasca* se iba de vacío. Cayetana Guillén Cuervo, su presentadora, exhibió sus manos manchadas de blanco (un gesto simbólico que reivindicó José Luis Borau contra el terrorismo tras la muerte de Miguel Ángel Blanco) expresando que la Academia de cine se había posicionado ya con un: "No a la guerra y no al terrorismo" (64).

Pero Medem recibió durante la gala el apoyo de los profesionales del cine. "Fue la noche de las pegatinas", señala Belategui (65), "casi todas a favor de la libertad de expresión y las menos con el lema "ETA no, Medem sí", con muchas alusiones a Medem por parte de los premiados. Luis Tosar, por ejemplo, cuando subió a recoger su premio como mejor actor protagonista, se lo dedicó, sin pensárselo, "a Julio Medem". Así mismo, Iciar Bollain recordaría a las víctimas de los malos tratos, de la guerra y de ETA. Y aludiendo al filme de Medem dijo que "hay muchas formas de terrorismo, pero una sola de libertad de expresión. Cuidémosla para poder hacer películas, por muy polémicas que sean". También Mercedes Sampietro, presidenta de la Academia, abogó por dicha libertad y contra la censura (66).

Desde que el cine es cine y se convirtió en un elemento esencial de la sociedad, siempre ha pesado sobre él la losa de la censura, la propaganda y la ideología, sustrayendo su libertad creativa, a manos de quienes imponían las reglas del juego. Sin embargo, nunca ha dejado de ser el adalid del activo lenguaje que reivindica la libertad y de ahí que, necesariamente, al margen de la orientación o el diagnóstico que se pudiera extraer de este documental, estaba claro que la Academia de cine español se iba a solidarizar con Julio Medem, como así fue. El elemento político dejaba al descubierto, nuevamente, que el arte cinematográfico volvía a pensar en clave política y éste era el resultado.

Medem, tras la ceremonia, confesaba que tenía confianza en poder haber ganado el Goya, si bien, lo que más destacaba era que, cuando creía que viviría una mala noche, al final se sintió "encantado y feliz", gracias al apoyo de sus compañeros de profesión. Las reacciones no pudieron ser más dispares; mientras que Alejandro Ballesteros (PP) se sentía aliviado porque el filme no hubiese ganado ningún premio, Josu Jon Imaz (PNV) expresaba su "solidaridad y cariño" por haber sido

(64) "La polémica sobre Medem convierte los Goya en una guerra de pegatinas", *Diario de Navarra*, Pamplona, 1 de febrero de 2004, pág. 86. Los lemas fueron: "ETA no", "Por la libertad de expresión" y "Todos somos Julio Medem".

(65) Oskar L. BELATEGUI: "Seis Goyas consagran a Bollain como la gran triunfadora de la gala", *El Correo español*, 1 de febrero de 2004, pág. 76.

(66) Elsa FERNÁNDEZ SANTOS: "Te doy mis ojos triunfa en los Goya", *El País*, 1 de febrero de 2004, pág. 31. Cf. José Luis B. BENAYAS: "Julio Medem. Triunfador moral de los Goya", *Deia* (La Revista), 1 de febrero de 2004, págs. 65-66. Cf. "Sampietro critica la censura contra Medem", *Deia*, 3 de febrero de 2004, pág. 55.

“injustamente atacado”. Para José Luis Rodríguez Zapatero la gala evidenció “el espíritu de reivindicación de la democracia”, y Gaspar Llamazares (IU) lo valoró como “una lección de tolerancia y libertad”. Sin embargo, Fernando Savater aclaró que en los Goya se defendió una libertad de expresión a la que no se atacaba. Y lo que se quería era defender, a los que “son atacados en su libertad de expresión y en todo lo demás” (67).

De todos modos, el documental ganaría varios premios como el de mejor producción en la Sección Competitiva de Documentales de la XIX Muestra de Cine de Guadalajara (México), así como el Premio al mejor documental de los XII Premios El Mundo al Cine Vasco y el XII Premios Cien de Cine como mejor producción documental (68). Posteriormente, recibía el premio como producción más arriesgada de la asociación de productores vascos (69). El filme tuvo una buena acogida entre el público, suscitada, en parte, por la polémica creada alrededor de él, con 374.325 espectadores.

#### 4.INTERPRETACIONES IDEOLÓGICAS DEL DOCUMENTAL DE MEDEM.

Tantos ríos de tinta han corrido acerca del documental que los puntos de vista de las valoraciones del filme han seguido criterios diversos. De ahí que me haya visto en la necesidad de abrir este apartado en el que se observan nuevas matizaciones que no dejan lugar a dudas de la acritud con la que se ha visto y apreciado el punto de vista de Medem, unas en un tono más positivo, otras en la perspectiva de querer aclarar el por qué de un posicionamiento crítico o duro contra él, así como la defensa que hizo Medem de su propuesta tras la reapertura de la polémica por su nominación a los premios de la Academia.

##### 4.1.La lectura interna del documental desde las ciencias sociales.

Tal es la dimensión de las reacciones ante el filme de Medem que incluso se puede estudiar desde diversas disciplinas sociales. En este sentido se pueden contraponer tres artículos distintos: desde la historia, la antropología y la crítica cinematográfica (y social). Vemos qué aportan.

De Pablo (70) analizaba los sutiles, pero importantes, errores históricos que se establecen en el filme, que lastran y condicionan la lectu-

(67) Elsa FERNÁNDEZ SANTOS: “El derecho a la libertad de expresión centró una ceremonia fría y tensa”, *El País*, 2 de febrero de 2004, pág. 39. Cf. “Medem anuncia que vuelve a la ficción después de un infierno”, *El Correo español* (Vivir), 2 de febrero de 2004, pág. 36.

(68) [www.mcu.es](http://www.mcu.es)

(69) Rocío GARCÍA: “Premios para Luis de Pablo y La pelota vasca”, *El País*, 22 de septiembre de 2004, pág. 53.

(70) Santiago DE PABLO: “Es otra historia”, *El Correo español*, 28 de octubre de 2003, pág. 31.

ra que se realiza de la historia vasca, mitificándola, en parte, gracias al bello e idílico documental de Orson Welles sobre el País Vasco. Además se enfatizaba la idea de que el PNV había sido *siempre* el partido mayoritario en la sociedad vasca (cuando sólo lo ha sido en las últimas décadas del siglo pasado); se llegaba a magnificar la tragedia de Gernika (triplicando la cantidad de muertos estimada por la historiografía) como símbolo de la lucha contra el fascismo, o *dejaba caer* que sólo el 30% de los vascos aprobó la Constitución de 1978, de modo que daba la impresión de que el resto se opuso a ella. Todo esto le daba pie a considerar que se le “hace difícil que se convierta en base para este diálogo” pretendido por Medem.

Olatz González (71), por el contrario, toma como pieza central de su artículo el significado tras el título del documental, el juego de pelota, considerando que muestra con ello una “comprensión instintiva pero a la vez profunda, de la importancia de la pelota en la génesis de la concepción democrática de los vascos y en la superación de sus conflictos sociales”, aunque después no explique cómo lo hace.

De tal manera que postula la tesis de que las “representaciones simbólicas [el juego de pelota] en las que los conflictos se dramatizan [sirven] para ser conjurados, superados”. Por ello, indaga en su raíz histórica, señalando el origen de la importancia del juego de pelota tras la guerra de bandos en el País Vasco, que coincide, además, en distinguirse cada bando con las fajas de color rojo y azul, igual que los pelotaris, hallando ese paralelismo con “las voces del documental de Medem [que] hablan de dos bandos que intentan dividir y desgarrar la sociedad vasca”. Del mismo modo es significativa la conversión del frontón en lugar de reunión (o plaza) de los concejos, así la “plaza promulga la unidad de la comunidad por encima de la polaridad trágica”. Desde ahí, es capaz de situarse en la “imparcialidad” de una especie de autoridad delegada que distinguiría a quien no acepta la autoridad de la plaza y a quien sí, dando lugar así a la “matriz primera de democracia”. Al final, concluye con una leyenda del frontón de Aldudes que dice así: “Juega honestamente, la plaza siempre es juez. Quizás Medem sólo ha querido decir eso”. Claro que, a día de hoy, esa plaza es la Cámara vasca, pero no es a ella a la que se alude en el documental.

No obstante, tras analizar lo que cuenta el filme, quedaría indicar lo que no cuenta. De Pablo (72) señala al final de su artículo que “en *La pelota vasca* se dicen muchas cosas -unas muy interesantes, otras poco ajustadas a la realidad y auténticas barbaridades-, pero son muchas más las que se nos ocultan.

(71) Olatz GONZÁLEZ ABRISKETA: “La pelota vasca”, *El Correo español*, 7 de diciembre de 2003, pág. 38

(72) Santiago DE PABLO: “Es otra historia”, *El Correo español*, 28 de octubre de 2003, pág. 31.

El crítico José Enrique Monterde (73) las analiza, y observa, en primer lugar, la primacía de las imágenes rurales sobre las urbanas en las localizaciones, objetando que éstas quieran recrear “esa visión nacionalista de la *madre tierra*”. Sin embargo, la otra cuestión que le llama poderosamente la atención es que Medem recoja una detallada descripción de los deportes rurales vascos, “pero claro”, indica, “existe otro País Vasco tan o más importante”, el que se “ha hecho desde los altos hornos, los astilleros, la marina mercante, la pesca, la minería, la banca, etc.”. También se olvida de aludir a esos rasgos clasistas del *pueblo vasco*, la alta burguesía de Neguri, el “proletariado nativo o inmigrante” como si siempre hubiese sido todo uno. Por eso, matiza que es importante entender “que las formas fílmicas no son neutras y que al final, el sentido del film se teje a partir de esas formas no de cualquier otra intención”.

Detalle que se encargaría de justificar el mismo Medem en una entrevista cuando se le alude a esta misma cuestión. Isabel San Sebastián (74) le pregunta: “¿Por qué pinta en su pelota vasca un País Vasco exclusivamente rural y profundo, sin teatros ni fábricas?”. Respuesta: “Bueno, pues porque tomé la decisión de irme exactamente a esa especie de sentimiento e imagen primigenia de lo vasco, al mito y a la arcadia que aquí marca mucho”. Asume que el problema existente es de “base nacionalista” y, en ese sentido, explica que “el paisaje, los deportes rurales, lo arcaico y lo prehistórico son muy importantes, y yo he utilizado eso porque es definitorio y característico de lo vasco”. Sin darse cuenta, el propio Medem reconocía que su documental se sostenía sobre la intención de *privilegiar* un punto de vista sobre el otro, el nacionalista, lo que le llevaba a ocultar ese otro País Vasco, el que reseñan De Pablo o Monterde.

Acaso este ocultamiento es más crucial, a la hora de entender el debate, que la reveladora interpretación de Olatz González. Su lectura tiene la dificultad de no encajar con la realidad política y con el problema de la inexistencia del diálogo. Así, este diálogo cinematográfico que propone Medem queda atrapado en una interpretación susceptible de esquivar al *otro* País Vasco o bien, se reivindica desde una antropología vasca protodemocrática que tampoco ayuda a establecerlo.

#### 4.2. Las posturas más duras y la respuesta de Julio Medem.

No todas las críticas pretendían abogar por la reflexión más serena ni equilibrada respecto al filme. De tal manera, Tomás Fernández Aúz

(73) José Enrique MONTERDE: “La pelota vasca, la piel contra la piedra”, *Dirigido por*, núm. 327, octubre de 2003, pág. 20.

(74) Isabel SAN SEBASTIÁN: “Mi película no es equilibrada ni objetiva”, *El Mundo* (Euskadi), 3 de octubre de 2003, pág. 12.

(75) expresaría la comparación más dura contra las intenciones de Medem: “pretende que es análisis su propaganda”. Por eso, cree que obvia hacer referencia a los asesinatos de Fernando Buesa o Miguel Ángel Blanco, al hostigamiento al párroco de Maruri. Y así, “hace cine mudo sobre las bandas nacionalistas radicales”, nos oculta la “prohibición de fiestas, referencias y fechas de esa mitad de ciudadanos”, que “se siente española y vasca, o sólo española”. En suma, aduce que “si apelamos al magisterio de la historia, tengamos al menos la prudencia de interrogarnos ante su testimonio”. De ahí que concluya con una referencia a *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, y escribe: “Sesenta años después, una parecida confusión repite la ceguera, la maldita ceguera, de un entusiasmo que estremece”. En el mismo medio, Robert Juan-Cantavella (76) calificaba de excesiva la comparación con el filme de Riefenstahl. Si bien creía que “Medem invita a mirar desde un sitio determinado, que ni tiene por qué ser el correcto, ni creo que lo pretenda”. Desde una perspectiva más positiva, valoraba que “es un documento interesante y también útil” por la amplia gama de posturas que se presenta (aunque se hubiese enriquecido con otras que faltan).

Más mordaz, el crítico de cine Manuel de la Fuente (77), estimaba que “la película de Medem aburre, además de no aportar nada nuevo a la cuestión vasca”. En lo tocante a lo antropológico y lingüístico presenta una “retahíla de afirmaciones tópicas” y, en cuanto a la historia de ETA, “es tan resumido como simple, igual que sucede con la historia del nacionalismo vasco”. En lo referido a lo político, su análisis no va “más allá de los escuchados mil veces en las tertulias radiofónicas”. Y la solución que presenta, añadía, es el diálogo, “pero visto como algo abstracto”. Por lo que, al final, entendía que “acabamos la película con la sensación de haber visto un informativo de cerca de dos horas”.

Así mismo, Álvaro Delgado-Gal (78) suscribe la percepción de De la Fuente, y piensa que Medem “se ha metido a hablar de una cuestión que le aburre enormemente”. Aunque lo que marca más flagrantemente su película venía a ser, sin duda, la opción de “un didactismo, tanto más peligroso cuanto más simple el que lo ejerce”. Además, señalaba que cae en el error de partir de una “premisa: en el País Vasco chocan dos obstinaciones, dos locuras. La etarra, y la española”. No obstante, su error “menos excusable”, afirmaba, era establecer un “paralelo deliberado entre el horror de que le hayan asesinado a alguien al padre o al marido, y el terrible incordio que supone recorrer

(75) <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/110jmedem.htm>

(76) <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/110jmedem.htm>

(77) <http://www.lapaginadefinitiva.com/cine/criticas/pelotavasca.htm>

(78) Álvaro DELGADO-GAL: “La rueda en el vacío”, *Blanco y negro*, Madrid, 18 de octubre de 2003, pág. 42.

2.000 kilómetros para visitar a un recluso". Cuestión ésta, el montaje en paralelo, que ya advertían como peligroso otros críticos.

Para Ana Nuño (79), el "resultado es una concatenación de frases y discursos amputados", lo cual se traducía en un "simulacro de diálogo". Pero lo que creía era que lo que Medem pretendió, sin más, era presentar a los vascos como los "últimos indígenas de Europa", incidir en "el paraíso del foralismo vasco" y cómo el bombardeo de Guernica había pasado de "simbolizar la agresión del fascismo contra la República española a significar exclusivamente una masacre más del pueblo vasco en manos de sus enemigos de siempre". Tampoco le agradó la manera en la que presenta la "ETA gloriosa del atentado a Carrero Blanco y la ETA de la democracia española", ni mucho menos el montaje paralelo entre víctimas y victimarios.

El hecho de que se siga afirmando que la etapa democrática no ha hecho cambiar nada para el pueblo vasco o que la Guardia Civil continúa con sus métodos de tortura conducen a explicar, aunque no lo justifique, la persistencia del "conflicto". Y así, en un último punto, concluía que ve la oferta del diálogo como una dualidad entre un PP que dice que no y un lehendakari que dice que sí. Todo ello le daba a entender que se había presentado la visión tradicional que ha hecho desde siempre el nacionalismo vasco de lo que ocurre en el País Vasco. De tal modo que, aunque consideraba que Medem tiene "derecho a verse a sí mismo como *un pájaro de mirada limpia*", lo que no debía suponer es que no iban a existir miradas críticas contra el modo en el que cuenta los hechos y que Nuño enjuiciaba como "un manipulador simulacro de diálogo".

En los Papeles de Ermua (Nº 6) (80) se hallaba una matizada crítica, ligada a la anterior, sobre el porqué de su rechazo al enfoque y punto de vista del documental. Señalaba diez puntos básicos para sostener su argumentación, y en síntesis (punto 10) creía que era un "publirreportaje del nacionalismo y el Plan Ibarretxe, en el que se relativiza la perversidad del terrorismo y se quiebran principios básicos de moralidad, lo que provoca repugnancia en una ciudadanía medianamente sana". Se destacaba, a su vez, que se equipare el dolor de una viuda de un asesinado de ETA y el de la mujer de un etarra; igual que ponía al mismo nivel al Gobierno (del PP) y a ETA; que se relegase y olvidara al colectivo de víctimas de Fuerzas de Seguridad del Estado; que se ocultase el asesinato de Miguel Ángel Blanco y el pacto del PNV y EA con ETA para romper con el marco jurídico-político. Y se destacaban otros aspectos que tampoco hacen justicia a los amenazados ni a las víctimas del terrorismo. Con todo, expresaban

(79) Ana NUÑO: "La mirada limpia y las manos sucias", *Letras Libres*, Madrid, noviembre de 2003, págs. 76-77.

(80) <http://www.papelesdeermua.com/reportajes.asp?id=246>

que su intención no era “prohibir a Medem hacer su película”, e insistían en que se ha distribuido sin problemas por las salas comerciales; pues “creemos que, precisamente, estas críticas y protestas forman parte esencial de la citada libertad”; y que, esto mismo, enriquece la libertad de expresión. Lo único que pone en peligro esta libertad, señalaban, era “la violencia y los asesinatos, o el sectarismo”.

También, Andrés Laguna (81) subrayaba ese talante nacionalista, pese a que consideraba que Medem había elaborado su propuesta “desde una actitud honesta”; al final, señalaba que el documental “resulta ser una película contra la persecución que sufre el nacionalismo vasco, al que se le da la palabra para que pueda expresar libremente sus razones”. Por eso, echaba de menos “otras visiones”.

El 29 de enero de 2004, poco antes de la ceremonia de la Academia del cine español, Julio Medem (82) enviaba una carta a distintos medios en donde, por primera vez, se defendía públicamente de las duras críticas que había recibido su propuesta cinematográfica. Se le había entrevistado en numerosas ocasiones explicando su postura y su tratamiento del documental, pero era la primera vez que se sentía empujado por la necesidad de sincerarse ante este acoso. De nuevo se posicionaba de una forma rotunda contra ETA y expresaba su solidaridad con las víctimas, aunque señala, pero “hay quien piensa que eso no es suficiente, que no les vale, y rechazan mi solidaridad como si les manchara”.

Por eso, se había visto sorprendido porque tras la nominación de su documental por la Academia, el rebrote de las críticas no se hubiese apagado. Primero reiteraba que invitó a muchas personas y asociaciones de víctimas a participar en el documental, y que se negaron pero que, aún, hubo otras víctimas que quisieron participar libremente en este proyecto. Así, destacaba que a Cristina Sagarzazu, viuda de un ertzaina, no le importara aparecer compartiendo el montaje paralelo con la mujer de un preso de ETA (uno de los puntos más señalados en su *manipulación*), o que Eduardo Madina se solidarizara con Anika Gil cuyo testimonio, por ser víctima de la tortura policial, fue puesto en tela de juicio. Cita otros ejemplos, como el de Daniel Múgica, hijo de un concejal de Unión del Pueblo Navarro asesinado en Leizaola o la aportación de Mireia Lluch, hija de Ernest Lluch, los cuales le ayudaron a llevar a buen puerto su trabajo. Así, desmentía a quienes afirmaron que su filme había sido subvencionado por el Gobierno Vasco y que se inclinaba a defender las tesis nacionalistas.

(81) <http://www.pensamientocritico.org/alagu1103.htm> (Página Abierta, 142-143, noviembre-diciembre de 2003)

(82) <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/110jmedem.htm>

Por eso mismo, entendió que, en verdad, su “pecado capital parece que consiste en que el documental no trata exclusivamente del sufrimiento de las víctimas del terrorismo”, o no con la fuerza que se requería, matizaba. Culpaba de todo ello al PP, en una campaña mediática orquestada en la anterior entrega de premios cuando el mundo del cine dijo “no a la guerra” y se les achacó que no se hubieran mostrado igual de contundentes con un “no a ETA”, como un modo de “desacreditar y poner en entredicho la moral antibelicista de *los del cine*”. Postura con la que discrepaba Medem, igual que contra cualquier injerencia y manipulación política de los medios por jugar con la opinión pública de los españoles. Cerraba su carta recordando la ovación que había recibido del público en su estreno en el Festival de San Sebastián y el cálido y sincero abrazo de un emocionado Daniel Múgica.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Después de este recorrido sobre el filme de Julio Medem pocas cosas se pueden decir sin que se caiga, en ocasiones, bajo el peso de una crítica tan dispar y dura contra su trabajo. Pese a las *buenas intenciones* de Medem, no cabe duda de que ha polarizado el modo en el que se ha aceptado en la sociedad vasca y española esta reflexión sobre la situación vasca. El gran problema reside en que nacía como una “película política” (escribía Andrés Laguna) y, por ello, susceptible de encontrarse en el ojo del huracán. Pero no cabe duda de que es extraño que un proyecto, que se inició con “mirada limpia” se desarrollara con importantes lagunas ideológicas que el mismo Julio Medem no tuvo inconveniente en destacar (desde lo que le llevó a realizarlo hasta por qué eligió un punto de vista rural y nacionalista).

No hay duda de que cualquier filme, que pretenda dar una respuesta global a un problema, sin el debido equilibrio, suscitará, aquí y en cualquier otro lugar, el encontronazo entre un lado y otro de esa frontera invisible entre los que se sienten agredidos y los presuntos agresores. En este sentido, Medem no ha sabido encontrar ese *equilibrio* susceptible de cierta objetividad cinematográfica, lo que es indicativo en la cantidad de críticas que señalan su inclinación hacia una lectura nacionalista del problema.

En las críticas se han abordado buena parte de los problemas que suscita la construcción visual e ideológica que plantea Julio Medem en el filme, que se han ido agravando a medida que el debate político (conveniencia o no de su retirada del Festival de San Sebastián, el presionar al Festival de Londres con la retirada de la subvención o el presunto boicot en la gala de la Academia del cine) se ha ido incorporando, a lo que debería haber sido un mero debate social o artístico (difícil en todo caso, por la naturaleza de su temática interna). Esto me

hace pensar en una reflexión de Kepa Aulestia (83) que definía la situación vasca y que cabría aplicarse a esta agria polémica: "Así, el diálogo se convierte en el método por el que uno acaba debilitando las convicciones del otro a base de sostener de forma inamovible las propias".

El contexto político actual, en este sentido, prevalece y se impone sobre el propio texto fílmico, aunque eso no significa necesariamente que estemos de acuerdo con él ni que no sea insuficiente el punto de vista que confiere a la historia vasca. Aún parece que debemos de aprender mucho a la hora de saber respetar las convicciones del otro, aunque no estemos de acuerdo con ellas, en el tono y en la manera de responderlas y de exponer las nuestras, tanto o más importante que considerar que tenemos la razón (y ese es el mayor reproche al documental). Y este hecho hubiese sido un logro que hubiera, tal vez, conducido al objetivo (fallido) de Medem de dar pie a abrir el diálogo sin acabar crispando el debate ni entender con ello que se estaba, de alguna manera, despreciando las opiniones y posiciones del otro.

De esta manera, como afirma Antonio Elorza, la equidistancia, en un tema tan sensible como éste, no es posible y, en este sentido, ese error ha sido el que ha sugestionado esta controversia confusamente atribuida a una censura contra el arte cinematográfico por unos, reivindicación nacionalista para otros, o ya, en su polo más extremo, una apología del terrorismo. Sin olvidar a quienes han creído ver en el filme un marco de encuentro brillante para abrir el diálogo que defendía.

En su efecto atomizador, todo ello ha contribuido a invalidar cualquier mensaje de diálogo, de tolerancia o conciliación, que acaba por hacer visible una línea excesivamente abrupta entre quienes opinaban en su favor o quienes criticaban el trabajo de Medem (pese a las críticas intermedias). Al final, el documental adjetiva las mismas tensiones inherentes y presentes en la sociedad vasca, sin que sirva, en absoluto, como espacio de encuentro o de debate público coherente, desgranándose con la misma virulencia y opuesta dialéctica que se ha venido sugiriendo en las diversas lecturas del denominado *conflicto vasco* desde el espacio político aunque, esta vez, interpelado por el cine.

(83) Kepa AULESTIA: "Lo que nos une", *El Correo español*, 21 de diciembre de 2003, pág. 30.





# El monumento a Fray Francisco de Vitoria: historia de su construcción

ANA ARREGUI BARANDIARAN

## RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

El artículo narra el proceso constructivo del monumento, iniciado en sus orígenes por la Asociación Francisco de Vitoria y donde se presentaron los proyectos de Fructuoso Orduna y Daniel González. A partir de 1944, el proyecto es liderado por el Ayuntamiento de Vitoria y la Diputación alavesa y se opta por la fórmula del concurso público al que se presentan tres artistas. Es elegido el proyecto del escultor más conocido, Moisés de Huerta.

*Monumentua eraikitzeke prozesuaren berri ematen du artikuluak. Hasiera batean, Francisco de Vitoria elkarteak sustatu zuen, eta Fructuoso Ordunaren eta Daniel Gonzálezen proiektuak aurkeztu ziren. 1944tik aurrera, Gasteizko Udala jarri zen proiektuaren buruan, eta lehiaketa publikoaren formula aukeratu zuen. Hiru artista aurkeztu ziren lehiaketa horretara, eta hiruetan ezagunena den Moisés de Huerta eskultorearen proiektua hautatu zuten.*

This article narrates the stages involved in building the monument, originally started by the Francisco de Vitoria Association, for which projects were presented by Fructuoso Orduna and Daniel González. As of 1944, the project was managed by Vitoria City Council and the Provincial Council of Alava, deciding to call a public tender, to which three artists presented works. The winning project was that of the best known sculptor of the three, Moisés de Huerta.

## PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Monumento conmemorativo, Concurso público, Fray Francisco de Vitoria, Daniel González, Moisés de Huerta

*Oroigarrizko monumentua, Lehiaketa publikoa, Fray Francisco de Vitoria, Daniel González, Moisés de Huerta*

Commemorative monument, Public tender, Fray Francisco de Vitoria, Daniel González, Moisés de Huerta

La idea de erigir un monumento en honor de Fray Francisco de Vitoria (1) surge en la sociedad vitoriana y alavesa en la década de los años 20; durante estos años se produce una importante polémica en prensa sobre el lugar de nacimiento del dominico, liderada en la parte alavesa por Francisco Javier de Landáburu. El primer intento de erigir una estatua es de 1926, que finalmente no se llevó a cabo, pero en octubre de 1928 hay un intento más organizado (2). La idea fue bien asumida y en 1929 la Asociación Francisco de Vitoria realizó algunas reuniones preparatorias (3) hasta que en diciembre de 1929, el entonces alcalde Guillermo Montoya, presenta una moción al ayuntamiento de la ciudad:

“Hace ya tiempo acariciaba la idea de realizar las gestiones necesarias para erigir un monumento en la ciudad a aquel ilustre sabio, virtuoso religioso y paisano nuestro que por sus excepcionales condiciones ha hecho que el nombre de Vitoria llegue y se conozca en todos los países del mundo. Circunstancias imprevistas hicieron que este proyecto se demorara, pero pasadas aquellas, estima esta Alcaldía que el realizarlo y llevarlo a la práctica es obligado tributo para uno de sus hijos más preclaros.

Por todo lo cual se propone que por V.E. se señale en el presupuesto de liquidación próximo a confeccionarse la cantidad de 10.000 pesetas que se destinarán a la erección de un monumento modesto, pero digno en todos los órdenes, que la ciudad levante en homenaje y honor a Fray Francisco de Vitoria en la confluencia del paseo que

(1) El Padre Vitoria (1483-1546) recibió su primera formación en el convento de los Dominicos de Burgos donde ingresó en 1505 y permanecerá hasta 1508. En esta fecha marcha a París y allí entra en contacto con el espíritu humanista y comienza su actividad docente. Recibe los grados académicos de Licenciado y Doctor poco antes de dejar París, en 1522. A su vuelta a España se incorpora al Colegio de San Gregorio en Valladolid y en 1526 se presenta a las oposiciones para obtener la Cátedra de Prima de Teología de la Universidad de Salamanca y tiene éxito. Se traslada a la ciudad salmantina donde permanecerá hasta su muerte. Allí desarrolla ampliamente su actividad docente, originando una verdadera escuela de pensamiento teológico y jurídico destinado a tener enorme repercusión. Vid <http://www.unav.es/pensamientoclásico/autoresyobras/Vitoria.html>

(2) “Convocados por el señor Gobernador Civil, como también lo fueron el Prelado de la Diócesis, que envió como representante a don Justo Echeguren, el Alcalde, el Presidente de la Diputación y el representante del otro diario local, asistimos a la reunión celebrada esta mañana bajo la presidencia de la primera autoridad civil de la provincia, en su despacho oficial, para tratar de la idea de que se levante en Vitoria una estatua que perpetúe la memoria del esclarecido alavés Fray Francisco de Vitoria” en “Honrando a Fray Francisco de Vitoria. Se quiere levantar una estatua a su memoria en nuestra ciudad” en *La Libertad* 20-X-1928, p. 1

(3) “En una de las secciones del Senado se reunió ayer tarde a las siete, el pleno de la Asociación Francisco de Vitoria, bajo la presidencia del señor Yanguas.....

Por último, el señor Yanguas Messia habló del proyecto de erección en Vitoria de un monumento al padre cuyo nombre lleva la Asociación, después de lo cual se levantó la sesión” en “Un monumento a Francisco de Vitoria en nuestra ciudad” en *Heraldo Alavés* 4-III-1929, p. 3

lleva el nombre de aquel insigne monje dominico, con la calle de Elvira Zulueta" (4).

La idea caló con fuerza en la sociedad y, tal y como se refleja en la prensa del momento, había mucho interés en que el monumento estuviera acorde con la estética urbana de la ciudad:

"Por lo que significa, y por el poco tiempo que resta hasta el año 1932, fecha en que se quiere inaugurar el monumento, es preciso que cuanto antes se designe el lugar donde ha de ser enclavado. Abundan las razones del porque de esta prisa. El escultor, si quiere dar larga vida a su arte, ha de armonizar su fantasía con el marco de una alineación municipal y Vitoria, si aún quiere conservar la integridad de su estructura no debe consentir arbitrariedades reforzadas con el dulzor de un arte falso. Existen más razones que caen en segundo plano" (5).

Tenemos constancia de que los escultores Fructuoso Orduna y Daniel González presentaron proyectos para la realización del monumento.

Daniel González (Cervera del Río Alhama, La Rioja, 1893 – Logroño, 1969) estaba vinculado a la ciudad, ya que se había formado como escultor en la Escuela de Modelado y Talla creada por el obispo Cadena y Eleta para formar artistas para la decoración de la Catedral Nueva (6).

En abril de 1930, en la Sala del Ateneo Riojano en Logroño, Daniel realiza su primera exposición individual y en ella presentó una maqueta del monumento a Fray Francisco de Vitoria o Monumento a la Paz. El propio escultor explicaba la idea de su proyecto en el texto del catálogo:

"La línea general del proyecto está expresada en su forma aplanada y extensa, buscando la horizontal, línea de calma, de remanso, de paz. Dentro de esta expresión general del conjunto, simbolizando el mundo que incluye y abarca a las estrellas de los vientos como asimismo a los polos cardinales, frente de la humanidad, que mirando al motivo cen-

(4) "Y para que este perenne recuerdo alcance la proporción e importancia que la ciudad y su esclarecido hijo merecen ya que son acreedores, propónese además trasladar esta resolución a la Sociedad Francisco de Vitoria, invitándola a que haga suyo el proyecto en cuestión apoyándolo con su indudable prestigio y autoridad abriendo suscripción que el Ayuntamiento encabezará con la expresada suma y a la que es de esperar que todos los vitorianos, entidades y particulares que lo sean de corazón, han de llegar con su aportación aunque esta sea modestísima, ofrendada a aquel sabio paisano que consiguió con sus relevantes cualidades honra y gloria para la ciudad" en Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz (en adelante AMVG) L-i 18-83

(5) GOTZON, "Arte y urbanismo. Del proyectado monumento a Fray Francisco de Vitoria" en *Heraldo Alavés* 13-II-1930, p.2

(6) CERRILLO RUBIO, Lourdes, *El escultor Daniel González*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1988, pp. 24-25

tral de la Paz, reciben con la obra del Precursor, fuente de fraternidad, el consejo de amor universal.

En el fondo del estanque, unas estrellas simbolizan el universo, y junto a ellas, varios círculos que emergen del agua, expresan el arco iris que junta el cielo con la tierra. El motivo central, bloque estilizado de palomas, lleva encima la cruz, lazo de unión fraterna; el agua que cae es la paz lograda que inunda todos los horizontes. Una línea general de simetría expresa la deseada igualdad entre las razas" (7).

Conocemos una imagen del proyecto para el monumento publicada por Jesús María González de Zárate (8) y ella nos permite apreciar que la idea de Daniel para el monumento era muy compleja y de una gran modernidad, destacando la composición de líneas horizontales y volúmenes planos (9).

Fructuoso Orduna (Roncal, Navarra, 1893-Pamplona, 1973) es el autor del otro proyecto que tampoco llegó a llevarse a cabo. En el momento de realizar este proyecto, Orduna era un artista de reconocido prestigio y en este mismo año de 1929 había realizado el monumento a Méndez Vigo en la ciudad de Tudela y había participado en el Certamen Internacional de Barcelona en el Palacio de Arte Moderno con dos obras (10).

Orduna visitó Vitoria en 1930 y presentó allí la maqueta del monumento (11).

No tenemos constancia gráfica del proyecto y por ello nos remitimos a la descripción que de él hace el propio artista:

"....Es un proyecto en el que he puesto todo mi cariño de artista. He querido sintetizar en él lo que fue y lo que es aquella personalidad formidable. Como ves en el frente del monumento van las figuras representativas de la Teología y del Derecho. Detrás de estas, las de la Justicia y la Paz. Debajo va una gran lápida para grabar en ella los nombres de los discípulos y colaboradores de Vitoria. Luego, los gru-

(7) *Exposición Daniel. Escultura*. [Catálogo Exposición], Abril 1930, s/f

(8) GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María, *La Justicia más allá de sus imágenes. CDL aniversario de Francisco de Vitoria 1486-1546*, Gobierno Vasco, Departamento de Justicia, Economía, Trabajo y Seguridad Social, Vitoria-Gasteiz, 1996, p. 26

(9) CERRILLO RUBIO, Lourdes, op. cit., pp. 37-38.

ALIX TRUEBA, Josefina, "Daniel González. Redescubrimiento de un gran escultor" en *Daniel González 1893-1969*, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Cultural Rioja, Logroño, 1991, pp. 32-33

C.M.C., "La exposición del escultor riojano Daniel González" en *La Rioja* 4-V-1930

(10) ARAHUETES, Clara, *El escultor Fructuoso Orduna*, Colección Panorama nº 7, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1986, p. 15

(11) "Fui recibido con todos los honores, Landaburu, Obdulio Uralde, Tomás Alfaro, Mendi y otros me hicieron muy agradable la estancia. Estos amigos tienen un perfecto dinamismo intelectual y se hacen imprescindibles para todo aquel que lleve a Vitoria una aportación artística" en GAMITO ITURRALDE, "Reportaje de Madrid. El escultor Orduna" en *Heraldo Alavés* 18-II-1930, p. 3

pos representativos de las naciones que rindieron homenaje al fraile insigne. Y por fin, el basamento, sobre el que se levanta la gran pirámide central.” (12).

Clara Arahuetes lo sintetiza de la siguiente manera: “...realizado con un gran eje vertical, un obelisco, el acceso es una escalinata y sobre un basamento rectangular están los dos grupos de figuras. El Padre Vitoria está en alto rodeado de personajes, uno de ellos lleva una cruz” (13).

Por desgracia, ninguno de los proyectos llegó a cuajar y el tema de la erección de la estatua o monumento conmemorativo a Fray Francisco volvió a sufrir una importante demora, hecho al que se unió la dramática situación de la guerra civil (14).

Sin embargo, en 1941 el asunto vuelve a cobrar fuerza y el ayuntamiento decide tomar cartas en el asunto para que “...sea nuestra ciudad el lugar en que se alce el monumento en honor de Fray Francisco de Vitoria”. (15)

El expediente contiene una carta manuscrita del secretario municipal, Manuel de Quejana, a Angel de Apraiz, catedrático de la Universidad de Salamanca, universidad donde estaba domiciliada la Asociación Francisco de Vitoria. Transcribimos unos párrafos que demuestran el interés que sentía el ayuntamiento por el proyecto:

“Este Ayuntamiento en sesión celebrada el día 3 del corriente acordó interesar de la *Asociación Francisco de Vitoria* que el monumento en honor de aquel ilustre tratadista del Derecho Internacional Público se alce al final del Paseo que lleva su nombre en nuestro pueblo, teniendo en cuenta que aquel sabio teólogo nació en nuestra querida ciudad, aunque algunos lo pongan en duda.

Como nadie mejor que tú para servir de intermediario entre este Ayuntamiento y aquella Asociación, te agradeceré comiences tus gestiones averiguando en primer término si existe el acuerdo de erigir el monumento y en este caso con qué tendríamos que ayudar nosotros” (16).

(12) GAMITO ITURRALDE, op. cit., p. 3

(13) ARAHUETES, Clara, op. cit., p. 47

(14) El interés surgido dentro de la ciudad por la figura de Fray Francisco queda demostrado por el hecho de que en 1929 Aurelio Vera Fajardo realiza un retrato del santo que en 1938 es adquirido por la corporación vitoriana. Vid. *Fondos de arte del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz (1800-1959)*. *Vitoria-Gasteizko Udalaren arte fondoak (1800-1958)*, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, 2005, p. 97. AMVG 28/31/73. Sobre venta del cuadro Fray Francisco de Vitoria por don Aurelio Vera Fajardo y Picatoste a este Ayuntamiento

(15) AMVG 28/33/38. Moción del señor Alcalde interesando que sea nuestra ciudad el lugar en el que se alce el monumento en honor de Fray Francisco de Vitoria.

(16) AMVG 28/33/38. Moción del señor Alcalde interesando que sea nuestra ciudad el lugar en el que se alce el monumento en honor de Fray Francisco de Vitoria.

A pesar de este indudable empeño institucional, la materialización de la idea no se dio hasta 1944 y, a partir de este momento, es la Diputación Foral de Álava quien lleva el peso del proyecto. Las bases del concurso público, ya que esta fue la modalidad elegida, se publican en marzo de 1944.

Las condiciones estipuladas eran las normales en este tipo de concursos, pero llaman la atención especialmente los dos primeros puntos de las bases:

- “1º. El monumento, que será emplazado en la terminación del Paseo de Fray Francisco de Vitoria, reproducirá en lo posible, ya que no los rasgos físicos del Padre Vitoria, al menos su personalidad moral y espiritual, ateniéndose en lo demás a la indumentaria y demás características de la época.
- 2º. El monumento consistirá, fundamentalmente en la efigie de Fray Francisco desarrollada en busto o figura de cuerpo entero, más los elementos decorativos del conjunto, pedestal, etc.” (17)

Tal y como queda reflejado, las bases obligan a una representación tradicional del homenajeado, se exige una representación convencional, (busto o figura de cuerpo entero). Estas condiciones contrastan frontalmente con los proyectos presentados por Daniel y Fructuoso Orduna que, aunque anteriores en el tiempo, son mucho más modernos, mucho más conceptuales y abandonan la tradición clásica del retrato.

Los otros puntos de las bases hacían referencia a otros aspectos como la necesidad de presentar una memoria con planos, presupuesto y especificación de los materiales, así como una maqueta, el hecho de que el presupuesto no pudiera superar las 35.000 pesetas o que el plazo de finalización de entrega de proyectos terminaba el 15 de mayo de 1944.

El concurso proponía tres premios; el primero era la ejecución del monumento, mientras que el segundo y el tercero se limitaban a una compensación económica de 2.500 y 1.500 pesetas respectivamente.

El jurado se reunió el 25 de mayo de 1944 (18) y tuvo que decidir sobre tres proyectos, cuyas maquetas se encuentran depositadas en el Museo de Bellas Artes de Álava.

(17) Archivo del Territorio Histórico de Álava (en adelante ATHA) DAIC 1077-3. Erección del monumento a Fray Francisco de Vitoria s/f

(18) El jurado estaba formado por el Presidente de la Diputación Foral de Álava, Lorenzo de Cura, el diputado foral Florentino Ezquerro, el Alcalde de Vitoria y el síndico municipal y por los arquitectos provincial y municipal, Julián de Apraiz y Miguel Mieg respectivamente. Se invitó al pintor Gustavo de Maeztu, al escultor Quintín de Torre y al pintor vitoriano Adrián de Aldecoa, este último como integrante del Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava.

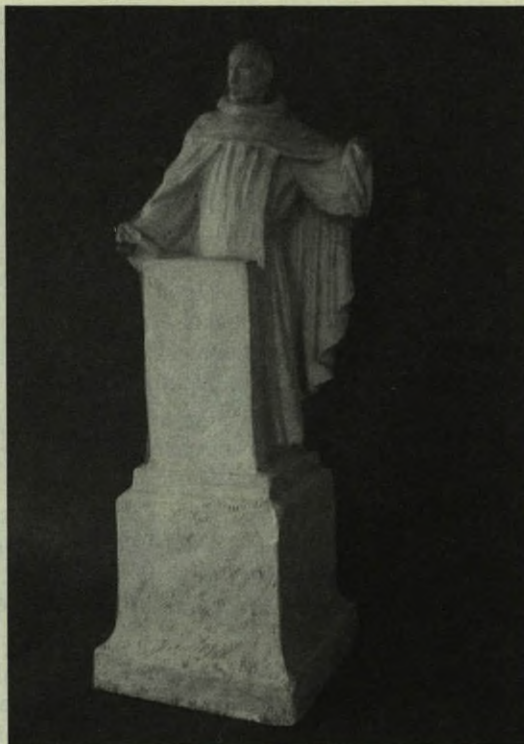


Figura 1: Proyecto presentado por Esteban Calleja.  
Foto: Museo de Bellas Artes de Álava

El primer proyecto (fig. 1) es obra del escultor sevillano Esteban Calleja (19). Tal y como se aprecia en la imagen, el monumento se compone de un pedestal sobre el que se erige la estatua "...el Padre Vitoria está representado de pie como si estuviese explicando una lección en su cátedra en el momento en que pudiese indicar la rectitud de la justicia, materia que caracteriza toda su obra cuyo tema debía serle tan grato" (20). Estaba previsto que el pedestal midiera un metro y la estatua dos y que el conjunto estuviera realizado en piedra de Novelda.

La maqueta muestra un monumento de concepción sencilla, con el dominico de pie, impartiendo una de sus clases, con una de sus manos

(19) No hemos encontrado información respecto a este escultor. La memoria del monumento está firmada por Esteban Calleja y hermano y aparecen domiciliados en la Calle 16, nº 26 (Nervión), en Sevilla

(20) ATHA DAIC 1077-3. Erección del monumento a Fray Francisco de Vitoria s/f

apoyada en el atril mientras que la otra está levantada hacia arriba. El cuerpo presenta cierta inclinación hacia delante, lo que ayuda a conseguir cierta sensación de movimiento.

La segunda propuesta era de los artistas locales Obdulio López de Uralde y Enrique Sáez. La memoria que presentan no es demasiado extensa pero deja entrever que proponían un monumento fuente: "...La ejecución del Monumento será de piedra arenisca de Fontecha (Álava), de primera calidad, excepto las tazas de la fuente que serán de piedra artificial por resistir mejor el contacto del agua y conservar el color. El mascarón de la fuente a ejecutar en bronce. En la confección del proyecto se ha tenido en cuenta el estilo de la época en que vivió Fray Francisco de Vitoria, así como el tono arquitectónico de las construcciones del paseo en que se ha de emplazar" (21).

Hay que destacar que aunque en las bases se definía claramente cuál iba a ser el emplazamiento, este proyecto hace una referencia a la ubicación exacta y a la importancia del entorno urbanístico del monumento.

Obdulio López de Uralde (Vitoria, 1896-1957) era un artista polifacético ya que además de la pintura y la ilustración realizó otros muchos oficios artísticos como la decoración, la estampación o el empleo del esmalte cerámico (22).

Enrique Sáez (Vitoria, 1907-1968) era un escultor local con obra abundante y poco conocida. Quizá su obra más representativa, realizada posteriormente en 1955, fue la estatua de San Prudencio que decora la fachada de la capilla del Hospicio en la capital vitoriana, así como los ángeles que forman la cúpula del edificio de Jesús Obrero (23).

El proyecto (fig. 2) muestra al dominico sentado con los brazos apoyados en una silla levantada sobre dos escalones y que se convierte en un pequeño templete rematado por un frontón triangular decorado con

(21) ATHA DAIC 1077-3. Erección del monumento a Fray Francisco de Vitoria s/f

(22) GARCÍA DÍEZ, José Antonio, *La pintura en Álava*, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 298-299.

Su actividad como escultor es menos conocida pero ya en la exposición homenaje celebrada en la Sala Luis de Ajuria de Vitoria en 1998 se presentó una obra titulada *Dantzari*. Vid. Obdulio López de Uralde. *Exposición Homenaje* [Catálogo], Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz, 1998, p. 24

(23) VAL, Venancio, "La nueva imagen de San Prudencio en el Hospicio mide cuatro metros y pesa 4.000 kilos" en *Pensamiento Alavés* 30-IV-1955, pp. 11-12

PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa, et al, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*. Tomo III, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1971, p. 255. ALFARO FOURNIER, Félix, "Escultores alaveses" en *Vitoria*, Ayuntamiento de Vitoria, Vitoria, 1978, pp. 109-113, p. 112

BERIAIN, María Jesús, "El siglo XX. Tradición e innovación" en *Álava en sus manos*, volumen 4, Caja Provincial de Ahorros de Álava, Vitoria, 1983, pp. 201-232, p. 217



Figura 2: Proyecto presentado por Obdulio López de Uralde y Enrique Sáez.  
Foto: Museo de Bellas Artes de Álava

una concha en la parte central. La parte trasera del monumento muestra el mascarón que lo convertía en fuente.

El tercer boceto es el presentado por Moisés de Huerta (Muriel de Zapardiel, Valladolid 1881- Mérida, Badajoz, 1962).

En el momento de presentarse al concurso, Huerta era ya un escultor reconocido, de importante prestigio, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y con una importante trayectoria artística, tanto en España como en el extranjero, hechos de los que él mismo era consciente, tal y como se refleja en la memoria:

“Un boceto, más o menos genial, no puede en modo alguno asegurar más aproximadamente el éxito final, definitivo y rotundo de la obra terminada, si no está avalada ésta por un historial artístico y técnico de múltiples obras anteriormente ejecutadas que la aseguren, sin el peligroso riesgo de afrontar la obra definitiva. Sin falsa modestia



Figura 2: Proyecto presentado por Obdulio López de Uralde y Enrique Sáez.  
Foto: Museo de Bellas Artes de Álava

puedo presentar satisfecho un historial artístico para el éxito de todos” (24).

Huerta plantea un monumento clásico, dando una gran importancia al pedestal: “...el pedestal como complemento de la escultura y dado el carácter predominante de la excelsa figura y época que pertenece, lo he tratado como una tribuna exaltándola sobre un basamento de líneas lisas y severas que están de acuerdo con la dialéctica del Insigne Augustino, teniendo muy presente el lugar de su emplazamiento, ya que el vacío empequeñece las masas y los cuerpos en un gran porcentaje” (25).

(24) ATHA DAIC 1077-3. Erección del monumento a Fray Francisco de Vitoria s/f. En este momento, Huerta había realizado ya un número importante de monumentos públicos entre los que podemos destacar el de Pascual de Abaroa en Lekeitio (1934) o los dedicados a Enrique de Areilza en Gorliz (1926) y en el Hospital Civil de Bilbao (1928). Vid. SÁENZ DE GORBEA, Xabier, “Escultura y escultores vascos (1875-1939)” en *Ondare* nº 23, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Donostia-San Sebastián, 2004, pp. 91-138, p. 114

(25) ATHA DAIC 1077-3. Erección del monumento a Fray Francisco de Vitoria s/f.

Por lo que respecta a la escultura (fig. 3), Huerta opta por la figura de medio cuerpo y representa al dominico vestido con su hábito y con su mano apoyado sobre alguna de sus obras (26).

El jurado decidió conceder por unanimidad el premio a la maqueta presentada por Moisés Huerta "siempre que el material empleado en la realización de la figura reúna la suficiente garantía de consistencia y permanencia a juicio de los señores arquitectos provinciales y municipales firmantes" (27). Se decidió adjudicar un segundo premio de cuatro mil pesetas a los artistas vitorianos Enrique Sáez y Obdulio López de Uralde y finalmente, conceder una gratificación al tercer boceto presentado por Esteban Calleja.

El resultado fue muy bien recibido en la prensa local:

"La maqueta premiada a don Moisés de Huerta presenta al gran jurista vitoriano en su sección de Cátedra Prima en sus imponderables *Relecciones* que alguna vez oyó el Emperador Carlos I de España y V de Alemania. De pie, sobre la tribuna del aula tiene el aire del cate-drático que expone rotundamente una tesis....no es pues la estatua de medio cuerpo, de pie, ante la tribuna el gesto del orador dieciochesco, ni del artista cursi, sino del hombre que expone con rotundidad y aplomo una verdad" (28).

A lo largo del verano y del otoño de 1944, la obra se va realizando y su evolución es fielmente seguida por la prensa local (29).

Huerta había realizado la maqueta presentada al concurso en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y sobre ella realiza un positivo en escayola a tamaño definitivo que le sirve como modelo para la figura en piedra que realiza entre agosto y septiembre de 1944. (30)

Para octubre de 1944 el monumento está terminado, pero en marzo de 1945 los arquitectos municipal y provincial, Miguel Mieg y Jesús Guinea respectivamente, informan de unos daños que han surgido en la escultura:

(26) Desafortunadamente, la maqueta no ha conservado la cabeza

(27) ATHA DAIC 1077-3. Erección del monumento a Fray Francisco de Vitoria s/f.

(28) "El ilustre escultor nacional D. Moisés de Huerta lleva el premio de nuestras corporaciones para realizar el monumento a Fray Francisco de Vitoria" en *Pensamiento Alavés* 26-V-1944, p. 4

(29) "Facetas locales. Las obras de los monumentos" en *Pensamiento Alavés* 4-IX-1944, p. 3; "Notas de sociedad. Viajeros ilustres" en *Pensamiento Alavés* 8-IX-1944, p. 3; ACEBEDO, "Apuntes. Aquí, al pie de la estatua del Padre Vitoria" en *Pensamiento Alavés* 11-X-1944, p. 4; ACEBEDO, "Apuntes. En el Paseo de Fray Francisco está siendo muy admirado el monumento al fundador del Derecho Internacional" en *Pensamiento Alavés* 22-XI-1944, p. 4

(30) BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *Moisés de Huerta*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1992, p. 199

“Presenta la figura una profunda rotura en la parte alta del cuello, que ya intentó solucionarla el autor introduciendo un tocho de hierro para realizar la unión entre la cabeza y el resto del cuerpo, cubriendo la grieta que se había producido con masa cementada. Quizás por efecto de los bruscos cambios de temperatura y las bajas experimentadas en el pasado mes de enero haya motivado que la grieta vuelva a aparecer agravada por una fisura vertical que a nuestro juicio tiene por causa fundamental el diferente coeficiente de dilatación (31) que tienen materiales tan distintos como el hierro y la piedra”.

Ante esta situación, Huerta accedió a realizar la reparación pero no dejó de mostrar su desacuerdo y malestar por un trabajo que creía muy mal pagado y así lo manifiesta en un escrito dirigido a la Comisión del Monumento a Fray Francisco:

“Ante la sugerencia a la presentación y aprobación de la maqueta representativa para el monumento a Fray Francisco de Vitoria efectuada por algunos de los señores pertenecientes a esa Comisión y técnicos que en aquel entonces aprobaron mi obra – de que esta fuese en consonancia a la figura que representaba y reconociendo el escaso presupuesto, me animaron de palabra a su desarrollo prometiéndome su justa y comprensible compensación económica; causa por la que admití los cambios de materia de ejecución sensiblemente grande, como es el de trabajar una piedra arenisca a efectuar mi personal trabajo en una piedra que por su dureza y rebeldía más parece un perdnal, habiendo propuesto en la memoria que adjunte a la maqueta que esta fuese de la clase llamada arenisca” (32).

1945 no fue un buen año para Huerta en Vitoria, ya que además de los problemas con el monumento al Padre Vitoria, se desestimó un importante proyecto que él mismo había presentado para conmemorar la traída de aguas del pantano de Albina a Vitoria (33).

(31) ATHA. DAI 16844-17, s/f

(32) ATHA. DAI 16844-17, s/f.

El monumento se realizó en piedra caliza y el pedestal en piedra de Pitillas (Navarra), también empleada en la construcción de la Catedral Nueva de Vitoria

(33) En abril de 1944 se convoca un concurso por el Ayuntamiento de Vitoria para la realización de una fuente conmemorativa de la traída de aguas del pantano de Albina a Vitoria que debía ser levantada en la plaza del General Loma. Huerta presenta dos maquetas y también acuden otros escultores como Quintín de Torre, José Planes y Daniel González. El concurso se declara desierto y se decide realizar una segunda convocatoria. A instancias del alcalde se realizan algunas gestiones para ver si la obra podía ser adjudicada directamente a Huerta que entonces estaba realizando el monumento al Padre Vitoria. Las gestiones no fructifican y en noviembre de 1944 se convoca un nuevo concurso al que acuden el artista local José Luis Gonzalo Bilbao y Moisés de Huerta. Vid., BAZÁN DE HUERTA, Moisés, op. cit., pp. 202-203.

En esta segunda convocatoria tampoco hubo unanimidad y mientras que tres de los jurados opinaban que el proyecto menor de Huerta era aprovechable “...otros tres señores jurados opinaron que debía declararse desierto el concurso por creer que en todo caso la

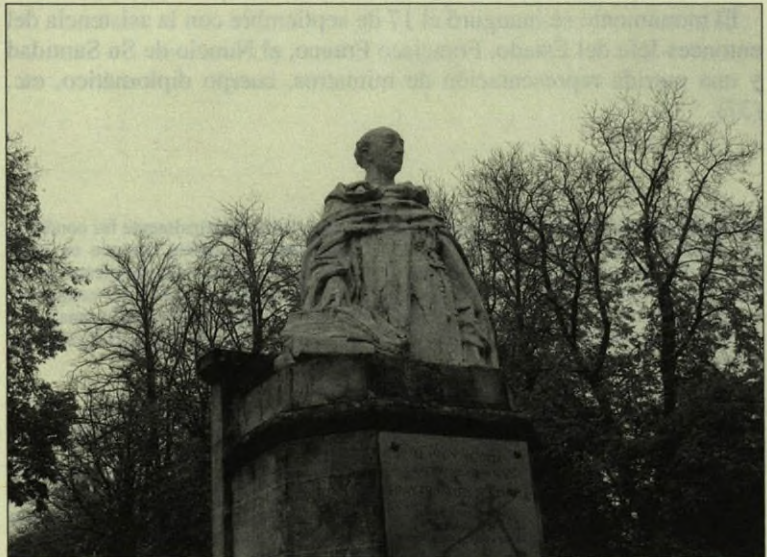


Figura 4 y 5: Monumento a Fray Francisco de Vitoria. Detalles

Una vez solucionados los problemas de construcción, el monumento estaba listo para ser entregado. Tal y como se puede observar, Huerta utiliza (fig. 4) en este caso una tipología que empleaba frecuentemente, la de media figura que también utilizara más adelante, en 1947, para el monumento al General Mola realizado por encargo del Ayuntamiento de Bilbao (34).

El Padre Vitoria aparece vestido con los hábitos de su orden y sujeta con una de sus manos la tribuna de orador mientras que apoya la otra sobre una de sus obras abierta por la mitad. El artista recoge un momento de disertación del dominico. Como detalle (fig. 5) decorativo se puede mencionar el rosario que cuelga de su hábito, así como la capa con que se cubre y que destaca por la abundancia de pliegues tratados de manera realista, lo mismo que la disposición de las manos e incluso el rostro, que muestra una expresión serena y con los rasgos equilibrados. El rostro es una recreación personal del artista ya que no se conocía un retrato fiel de Fray Francisco (35).

El monumento se completó con la colocación de una placa en la parte delantera con la siguiente inscripción:

“ALAVA Y VITORIA / A QUIEN TANTO HONRO SU NOMBRE / FRAY FRANCISCO DE VITORIA” (36).

El monumento se inauguró el 17 de septiembre con la asistencia del entonces Jefe del Estado, Francisco Franco, el Nuncio de Su Santidad y una nutrida representación de ministros, cuerpo diplomático, etc. (37).

estructura general de esta fuente no era satisfactorias, dadas principalmente las condiciones peculiares del lugar de emplazamiento manifestando asimismo, aunque en lugar secundario, que no estaban de acuerdo con las condiciones económicas propuestas por el señor Huerta” (AMVG A-19-18. Concurso para la construcción de una fuente conmemorativa de la nueva traida de aguas de Albina a Vitoria en la Plaza del General Loma).

El 28 de marzo de 1945 el Ayuntamiento de Vitoria acuerda declarar desierto el concurso y repartir a partes iguales las 6.000 pesetas entre los dos participantes.

(34) BAZÁN DE HUERTA, Moisés, op. cit., p. 77

(35) BAZÁN DE HUERTA, Moisés, op. cit., p. 199

(36) SEDANO LAÑO, José María, *Placas y lápidas. Epigrafía vitoriana. Monumentos y esculturas*, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, 1999, p. 43.

En los años 60 se colocó otra placa con la inscripción ALAVA Y VITORIA / A FRAY FRANCISCO DE VITORIA y en la actualidad presenta otra con la inscripción ALAVA Y VITORIA / A QUIEN TANTO HONRO SU NOMBRE / FRAY FRANCISCO DE VITORIA / CREADOR DEL DERECHO INTERNACIONAL / LEGISLADOR DE INDIAS / CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

La parte posterior presenta una placa colocada el día de la inauguración en homenaje a James Brown Scott, que fue quien proclamó al Padre Vitoria como el auténtico fundador del Derecho Internacional. Vid. SEDANO LAÑO, José María, op. cit., p. 82

(37) “Ante la inauguración del Monumento al Padre Vitoria” en *Pensamiento Alavés* 4-IX-1945, p. 1; “IV Centenario de Fray Francisco de Vitoria” en *Pensamiento Alavés* 10-IX-1945, p. 1; “Esta tarde ha inaugurado S.E. el Monumento a Fray Francisco de Vitoria” en *Pensamiento Alavés* 17-IX-1945, p. 4

Durante los años posteriores, se realizaron distintos homenajes como el que anualmente realizaba los Cursos de Verano de la Universidad de Valladolid que se celebraban en nuestra ciudad:

“...Seguidamente se verificó el acostumbrado homenaje a Fray Francisco de Vitoria, como todos los años, después de cada clausura. Para ello, autoridades, catedráticos y alumnos con los maceros de la Diputación, los chistularis provinciales y la banda de música, se trasladaron por todo el paseo de Fray Francisco al monumento que en él se levanta al ilustre dominico fundador del Derecho Internacional...” (38).

El monumento ha soportado bien el paso de los años aunque lo cierto es que ha sufrido distintas restauraciones, siendo la más importante la del año 2002, en la que volvió a ocurrir el problema que tuvo que solucionar Moisés de Huerta antes de la entrega de la obra (39).

(38) “El Director General de Relaciones Culturales, en representación del Ministerio de Asuntos Exteriores, clausuró ayer en Vitoria el Curso de la Universidad de Valladolid en *Pensamiento Alavés* 1-IX-1951, p. 1

(39) AMVG 04/1989-9. Restauración y consolidación del monumento a Fray Francisco de Vitoria.

B.E. “Colocan la cabeza del busto de Fray Francisco, que se cayó por su mala conservación” en *El Correo Español-El Pueblo Vasco* 15-X-2002



# Los exilios de Ernestina de Champourcin

SARA ISABEL GARCÍA MENDOZA\*

## RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

Se trata de ver cómo influye la Historia y la "intrahistoria" en una autora de la Modernidad: Ernestina de Champourcin. Ver cómo afecta a su escritura el exilio externo de la Guerra Civil en comparación con otros autores como Juan José Domenchina. Pero sobre todo el exilio interior marcado en tres etapas: el desprendimiento de la familia y la tierra conocida: el "exilio" que la mantiene en la distancia corporal de Dios; y el exilio de sus recuerdos cuando vuelve a Madrid en 1972

*Historiak eta "intrahistoriak" Modernitateko kide Ernestina de Champourcin idazlearengan nola eragin duten azertu nahi dugu. Hau da, gerra zibilaren kanpo-erbesteak haren idazkeran nola eragin duen azertu nahi dugu, beste egile batzuekin —Juan José Domenchinarekin, kasu— alderatuta. Alabaina, bereziki barne-erbestearen eragina azertu nahi dugu, hiru etapetan bilakatu zena: familia eta sorterrria atzean uztea; gorputza Jainkoarengandik urrun irautarazten duen erbestea; eta, azkenik, oroipenen erbestea, 1972an Madrilera itzuli zenean sentitu zuena.*

This article looks at the influence of History and "intrahistory" on an author of Modernity: Ernestina de Champourcin. We see how exile during the Spanish Civil War affected her writing compared with other authors such as Juan José Domenchina. The article focuses on her internal exile divided into three stages: detachment from family and country; the "exile" that kept her away from God; and the exile of her memories when she returned to Madrid in 1972.

Exilio, Dios, España, simbolismo, generación del 27, intrahistoria

*Erbestea, Jainkoa, Espainia, sinbolismoa, 27ko belaunaldia, intrahistoria.*

Exile, God, Spain, symbolism, Generation of '27, intrahistory.

## PALABRAS CLAVE HITZ GARRANTZITSUAK KEY WORDS

\*Departamento de  
Literatura Española  
Universidad de Granada

## 1. LA MODERNIDAD EN ESPAÑA

La historia del hombre, de la Humanidad, no es sólo la historia política, los avatares militares, económicos o culturales de valor global. La historia del hombre se compone de una intrahistoria, de unos acontecimientos medios y más cercanos al individuo. Estos sucesos son los que se van superponiendo y van interactuando para construir la red de fenómenos que denominamos Historia. A la vez que estos acontecimientos medios forman y configuran la Historia, la Historia afecta a las vidas y a los acontecimientos medios. Es una intervención interactiva. La Historia se expulsa de la historia, pero también vuelve a entrar en ella. Esto mismo ocurre con la literatura y con cualquier dimensión relacionada con el hombre; y es que el hombre es un individuo social, con los matices que este sustantivo y adjetivo tienen.

El periodo que vamos a tratar está especialmente marcado por la guerra y el exilio; es el periodo de la Vanguardia, de la Modernidad en España. Octavio Paz decía que la literatura española no es posible sino dentro del marco europeo, aunque sea para remarcar su singularidad. No se debe ver como un fenómeno aislado, un 'compartimiento estanco' en las actividades del hombre. Así se deduce de sus palabras:

La vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción; un estilo de vida (1).

El periodo comprendido entre los años 1914 y 1939, se ha conocido como la **modernidad**. En ella, el artista pierde definitivamente su aureola. Se desvanece la idea de Belleza como elemento trascendente y válido para todos; ahora se desplaza al terreno de lo subjetivo, junto con la idea de bien y de verdad. Esto se debe a la crisis de valores que nace en los años 20. En toda Europa se produce una "crisis de transición" (2). Dadá agoniza, mientras el Surrealismo coge fuerzas. Se revisan los "viejos pilares ideológicos" y son suplantados por nuevas doctrinas. El canon ha muerto y ahora prima lo individual, con una escala de valores propia. La I Guerra Mundial ha sido la lupa que ha agrandado los fallos de la sociedad civilizada y tecnificada de la vieja Europa. Aquella que parecía no tener competidora, ha sido herida en su 'talón de Aquiles'. Los poetas se enfrentan y desarrollan en una realidad que se desmorona.

El existencialismo, como doctrina filosófica y modo de vida, influye en este momento histórico y cultural. Dios no existe en este nuevo pensamiento, y sin embargo, el hombre necesita más que nunca algo o alguien que le marque el destino y le guíe en su vida. Al no hallar respuesta, el mundo se vuelve un absurdo. Ante esta realidad que se

(1) *Los hijos del limo*, Barcelona, 1974, p. 146.

(2) YURKIEVICH, SAUL: "En torno de Trilce", *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 9-10, 1966. en ORTEGA, Julio: (ed.) *César Vallejo*. Taurus. Serie "El escritor y la crítica". Madrid. 1974. p. 249

presenta, los intelectuales responden de dos modos: con angustia, como Sartre en *La Náusea* (1938); o con rebeldía, como Camus en *La Peste*.

Para entender el caso de la modernidad en España hay que poner como centro la Guerra Civil, a pesar de que Marichal (3) señale que la Guerra Civil rompe con el esfuerzo que se había hecho por la modernidad. El concepto que tiene Marichal de modernidad es el de universalización, de europeización de España. Octavio Paz, sin embargo, se refiere a la modernidad estética. De este modo divergen sus opiniones, pero porque enfocan dos aspectos distintos. En realidad, la Guerra Civil ha sido el acontecimiento social y político clave de la mitad del siglo XX. Sus efectos se extienden hasta casi nuestros días. Marcó tanto a los escritores como a los lectores, con sus secuelas: se produce un cambio social, se rompe con lo predeterminado, aunque se conservan unas normas de convivencia; se homogenizan las clases sociales, el valor de las profesiones, etc. La Guerra Civil española fue una guerra entre españoles, una guerra entre familias; y eso marca al hombre y a la sociedad en la que se produce.

Más tarde con el periodo de posguerra cambian las circunstancias sociales, y con el exilio también el lugar geográfico y cultural que rodea al autor. Esto hace reflexionar sobre el proceso creador y la influencia que en él tiene el contexto sociocultural en el que desarrolla su actividad creadora. Aparece el exilio como elemento conflictivo a la hora de trabajar la periodización literaria de este siglo XX español.

En este marco es donde queremos tratar la obra de Ernestina de Champourcin, autora del grupo o Generación del 27. Inicia su producción literaria en la España de preguerra, durante la Dictadura de Primo de Rivera, el año de la Sanjuanada de los artilleros en Ciudad Real. Continúa durante la república, durante la guerra y el exilio donde reanuda su creación tras un paréntesis de dieciséis años del inicio de la guerra. Vuelve a vivir un nuevo exilio a su regreso a una España que no era la España de las primeras décadas de siglo que ella había dejado, pero este nuevo desarraigo no le impide seguir escribiendo en la época de dictadura y en la posterior democracia. Este desarraigo, esta separación física y espiritual de la autora, y los efectos que le producen a su obra son el centro sobre el que gira este trabajo que presentamos.

## 2. EL EXILIO: LOS EXPATRIADOS Y LOS SIGUIENTES

El año 1936 fue un "alto en el camino" en la llamada Edad de Plata de las letras españolas. Comienzan unos años duros para la historia de

(3) MARICHAL, J: *El secreto de España*, Taurus, 1985.

España. Todos los españoles, voluntaria o forzosamente, se vieron inmersos en una guerra larga y cruel; ya fuera en las trincheras, en la retaguardia, en prisión o en libertad, en la península o en el exilio.

El exilio español de 1939 fue un proceso de desgaje, una amputación dolorosa para muchos. Cualquier aproximación a este fenómeno aparece marcada con la huella del distanciamiento. Algunos expatriados nunca lo superaron y murieron con la añoranza y el deseo de volver a la tierra madre, como Juan José Domenchina. "El número de poetas exiliados es muy grande; la nómina de los que no volvieron a pisar su tierra, sobrecogedora." (4) Eran españoles que se abrían en abanico a los distintos países. Con su aportación artística e intelectual colaboraron al crecimiento intelectual y cultural de los países que los acogieron: Francia, Italia, Hispanoamérica en general, pero "sobre todo, en el gran lugar de la hospitalidad, en la tierra de México" (5).

La patria perdida se convirtió para ellos en tema central, toda su obra de posguerra rezuma nostalgia. Los había de todos los estilos, según caracteres. Juan José Domenchina nunca se adaptó a la nueva patria. "Existía en él una íntima esperanza de volver a España" (6); como descubren las palabras de su esposa y autora a la que se estudiará en este trabajo. Pasa por crisis físicas y espirituales; pero al final de su vida consigue asumir su situación al poner a Dios como centro de toda su vida. Así lo demuestra un poema suyo de 1959, cuando la muerte merodeaba a su lado.

Aquí tienes la vida que me diste.  
Te restituyo lo que es tuyo. Quiero  
ser de verdad en tu verdad. Espero  
ver, ya sin ojos, para qué me hiciste.  
Si entré en el mundo, por qué me metiste  
en su vacío de motivo cero,  
quiero zafarme en él, y persevero  
en la fe sin medir qué me pediste.  
...Y vivirá a medias. Tuve el alma triste  
cuando se me salió de tu venero.  
Siempre soñé llegar a lo que existe  
tras la evidencia. Quiero -ya no inquiere-  
lo que esperé, Señor, y Tú me diste:  
empezar a vivir, cuando me muero (7).

(4) ALBORNOZ, Aurora: "Poesía de la España Peregrina: Crónica Incompleta", en *El exilio español de 1939*, IV, p. 13. José Luis Abellan (dir.), Taurus, Madrid, 1976-1978.

(5) VALENTE, José Ángel: "Poesía y exilio", en *Poesía y exilio: las poetas del exilio español en México*, Edición a cargo de CORRAL, Rose; SOUTO ALABARCE, Arturo y VELENDER, James, Colegio de México, México, 1995.

(6) PERLADO, José Julio: "Entrevista: Ernestina de Champourcin", *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, n.8.

(7) Poema de Domenchina que aparece en la entrevista de Perlado a Ernestina, arriba citada.

Otros mostrarán una especie de despecho por su situación, barbotando palabras de despego que no son más que un intento inútil de demostrarse a sí mismo que son felices fuera de la patria. Mostrarán una negativa a la tierra madre, aludiendo a que ya nada le queda en esa tierra; y que la libertad y el final de su camino están en las nuevas latitudes.

Cernuda, intenta dar un hálito de esperanza a los desterrados. Los anima a luchar por lo que tienen en la nueva patria. Pero a pesar de ese optimismo no puede soltar un hilo sutil en cada sílaba que lo ata al recuerdo. Es un deseo, expreso en palabras de olvido, de emprender un nuevo camino, pero sin conseguirlo del todo:

¿Volver? Vuelva el que tenga,  
Tras largos años, tras un largo viaje,  
Cansancio del camino y la codicia  
De su tierra, su casa, sus amigos,  
Del amor que al regreso fiel le espere.

Más, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,  
sino seguir libre adelante,  
Disponible por siempre, mozo o viejo,  
Sin hijo que te busque, como a Ulises,  
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,  
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,  
No echés de menos un destino más fácil,  
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,  
Tus ojos frente a lo antes nunca visto (8).

Sí es común a la mayoría la queja, el dolor, la nostalgia. "En general, su poesía se hace más grave y preocupada, deja de estetizarse y da cabida a los problemas humanos y sociales." (9) Esto se entiende con facilidad si tenemos en cuenta las circunstancias históricas y personales tan duras, que no favorecían una creación puramente estética. Como señala Ramiro Maeztu: "La tendencia esteticista, (...), acaba por perder todo prestigio. (...). El escritor es arrastrado por el vendaval de la política o es objeto de las más duras recriminaciones como insensible al hecho social" (10). En algunas ocasiones, la implicación del compromiso hizo que predominaran las ideas sobre la calidad, dando lugar a obras de escaso interés artístico.

(8) CERNUDA, Luis: "Peregrino", en *La realidad y el deseo, 1924-1962*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 361.

(9) LAMA, Victor de (Ed): *Poesía de la Generación del 27. Antología Crítica Comentada*. EDAF, Madrid, 1997, p. 60.

(10) CANO BALLESTA, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid, 1972, p. 124.

No se puede caer en la exageración de considerar lo que se ha llamado la "generación del exilio", puesto que la distancia entre ellos tendía a crearles un carácter literario prominentemente individualista, aunque marcados por el desarraigo y la separación de la tierra propia, como factor común. En palabras de Rafael Conte: "La literatura española del exilio será, pues, un fenómeno individual, nunca colectivo, aunque sí masivo." (11)

Al hablar del exilio, es importante hacer referencia a los jóvenes que nacían a una España nueva tras la guerra. A los jóvenes que no habían conocido la realidad anterior y que conocían a sus antecesores —unos en su tierra y otros en el exilio—. José Ángel Valente resalta del exilio esa generación perdida. Él y sus coetáneos han tenido que partir de unas palabras nuevas, porque su generación anterior estaba en el exilio, y no llegaban sus obras a sus manos. En palabras suyas, "nacieron de lo perdido" (12), y tuvieron que "empezar a cantar" (13) por su cuenta, de la nada. Estas palabras, nacen del dolor, y por tanto ciegan a Valente que olvida a los que se quedaron en España: escritores y artistas de la talla de Gerardo Diego entre otros.

Las mujeres de esta época, al no estar tan en contacto con la guerra como los hombres, tienen en su lenguaje y en su creación una continuidad mayor. "La orientación hacia el romancero de la guerra es menos repentina que en los compañeros de su generación que luchan en el frente." (14) Incluso, cuando acaba la guerra, se declaran en contra de la poesía social que desarrollaron los hombres. Pero esto no quiere decir que la guerra no marcara su poesía, ni influyera en sus vidas. El rechazo a la poesía social se dio en Ernestina de Champourcin, de modo indirecto, porque no cultivó ese género; pero también de modo expreso, como vemos en los siguientes versos:

No sé hablar de esas cosas que se han puesto de moda:  
basura en las esquinas y vómitos de perro,  
hedores adheridos al quicio de las puertas;  
esa puerta en bostezo de hotelucho o cantina...

La poesía "social" no se me da tampoco...  
—¿Poesía sin misterio es acaso poesía?—

### 3. UNA VOZ FEMENINA DE LA GENERACIÓN DEL 27: ERNESTINA DE CHAMPOURCIN.

#### 3.1. La mujer poeta y la guerra

(11) MORELLI, Gabriela: "La literatura en el exilio", en GALLEGU, José Andrés. *Historia general de España y de América*, Tomo XIX-1, Rialp, Madrid, 1992, p. 621.

(12) Ob. cit., p. 24.

(13) Ibidem

(14) CIPLIAJASKAITE, Birute: "Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27" en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, v. II, SOTELLO VÁZQUEZ, Adolfo (Coord.) y CARBONEL, Marta Cristina (Ed.), Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, p. 121.

y prefiero callarme y acercarme al problema  
llevándoles Tu amor que lo resuelve todo. (vv. 1-8) (15)

La mayoría de las mujeres se enfrentan al exilio de un modo distinto a los hombres. Incluso serán sustento de sus parejas en muchas ocasiones (Zenobia, Ernestina...). Cogerán las riendas de la unidad familiar sacando adelante lo económico y lo personal ante la incapacidad de sus maridos de afrontar la nueva situación. Ernestina de Champourcin también asume este papel. Juan José rechaza el trabajo que le había ofrecido Alfonso Reyes en la Casa de España, como profesor. La poeta de Vitoria, desde este momento, se incorpora al Fondo de Cultura Económica en calidad de traductora. Esta ocupación y la nueva situación económica a la que se enfrenta la mantendrán sin publicar hasta 1952.

Mientras Juan José ha dejado su corazón en España, Ernestina encuentra en el nuevo país Americano el lugar donde desarrollarse en una nueva etapa. La llegada a México a tenido para ella "sabor de flor y frutas" (16).

### 3.2. Lo inmutable también en el exilio

Ernestina compensa la patria perdida con la unión familiar. Ciplijaskaite señalará incluso que Champourcin hallará en el exilio su nueva patria. Según Biruté, "Champourcin escoge el único camino que se ofrecía como opción a la mujer de los siglos anteriores: al morir su marido y quedarse sola, se vuelca hacia la religión" (17); pero en realidad Dios nunca faltó de la vida de esta poeta. Tomando palabras de sus versos nunca "dije que no, pero si fui cobarde" (18). En el exilio se centra más en esta experiencia y la comunica más ampliamente. Y esto lo hace desde 1952, aproximadamente, en vida de su marido, y no, como dice Ciplijauskaite, a la muerte de este y "quedarse sola".

Dios en mí para siempre, a pesar de tus manos  
y de tu ausencia viva, que ningún cielo borra,  
a pesar del abismo que socavan tus besos,  
a pesar de mi carne, impregnada de ti (19).

Como se ve, ya desde sus primeros libros se refleja la figura de Dios en su obra. En una entrevista de Edith Checa, publicada en la revista *A Distancia*, será la propia Ernestina la que afirme: "Yo soy católica

(15) "Cartas cerradas" en *Ernestina de Champourcin: poesía a través del tiempo*, José Ángel Ascunce (ed.), Anthropos, Barcelona, 1991, 285. (En adelante, citaremos esta antología poética llamándola *Antología* e indicando el número de página donde aparece).

(16) *Antología*, 356.

(17) CIPLIJASKAITE, Birute. "Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de al Generación del 27" Ob. Cit., p. 122.

(18) *Antología*, 288.

(19) CHAMPOURCIN, Ernestina. "Dios y tú", poema I, en *La voz en el viento*, p.110, vv. 1-4.

y Dios ha estado siempre en mi poesía, desde el primer día hasta el último" (20).

Otra cosa con la que discrepamos del discurso de Ciplijauskaite en este apartado que se comenta, es cuando dice que Ernestina "adquiere un matiz totalmente original, ya que, (...), la religión no ha interesado mucho a los poetas de esta generación" (21). Con esta afirmación, Biruté, está eliminando de la generación al mismo "fundador", Gerardo Diego, a Juan Larrea, o incluso a autores coetáneos de Hispanoamérica como a César Vallejo. Así lo muestran los versos siguientes de estos autores:

Amada, esta noche tú te has sacrificado  
sobre los dos maderos curvados de mi beso;  
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,  
y que hay un viernes santo más dulce que ese beso (22)

Siento a Dios que camina tan en mí,  
con la tarde y con el mar.  
Con él nos vamos juntos. Anochece.  
Con él anohecemos, Orfandad...  
Pero yo siento a Dios. Y hasta parece  
que él me dicta no sé qué buen color.  
Como un hospitalario, es bueno y triste;  
mustia un dulce desdén de enamorado:  
debe dolerle mucho el corazón.  
Oh, Dios mío, recién a ti me llego,  
hoy que amo tanto en esta tarde; hoy  
que en la falsa balanza de unos senos,  
mido y lloro una frágil Creación.  
Y tú, cuál llorarás tú, enamorado  
de tanto enorme seno girador  
Yo te consagro Dios, porque amas tanto;  
porque jamás sonríes; porque siempre  
debe dolerte mucho el corazón. (23)

Sí que es interesante el análisis comparativo que hace de Concha Méndez y Ernestina de Champourcin. En la primera destaca una "lamentación" o "vuelta al mundo de la imaginación, [del recuerdo,] en los días más felices" (24). En Ernestina se da "la voz más original", vibrante y brillante "al tocar el tema del exilio".

### 3.3. La evolución de la obra de Ernestina

(20) CHECA, Edith. "Ernestina de Champourcin. Desdibujada entre los equívocos linderos de la Generación del 27", *A Distancia*, Primavera de 1997, n. XXV (Cuadernos de Cultura).

(21) Ob. cit., p. 122.

(22) "Poema a mi amada"

(23) "Dios", en *Heraldos negros*.

En un primer momento que se prolonga durante dieciséis años se produce un apagón en la autora, debido en gran parte a la nueva situación económica y social que le hizo ocupar la mayor parte de su tiempo en traducciones para poder conseguir dinero, y en ocuparse de las tareas del hogar, como ya hemos señalado antes. A partir de 1952, la pluma de la poeta se vuelve a mojar en tinta para no secarse hasta tener acabados seis libros en 1972. En esta nueva etapa, dentro todavía del exilio, el amor divino se convierte en el tema central de su obra.

Ascunce Arrieta, en un artículo (25) sobre la evolución hacia la depuración en la poesía de Champourcin, explica este camino. El crítico hace un recorrido por las dos primeras etapas creadoras de Ernestina, para culminar con la etapa del exilio. No entra en las posteriores que nosotros sí vamos a tocar. Denomina la primera etapa como "Primeros ejercicios poéticos", y al hilo de lo que la propia autora describe (26) de este periodo, Ascunce resalta lo emocional de *En silencio*, y el sensualismo poético en *Ahora*. Son, tanto lo uno como lo otro, reminiscencias del modernismo y del romanticismo.

Nos adentramos con *En silencio* en la primera etapa de amor naturalista. Se percibe un ambiente de recogimiento, un clima adecuado para la oración, para la creación poética y musical tan propia del siglo XIX, que permite evocar ensueños en un lenguaje poético y simbólico. El léxico, sobre todo los sustantivos, es propio de esta etapa literaria, así lo delatan los mismos títulos de los poemas: 'La ciudad muerta', 'El silencio de la nieve', 'Carnaval romántico', 'Plegarias tristes', 'Nocturno', etc. La influencia modernista aparece más en el metro, en la versificación. Es abundante el uso de versos alejandrinos (27) clásicos, divididos en hemistiquios por una cesura. A esto se le une la extensa adjetivación modernista referente a los colores y las emociones.

En general en este primer libro, Ernestina se enfrasca en la construcción estilística, "nos demuestra la preocupación por la exactitud formal, la búsqueda de proporcionalidad en las partes, el interés por la armonía de composición." (28) De este modo vemos cómo en este primer libro lo principal para la autora es la creación en cuanto a técni-

(24) CIPLIAJASKAITE, op cit. . p. 127.

(25) "La poesía de exilio de Ernestina de Champourcin: expresión límite de una depuración expresiva", en *Poesía y exilio*, Ob. cit., p. 119-130.

(26) " influencia simbolista, sobre todo de Samain, con imágenes descriptivas" en VILLAR, Arturo: "Ernestina de Champourcin", *La estafeta literaria*, n. 556, 1975, pp. 10-15.

(27) Unas palabras de Navarro Tomás nos hacen ver la importancia del alejandrino en el modernismo, y por tanto, la influencia de la época este estudio. "El desarrollo alcanzado en este período por el alejandrino, el dodecasílabo y el eneasílabo hace necesario tratarlos como metros principales" (vid. NAVARRO TOMÁS, T: *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1983, p. 419.

(28) Ibidem.

ca; es más un ejercicio vacío del vitalismo que cobrarán sus posteriores textos.

En *Ahora* (1926 y 1928), también de esta primera etapa de amor naturalista, las influencias literarias han cambiado. Escribe con mayor soltura, libre de encasillamientos. Se asemeja a esa escuela juanramoniana a la que perteneció y descubre los matices de la poesía pura. Ascunce, en su artículo de *Ínsula*, señala de esta obra "la desnudez expresiva, propia de Juan Ramón y la denominada Generación del 27" (29). Surge a la vez que *Romancero gitano* de García Lorca y *Cántico* de Jorge Guillén: es un momento de renovación de la poesía que en Champourcin también se da. Ernestina, aquí, se ha desprendido de esa estela modernista y romántica que la acompañaba en su primer libro. El contenido de los poemas de *Ahora*, se vislumbra a través de un lenguaje indirecto: el del velo desvelador del simbolismo. Usa del mundo exterior para referirse al mundo interior del que saca su poesía (30).

En esta época se aproxima a las vanguardias literarias, ha dado un giro en su creación. Se perciben en ella los avances de sus compañeros de generación. Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, con su greguería, van a ser los dos autores que relucirán como maestros de la poeta en esta fase. "Al prevalecer (...) las sensaciones y la realidad exterior, adquieren gran importancia los expresados metafóricos y los juegos sinestésicos" (31). Ejemplo de esto lo tenemos en los versos "mordí con mi pupila su fragante corteza" ("Pasión", p. 87, v. 2); "El diente de mis ojos abrió en su palma seca" (p. 88, v. 7); "Mis ojos triturando la cinta del espacio" (p. 88, v. 14); "La dulce luz de plata" ("Firmeza", p. 90, v. 11); "La mañana indecisa -¿gris o azul?-" (4, p. 94, v. 1); etc. Recrea la realidad, parte de ella, pero como Huidobro en su *Arte poética* (32), no canta a la rosa, sino que la crea. Crea una nueva realidad a partir de la observación de lo vivido, y su descomposición en formas y sonidos, que se vuelven a unir como puzzle de letras para presentar la realidad literaria.

Con esta obra la autora inicia la segunda etapa de creación artística que ella misma denominó "poesía del amor humano" (33); y en la que englobaba *En silencio*, *Ahora*, *La voz en el viento* y *Cántico inútil*. Son todos libros anteriores a la guerra y con predominio del "verso libre, algún soneto y versos alejandrinos." (34) La consecución de la

(29) Ob. cit., p. 19.

(30) En referencia a esto, véase DEBICKI, Andrew P: "Una dimensión olvidada de la poesía española de los 20 y 30: la lírica visionaria de Ernestina de Champourcin", *Ojáncano*, I, 1, Carolina, 1988, p. 49. Donde señala que "Champourcin crea correlatos objetivos de realidades subjetivas".

(31) ASCUNCE-ARRIETA, José Ángel. "La poesía del exilio..." Ob. cit., p. 121.

(32) "Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema" (v. v. 14-15), de *El espejo de agua*, 1916.

(33) VILLAR, Arturo del. "Entrevista a Ernestina de Champourcin", Ob. Cit. P. 15.

(34) Ibidem

maestría, de la armonía de los procesos estilísticos de las obras anteriores se da en los dos poemarios siguientes. En estos tercer y cuarto libro ya manifiesta su propia personalidad poética y su propio estilo. Antonio Machado manifestó esta superación y magnificencia de escritura en referencia a *Cántico Inútil*:

“Lo he leído con deleite desde la primera hasta la última página, y me dispongo a releerlo. Conocía versos muy bellos de sus primeros libros. Los de este que ahora publica acusan, a mi juicio, un paso decisivo hacia la poesía integral por encima o al margen de toda moda literaria” (35)

La clave de esta nueva etapa es que los dos elementos que componían la etapa anterior, emoción y sensación, se sintetizan en una nueva línea creativa. Junto a emoción y sensación, también se unen realidad exterior e interior. Así surgirán versos como: “¡Qué alegría de luz/ nos acaricia el alma!” (“Ascensión”, p. 33, *Antología*). Ahora el sujeto poético rechaza las cosas materiales y lo mudable, por la Eternidad y lo inmutable:

Inmóvil ya; sin manos  
que detengan la huida,  
sin pupilas que toquen  
la anchura del vacío,  
ni labios para anclar  
el rumbo de tus besos...

¡Ilimitada, única!  
Buscándote en lo eterno,  
me evadiré de ti (36).

El sensualismo y la emoción material han sido desplazados por un deseo de entrega por amor. Un amor sin adjetivo que lo califique: “se puede hablar de un amor humano, de un amor divino, de un amor naturalista...” (37)

Puliré mi belleza con los garfios del viento.  
Seré tuya sin forma, hecha polvo de aire,  
diluida en un cielo de planos invisibles.

Para ti quiero, amado, la posesión sin cuerpo,  
el delirio gozoso de sentir que tu abrazo  
sólo ciñe rosales de pura eternidad (v. v. 1-6) (38).

(35) VILLAR, Arturo del. “La voz del tiempo de Ernestina de Champourcin”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 551, 1996, pp. 143-147.

(36) “Huida”, p. 120, v. v. 9-17, en *Antología*.

(37) ASCUNCE, Ob. cit., p. 124.

(38) “Amor”, p. 133, en *Antología*.

(39) Trilce., p. 114.

Unas palabras de Asuncce nos recuerdan a las que usara César Vallejo "Amor contra el espacio y contra el tiempo!" (v. 15) (39). El amor es lo que busca César en su vida, en su poesía; y es esa hambre de amor lo que le duele más que la inanición o la pobreza. Tal vez ese amor que se describe en el Antiguo Testamento: "Con amor eterno te he amado: por eso he reservado gracia para ti" (40), sea lo que él ansía: un amor eterno que lo sacie.

Este mismo autor señala en Ernestina, que "el sujeto humano, personaje poético, puede acceder a la plenitud y a la realización a través del amor, por ser el amor la fuerza esencial que se impone sobre los efectos de la temporalidad y de la muerte" (41)

Ernestina eleva el grado de la complejidad temática, pero sin embargo limita los referentes, simplifica la forma. Al contrario que en la etapa anterior, que con un complejo referente transmitía un mínimo de significado, ahora, participa de la depuración expresiva, del simbolismo y la exactitud formal de la Generación del 27.

En 1936, Champourcin y Domenchina se exilian primero a Francia, en Toulouse y después en México D.F. donde permaneció hasta después de la muerte de su marido. En 1972, decidirá poner fin a su destierro y volverá a España.

Desde 1936, hasta 1952, no publica nada, como se indica anteriormente. En 1952 publica *Presencia a oscuras*. Es un cambio notable en la poesía de la poeta. Se va depurando la forma, a la vez que gana en intensidad el contenido. Como señala Asuncce "el sistema de creación de Ernestina es lento en relación directa con la concentración y densidad de sus poemas" (42) El amor es el gran protagonista de esta nueva etapa, al igual que en etapas anteriores, pero con una relevancia especial en uno de los caminos: el amor divino.

Ya no hay flor que no me huela  
a tu perfume, Señor,  
ni alegría ni dolor donde no encuentre tu estela.  
Hasta el pájaro que vuela  
por el cielo estremecido  
parece buscar su nido  
en tu secreta morada,  
y mis ojos no ven nada  
donde no estés escondido (43)

(p. 198)

### 3.4. Viaje exterior e interior

(40) Jr 31, 3

(41) ASCUNCE, Ob. cit., p. 125.

(42) Asuncce-Arrieta, J. A.: "La poesía de exilio de Ernestina de Champourcin", Ob. cit., p. 127.

(43) "VII", en "Exigencia de amor", en *Presencia a oscuras*, en *Antología*, Ob. cit.

En estos versos se ve cómo esa rama del amor a la que cantaba ahora ha ganado terreno al resto de los caminos de amor. Todo su día, toda su visión, todo su olor, todos sus sentidos están embriagados de Dios. Así, todo lo que ve, oye, huele, siente, le recuerda a Dios. Es lo que en ascética se denomina "presencia de Dios". En los sentidos de Ernestina está morando Dios, y no vive sin Él porque su presencia la acompaña.

En otros versos del apartado "Entrega", la poeta muestra cómo todas las renunciaciones no valen nada comparado con el sí a Dios. "Decirte a Ti que sí es repetir que no/ tantas veces, Dios mío..." (44) (v. v. 1 y 2). Y cómo ahora, en esta su nueva vida, no puede vivir sin Dios, lo necesita en todo. Esto se afirma en el verso del poema "¿Cuándo?", donde dice que "Nada puede saciarme si Tú no lo iluminas." (v. 2), o "Nada puedo sin Ti. Contigo nada temo." (v. 17) del mismo poema. Ahora la salvación está a través de un tú poético que ya no es el hombre, su hombre, sino Dios: un tú trascendental. Lo consigue a través de un camino de purgación de los sentidos y acción de gracias. De este modo le pide al Espíritu Santo que limpie "la escoria", "lo inútil" y "lo impuro", para convertirse en "antorchas vivientes", en "leño dócil" (45), etc. para ser más de Dios para iniciar en ella "la gloria de Tu reino".

El mundo interior y el exterior confluyen. Ya no son planos separados, sino que van creando un entramado poético donde sensación y emoción se unen en un deseo irrefrenable de infinitud, de plenitud, de eternidad. Ejemplo de esto son los dos versos siguientes: "¡Qué alegría de luz/ nos acaricia el alma!". La luz exterior, acaricia el alma, que es lo más interno del hombre como persona. Y la luz, efecto físico equivale a la luz divina, a la claridad abierta por la fe, por la cercanía de Dios, que es metafísico.

En su obra de 1978, ya de vuelta a España, en *Primer exilio*, cuenta su viaje, su salida de España en la Guerra Civil. Es un diario de a bordo del exilio. Empieza todo en Madrid. El escenario que se describe es una noche tensa, de miedo, de gente asomada tras los cristales, con miedo a ser descubiertas; de gente armada que golpea a su paso con la culata de su arma. Salen de su casa, como si sus propios pies no los llevaran. Y el recuerdo de sus hermanos, Lulu y Emilio, dormidos en su casa con jardín, al margen de todo el barullo que se gesta fuera; como si el jardín los aislara de los gritos y los disparos ("El jardín no sabía") (46).

La primera estación está en Montilla. La "no-vuelta" de los exiliados ya se presagia en su alma. "La primera estación/ de infinitos via-

(44) *Antología*, p. 204

(45) Fragmentos extraídos del poema "Oración al Espíritu Santo" en *Antología*, p. 209.

(46) *Primer exilio*, Rialp, Colección Adonais, 1952, Madrid, p. 7. v.1.

jes" (47). El mirar en el futuro, hacia delante, mientras "allá una retaguardia/ de clamores enhiestos." (48) Después Buñols, el azul del mar les devuelve en parte las esperanzas: "¡Una grieta de luz/ en las ya larga noche!" (49) Las conversaciones hasta ahora quebradas por el silencio vuelven a levantarse en el ánimo del color, de la luz, del mar.

La ruta se alterna entre la luz del día y la sombra de la noche. El dolor de estos recuerdos no impide a la autora crear mágicos juegos de palabras y símbolos. Un ejemplo de esto es el poema 6 donde la aparición de un pequeño ratón, que causa revuelo en el tren, le sirve a Ernestina para hablar paralelamente de "otros ratones", que roen "las cajas redondas"; es decir, los problemas, el hambre, los pensamientos que roen y ocupan las cabezas.

Luego Valencia, una estancia más larga, la convivencia con otros poetas que como ella, no tenían certeza de su futuro. Los artistas, que entre preocupaciones más materiales siguen salvando "Luz y sombra. Color. /Velásquez y Murillo" (50). Barcelona es otro Madrid. Otra vez los gritos, los soldados, "el olor a gardenias/ se esfuma poco a poco". el miedo por la vida el querer salir de allí "a donde sea", "A un calor que no existe, / a un refrigerio ausente, / a una seguridad / que huyó de todas partes." (51). Los restos de la guerra, la "casa de enfrente" que no necesita ventanas para desvelar su intimidad, puesto que las bombas la han abierto al exterior y se ve "La cuna abandonada, / su cobertor celeste" (52). Barcelona es un encuentro con la pobreza, con las manos que piden, con el hambre. Van "caminando/ de una miseria a otra" (53).

Por fin la frontera, La Junquera, escenas muy tristes se entrelazan con el viaje. Ernestina tiene que abandonar un baúl con sus pertenencias entre las que se encuentra el único ejemplar de la primera edición de su primer libro *En silencio*, que luego nunca recuperará; para meter más viajeros en su coche. Escenas incluso jocosas, dantescas provocadas por el hambre: "Un caballo se ha muerto/ al borde del camino/ y no lo han devorado/ solamente las moscas" (54). Y en medio de esta escena apocalíptica, la esperanza; pero una esperanza, como todas las que se trazan en esta obra, con sombra de incertidumbre: "Pronto llegará el día/ con sus incertidumbres" (55), "Allá en la frontera/ se alza una línea oscura..." (56)

(47) Ibidem, p. 8, vv. 10 y 11.

(48) Ibidem, vv. 14 y 15.

(49) Ibidem, p. 11, vv. 17 y 18.

(50) Ibidem, p. 18, vv. 3 y 4.

(51) Ibidem, p. 19, vv. 10-14.

(52) Ibidem, vv. 17 y 18.

(53) Ibidem, p. 22, vv. 14 y 15.

(54) Ibidem, p. 23, vv. 7-10.

(55) Ibidem, v.v. 11 y 12.

(56) Ibidem v.v. 17 y 18.

Y después de mucho esconderse, de mucho temer por la propia vida, un remanso de paz, ya en Francia. "Por fin un café/ sin prisas y sin miedo"<sup>57</sup>. Pero sigue marcando lo impreciso, lo desconocido "¿Y ahora qué y hacia dónde?" (58). Después Toulouse, el reparto de destinos desconocidos que llegan en sobres que "se abigarran/ de ciudades insólitas" (59). Son esas esperanzas manchadas por lo desconocido que estructuran esta obra: destinos que "se abren oscuro/ con un poco de luz/ agazapada al fondo" (60). Por fin alta mar. El momento de subir al barco les produce un vaivén físico, pero también moral. El miedo que sigue a otro miedo (61). Ella no siente ese miedo a perder lo que se deja atrás, puesto que va con su marido; aunque su propio marido deja gran parte de él en tierra antes de montar en ese barco, "y nos separa el mar/ hostil pero tan bello..." (62) y le acompaña "otro tú diferente", desarraigado y perdido en el azul del mar "que muy pronto/ perderá sus orillas" (63).

No ve en el exilio el desgarró que los otros exiliados; incluso quiere llegar ya a su destino pronto, no le importa a donde si está con su marido y puede vivir tranquila. Ella sí encuentra paz en esa nueva tierra a la bajada del barco:

La llegada ha tenido  
sabor de flor y frutas  
en este caluroso entorno solitario.

Enbriaguez de mar  
y ahora este derroche  
de colores hirientes  
de guitarras que cantan  
lo que otros llorarían.

¿Qué va a darnos ya pronto  
este país sin prisas,  
esta gente de cobre y de susurros?

En medio del jardín  
la iguana nos contempla  
hierática, lo mismo  
que si fuéramos piedras. (64)

(57) "13", p. 351.

(58) *Ibidem*. P. 25, v. 10.

(59) *Ibidem*. P. 29, v. v. 16 y 17.

(60) *Ibidem*, p. 28, v.v. 6-9

(61) Cf. P. 30, v. 9.

(62) "17", p. 354.

(63) *Ibidem*, p. 30, v.v. 11 y 12.

(64) "Orizaba", p. 38.

Para ella es “sabor de frutas” y un “caluroso entorno”; para ella el paisaje canta mientras que para otros les hace llorar. Sin embargo, no eliminará el recuerdo de lo que deja, y el deseo esperanzado de volver a compartir momentos con la patria y los que en ella se quedan.

Los años de México aparecen reflejados en los poemas siguientes. Las tertulias, que se mantenían también al otro lado del océano, donde “hablamos lentamente, / a gusto (...)” (v.v. 1 y 2) (65), “un diálogo profundo, / soterraño, entrañable” (v.v. 16 y 17) (66), “Tertulia clara, limpia/ sin humo que se corta” (31 y 32) (67). Los contertulios, algunos viejos amigos, otros nuevos conocidos, el recuerdo de sus conversaciones. Así, las veladas con Emilio Prados, que “se iniciaban temprano/ quizá en un mediodía/ hiriente y caluroso/ para seguir viviendo/ hasta entrada la noche” (68). El recuerdo de personajes que tuvieron un final trágico, pero que marcaron mucho a Ernestina: ese suicida ruso al que se dirige Ernestina en el poema titulado “Fin de un tiempo” (69). El mar, su constante presencia que le ayuda a olvidar “lo que sucedió” (v. 26) (70), pero que a la vez le recuerda “todos los mares” (v. 13) (71). La muerte de su marido, fuera de su patria, ese 27 de octubre de 1959. Un enfisema pulmonar, dijeron los médicos; un corazón roto por la distancia de la tierra amada, tal vez; como se trasluce en las palabras del propio Juan José en el prólogo de *El extraño* (1958): “Desde comienzos de 1939 hasta ahora, no he tenido, como ánima apenas vegetante, que se nutre sólo de rememoraciones, otra compañía que mi soledad de España.” Este desgarró en la vida de Ernestina se refleja a modo de confesión en el poema que lleva por título “El último diálogo” (72), y que va dirigido a Manuel Durán.

También aparecen algunos de los viajes que realizó, mostrando las heridas que los nuevos paisajes causaban en el alma sensible de nuestra poeta. Lugares que le hacían escribir versos como estos: “No volveremos nunca/ pero allí se ha quedado/ un poco de lo nuestro” (73).

Y de nuevo ese entrelazar lo físico, lo externo con lo interior, con lo profundo. Paisajes que evocan paisajes del alma: “Pero aún sobra mucho, / muchos bosques tupidos/ que borran las pisadas, / muchos amaneceres/ que esconden el regalo/ de una auténtica aurora” (74). Esos bosques tupidos reales, selváticos; pero a la vez interiores, de duda, de momentos de oscuridad. Y esos amaneceres del trópico, con

(65) “Tertulia sin tiempo”, p. 45.

(66) *Ibidem*, p. 46.

(67) *Ídem*

(68) “Elegía a destiempo”, p. 51.

(69) P. 55.

(70) “Tiempo de mar”, p. 48

(71) *Ídem*.

(72) P. 58.

(73) P. 67, v. v. 24-26.

(74) P. 68, v.v. 9-14.

el regalo de sus colores, de su claridad, que traslucen el momento de paz del alma cuando se ve con claridad el sendero seguro que hasta entonces se difuminaba. O ese “invisible futuro/ que se abre entre las dunas” (75).

Y esos pensamientos eternos y sobre lo eterno que nacen del alma y que se fraguan en palabra. Surgen de la contemplación de lo natural, de lo corpóreo y ascienden a niveles imperecederos para siempre: “Yo creo que morir/ es estar es estarse/ por fin en lo absoluto/ en lo definitivo.” (76) Lo real se confunde con lo imaginario, y lo terreno se funde con lo eterno: “Y soñaba tal vez, / mas lo viví tan claro/ que rebasaba los límites/ de todo lo posible.” (77)

Ahora la acción es plenamente simbólica. Depuración y simbolismo siguen siendo elementos claves de la expresión poética. Los personajes han perdido el nombre y se hacen más indefinidos; esto se marca con el uso de pronombres. Se va materializando el encuentro de la búsqueda poética: pureza temática y esencialidad expresiva. Es “la expresión límite de una depuración expresiva”, como señala Asuncunze en el prólogo de su *Antología*.

### 3.5. El otro exilio: la vuelta a España (Madrid, 1972)

Ernestina vuelve a España en 1972, como respuesta a las peticiones de su familia. “A sus 67 años le resultan molestas las prisas de la gente y el modo brusco de hablar de sus paisanos” (78). La España que recibe a Champourcin no tiene nada que ver con la España que dejó al estallar la guerra. Ernestina vuelve a sentir el exilio.

Las ciudades me ofrecen  
sus calles y jardines,  
sus largas avenidas  
pletóricas de ruedas;  
pero faltan miradas,  
corazones abiertos  
y brazos que se tiendan  
para estrechar al otro (79). (v. v. 1-8)

La ciudad de Madrid, con su gentío y sus prisas, se torna para Ernestina “Ciudad desierta”, porque “Entre tanto gentío/ nadie va, nadie viene” (v. v. 2 y 3) (80). El título de la obra que engloba esta nueva etapa, *La pared transparente*, recuerda a la novela de Ernestina *La casa de enfrente*, donde las paredes eran barreras que le impedían comunicarse con los habitantes, y a la vez dejaban huecos que acer-

(75) P. 70, v. v. 9 y 10.

(76) P. 84, v. v. 1-4.

(77) P. 86, v. v. 1-4.

(78) COMELLA, Beatriz: *Ernestina de Champourcin, del exilio a Dios*, Rialp, 2002.

(79) “Soledad”, en *Antología*, p. 387.

(80) “Ciudad desierta”, en *Antología*, p. 381.

caban esa otra vida a la suya. También recuerdan a la obra de Luis Rosales, de la que ella rescata los siguientes versos: "No hay más que tapias./ tapias que cada vez se hacen más altas".

La pared adquiere el papel protagonista de esta nueva etapa. Es un elemento inerte que cobra vida. Es un actor más de la escena que se fabrica en las manos de la poeta. Lo blanco, lo cerrado y la falta de espacio y comunicación son los elementos que componen la atmósfera de este escenario. Ahora "todo es dique, muralla" (81) (v. 1), "un blancor desolado/ lo cubre y paraliza" (v. v. 6 y 7). Es un mundo cerrado, construido con "muros donde el ladrillo/ no quiere disgregarse" (v.v. 18 y 19) (82). Otro elemento que se repite en esta etapa es la lisura, la perfección al tacto: "Todo es liso y pensado" (v. 26) (83), "Hoy calienta su tacto" (v. 1) (84), "Los dedos acarician, / su lisura implacable" (v. v. 4 y 5). Y por supuesto el sonido también aparece, pero en su calidad de inexistente: el silencio; o bien existente pero menguado: el susurro; y es que "Las palabras se extinguen/ al cruzar el espacio/ que separa s dos seres" (v. v. 27-29) (85).

Los sentidos, pletóricos de vivencias en las tierras de México, los colores de las frutas de los paisajes; los sonidos dulces de su acento comunicativo, el tacto suave de las flores, del mar, de la gente. Y ahora, en Madrid, se obstruyen, se cierran, se ponen candados a los órganos que perciben: paredes, muros, lo blanco ausente de color, el silencio, los susurros cortados por las mismas paredes. Vista, oído y tacto que llegan a captar nada porque todo se les queda lejano, al otro lado de esa "pared transparente", y la lengua que no habla, o el oído que no oye, porque el grueso del muro impide la salida del sonido; o la distancia entre emisor y receptor es tan amplia que el sonido muere en el viaje. Distancia externa e interna; muros reales e interiores que "desprecian la palabra" (v. 1) (86).

Y en la memoria, el recuerdo, que sin poder evitarlo compara: "Todo sabe distinto. / Sabor, olor, fragancias/ que deleitan y asombran. / Un lento paladeo/ recuerda diferencias" (v. v. 1-5) (87). Esa tierra lejana, al otro lado del océano a la que llegaban con miedo, pensando que era algo provisional, y que ahora no pueden arrancar de su recuerdo:

(81) "obstrucción", en *Antología*, p. 382..

(82) Ídem.

(83) "Distancia", en *Antología*, p. 384.

(84) "Pared al sol", en *Antología*, p. 386.

(85) "Soledad", en *Antología*, p. 387.

(86) "Unas sílabas", en *Antología*, p. 389.

(87) "Luz en la memoria", en *Antología*, p. 394.

Provisional, decíamos  
 en un largo susurro  
 que llenaba los huecos  
 de la infinita espera.  
 Pero el lazo más frágil  
 se puede convertir  
 en cadena de hierro,  
 y es tan fácil atar  
 el corazón con flores. (v. v. 1-9) (88)

Y no sólo se echa en falta el paisaje y lo que dejó en México, sino también lo que vivieron: "aquel callar unidos" (v. 5) (89), "aquel hablar sin horas" (v. 7) (90), "Los viernes el mercado/ y la canasta llena/ con pródiga abundancia" (v. 21-23) (91).

La seguridad, la esperanza, la paz la da la certeza que tiene Ernestina de esa vida después de la muerte, de ese Dios, que ya la recompensa aquí en esta tierra. Así ella afirma:

Yo sé que sí lo sé  
 (...)
 Porque llega un momento  
 En que todo nos sobra,  
 En que se van cayendo  
 Lentamente, una a una,  
 Las cosas que nos dieron  
 La razón de la vida,  
 Y entonces queda *eso*:  
 Ese sí impenetrable,  
 Inasible, sin sombras  
 Porque es verdadero. (92)

Para Ernestina "sólo valen las voces, / la Voz, la única Voz,/ que dice y que no suena," (93) Y para poder oír esa voz, para poder ser feliz aquí en la tierra y luego en lo eterno, "no encojáis vuestros hombros, / sacudidlos más bien/ para que sólo quede/ la semilla del cielo." (94).

Y de nuevo a parecen los sentidos, pero ahora otra vez activos, libres, porque se fijan en lo eterno: "¿Será Dios lo que veo?" (95), ese "Ver otra vez. / Mirar hacia lo eterno" (96). Ya no hay pared que impida comunicarse, moverse; porque ahora son transparentes. Lo opaco, los muros que impedían ver, que cegaban la vista, han desaparecido y

(88) *Ibidem*, p. 396.

(89) *Ibidem*. P. 397.

(90) *Ídem*.

(91) *Ídem*.

(92) "La pared transparente", en *Antología*, p. 402.

(93) *Ibidem*, p. 404, v. v. 10-12.

(94) *Ibidem*, p. 405, v. v. 12-15.

(95) *Ibidem*, p. 409, v. 22.

(96) *Ibidem*, v. 1-2.

todo "es transparencia,/ no hay nadie que se oponga/ a la visión oscura" (97). Ahora "(...)las criaturas/ van abriendo camino" (98), porque la "ladera de amor avanza a lo absoluto" (99). Incluso "volvieron las palabras" (100), esas que en su llegada a Madrid ya no interesaban. Pero no interesan todas, sino aquellas "susceptibles de amor,/ de gracia, de milagro" (101).

Ernestina encuentra en Dios, libertad, comunicación, eternidad...; conceptos contrarios a los que Joy Landeira encuentra en esta etapa. Joy afirma que el acercamiento a Dios es una salida que elige Ernestina ante la muerte de su marido y a la que se somete perdiendo libertad, reduciendo sus capacidades. Como vemos en estos poemas, sucede justo al contrario.

El último exilio que vive Ernestina es el de su propia humanidad terrena. Anhela llegar a Dios, vivir en plenitud con él, y despojarse de lo que la retiene en esta vida. Es por tanto, un exilio emocional, un exilio espiritual. Un exilio causado por la separación del amor deseado y con el que no se puede vivir plenamente mientras se tenga el cuerpo de carne y piel. Disfruta de las suaves dulzuras tras las que se trasluce al Amor eterno, y lo ve a través de las experiencias cotidianas como la espera ante un semáforo: "Verde y rojo se alternan/ y yo hago provisiones de amor y de esperanza" (102); el trabajo diario ("La página es muy densa, pero hay que terminarla./ ¿En qué línea estás Tú,/ acechando, buscándome?") (103); e incluso en el descanso ("No importa ese descanso./ Hay minutos perdidos que se nos van al cielo" (104).

A este apartado del exilio del alma se podría dedicar un trabajo entero, por lo que tan sólo hemos querido dar unas pinceladas que muestren los distintos "exilios" por los que pasó nuestra poeta. Así nos hemos centrado en los exilios físicos para poder profundizar en cada uno, y dejamos la puerta abierta al análisis de esta última etapa de "exilio del alma".

Para terminar, nos gustaría recoger las ideas que hemos ido desgranando a lo largo del trabajo. Por un lado la pregunta que se lanzaba al comienzo sobre la periodización y los autores exiliados, que cambian de contexto en su escritura. Cómo insertarlos en una generación, en un grupo o en un periodo literario. En este tema parece más conveniente estudiarlos en particular, de forma individualizada y teniendo en cuen-

(97) *Ibidem*, p. 411, v. v. 1-3.

(98) *Ibidem*, p. 410, v. v. 13 y 14.

(99) *Ibidem*, v. v. 22 y 23.

(100) *Ibidem*, p. 411, v.1

(101) *Ibidem*, v. v. 5-7.

(102) "X" (Semáforo), en *Antología*, p. 271.

(103) "XVI", en *Antología*, p. 272.

(104) "XXX", en *Antología*, p. 280.

ta sus características concretas; porque cada uno evolucionó de un modo distinto a los que eran sus compañeros de generación en la tierra de origen.

En la autora en la que nos hemos centrado, hace del exilio el eje de su obra. Realiza un balance de su vida como exiliada, y lo convierte en la clave para interpretar su creación. Produce una depuración de la forma en unión a una humanización; dos procesos que se dieron en la Modernidad en etapas separadas, en Ernestina se dan unidas. La poesía pura, en tanto que depura la metáfora y la imagen, se une a una dimensión existencial. La temática se despoja de los adjetivos y del colorido y floritura del modernismo. El ambiente nebuloso del romanticismo desaparece en el mar, en ese viaje de exilio para dar paso a una poesía pura, libre de ataduras en la estructura, y de una mayor calidad en la técnica.

Sensaciones y sentimientos que se aúnan. Exterior e interior que se funden. Elementos físicos y metafísicos que se identifican a través de la analogía, del simbolismo y del toque cómico de la greguería. Los colores brillantes y el olor a frutas de la nueva tierra. Las raíces se desprenden y crecen alas que ascienden hacia lo alto y se elevan hacia el cielo. El exilio verdadero a la vuelta de la patria, con la evolución de la ciudad donde habían vivido y la pérdida de su gente, es la muestra candente y original de estas obras de exilio. Una cosa perdura en la obra de esta autora, el verso alejandrino.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBORNOZ, Aurora: "Poesía de la España peregrina: Crónica incompleta", en *Exilio español de 1939*, ABELLAN, José Luis (dir), IV, Taurus, Madrid, 1976-78.

ASCUNCE-ARRIETA, José Ángel: "La poesía de exilio de Ernestina de Champourcin: expresión límite de una depuración expresiva", en *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, CORRAL, Rose, SOUTO ALABARCE, Arturo y VALENDER, James (ed.), Colegio de México, México, 1995, pp. 119-130.

CANO BALLESTA, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid, 1972.

CERNUDA, Luis: "Peregrino", en *La realidad y el deseo*, 1924-1962, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 361.

COMELLA, Beatriz: *Ernestina de Champourcin, del exilio a Dios*, Rialp, 2002.

CHAMPOURCIN, Ernestina: *Poesía a través del tiempo*, edición y prólogo de José Ángel Ascunce, Anthropos, Barcelona, 1991.

-*La voz en el viento*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1931.

-Primer exilio, Rialp, Colección Adonais, 1952, Madrid.

CHECA, Edith: "Ernestina de Champourcin. Desdibujada entre los equívocos linderos de la Generación del 27", A Distancia, Primavera de 1997, n. XXV (Cuadernos de Cultura).

CIPLIAJASKAITE, Birute: "Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27" en Homenaje al profesor Antonio Vilanova, v. II; SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (Coord.) y CARBONEL, Marta Cristina (Ed.), Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, p. 121.

DEBICKI, Andrew P: "Una dimensión olvidada de la poesía española de los 20 y 30: la lírica visionaria de Ernestina de Champourcin", Ojancano, I, I, Carolina, 1988, p. 49.

MARICHAL, J: El secreto de España, Taurus, 1985.

MORELLI, Gabriela: "La literatura en el exilio" en GALLEGO, José Andrés. Historia General de España y de América, tomo XIX-1, Rialp, Madrid, 1992, p. 621.

NAVARRO TOMÁS, T: Métrica española, Labor, Barcelona, 1983.

ORTEGA, Julio (Ed. ): César Vallejo, Taurus, Serie "El escritor y la crítica". Madrid, 1974.

PERLADO, José Julio: "Entrevista: Ernestina de Champourcin", Espéculo, Universidad complutense de Madrid, n. 8.

SORIA OLMEDO, Andrés: Vanguardismo y crítica literaria en España, Istmo, Madrid, 1988.

VALENTE, José Ángel: "Poesía y exilio", en Poesía y exilio: las poetas del exilio español en México, edición a cargo de Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, Colegio de México, México, 1995.

VILLAR, Arturo del: "Ernestina de Champourcin", La estafeta literaria, 556, 1975, 10-15.

VILLAR, Arturo del: "La voz del tiempo de Ernestina de Champourcin", Cuadernos Hispanoamericanos, 551, 1996, 143-147.

YURKIEVICH, Saul: "En torno de Trilce", Revista Peruana, Lima, 9-10, 1966.

RESUMEN  
LABURPENA  
ABSTRACT

El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria fue la primera institución de este tipo fundada en España. Desde su creación se dedicó a promover la cultura y la ciencia, lo que se reflejó en la publicación de una revista que se convirtió en una de las más importantes de la zona. Los artículos científicos llevados a cabo en esta revista durante el siglo XIX, reflejaron la importancia de la cultura y la ciencia en la zona de Vitoria. Asimismo, se publicaron en esta revista muchos artículos de carácter literario y artístico, lo que demuestra la importancia de la cultura en la zona de Vitoria.

El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria fue la primera institución de este tipo fundada en España. Desde su creación se dedicó a promover la cultura y la ciencia, lo que se reflejó en la publicación de una revista que se convirtió en una de las más importantes de la zona. Los artículos científicos llevados a cabo en esta revista durante el siglo XIX, reflejaron la importancia de la cultura y la ciencia en la zona de Vitoria. Asimismo, se publicaron en esta revista muchos artículos de carácter literario y artístico, lo que demuestra la importancia de la cultura en la zona de Vitoria.

The Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria was the first institution of this type founded in Spain. Since its creation it has been dedicated to promoting culture and science, which is reflected in the publication of a magazine that became one of the most important in the area. The scientific articles published in this magazine during the 19th century, reflected the importance of culture and science in the area of Vitoria. Likewise, many articles of literary and artistic character were published in this magazine, which demonstrates the importance of culture in the area of Vitoria.

## DOCUMENTACION Y BIBLIOGRAFIA

Aitzol RODRÍGUEZ-MENDIZABAL LLORENTE. Los artículos científicos publicados en la revista del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria entre 1870 y 1920. (Pág. 205)

Elsa CARRILLO-BLOUIN. Troilus de Mondragón: Pistas de investigación para un caso de integración social y cultural temprana. Presencia del País Vasco español en Bretaña durante el siglo XVI. (Pág. 233)



# Los artículos científicos publicados en la revista del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria entre 1870 y 1920

AITZOL RODRÍGUEZ-MENDIZABAL LLORENTE\*

## RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria fue la tercera institución de este tipo fundada en España, 1866. A través del presente artículo se pretende dar a conocer la significativa labor que en pro de la divulgación de los conocimientos científicos llevó a cabo dicha entidad alavesa, durante las últimas décadas del siglo XIX, mediante la programación de cursos y conferencias de contenido científico. Asimismo, se presenta un breve estudio referido a los artículos de carácter científico publicados en la revista de la institución.

*1866an, Gasteizko Ateneo Científico, Literario y Artístico erakundea fundatu zen, Espainian sortu zen hirugarrena. XIX. mendeko azken hamarkadetan, Arabako erakunde horrek lan handia egin zuen zientzia-jakintza hedatzeari begira, zientzia-erakunde hainbat ikastaro eta hitzaldi antolatuz. Artikulu honen xedea, hain zuzen, zeregin adierazgarri horren berri ematea da. Horrekin batera, azterlan txiki bat aurkezten dugu, erakundearen aldizkarian argitaratutako zientzia-artikuluak buruzkoa.*

The Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria was the third institution of its kind to be founded in Spain in 1866. This article endeavours to explain the important work carried out by the Alava-based entity in the intent to spread scientific knowledge by giving courses and conferences on scientific subjects during the last decades of the 19th century. It moreover presents a brief study of the scientific articles published in the institution magazine.

## PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Ateneo, Vitoria, Ciencia, siglo XIX.

*Ateneoa, Gasteiz, zientzia, XIX. mendea.*

Athenaeum, Vitoria, Science, 19th century.

\* VIII Premio de

Investigación Universitaria

"Fundación Sancho el Sabio"

El trabajo que presentamos tiene por objeto el análisis de la importancia que se concedió a la ciencia en el seno de las actividades organizadas por el *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria* durante su existencia y, de manera principal, la descripción y el examen de los contenidos científicos publicados por la revista *El Ateneo*, así como la difusión de someras biografías de los miembros que más se destacaron en el seno de la institución vitoriana en el campo de la ciencia.

Pese a que dicha entidad cultural ya fue objeto de estudio por parte de Reboredo Olivenza en su ensayo *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria, 1866-1900*, este autor no abordó en el mismo los temas que aquí pretendemos analizar. Sin embargo, dicho libro ha sido de gran utilidad a la hora de componer el apartado nº 2 de nuestro trabajo, además de haber servido como guía para encaminar la investigación.

A fin de documentar el presente estudio se han consultado los fondos de la biblioteca de la *Fundación Sancho el Sabio* de Vitoria-Gasteiz, especialmente la colección completa de la revista *El Ateneo*. Asimismo en el *Archivo General de la Administración* (Alcalá de Henares, Madrid) se han revisado los expedientes personales de los articulistas y profesores que tuvieron relación con la ciencia en el marco del Ateneo de Vitoria. Además de en estas instituciones se ha examinado más bibliografía en las bibliotecas *Nacional*, de *Euskaltzaindia*, *Foral de Bizkaia* y de la *Universidad de Deusto*. Al final del trabajo se presenta una reseña bibliográfica.

Con el nombre de ateneo se designaban en la Antigüedad las instituciones dedicadas a la enseñanza de la gramática, la filosofía, la retórica, la jurisprudencia, las ciencias, la literatura, las artes y el saber en general. De entre estas entidades quizá la más famosa fuese el Ateneo o *Schola Romana* que fundó Adriano en el monte Capitolino de Roma. El vocablo ateneo deriva del templo de Palas Atenea en Atenas, en cuyas inmediaciones se reunían para leer públicamente sus obras los intelectuales que acudían a la ciudad griega, desde los cuatro puntos cardinales del imperio romano, con objeto de ampliar sus estudios. A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX nacieron en Europa nuevas instituciones científicas y culturales que fueron bautizadas con el nombre de ateneos en recuerdo de sus homónimas de la Antigüedad.

A imitación de estas modernas sociedades europeas, especialmente de las francesas, florecieron en España numerosos ateneos. El primero por fecha de fundación fue el *Ateneo Español* (abril de 1820), constituido en Madrid por un nutrido grupo de intelectuales liberales y que disfrutó de una vida efímera, puesto que fue clausurado en 1823 por Fernando VII tras la restauración absolutista. Después de varios intentos de restablecerlo, se fundó en 1835 una nueva institución con mayor amplitud de miras, el *Ateneo Científico, Artístico y Literario de*

## 1. MOTIVACIÓN DEL TRABAJO Y METODOLOGÍA EMPLEADA.

## 2. ALGUNAS NOTAS HISTÓRICAS EN TORNO AL ATENEO CIENTÍFICO, LITERARIO Y ARTÍSTICO DE VITORIA.

*Madrid*; entidad que ha perdurado hasta nuestros días y a la que se le reconoce una aportación muy importante a la cultura y a la vida política española de los siglos XIX y XX (1).

El *Ateneo Científico, Artístico y Literario de Vitoria* fue el primero que se constituyó en España fuera de su capital (6 de abril de 1866). Promovido por los catedráticos del *Instituto Alavés de Segunda Enseñanza* Antonio Pombo (Haro, 1831-Vitoria, 1894), Cristóbal Vidal (m. 1876) y Eduardo Orodea, en su nacimiento colaboraron también otros compañeros de éstos en dicho centro educativo, así como los miembros de las tertulias literarias que abundaban por aquel entonces en Vitoria. Junto a los antes mencionados otro personaje que contribuyó en gran medida al éxito de la nueva fundación fue Daniel Ramón de Arrese, director de *El Porvenir Alavés*, quien a través de sus artículos en esta publicación alentó entre los intelectuales de la ciudad el deseo de asociarse al Ateneo y publicó el mismo entre los vitorianos. En lo que respecta a los fines que se marcó el Ateneo gasteiztarra, estos no diferían en esencia de los de cualquier otra institución cultural de similares características y se pueden resumir en la propagación de los conocimientos científicos, literarios y artísticos en el seno de la sociedad alavesa. Para la consecución de estos objetivos el Ateneo de Vitoria utilizó diversos medios entre los cuales destacaremos las conferencias, cursos y jornadas artísticas que se celebraban en su sede, la publicación de una revista oficial de la institución, *El Ateneo*, la formación de una biblioteca y de un museo propios, el apoyo del asociacionismo cultural y científico en Álava y finalmente, el estudio y divulgación de la cultura vasca en todos sus aspectos: lengua, tradiciones, geografía, fauna, flora, etc.

Como casi toda asociación con una vida dilatada, el Ateneo de Vitoria alternó momentos de gran esplendor con otros bastante más oscuros. Reboredo Olivenza (2), siguiendo las divisiones que perfiló Julián Apraiz en 1891 (3), ha distinguido cinco etapas en la historia de la institución hasta 1900. La primera de ellas comprendió la gestación y el nacimiento del Ateneo y puede acotarse en el tiempo desde enero de 1866 hasta octubre de 1868. Durante este período, se redactaron los estatutos de la entidad, se alquilaron locales y mobiliario adecuados y se impartieron los primeros cursos y conferencias, de forma que pudo

(1) Respecto a la historia de los ateneos madrileños véase F. VILLACORTA BAÑOS: (1985) *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*, C.S.I.C., Madrid, 1985.

(2) Véase José Daniel REBOREDO OLIVENZA: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria. 1866-1900*, Servicio de Publicaciones de la Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1988. Capítulo II.

(3) Julián APRAIZ: *Discurso leído en la sesión celebrada en el Teatro por el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria en la noche del 24 de abril de 1891 conmemorando el 25 aniversario de su fundación*, Imprenta de D. Domingo Sar, Vitoria-Gasteiz, 1891.

hacerse realidad el proyecto que habían concebido los socios fundadores. Una segunda época, que podemos fechar entre octubre de 1868 y finales de 1873, coincidió con un rápido desarrollo del Ateneo hasta alcanzar su plenitud. Este es el momento de mayor actividad del mismo a lo largo de su historia, llegando a trascender los propios límites de la institución de forma que ya fuera por mediación del propio Ateneo, ya por la de alguno de sus socios más ilustres, como fue el caso de Manuel Iradier, Vitoria vivió unos años de esplendor cultural que la hicieron merecedora del sobrenombre de "Atenas del Norte". Por aquel entonces, se fundaron la *Universidad literaria* (1869), *La Exploradora* (asociación euskara para la exploración y civilización del África Central, 1870), la *Academia de Ciencias Médicas* (1873), la *Academia Cervántica Española* (1873) y la *Tertulia literaria del 73*. Lamentablemente el estallido de la guerra civil en 1872 vino a destruir este hermoso panorama cultural, dado que el conflicto bélico afectó a las provincias vascas con especial virulencia. Sin embargo, a pesar de la crisis general el Ateneo pudo continuar su actividad con cierta normalidad, principalmente gracias al impulso entusiasta de algunos de sus socios. Finalizada la guerra, la institución vivió una larga etapa de actividad sosegada entre mediados de 1876 y 1897, aunque es posible advertir cierto declive en los últimos años de este período. Uno de los hechos más destacados de esta época fue la creación en 1880 del *Ateneo de Jóvenes*, asociación juvenil que celebraba sus sesiones los domingos y a la que podían afiliarse los alumnos del Instituto. Sin embargo, este "pequeño Ateneo" no tuvo mucho éxito y hubo de ser disuelto tres años más tarde. Finalmente, es posible acotar en la historia del Ateneo de Vitoria hasta 1900 una última etapa, fechada entre 1898 y 1900, en la que se aprecia ya una marcada decadencia que puede achacarse tanto al abandono de la ciudad por parte de algunos de sus socios para participar en las guerras de Filipinas y Cuba, como al hecho de que los miembros del Ateneo que permanecieron en Vitoria centraran más su atención en la evolución de dichos conflictos que en la de la propia institución. Por otra parte, sin duda el principal problema al que tuvo que hacer frente a lo largo de su historia la sociedad objeto del presente estudio fue el de su financiación, de tal forma que se vio forzada en muchas ocasiones a solicitar ayudas y subvenciones a diversas entidades de la ciudad, principalmente al ayuntamiento. Afortunadamente el consistorio vitoriano respondió siempre de manera espléndida a las peticiones de auxilio que le fueron formuladas.

En lo que se refiere a su organización interna, el ateneo gasteiztarra estaba administrado y presidido por una junta directiva elegida mediante sufragio por los participantes en las juntas generales que la institución celebraba con carácter anual. Los socios se clasificaban en numerarios, de mérito, honorarios y accidentales, requiriéndose para su ingreso el aval de alguno de los socios ya miembros y el beneplácito de la junta directiva. En el momento de su fundación, y para faci-

1. MOTIVACIÓN  
DEL TRABAJO Y  
METODOLOGÍA  
EMPLEADA.

2. ALGUNAS NOTAS  
HISTÓRICAS EN  
TORNO AL ATENEO  
CIENTÍFICO,  
LITERARIO Y  
ARTÍSTICO DE  
VITORIA.

### 3. LA CIENCIA DENTRO DEL CONJUNTO DE LOS CURSOS Y CONFERENCIAS ORGANIZADOS POR EL ATENEO.

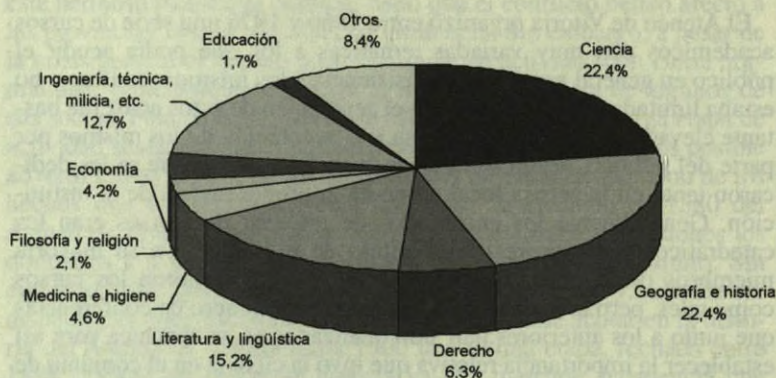
litar el éxito de las actividades culturales que pretendía organizar, el Ateneo se dividió en tres secciones, una científica, otra literaria y una última artística, cuyos nombres formaron parte desde el comienzo de la propia denominación oficial de la institución: *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria*. Estas secciones se gobernaban mediante sus respectivas mesas, formada cada una de ellas por un presidente, elegido en la junta general y por un vicepresidente y un secretario designados libremente por el presidente de la correspondiente sección. Con el tiempo se incrementó el número de secciones y estas fueron reorganizadas, de tal manera que entre otras se constituyeron las de Ciencias Morales y Sociales, Jurisprudencia, Ciencias Matemáticas, Físicas y Naturales, Literatura, Historia y Arqueología y Bellas Artes.

El Ateneo de Vitoria organizó entre 1866 y 1876 una serie de cursos académicos con muy variadas temáticas a los que podía acudir el público en general puesto que la asistencia a los mismos era libre y no estaba limitada a los socios. El nivel académico de estos actos fue bastante elevado al igual que la estima y la aceptación de los mismos por parte del público, según se desprende de las reseñas que se les dedicaron tanto en la prensa local como en la propia revista de la institución. Generalmente los encargados de impartir los cursos eran los catedráticos y profesores del instituto de la ciudad, en su mayoría miembros del Ateneo. Después de 1876 desaparecieron los cursos como tales, pero la entidad programó un buen número de conferencias que junto a los anteriores han sido analizadas en su temática para así establecer la importancia relativa que tuvo la ciencia en el conjunto de estas actividades y la evolución en el tiempo de la atención prestada a los temas científicos en el seno del Ateneo hasta 1900.

En total se han registrado 237 cursos y conferencias entre 1866 y 1900 para lo que se ha tomando como principal fuente de información las noticias que de estos actos se daban en las páginas de *El Ateneo*. Lamentablemente tan sólo se conoce el contenido de dos de las conferencias que se programaron en los primeros años de la década de los ochenta, aunque es de suponer que por aquella época se organizarían muchas otras actividades de similar índole. Las lagunas en la información hay que achacarlas a dos motivos, al cese de la costumbre que venía llevando *El Ateneo* de comentar las conferencias celebradas por la sociedad y a las intermitencias en la publicación de la propia revista.

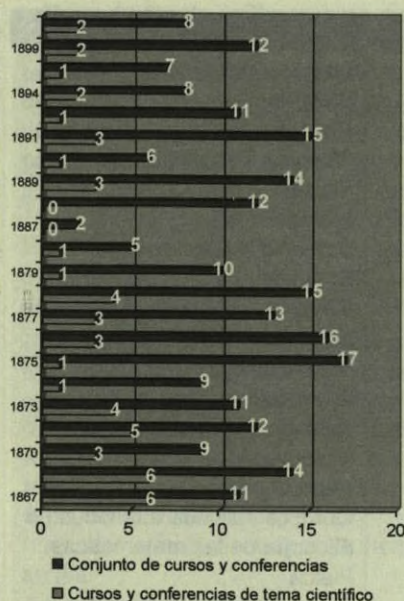
Respecto a la importancia que tuvieron los temas científicos dentro del conjunto de las 237 actividades catalogadas se puede afirmar que ésta fue notable, puesto que el número de cursos y conferencias de carácter científico ascendió a 53 (ver tabla 1), lo que representa aproximadamente un 22.4% del total (ver graf. 1). De hecho la ciencia resultó ser, junto con la geografía y la historia, la temática abordada

con mayor asiduidad por los profesores y conferenciantes del Ateneo, representando estos campos del saber, en conjunto, aproximadamente la mitad de las intervenciones. Sin embargo hay que apuntar que la frecuencia con la que se abordaron las disciplinas científicas en el marco de los cursos y de las charlas que patrocinó la entidad vitoriana hasta 1900 fue muy desigual en el tiempo, registrándose épocas muy activas en lo que a estas ramas del conocimiento se refiere frente a otras de marcada pasividad. Otro aspecto que cabe resaltar es la disminución progresiva del peso concedido a la ciencia dentro de las actividades culturales programadas por el Ateneo (ver grafs. 2 y 3). Si en los primeros años de vida de la institución los cursos científicos representaban más de un tercio del total de los que se programaban, a finales de siglo su número muy raramente alcanzaba la cuarta parte del conjunto de charlas.

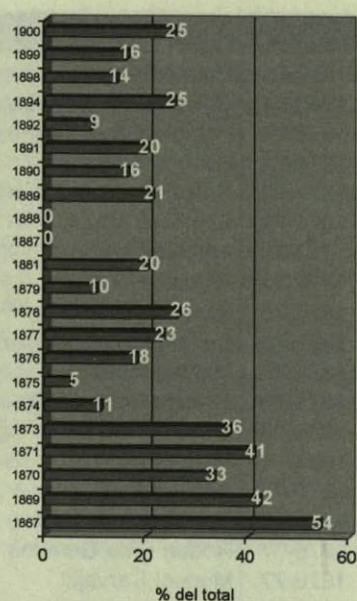


**Gráfico 1.** Porcentaje de las diferentes áreas de conocimiento en el conjunto de los cursos y conferencias.

El ateneo gasteiztarra, aparte de los cursos y de las conferencias que venimos analizando, también organizó otras muchas actividades de gran interés cultural, tales como veladas literarias y/o musicales, juegos florales, etc. Sin embargo la naturaleza de las mismas no tiene nada que ver con el objetivo del presente trabajo, por lo que dejamos su comentario para mejor ocasión.



**Gráfico 2.** Importancia relativa de los temas científicos en el conjunto de los cursos y conferencias organizados por el Ateneo de Vitoria.



**Gráfico 3.** Porcentaje relativo de los cursos y conferencias de tema científico.

Fecha	Profesor o conferenciante	Título del curso o conferencia
1866-67	Cándido Moñiz	Meteorología
1866-67	Ricardo Becerro	Historia de los descubrimientos científicos
1866-67	Félix Eseverri	Astronomía popular
1866-67	Melchor Álava	Química orgánica
1866-67	Ricardo Arellano	Física general
1866-67	Antonio Pombo	Historia natural
1868-69	Antonio Pombo	Mineralogía
1868-69	Antonio Pombo	Botánica
1868-69	Melchor Álava	Química orgánica
1868-69	Melchor Álava	Familias vegetales
1868-69	Ricardo Arellano	Química inorgánica
1868-69	Ricardo Becerro	Física general
1869-70	Santiago Moreno	Ciencias físicas y exactas
1869-70	Manuel Arcaya	Historia natural
1869-70	Ricardo Becerro	Física
1870-71	Enrique Serrano	Los volcanes
1870-71	Antonio Pombo	Estudio de los mamíferos
1870-71	Ricardo Arellano	Química inorgánica

Fecha	Profesor o conferenciante	Título del curso o conferencia
1870-71	Rafael Sáenz	Física
1870-71	Cristóbal Vidal	Biología
1871-72	Antonio Pombo	Historia natural
1871-72	Ricardo Arellano	Química inorgánica
1871-72	Rafael Sáenz	Física
1871-72	Cristóbal Vidal	Biología
1872-73	Antonio Pombo	Botánica
1873-74	Antonio Pombo	Botánica
1874-75	Ricardo Arellano	Química
1874-75	Cesáreo Martínez	Zoología descriptiva
1874-75	Manuel Maeztu	Mineralogía
1875-76	Antonio Pombo	Arboricultura
1875-76	Cesáreo Martínez	Zoología descriptiva
1875-76	Manuel Maeztu	Mineralogía
1876-77	Antonio Pombo	Historia natural
1876-77	Félix Eseverri	Química aplicada a la industria
1876-77	Roque F. de Gamboa	Filosofía de las matemáticas
1876-77	Manuel Carvajal	Física
1877-78	Ramón L. Vicuña	Procedimientos empleados para averiguar las distancias celestes
1878-79	Cesáreo Martínez	¿Existen los seres inorgánicos? ¿La Tierra es un ser vivo?
1887-88	Cesáreo de los Mozos	Evolución de las especies
1887-88	Cesáreo de los Mozos	Mecánica química
1887-88	Victor de Velasco	Historia natural del mar
1888-89	Cesáreo de los Mozos	Evolución de las especies
1889-90	Alejandro Sangrador	Hidrología general de la Tierra
1889-90	Alejandro Sangrador	Excursión al estudio de la naturaleza
1889-90	Alejandro Sangrador	Vida y costumbres de las abejas
1890-91	Juan Mollá	Tendencia positivista de las ciencias modernas
1891-92	Alejandro Sangrador	Suelo y cielo
1891-92	Alejandro Sangrador	Las bodas de los vegetales
1897-98	Francisco Saiz	La electricidad
1898-99	Félix Apraiz	El análisis espectral y sus aplicaciones
1898-99	Ricardo Losa	Biografía del profesor Félix Eseverri
1899-00	Fermín Nanclares	Electricidad y magnetismo
1899-00	Ricardo Becerro	Astronomía popular

**Tabla 1.** Lista de los cursos y de las conferencias de carácter científico celebrados en el *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria* desde su fundación hasta el año 1900.

#### 4. LA REVISTA *EL ATENEO*

Eduardo Orodea e Ibarra, uno de los tres fundadores del Ateneo de Vitoria, alentado por el alto nivel intelectual que habían alcanzado las actividades organizadas por la institución y por la gran cantidad de público que asistía a ellas, propuso a los socios la conveniencia de publicar una revista que se constituyese en el órgano oficial de prensa de la entidad gasteiztarra. Los miembros de la misma acogieron la idea con entusiasmo, de tal manera que el 19 de abril de 1870 salía de la imprenta el primer número de la revista *El Ateneo*. El consejo de redacción de la publicación estaba integrado por los componentes de la junta directiva de la sociedad, ocupando el presidente de la misma el cargo de director de la revista.

*El Ateneo* gozó de una notable difusión allende nuestras fronteras, hecho que permitió que en sus páginas se publicasen no sólo gran cantidad de artículos escritos por los intelectuales locales, sino también varios redactados por sus colegas de otras provincias españolas. Resulta posible afirmar que en conjunto el nivel de los contenidos de la revista fue notable, aunque éste padeció ciertos altibajos debidos a las diferentes vicisitudes por las que pasó el propio Ateneo a lo largo de su historia y que ya hemos comentado someramente más arriba.

Inicialmente *El Ateneo* se publicó con una periodicidad quincenal, constando cada uno de sus números de 8 páginas que más tarde pasarían a ser 16 al reducirse el formato de la revista. Éste volvió a alterarse en más ocasiones a lo largo de la vida de la gaceta. Por otra parte, la institución vitoriana tuvo que suprimir su publicación durante pequeños períodos de tiempo por motivos financieros o bien se vio forzada por similares causas a cambiar de casa de impresión. Sin duda las dificultades económicas se encontrarían también entre las principales razones que llevarían a los socios del Ateneo a cesar la publicación de su revista en 1878 y a decidir que los contenidos habituales de la misma se integrasen dentro de la *Revista de las Provincias Euskaras*, fundada aquel mismo año por Fermín Herrán y Tejada. Sin embargo, parece ser que la decisión no fue muy acertada, porque en enero de 1880 la institución cultural hubo de retomar la publicación de *El Ateneo* al pasar a editarse en Madrid la *Revista de las Provincias Euskaras*. En 1884 salió de la imprenta el último número de esta etapa de la revista y tuvieron que pasar casi 30 años hasta que en 1913 el Ateneo volviese a publicar mensualmente su periódico homónimo, que desapareció de manera definitiva en 1920. En este período final se acentuó la presencia dentro de los contenidos de la revista de los temas relacionados con la historia y la cultura de Euskal Herria y con las de Álava en particular, hecho que llevó aparejada la pérdida de protagonismo de muchos otros, incluidos los científicos, tal y como comentaremos en el siguiente apartado.

REVISTA EL ATENEO		
Primera época. Desde 1870 hasta mayo de 1872		
Tomo I		19-IV-1870 a V-1872
Segunda época. Desde junio de 1872 hasta junio de 1878		
Tomo II		XI-1872 a VI-1873
Tomo III		15-VII-1873 a 1-VI-1874
Tomo IV		23-IV-1875 a X-1876
Tomo V		XI-1876 a XII-1877
Tomo VI		I-1878 a V-1878
Tercera época. Desde inicios de 1880 hasta junio de 1884		
Tomo VII		31-I-1880 a 30-VI-1881
Tomo VIII		31-VIII-1881 a XII-1882
Tomo IX		I-1883 a 30-VI-1884
Cuarta época. Desde inicios de 1913 hasta finales de 1920		
Tomo X		I-1913 a XII-1915
Tomo XI		I-1916 a XII-1918
Tomo XII		I-1919 a XII-1920
REVISTA DE LAS PROVINCIAS EUSKARAS		
Primera época. Desde 1878 hasta mayo de 1880		
Tomo I		1878
Tomo II		1879
Tomo III		1880

**Tabla 2.** Resumen de las diferentes épocas de publicación de *El Ateneo* y de los tomos que lo componen, así como de los que forman parte de la primera época de la *Revista de las Provincias Euskaras* cuando ésta era el órgano oficial del Ateneo de Vitoria.

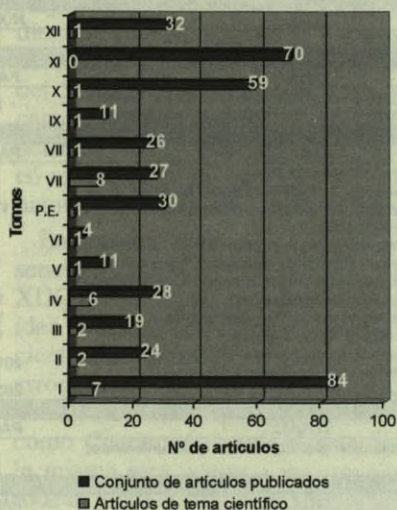
La trayectoria vital del órgano de prensa del Ateneo de Vitoria se resume en la tabla 2.

Según se desprende del estudio bibliométrico que hemos efectuado, los artículos dedicados a temas científicos fueron minoría dentro del conjunto de los publicados por *El Ateneo*. Considerando todas las épocas de la publicación y el primer tomo de la *Revista de las Provincias Euskaras*, que corresponde al período en que ésta fue el órgano de prensa oficial del Ateneo gasteiztarra, en total se han catalogado 425 artículos, de los que tan sólo 32 pueden adscribirse a alguna disciplina científica (ver graf. 4). Este número tan reducido, que supone poco más del 7% del total (ver graf. 5), contrasta con la importancia que la entidad atribuyó a la ciencia a la hora de programar sus cursos y conferencias. El panorama sería incluso más desolador si se hubiesen contabilizado las páginas que *El Ateneo* reservaba en casi todos sus números para la publicación de poemas u otras breves obras literarias escritas por los socios de la institución. Por otra parte, hay que resaltar el hecho de que la importancia relativa de los artículos que versa-

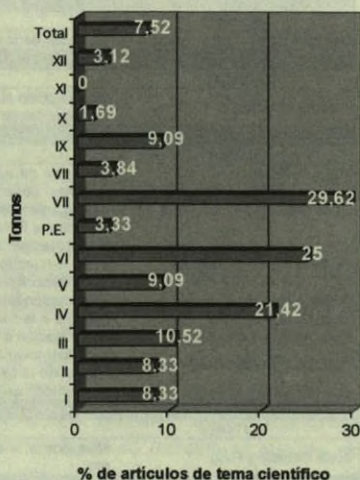
## 5. La ciencia en la revista *El Ateneo*.

ban sobre la rama del saber que nos ocupa fue muy desigual en el tiempo. En este sentido la presencia de los temas científicos entre los contenidos de *El Ateneo* durante la última época de la revista se puede considerar nula a todos los efectos, hecho que llama poderosamente la atención, más teniendo en cuenta que el vocablo científico formaba parte del propio nombre de la entidad editora de la publicación. Así, tan sólo se han podido encontrar 2 artículos relacionados con el tema entre los 161 que aparecieron en la revista a partir de su refundación en 1913 (ver tabla 3). Además uno de ellos apenas ocupaba dos páginas para dar noticia de la próxima celebración de un congreso de la *Asociación Española para el progreso de las Ciencias* en la ciudad portuguesa de Oporto.

Sin embargo, la escasa presencia de artículos de temática científica no implica que la calidad de los mismos fuese deficiente, bien al contrario ésta se puede calificar en líneas generales como buena o muy buena, mostrando en conjunto una marcada intención divulgadora. Por ello, dedicaremos las próximas páginas a describir algunos de los más destacados, así como a trazar breves biografías científicas de sus autores y de los personajes que tuvieron mayor relación con el ámbito científico en el seno del Ateneo de Vitoria.



**Gráfico 4.** Artículos publicados en cada uno de los tomos de *El Ateneo* y número de los que tenían temática científica.



**Gráfico 5.** Porcentaje relativo de los artículos de temática científica dentro del conjunto de los publicados por *El Ateneo*.

ARTÍCULOS DE CARÁCTER CIENTÍFICO PUBLICADOS EN <i>EL ATENEO</i>		
TOMO I		
AUTOR	TÍTULO	PÁGINA
Lino de Velasco	Astronomía.	45, 54, 85, 86
Ricardo Becerro de Bengoa	Eclipse total de Luna en la noche del 12 de julio de 1870.	55
Ricardo Becerro de Bengoa	Aurora boreal en los días 24 y 25 de octubre de 1870.	112
Félix Ezeverri Arberas	La luz considerada como elemento del clima.	241, 249, 259, 283, 290
Antonio Pombo	Estudios botánicos. Las flores.	313
Antonio Pombo	Conferencias de botánica explicadas en el <i>Ateneo de Vitoria</i> .	321
Mariano Lorente	Un teorema de aritmética.	339
TOMO II		
AUTOR	TÍTULO	NÚMERO
Félix Ezeverri Arberas	Progresos de la geometría.	3
Cesáreo Martínez	Clasificaciones mineralógicas.	16
TOMO III		
AUTOR	TÍTULO	PÁGINA
Antonio Pombo	Colección de rocas y fósiles.	22
Cesáreo Martínez	Heterogénea.	103
TOMO IV		
AUTOR	TÍTULO	PÁGINA
Antonio Pombo	Importancia del estudio de las ciencias naturales para el perfeccionamiento de la agricultura.	53, 69
Ramón López de Vicuña	Recepción de D. Julián Apraiz en la <i>Academia Alavesa de Ciencias de Observación</i> .	79
Félix Ezeverri Arberas	Circulación de la fuerza.	91, 114, 172, 266
Manuel Baraja	Consideraciones sobre el origen de los seres.	106, 157, 208, 271
Fermin Herrán y Tejada	Memoria de la <i>Academia Alavesa de Ciencias de Observación</i> .	161
-----	Estatutos de la <i>Academia Alavesa de Ciencias de Observación</i> .	195
TOMO V		
AUTOR	TÍTULO	NÚMERO
Julián Apraiz	Algunos estudios modernos sobre fisiología vegetal.	3
TOMO VI		
AUTOR	TÍTULO	NÚMERO
Manuel Martínez	El poder de la ciencia.	2
REVISTA DE LAS PROVINCIAS EUSKARAS		
AUTOR	TÍTULO	PÁGINA
Cesáreo Martínez	Introducción al <i>Catálogo de plantas de la Academia Alavesa de Ciencias de Observación</i> . (En colaboración con Baraja)	276
TOMO VII		
AUTOR	TÍTULO	PÁGINA
Antonio Pombo	Un jardín de aclimatación en Málaga.	2
José Cabello y Roig	Algunas observaciones a la demostración filosófica de la rectificación de la circunferencia y cuadratura del círculo de D. Antonio Pérez de la Mata.	17,33
Antonio Pérez de la Mata	Contestación a algunas observaciones del Sr. Cabello y Roig a nuestro primer intento de demostrar filosóficamente la rectificación de la circunferencia y la cuadratura del círculo	94
Antonio Pombo	Generación de gusanos intestinales.	108
José Cabello y Roig	Réplica a la contestación del Sr. Pérez de la Mata.	133
Antonio Pérez de la Mata	Rectificación a la réplica del Sr. Cabello.	179
Antonio Pérez de la Mata	Demostración analítica y confirmación sintética de la rectificación de la circunferencia y cuadratura del círculo.	201, 218
José Cabello y Roig	Del método en las ciencias físicas.	293, 309
TOMO VIII		
AUTOR	TÍTULO	PÁGINA
José Cabello y Roig	Más sobre la pretendida rectificación de la circunferencia, etc.	1
TOMO IX		
AUTOR	TÍTULO	PÁGINA
Antonio Pombo	Generalidades de las aves y su clasificación.	153, 169, 185
TOMO X		
AUTOR	TÍTULO	NÚMERO
Francisco Pando-Argüelles	Los infinitamente pequeños por su inevitable concurso dominadores del mundo. Extracto de su conferencia dada en este Ateneo.	5
TOMO XII		
AUTOR	TÍTULO	NÚMERO
-----	<i>Asociación Española para el Progreso de las Ciencias</i> .	85

Tabla 3. Artículos de carácter científico publicados en *El Ateneo*.

5.1. *Astronomía. Descripción del Sol. Precedida de una ligera reseña del mundo sideral.* Por Lino de Velasco (4).

Este artículo tiene un marcado carácter divulgativo y una motivación de tipo religioso, ya que según su autor el objeto del mismo es "*hacer una ligera descripción del mundo en general, y luego una más detallada y especial del sol (sic)*" porque "*la astronomía es entre todas las ciencias (...) la que más enseña a conocer a Dios y a adorarlo*".

A nuestro entender Velasco consiguió plenamente sintetizar en este escrito los conocimientos astronómicos de su época, de manera que resultasen fáciles de comprender por el público en general. De hecho, con objeto de lograr el propósito didáctico que se había fijado, el autor utilizó un lenguaje accesible al público no especializado, descartando el empleo de unidades técnicas, que fueron sustituidas por otras de uso más habitual. Por ejemplo, todas las distancias que se refieren a lo largo del artículo aparecen medidas en leguas, aunque el autor diese la equivalencia en kilómetros de las mismas en una nota al pie. Velasco, siempre que pudo, trató de que los conceptos físicos recogidos en el texto fuesen comprendidos por el lector, para lo cual hizo continuo uso de ejemplos y de concisas explicaciones.

En su desarrollo, el artículo comienza con una descripción de los rasgos más interesantes del universo en su conjunto, para ir descendiendo progresivamente al estudio de las estructuras que lo componen, hasta llegar por fin a enumerar las propiedades más importantes del Sol. De esta forma el autor fue desgranando sucesivamente las características fundamentales de las galaxias (5), de los sistemas planetarios y de las estrellas. Uno de los aspectos a los que Velasco dedicó mayor atención fue el de las manchas solares a las que atribuyó la naturaleza de cráteres sobre la superficie del astro rey.

En resumen, podemos considerar este artículo como un compendio sencillo y correcto de la doctrina astronómica de mediados del siglo XIX, de tal forma que mediante su lectura es posible formarse una idea bastante completa de la misma y descubrir algunas creencias científicas de aquella época que en la actualidad se han demostrado erróneas. Así por ejemplo, en la descripción que hace Velasco de la Vía Láctea, éste entiende que su centro era la banda que conocemos como *Camino de Santiago* cuando en realidad el auténtico núcleo de la misma está oculto a nuestra vista por las nubes de polvo que lo rodean y que debilitan su luminosidad un billón de veces (6). Pero sin

(4) Lino de VELASCO: "Astronomía. Descripción del Sol. Precedida de una ligera reseña del mundo sideral". *El Ateneo*, Tomo I, 1870, págs. 45-46, 54-55, 80, 86-87.

(5) Velasco designa a las galaxias con el nombre de nebulosas. Este término está en la actualidad en desuso y se emplea para denominar a otro tipo de estructuras del Universo.

(6) Véase Rudolf KIPPENHAHN: *Luz del confín del Universo. El Universo y sus inicios*, Salvat Editores, "Biblioteca científica Salvat", nº 80, Barcelona, 1995., pág. 22.

duda de entre todas las hipótesis científicas que aparecen en el artículo, la que hoy nos resulta más anacrónica y pintoresca se encuentra casi al final del texto y dice así:

A pesar del intenso calor que despidе el Sol, a pesar de la atracción enorme de su masa, puede ser habitado en su núcleo y no sentirse allí más calor ni más atracción que sobre nuestro globo. Sus habitantes pueden tener una atmósfera como la nuestra, a través de la cual verían la faz interna y cóncava de la fotosfera, y sólo entre sus máculas o agujeros podrían contemplar el mundo sideral. (Pag. 87)

*La luz considerada como elemento del clima.* Por Félix Eseverri Arberas (7).

5.2.

Comparado con el escrito que hemos comentado previamente el que pasamos a analizar a continuación exhibe un contenido y un lenguaje mucho más técnicos. A través de este artículo el autor pretendió divulgar la importancia que para el clima de una región tiene la cantidad total de radiaciones solares recibidas por dicho territorio a lo largo del año. El texto constaba de cinco apartados y estaba precedido por unos breves párrafos a modo de introducción. Al final del mismo se hallaba una sección que, a modo de colofón, trataba de exponer las ventajas que se derivarían para la meteorología y la climatología del estudio de los temas tratados a lo largo del artículo.

El primer apartado se ocupaba de analizar someramente la naturaleza de la luz y del espectro de ésta, así como de destacar la importancia de la luz para el desarrollo de la vegetación a través de lo que el autor llamó *radiación química*. Para Eseverri el nivel medio de esta radiación, que es recogido en un determinado lugar a lo largo del año determina su *clima químico*.

(...) la proporción de rayos químicos que anualmente recibe una porción de terreno en un punto dado de la superficie de la tierra, es de importancia suma para la evolución de la vida orgánica en este punto: este elemento principal podríamos llamarlo *clima químico*. (pag. 242)

Según el autor la cantidad media de luz que incide sobre cada región de nuestro planeta es función, únicamente, de la altura que alcanza el sol sobre el horizonte de la misma. En otras palabras, de la latitud. Por otra parte, la *radiación química* no se redistribuye por el globo a través de los vientos o de las corrientes marinas, en contraposición a lo que ocurre en el caso del calor.

En la segunda sección se estudiaron los dos factores más importantes a la hora de determinar la cantidad de *radiación química* que recibe un lugar. Por una parte se describió el hecho de que "*los rayos sola-*

(7) Félix ESEVERRI: "La luz considerada como elemento del clima", *El Ateneo*, Tomo I, 1871, págs. 241-242, 249-250, 259-60, 283-286, 290-293.

*res oblicuos ocupan una extensión mucho mayor de la superficie terrestre que los rayos que aplomo caen sobre ella". Por otra se analizó la absorción de la radiación por parte de la atmósfera puesto que "las cantidades variables de vapor de agua y de agua líquida que mantiene en suspensión, el polvillo sólido que contiene, y los gases que en ella accidentalmente se mezclan, modifican notablemente la intensidad de la luz que los atraviesa".*

En lo que respecta al tercer apartado del artículo, en el mismo se pasó revista a diversos fenómenos físicos y biológicos, así como a algunos interrogantes relacionados con el tema del escrito. Entre las cuestiones que abordó el autor podemos destacar: la búsqueda de una explicación al tinte azulado que adquiere el cielo al ser atravesado por los rayos solares y las variaciones de color que sufre éste a lo largo del día, el cálculo de la intensidad de las radiaciones y las diferencias en la vegetación de las distintas regiones del planeta en función de la cantidad de *radiación química* a la que éstas estén expuestas.

En el cuarto apartado Eseverri describió con gran detalle las investigaciones y los experimentos llevados a cabo por R. W. Bunsen (1811-1899) y H. E. Roscoe (1833-1915) para medir la intensidad de la luz mediante la acción de ésta sobre una mezcla de los gases cloro e hidrógeno, de manera que como resultado se produjesen cantidades variables de ácido clorhídrico, que estuviesen en función de la intensidad lumínica incidente. A partir de la lectura de la narración que de dichas actividades científicas hace el colaborador de *El Ateneo* es posible afirmar que Eseverri estaba bien informado de las mismas y de las llevadas a cabo por otros preeminentes científicos en épocas muy cercanas a la redacción del artículo que estamos analizando. Por otra parte, el autor demostró haber comprendido los aspectos físicos y químicos más complicados de dichas investigaciones.

Por último, la quinta sección del texto se dedicó de manera primordial al análisis de las posibilidades reales que existían para que la intensidad luminosa de los rayos solares fuese medida, en los centros meteorológicos, mediante procedimientos más sencillos que los utilizados inicialmente por Bunsen y Roscoe. Para ello se enumeraron diversos experimentos llevados a cabo por varios investigadores, incluidos Bunsen y Roscoe, con papel sensibilizado a la luz con cloruro de plata.

Finalmente, creemos que lo más relevante que este artículo nos descubre, por encima del propio contenido científico del mismo, es el hecho de que Félix Eseverri aparece al corriente de los trabajos científicos que un gran número de físicos y químicos estaban desarrollando por aquella época. En este sentido resultan muy reveladoras tanto las descripciones pormenorizadas de experimentos realizados apenas cuatro o cinco años antes de la fecha de publicación del artículo, como la numerosa lista de colegas que se mencionan a lo largo del texto. Así, entre otros encontramos los nombres de: Baxendell, Bouguer, Baker, Bunsen, Draper, Herschel, Hunt, Jausen, Niepce de Saint-

Victor, Pouillet, Quételet, Reichenbach, Roscoe, Saussure, Sechi, Stokes, Thorpe, Tyndall o Wolkoff. Desafortunadamente Eseverri no dejó constancia de cuáles fueron las fuentes de las que se sirvió para componer su artículo, pero presumimos que fueron varias debido a la gran cantidad de información que se recoge en el mismo.

*Un teorema de aritmética.* Por Mariano Lorente (8).

5.3.

Este breve artículo destaca entre todos los que con tema científico fueron publicados por *El Ateneo* porque se presentó como una investigación original. Según Mariano Lorente, autor del mismo, el texto pretendía paliar el hecho de que en más de un centenar de tratados de aritmética que había consultado no había hallado ninguna teoría completa de la divisibilidad de los números que se dedujese enteramente de un principio fundamental. Para lograr cubrir dicho vacío, en las pocas páginas que ocupa el escrito, Lorente dedujo a partir de un único teorema una teoría completa de la divisibilidad de los números enteros. En este sentido, una nota al pie escrita por Félix Eseverri nos informa de que un teorema similar ya había sido enunciado por otros matemáticos (9) con anterioridad a Lorente, pero al contrario que éste, no fueron capaces o no mostraron interés por desarrollar a partir del mismo una teoría completa de la divisibilidad.

En cuanto a la estructura del artículo, ésta sigue la costumbre adoptada habitualmente para los escritos matemáticos de enunciar en primer lugar el teorema principal y su demostración. Después de estos se presentan una serie de corolarios del teorema con sus respectivas demostraciones. Finalmente se pasa revista a las reglas concretas, derivadas del principio fundamental, y que sirven para determinar la divisibilidad, o no, de cualquier número entero por alguno de los doce primeros números. En general estas reglas parecen útiles, sin embargo algunas de ellas son extremadamente farragosas, como por ejemplo la referida a la divisibilidad por siete (10). De hecho, resulta más fácil hacer la división por 7 y comprobar si ésta es exacta que seguir la receta propuesta. Por otra parte las reglas que presenta Lorente no parecen en sí muy consistentes (11).

(8) Mariano LORENTE: "Un teorema de aritmética", *El Ateneo*, Tomo I, 1872, págs. 339-341.

(9) Eseverri da los nombres de Vallejo, Serret, Bertrand, Terrero, Moya y Paque.

(10) La regla en cuestión dice así: "Un número es divisible por 7, si el duplo de la totalidad de centenas, más el tripló de decenas, más unidades componen una suma divisible por 7".

(11) Por ejemplo para saber si cualquier número dado es divisible por 4, hay que componer otro número siguiendo la receta que nos suministra Lorente y verificar si este nuevo dígito es divisible por 4, en cuyo caso la primera cifra también lo será. Pero para comprobar la divisibilidad por cuatro del nuevo número se supone que tendríamos que volver a aplicar la receta, y así de forma recurrente. En la práctica es mucho más fácil, porque todos conocemos las tablas de multiplicar y cuando el número que nos da la regla de Lorente es suficientemente pequeño sabemos deducir la divisibilidad del mismo.

A continuación reproducimos el teorema principal y su demostración que consideramos fáciles de comprender:

**TEOREMA FUNDAMENTAL.** Si se descompone una suma en sumandos, y se dividen éstos y aquella por un mismo número, *el residuo de dividir la suma, es igual al residuo de dividir, por el citado número, la suma de los residuos que dieron los sumandos.*

**DEMOSTRACIÓN.** Sean  $a, b, \dots$  los sumandos,  $S$ , la suma de ellos,  $D$ , el divisor,  $q, q', \dots$  los cocientes, y  $R, R', \dots$  los residuos de dividir por  $D$ , los sumandos  $a, b, \dots$ . Como el dividendo equivale al producto del divisor por el cociente más el resto, tendremos  $a = Dq + R$ ,  $b = Dq' + R'$  .....; cuyas igualdades sumadas ordenadamente serán esta otra,  $a + b + \dots = Dq + Dq' + \dots + R + R' + \dots$  y poniendo en vez de  $a + b + \dots$  su igual  $S$ , y reemplazando  $Dq + Dq' + \dots$  por  $m^o D$  (múltiplo de  $D$ ) resultará  $S = m^o D + R + R' + \dots$

Dividiendo los dos miembros de esta igualdad por  $D$ , tendremos, (siendo  $N$  un número entero);

$$\frac{S}{D} = N + \frac{R + R' + \dots}{D}$$

Si efectuada la división de  $S$  por  $D$ , da algún residuo, éste tendrá que ser igual al del segundo miembro; y como en éste no hay más división que la de  $\frac{R + R' + \dots}{D}$ , resultará que el residuo de  $\frac{S}{D}$  será igual que el de

$\frac{R + R' + \dots}{D}$ , que es lo que nos proponíamos demostrar. (pag.339)

#### 5.4. *Los progresos de la geometría.* Por Félix Eseverri (12).

Este artículo resulta ser una traducción a cargo de Félix Eseverri del prefacio del libro *Geometría* escrito por E. Rouche. El texto constituye un breve repaso de la historia de la geometría desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX, de manera que por sus páginas desfilan los principales descubrimientos y los personajes más destacados en el cultivo de esta disciplina matemática a lo largo de los siglos.

#### 5.5. *Circulación de la Fuerza.* Por Félix Eseverri (13).

Se trata de un nuevo trabajo de traducción por parte de Félix Eseverri en el que se recoge una parte de la obra *Physique biologique* del autor Gavarret. El texto consta de seis apartados de desigual longitud, siendo los dos primeros los más extensos. En la sección inicial se abordaron temas de física fundamental, como son la definición de fuerza (*"toda causa de movimiento o de modificación del movimien-*

(12) Félix ESEVERRI: "Los progresos de la geometría", *El Ateneo*, Tomo II (nº 3), 1872, págs. 36-41.

(13) Félix ESEVERRI: "Circulación de la Fuerza", *El Ateneo*, Tomo IV, 1875, págs. 91-97, 114-120, 172-178, 266-270.

to”) o las expresiones matemáticas de lo que en la actualidad conocemos como energías *potencial* y *cinética*, y que en esta parte del artículo se denominan fuerzas *motriz* y *viva* respectivamente.

En el segundo apartado se describió el hecho de que una fuerza mecánica puede producir calor por rozamiento y como, a su vez, la acción del calor sobre los cuerpos es capaz de traducirse en efectos mecánicos. La explicación que en el artículo se dio a estos fenómenos se basó en la propia naturaleza del calor, puesto que “*el calor no sería otra cosa que la fuerza viva de estas vibraciones (...) de las moléculas de los cuerpos, y entraría con pleno derecho, por lo tanto, en el dominio de las fuerzas mecánicas*”. De las investigaciones llevadas a cabo por Rumford, Davy, Foucault y Joule entorno a las relaciones entre el calor y las fuerzas mecánicas el autor dio por probados dos principios que enunció como sigue:

1.<sup>er</sup> PRINCIPIO. Siempre que una fuerza mecánica capaz de producir 425 unidades de trabajo se consume sin efectuar trabajo mecánico, se desprende una unidad de calor.

2.<sup>o</sup> PRINCIPIO. Recíprocamente; una unidad de calor consumida sin determinar elevación de temperatura produce 425 unidades de trabajo.

(...) Este número 425 es el *equivalente mecánico* del calor. (pag. 118)

En una nota al pie se hizo un cálculo pormenorizado de dicho *equivalente mecánico*, además de presentarse, acompañando al texto, una tabla con diferentes valores del mismo obtenidos en diversas situaciones.

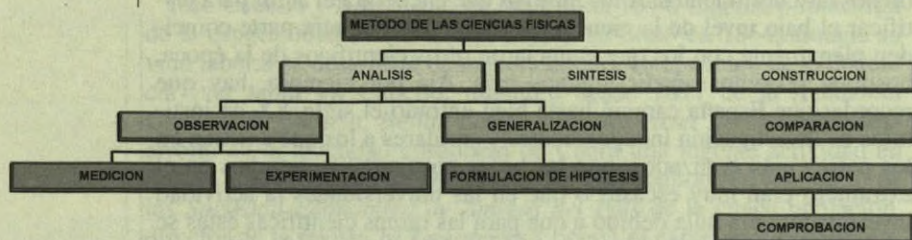
La tercera sección fue utilizada por el autor para presentar la idea de que todos los agentes de la naturaleza; gravitación, afinidad química, calor, electricidad, etc., pueden transformarse unos en otros por vía de equivalencia y “*deben considerarse como simples modalidades dinámicas*”. Este hecho se resume en la siguiente frase: “*Para la fuerza, pues, así como para la materia, NADA SE CREA, NADA SE PIERDE (14)*”, lo que viene a ser un enunciado primitivo del actual principio de conservación de la energía y que da pie al título del propio artículo; *circulación de la fuerza*.

El siguiente apartado se destinó a dos cuestiones: Primeramente, a la definición y al análisis de las diferencias entre la *energía potencial* y la *energía actual* de un cuerpo. Según se infiere del contenido del texto, el significado que el autor daba a cada uno de estos conceptos físicos era similar al que se les atribuye en la actualidad. En segundo lugar, al estudio de la afinidad de los elementos químicos, entendida como la capacidad de éstos para combinarse siguiendo una determinada reacción.

El quinto apartado abundó de nuevo en la idea de la transformación de la energía, sin introducir, a nuestro juicio, conceptos o pensamientos nuevos. Sin embargo la última sección resulta mucho más interesante, puesto que en ella se enunció el hecho de que las plantas consumen gran cantidad de *fuerza viva* que es producida en su interior mediante transformaciones de *afinidad química*. Por otra parte, resulta llamativo encontrar en un texto del siglo XIX algunas frases que parecen extraídas de un artículo moderno en torno al cambio climático:

Talar una montaña, transformar sus flancos en superficies desnudas, áridas, sin vegetación, es empobrecer la humanidad, y perder una inmensa cantidad de fuerza. Por el contrario, como tan felizmente se ha practicado en las Landas de Gascuña y hoy se hace en los arenales de Solaña, cubrir con árboles una extensión de terreno improductiva hasta ese momento, es aumentar riqueza social, y crear un manantial precioso de fuerza para el porvenir. El célebre viajero (sic) Humboldt, caracterizaba maravillosamente la influencia de las grandes talas, cuando después de visitar el fértil valle de Aragua, provincia de Venezuela, escribía: "Abatiendo los árboles que cubren la cima y flancos de una montaña, los hombres de todos los climas, preparan a las futuras generaciones dos calamidades a la vez; carencia de combustible y privación de agua". (pag.269)

#### 5.6. Del método de las Ciencias Físicas. Por José Cabello y Roig (15).



**Esquema 1.** Método de las Ciencias Físicas según José Cabello y Roig.

Tal y como ya hemos expuesto más arriba, *El Ateneo* tuvo en su época un eco muy notable fuera del estricto ámbito alavés; este hecho motivó que muchos autores de otras provincias españolas quisiesen publicar sus trabajos en las páginas de la revista vitoriana. El artículo del que nos ocupamos ahora constituye un ejemplo sumamente interesante de lo que venimos comentando; puesto que su autor, José Cabello y Roig, no ejerció nunca la docencia en la capital alavesa ni era natural de nuestra tierra y sin embargo publicó varios escritos en *El Ateneo*.

(15) JOSÉ CABELLO Y ROIG: "Del método de las Ciencias Físicas", *El Ateneo*, Tomo VII, (nº 17 y 18), 1881, págs. 294-303, 309-317.

En lo que respecta al contenido del artículo, éste se centra en el método que, según el autor, debe seguir la física para progresar en su conocimiento del mundo y que hemos resumido en el esquema 1. El método propuesto por José Cabello, se trata en realidad de un mero resumen de los pasos seguidos habitualmente por los físicos de la época en sus labores de investigación y no parece aportar nada nuevo al respecto. Sin embargo, hay que alabar la capacidad del autor para sintetizar y justificar todas las etapas que constituyen el mismo en un artículo bien estructurado y plagado de acertados ejemplos.

El texto está dividido en seis apartados de los cuales el primero es una introducción y el último se reserva para exponer las conclusiones del escrito. Curiosamente ya en el primer párrafo nos encontramos con uno de los temas recurrentes, si no el que más, entre los abordados por los comentaristas de la ciencia española del siglo XIX (16) y quizá de todas las épocas: el de la prácticamente total ausencia hasta entonces de descubrimientos científicos originales o relevantes llevados a cabo por españoles, afirmación que resulta absolutamente cierta. Entre las causas a las que Cabello achacó este hecho destacan la falta de medios materiales para la investigación, la precariedad económica que padecían los científicos españoles y los desacertados métodos de enseñanza de la ciencia imperantes en España, puesto que éstos se limitaban a exponer los resultados obtenidos en las distintas ciencias sin presentar el camino que se había seguido hasta alcanzar dichos descubrimientos. A los motivos que encuentra el autor para justificar el bajo nivel de la ciencia española, que por otra parte coinciden plenamente con los que enunciaron otros científicos de la época, nosotros podemos añadir algunos más. Así por ejemplo, hay que recordar que España careció hasta bien entrado el siglo XX de institutos de investigación independientes y similares a los que existían en los países más avanzados, que las becas para ampliar estudios en el extranjero eran muy escasas o que en las universidades la actividad investigadora era nula debido a que para las ramas científicas éstas se concebían más como centros transmisores del saber que como lugares en los que desarrollar tareas investigadoras.

En lo que respecta al estudio del método de las ciencias físicas llevado a cabo por Cabello, éste encontró tres componentes fundamentales en el mismo. A saber, *análisis*, *síntesis* y *construcción*. Así, según el autor, el *análisis* tenía por objeto "*la intuición o percepción de las cosas consideradas en sí haciendo abstracción de sus principios; examinar una a una todas las propiedades, todas las partes, todas las relaciones del objeto que se le somete*". El *análisis* constaba de dos partes, una primera centrada en la *observación*, que consistía

(16) Sobre la ciencia española del siglo XIX y principios del XX, y acerca de la opinión que de ella tuvieron sus propios protagonistas véase J. M. SÁNCHEZ RON (editor): *Ciencia y sociedad en España. De la Ilustración a la Guerra Civil*, Ediciones el Arquero / CSIC, Colección "Temas de nuestro tiempo", Madrid, 1988.

en el estudio de los hechos en sí bajo todos sus aspectos y todos sus detalles, y una segunda referida a la *generalización*, mediante la cual *"nos elevamos de la noción de los hechos particulares suministrados por los sentidos a la especie, género o clase que comprenden todos los hechos en su extensión"*. La *síntesis* venía a llenar los espacios vacíos que dejaba el *análisis*, sin embargo para Cabello la física no había llegado aún a poder aplicar la *síntesis* como procedimiento general, aunque la aplicaba a multitud de cuestiones particulares. Finalmente, la *construcción* era *"la combinación del análisis y de la síntesis y resulta de la comparación de los resultados obtenidos por cada uno de estos procedimientos aplicados a un mismo objeto para comprobar el uno por el otro"*.

A continuación aportamos algunos datos biográficos de varios articulistas y profesores del Ateneo de Vitoria. Lamentablemente por razones de espacio no podemos ocuparnos aquí de todos los personajes sobre los que hemos recopilado información.

## 6. ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS SOBRE LOS MIEMBROS DEL ATENEO DE VITORIA QUE MÁS SE DESTACARON POR SUS ACTIVIDADES CIENTÍFICAS.

### 6.1.

José Cabello y Roig (17) (Madrid, 1844 - ?, 1918)

José Cabello y Roig nació en Madrid en 1844, Ingeniero industrial de la especialidad de mecánica, obtuvo su título en 1864, aunque su vida laboral se desarrolló de manera íntegra en el campo de la docencia (ver tabla 4). Cabello, miembro desde 1877 de la *Academia General de Ciencia, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, desarrolló en la localidad cordobesa de Cabra una ingente actividad en pro de la divulgación de la cultura. En este sentido fue secretario de las *Sociedad Económica de Amigos del País* de la citada población, director de la revista *El Egabrense* y ocupó el cargo de vicepresidente de la *Academia Científico-Literaria*, también de Cabra. Por Real Decreto de 3 de julio de 1893 se le concedieron honores de Jefe Superior de la Administración Civil. Por otra parte, José Cabello se presentó en julio de 1884 al concurso celebrado para cubrir la plaza, entonces vacante, de Catedrático de Física Superior de la Universidad de Barcelona, motivado por su interés por incorporarse a la docencia universitaria. Sin embargo sus deseos no pudieron verse satisfechos, puesto que ocupó el segundo lugar en dicha oposición.

Cabello fue autor de numerosos artículos publicados en muy diversas revistas entre las que citaremos *El Eco de Hermes*, *El Ateneo*, *La Naturaleza*, *El Globo*, *El Egabrense* y el *Semanario de Cabra*. Así

(17) Archivo General de la Administración (A.G.A.) Expediente personal N°32/8032.

mismo también escribió varias monografías (ver tabla 5). José Cabello y Roig falleció el 8 de febrero de 1918.

CARGO	INSTITUTO	FECHA
Catedrático de Física y Química	Colegio privado de 2ª enseñanza de Játiva	marzo de 1867 – julio de 1868
Catedrático de Historia Natural	Colegio privado de 2ª enseñanza de Játiva	marzo de 1867 – julio de 1868
Profesor sustituto de Física y Química	Játiva (Valencia)	julio de 1868 – noviembre de 1868
Profesor sustituto de Historia Natural	Játiva (Valencia)	julio de 1868 – noviembre de 1868
Profesor auxiliar de Física y Química	Játiva (Valencia)	noviembre de 1868 – enero de 1872
Profesor auxiliar de Historia Natural	Játiva (Valencia)	noviembre de 1868 – enero de 1872
Profesor auxiliar de Fisiología e Higiene	Játiva (Valencia)	noviembre de 1868 – enero de 1872
Catedrático de Física y Química	Cabra (Córdoba)	enero de 1872 – 1902?
Secretario de Instituto	Cabra (Córdoba)	febrero de 1885 – agosto de 1886
Director de Instituto y de colegio adjunto	Cabra (Córdoba)	agosto de 1886 – noviembre de 1890
Director de Instituto y de colegio adjunto	Cabra (Córdoba)	enero de 1893 – agosto de 1895
Director de Instituto y de colegio adjunto	Cabra (Córdoba)	octubre de 1897 – febrero de 1901

**Tabla 4.** Cargos académicos ocupados por José Cabello y Roig a lo largo de su vida.

TÍTULO DE LA OBRA	FECHA DE PUBLICACION
Discurso inaugural de la Academia Científico-Literaria de Cabra	?
Acústica Elemental	1892
Programa de Física y Química	?
Programa de Física	?
Programa de Química	?

**Tabla 5.** Bibliografía científica de José Cabello y Roig.

Félix Eseverri y Arberas (18) (Vitoria, 1832 - ?)

6.2.

Félix Eseverri y Arberas vino al mundo en Vitoria el día 29 de julio de 1832 y fue bautizado al día siguiente en la parroquia de San Miguel de dicha ciudad. Tras finalizar sus estudios de bachiller en 1850, cursó la carrera de Ciencias Físico-Matemáticas, licenciándose por la Universidad Central en julio de 1856.

CARGO	INSTITUTO	FECHA
Profesor sustituto de Matemáticas	Vitoria	septiembre de 1859 – septiembre de 1862
Catedrático de Matemáticas Especiales y Superiores	Diputación Foral de Álava	septiembre de 1859 – octubre de 1862
Catedrático de Física	Seminario Eclesiástico de Aguirre (Vitoria)	octubre 1859 - 1880
Profesor de Principios y Ejercicios de Aritmética	Vitoria	septiembre de 1861 – junio de 1862
Catedrático de Matemáticas	Palencia	noviembre de 1862 – diciembre de 1862
Catedrático de Matemáticas	Vitoria	diciembre de 1862 – 1885?
Encargado de la Cátedra de Topografía y su Dibujo	Dirección General de Instrucción Pública	diciembre de 1866 – abril 1867
Vice-Director de Instituto	Vitoria	diciembre de 1872 – junio de 1873
Director de Instituto	Vitoria	julio de 1876 – marzo de 1878
Vice-Director de Instituto	Vitoria	junio de 1878 – febrero de 1880
Director de Instituto	Vitoria	marzo de 1880 – marzo de 1886

**Tabla 6.** Cargos académicos ocupados por Félix Eseverri y Arberas a lo largo de su vida.

Eseverri desarrolló su carrera profesional como catedrático de instituto y de seminario en la ciudad que le vio nacer, salvo durante un breve paréntesis de apenas un mes que le llevó a Palencia (ver vida laboral en tabla 6); impartiendo siempre asignaturas relacionadas con su formación científica. Ocupó cargos de responsabilidad en el Instituto de Vitoria en varias ocasiones, llegando incluso a ser director del mismo durante casi ocho años en dos etapas diferentes. Por otra parte, fue juez en gran cantidad de oposiciones a maestro y participó en las comisiones provinciales constituidas para la elaboración del censo de Vitoria (1877) y para la Exposición Universal de París de 1878. También elaboró un proyecto para instalar una estación meteorológica en la capital alavesa (1878). Escribió varias obras de contenido científico que se detallan en la tabla 7, así como algunas traducciones de obras extranjeras y diversos artículos en las revistas *La Idea*, *La enseñanza*, *El Ateneo* y el *Boletín-Revista de la Universidad de Madrid*.

Félix Eseverri participó en la guerra carlista enrolado en el *Batallón de Voluntarios de Vitoria* y por sus servicios en dicha contienda fue condecorado con la *Cruz Roja Sencilla del Mérito Militar*, con la *Medalla de la Guerra Civil* y con la *Medalla de Alfonso XII*. Asimismo, parece ser que tuvo contacto con la política ya que en 1876 fue nombrado tesorero de la *Junta Fuerista Liberal* (19).

TITULO DE LA OBRA	FECHA DE PUBLICACION
Cartilla métrica	1884
Proyecto de organización de la segunda enseñanza	1892
Compendio de Trigonometría rectilínea	1897
Programa de Geometría elemental y Trigonometría rectilínea	1897
Programa de Aritmética y Álgebra	?
Hoja métrica decimal	?

Tabla 7. Bibliografía científica de Félix Eseverri y Arberas.

### 6.3. Mariano Lorente Andrade (20) (Burgos, 1825 – Vitoria, 1872)

Mariano Lorente nació en Burgos el 11 de septiembre de 1825. Finalizó sus estudios de bachiller en 1848 con la calificación final de aprobado, y aunque no disponemos de documentación al respecto, es de suponer que con posterioridad se licenciase en Ciencias Físico-Matemáticas por la Universidad Central de Madrid. Catedrático numerario de Matemáticas del Instituto de Vitoria desde 1862 a 1867, desempeñó también una cátedra en la Escuela de Artes de Valladolid

(19) Véase T. ALFARO FOURNIER: *Vida de la ciudad de Vitoria*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1966, pág. 550.

(20) A.G.A. Expediente personal N° 32/8292.

hasta el día de su fallecimiento el 31 de octubre de 1872. Fue el primer secretario de la Sección de Ciencias del Ateneo de Vitoria.

Antonio Pombo y Martínez de Gamarra (21) ( Haro, 1831 – Vitoria, 1894)

6.4.

Antonio Pombo y Martínez de Gamarra nació en Haro (La Rioja) el 21 de junio de 1831. Obtuvo el grado de Bachiller en Filosofía en junio de 1849, tras lo cual inició estudios superiores en la Universidad Central. Al término de los mismos obtuvo las licenciaturas en Farmacia (1857) y en Ciencias Naturales (1858). Pombo se dedicó profesionalmente a la docencia en la enseñanza secundaria, primero como profesor sustituto y desde 1863 como catedrático de Historia Natural en diversos institutos (ver vida laboral en la tabla 8). En los de Ávila (1858) y Vitoria (1860) formó los gabinetes de Historia Natural.

CARGO	INSTITUTO	FECHA
Profesor sustituto de Historia Natural	Ávila	noviembre de 1857 – julio 1859
Profesor sustituto de Física y Química	Ávila	octubre de 1858 – julio de 1859
Profesor sustituto de Historia Natural	Vitoria	febrero de 1860 – enero de 1863
Profesor sustituto de Física y Química	Vitoria	septiembre de 1861- agosto de 1862
Catedrático de Historia Natural	Vitoria	enero de 1863 - noviembre de 1874
Catedrático de Historia Natural	Santiago	noviembre de 1874 - enero de 1875
Catedrático de Historia Natural	Málaga	diciembre de 1876 - septiembre de 1878
Catedrático de Historia Natural	Vitoria	octubre de 1878 - enero de 1894
Secretario de Instituto	Vitoria	febrero de 1863 - enero de 1874
Secretario de Instituto	Vitoria	julio de 1882 - ?

**Tabla 8.** Cargos académicos ocupados por Antonio Pombo y Martínez de Gamarra a lo largo de su vida.

Afincado en Vitoria durante la mayor parte de su vida, Antonio Pombo fue uno de los fundadores del ateneo gasteiztarra en 1866. En esta institución ocupó diversos cargos, siendo los más significativos los de presidente de la entidad (1874 y 1883) y presidente de la sección de Ciencias.

Doctor en Ciencias Naturales por la Universidad Central en 1870 con la calificación de aprobado, su valía fue reconocida en varias ocasiones por diversas instituciones públicas. De este modo fue nombrado vocal en diversas exposiciones como la agrícola de Valladolid (1859), la universal de París (1867), la de Viena (1872) o la de Filadelfia (1875). Asimismo, fue miembro del jurado de diferentes certámenes y oposiciones, tales como las celebradas en Vitoria para ocupar los cargos de Médico y Farmacéutico municipales. Debido a sus conocimientos botánicos fue requerido por el gobernador civil de

Álava para formar parte de la *Junta de Defensa contra la Filoxera* (1878) y por su homólogo malagueño para reconocer los viñedos de la ciudad de Ronda (1877), que se suponía afectados por dicho insecto. De igual forma, el ayuntamiento de Vitoria le nombró Director del parque de la Florida y de sus jardines (1880), pero renunció al cargo pasados tres días desde su nombramiento.

Antonio Pombo perteneció, entre otras, a la *Sociedad Antropológica Española* y a la *Academia de Ciencias Físicas y Naturales de Málaga*; y divulgó sus conocimientos biológicos mediante colaboraciones en diversos periódicos y revistas, como *El Ateneo*, *El Porvenir Alavés* y *El Anunciador Vitoriano*. Asimismo, publicó varios libros y monografías (ver tabla 9), de entre las cuales destacaremos *Nociones de Botánica y Agricultura*, puesto que dicha obra fue declarada de utilidad pública por la *Junta Agronómica del Reino* y se hizo acreedora a diferentes premios en las exposiciones de Vitoria, Haro y Barcelona (22). Antonio Pombo falleció en Vitoria el 12 de enero de 1894.

TITULO DE LA OBRA	FECHA DE PUBLICACION
Importancia del estudio de la Botánica y sus relaciones con las demás ciencias. Discurso leído ante el claustro de la Universidad Central en el acto de recibir la investidura de Doctor.	1870
Programa de Agricultura teórico-práctica	1872
Nociones de Botánica y Agricultura	1879
Programa de Historia Natural	1879
Programa de Fisiología e Higiene	1880
Memoria acerca del estado del Instituto de Vitoria durante el curso de 1882 a 1883	1883
Memoria acerca del estado del Instituto de Vitoria durante el curso de 1884 a 1885	1885
Memoria acerca del estado del Instituto de Vitoria durante el curso de 1886 a 1887	1887
Memoria acerca del estado del Instituto de Vitoria durante el curso de 1889 a 1890	1890
Nomenclatura Química y Mineralógica	?
Catálogo científico de ejemplares procedentes de la República de Uruguay	?
Las bodas de las plantas	?
La fecundación vegetal	?

**Tabla 9.** Bibliografía científica de Antonio Pombo y Martínez de Gamarra.

## 6.5. Lino de Velasco

Desconocemos las fechas de nacimiento y de fallecimiento de este político vitoriano. Su carrera política se desarrolló en el ayuntamiento de la capital alavesa, en el que ocupó los cargos de Procurador (23) durante el bienio 1865-1866, Teniente de Alcalde (24), 1877, y el de Alcalde (25) tras las elecciones de la Primera República en 1873.

(22) Véase INSTITUTO PROVINCIAL DE LA 2ª ENSEÑANZA DE VITORIA: *Memoria del curso académico 1893 a 1894*, Imprenta de Cecilio Egaña, Vitoria-Gasteiz, 1895.

(23) Véase T. ALFARO FOURNIER, *Op. cit.*, pág. 466.

(24) *Ibid.* pag. 570.

(25) *Ibid.* pag. 525.

Desempeñó este último cargo tan sólo durante un mes, ya que dimitió del mismo debido a ciertas disensiones surgidas en el seno de la corporación, pese a que se le concedió un voto de confianza por aclamación. A lo largo de su vida disfrutó de una elevada posición económica merced a las rentas que le proporcionaban varios inmuebles de su propiedad que tenía alquilados, lo que permitió a Velasco ocupar un lugar destacado entre los mayores rentistas de Vitoria (26). Fue presidente de la sección de Artes del Ateneo en 1869.

Agradezco al profesor José Llombart Palet (Departamento de Física Teórica e Historia de la Ciencia, Universidad del País Vasco, UPV-EHU) sus acertados consejos respecto a la elaboración de este trabajo; así como al personal de la Fundación Sancho el Sabio su amabilidad y el interés demostrado por el mismo.

## 7. Agradecimientos

ALFARO FOURNIER, T., *Vida de la ciudad de Vitoria*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1966. Edición de Antonio Rivera Blanco.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

INSTITUTO PROVINCIAL DE LA 2ª ENSEÑANZA DE VITORIA. *Memoria del curso académico 1868 a 1869*, Imprenta de los Hijos de Manteli, Vitoria-Gasteiz, 1869.

INSTITUTO PROVINCIAL DE LA 2ª ENSEÑANZA DE VITORIA. *Memoria del curso académico 1893 a 1894*, Imprenta de Cecilio Egaña, Vitoria-Gasteiz, 1895.

KIPPENHAHN, Rudolf, *Luz del confín del Universo. El Universo y sus inicios*, Salvat Editores, "Biblioteca científica Salvat", nº 80. Barcelona, 1995.

REBOREDO OLIVENZA, José Daniel, *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria. 1866-1900*, Servicio de Publicaciones de la Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1988.

REBOREDO OLIVENZA, José Daniel, "El Ateneo de Vitoria. Ideología y participación social", en *Actas del II Congreso Mundial Vasco, Congreso de Historia de Euskal Herria. II Sección: Edad Moderna y Contemporánea*, tomo V, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 1988, págs. 353-364.

(26) Véase A. RIVERA BLANCO: *La ciudad Levítica. Continuidad y cambio en una ciudad del interior (Vitoria 1876 - 1936)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1992, págs. 28-29 y 123-124.

REBOREDO OLIVENZA, José Daniel, "La cultura alavesa del siglo XIX". *Sancho el Sabio*, n° 7, 1988, págs. 179-199.

RIVERA BLANCO, A., *La ciudad Levítica. Continuidad y cambio en una ciudad del interior (Vitoria 1876 - 1936)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1992.

SÁNCHEZ RON, J. M. (editor), *Ciencia y sociedad en España. De la Ilustración a la Guerra Civil*, Ediciones el Arquero / CSIC. Colección "Temas de nuestro tiempo", Madrid, 1988.

VILLACORTA BAÑOS, F., *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*, C.S.I.C., Madrid, 1985.

*El Ateneo*. Colección completa de la revista, incluido el tomo correspondiente a la *Revista de las Provincias Euskaras*.

Expedientes personales de profesores en el *Archivo Central de Educación - Archivo General de la Administración*.

RESUMEN  
LABURPEN  
ABSTRACT

PALABRAS CLAVE  
GARD HITZAK  
KEY WORDS

\* Université de Bretagne  
Occidentale, Centre de  
Recherche Bretonne et Celtique  
Brest, France

Dono-izendak: Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia.

Dono-izendak: Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia.

Dono-izendak: Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia, Euskararen Hiztegia.



# Troilus de Mondragón: Pistas de investigación para un caso de integración social y cultural temprana. Presencia del País Vasco español en Bretaña durante el siglo XVI

ELSA CARRILLO-BLOUIN\*

## RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

A primera vista, de Troilus de Mondragón no queda más que un magnífico yacente de estilo gótico. Bien hizo aquel hombre en mandarlo construir en vida para que su existencia no quedara completamente enterrada en los espesos meandros de la historia. Sobre sus orígenes, no se tenían más que suposiciones sobre el Valle de Mondragón, debido a la aproximación toponímica efectuada con su nombre; aunque también se le llegara a atribuir un origen francés, lo que quizás no sea contradictorio con un primer lugar de origen más remoto y lejano. En cuanto a su descendencia, ahí también las hipótesis parecen tergiversar pasando dicha descendencia por alto, como si ésta no existiera o, si acaso, citándolo como padre o padrino de un importante personaje local, muy cercano a la corte de Catalina de Médicis y que llega a ser virrey de Nueva Francia. Nuestro viaje a Vitoria para la comunicación de esta ponencia en mayo del 2005, más una mágica coincidencia, nos permitieron corroborar la existencia en aquellos parajes, del blasón que Troilus de Mondragón deseó plasmar en su mausoleo para pasar así a la perennidad.

*Lehen begiratuan, Arrasateko Troilus izan zenetik estilo gotikoko irudi etzan zoragarria baino ez da geratzen. Gizon hark ederki asmatu zuen irudi hori eraikitzeak agindua eman zuenean, horrela erdietsi baitzuen haren izana historiaren baso ilunetan erabat lurperatua ez geratzea. Haren jatorriari dagokionez, Arrasateko bailarari buruzko suposiziorik baino ez zegoen, haren izenarekin egindako toponimia-hurbilketaren ondorioz. Ondorengoei dagokienez, halaber, hipotesiak okerrak direla ematen du, ondorengotza aipatu ere ez dutelako egiten, halakorik ez balego bezala, edo, aipatzen badute, tokiko pertsonaia garrantzitsu baten aita edo aitabitxia dela esaten dute (Katalina Mediciren gortetik gertu zebilen eta Frantzia Berriko erregeorde izatera iritsi zen pertsonaia). 2005eko maiatzean Gasteizera bidaiatu genuen, txosten hau aurkezteko. Bidaia horrek eta kointzidentzia harrigarri batek bide eman ziguten paraje haietan blaso bat zegoela berresteko, hain zuzen ere bere burua iraunkor bihurtzeko Arrasateko Troilus jaunak bere mausoleoan irudikatu zuen blasoia.*

At first glance, there would appear to be nothing left of Troilus de Mondragón other than a magnificent recumbent site of Gothic style. He made an excellent decision on ordering its construction while still alive in order to prevent his existence from being completely buried in the thick meanderings of history. Of his origins, there were no more than suppositions regarding the Mondragón Valley in view of its toponymic proximity to his name... As far as his offspring is concerned, hypotheses once again seem to distort the subject by completely ignoring it, as though it hadn't existed or, perhaps, by mentioning him as the father or godfather of an important local character who was closely linked to the court of Catherine of Medecis and even became the viceroy of New France. Our trip to Vitoria to give this paper in May 2005, more than a surprising coincidence, made it possible for us to corroborate the existence in those lands of the blazon chosen by Troilus de Mondragón for his mausoleum and perpetuity.

## PALABRAS CLAVE GAKO HITZAK KEY WORDS

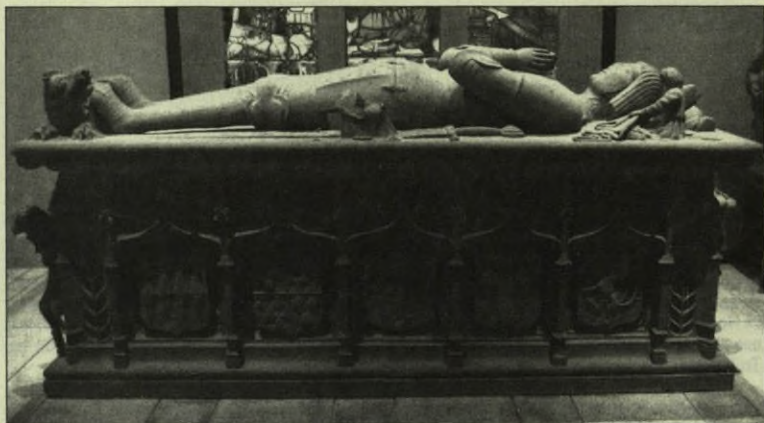
Interculturalidad, Bretaña-País Vasco, Patrimonio cultural bretón, Percepción cultural, Troilus de Mesgouëz

Kulturartekotasuna, Britainia-Euskal Herria, Britainiako kultura-ondarea, Kultura-pertzepzioa, Mesgouëz-eko Troilus

Interculturality, Brittany-Basque Country, Breton cultural heritage, Cultural perception, Troilus de Mesgouëz

\* Université de Bretagne Occidentale. Centre de Recherche Bretonne et Celtique Brest. Francia

Para nosotros -contemporaneístas que estudiamos más bien las emigraciones hacia América-, todo comenzó cuando un apasionado de “viejas piedras” como dicen en Bretaña, nos contactó para darnos a conocer algo que él consideraba como un tesoro que se debía poner en evidencia y estudiar. Afortunadamente, los trabajos artesanales de recuperación y de mantenimiento del señor François Le Bot, han sido recientemente reconocidos por algunos investigadores de la arqueología regional (1).



Sin embargo, al hacernos parte de sus reflexiones y mostrarnos los lugares en los que había indagado, era como pasarme una responsabilidad que ahora comparto con ustedes, esperando que estas pesquisas puedan encontrar a un curioso más que ayude a esclarecer la vida de Troïlus de Mondragón. También, poco a poco, al hablar sobre la cuestión, nos dimos cuenta de que no era la única persona que se había interesado en Troïlus, de toda evidencia un extranjero “perdido” en los más recónditos parajes de la Bretaña de principios del siglo XVI. Sin embargo, ningún investigador ha profundizado sobre los orígenes de este personaje que, de una forma u otra, fue “adoptado” por la más alta nobleza local.

Así, en el Museo Departamental de Bretaña de la ciudad de Quimper, en un lugar de predilección, se encuentra el yacente de Mondragón. Poco después nos enteramos de que el conservador de este museo, Philippe Le Stum, se había interesado en las peripecias por las que había pasado dicha escultura.

(1) Jocelyn MARTINEAU, « Les fouilles du château de la Roche Maurice », *De Trémazan des Du Chastel du Château-fort à la ruine.*, dir. Yves COATIVY, Brest, CRBC/SOS-Trémazan, 2006 (en prensa).

Mediante estas dos personas, cuyos escritos nos dieron las bases para buscar la información que proporcionamos en este artículo, nos dimos cuenta de que el tema podía tener tres dimensiones:

- I) Una doble dimensión simbólica y/o artística, que se traduce por los esfuerzos que a principios del siglo XX efectuaron varias instituciones y particulares de la región, cuando el yaciente estuvo a punto de salir de Bretaña debido a su venta en París;
- II) Los orígenes de Troilus de Mondragón que, como ya lo dijimos, nos llevaban en parte a España, e incluso, al Valle de Mondragón;
- III) Finalmente, y de acuerdo a las respuestas que se puedan dar a los puntos anteriores, -imposibles a proporcionar aquí-, pero cuya perspectiva debe tomarse en cuenta para ulteriores trabajos, es la manera en que este personaje se transplantó en la alta nobleza bretona, *dejando o no* un recuerdo que los bretones consideraban para el siglo XX *como propio*. ¿Qué hechos permitieron que esto fuera posible?

Hagamos pues, este viaje retrospectivo.

#### **D) LA MOVILIZACIÓN DE LA SOCIEDAD ARQUEOLÓGICA DEL FINISTÈRE EN 1925 PARA RECUPERAR EL YACIENTE DE MONDRAGÓN.**

Philippe Le Stum, en su artículo « La salvaguarda del arte francés y la compra de una tumba bretona en 1925 » (2), nos reseña las peripecias por las que pasó dicho monumento. Vendido a unos anticuarios parisinos en 1923 (3) por M. La Couture, propietario de la Quinta de Kerlorec (4) - en cuyo parque se encontraba la tumba-, es gracias a la importante movilización de la Sociedad Arqueológica del Finistère (SAF), bajo la dirección de su entonces presidente Henri Waquet, que el yaciente pudo ser rescatado.

Waquet comienza por implicar en la movilización al Prefecto del Finistère, quien ejercía una tutela sobre el Consejo General, administración de la cual dependía el Museo de Quimper. Al mismo tiempo, el Prefecto debería negociar el precio de la reventa, fijado por los hermanos Bacri a 50,000 francos. El presidente de la SAF, también logrará movilizar a varios políticos bretones residentes en París, para que el Estado clasificara la obra en tanto que Monumento histórico. Esta clasificación permitía darse tiempo, y evitar que la tumba abandonara el territorio francés ya que se temía la compra del monumento por coleccionistas norteamericanos, o simplemente que los ofrecimientos aumentaran su precio. Sin embargo, una vez el yaciente clasificado,

(2) Philippe LE STUM, « La sauvegarde de l'art français et l'achat d'un tombeau breton en 1925 », in *La sauvegarde de l'art français*, Cahier 18, 2005 ; pp. 22-27.

(3) Los hermanos Bacri, *Ibid.* p. 23.

(4) Parque de Kerlorec, sobre el mapa actual de la región, cf. \*p. 11.

el Estado ya no se compromete más que a completar un pequeño déficit, y aconseja que los fondos necesarios para su compra fuesen reunidos mediante la participación local, tanto de instancias oficiales como de particulares.

El Prefecto, por su parte, logra disminuir el precio de la venta a 42,000 francos, y propone al Consejo General que vote una ayuda de 24,000 francos sobre tres ejercicios presupuestarios. Todos estos logros fueron posibles esgrimiendo el interés artístico, y en consecuencia turístico, que el yacente de Mondragón podría aportar al departamento del Finistère si éste era expuesto en el Museo de Quimper.

Aún y todo, seguían faltando 18,000 francos. Es así como la SAF - fundada en 1846-, abre una suscripción pública a principios de 1925. Al mismo tiempo, Waquet, contacta al Duque de Trévise, que moviliza a veinte donadores más, en su mayoría nobles, los cuales logran reunir 9,500 francos, entre ellos, un cierto Conde Castilleja de Guzmán (5). La pareja Edward Tuck, agrega 1,700 francos más. En fin, los 7,000 francos restantes, fueron reunidos gracias a la participación de 77 personas, que respondieron positivamente al llamado de la Sociedad Arqueológica: eruditos, historiadores y artistas locales; industriales y personalidades políticas del Finistère; numerosos representantes de la aristocracia bretona (6) o de otras regiones europeas (Bélgica), así como un gran número de maestros y de profesiones liberales (7), instalados en Bretaña, en París e incluso en Túnez o Argelia, aunque obviamente, la mayoría de los suscriptores eran originarios y residían en el Finistère, *sobre todo del sur*.

Lo que nos parece interesante en estos hechos, es la gran movilización que genera el rescate de este monumento histórico, movilización que rebasa las fronteras no sólo del recóndito Departamento del Finistère, sino de la propia Francia. Este tipo de movilizaciones "transregionales" e incluso "transnacionales", seguramente no es desconocido en la historia de las diversas comunidades vascas.

Sin embargo, y además de la capacidad de movilización extraregional de una comunidad, para el caso de la Bretaña de principios del siglo XX, se puede evocar también el secular "internacionalismo" de la nobleza en general (Bélgica...), así como la tradicional vocación marítima del Finistère (Túnez, Argelia); sin olvidar los antiguos lazos específicos de este Departamento bretón con el mundo anglo-sajón (el señor y la señora Edward Tucks).

(5) Ph. LE STUM, *op. cit.*, p. 26, nota 25.

(6) Ph. LE STUM, *op. cit.* p. 26.

(7) « Liste Générale des membres de la Société Archéologique du Finistère » ; Presidente Henri Waquet, antiguo miembro de la Escuela Francesa de Roma, archivista del Departamento ; *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère* ; tomo LII-LIII, 1925-1926 ; pp. 3-15.

Otra pregunta que nos viene a la mente es, ¿a qué se debió una movilización de tal amplitud? ¿Se trataba únicamente de un interés artístico, como lo argumentaba Waquet en su correspondencia con las diversas instancias oficiales? La articulación de la argumentación artística con la turística, daba a este rescate un vuelco específicamente económico, articulación muy de moda en nuestros días dentro del marco de la salvaguardia del patrimonio (8).

Nos encontramos pues ante un sentimiento de “orgullo comunitario” que rebasa las fronteras, y ante un triple interés, artístico, turístico y/o económico, según los donadores. Sin embargo, la fuerte participación de un público bretón, nos hace pensar también en una salvaguarda de algo que es considerado *como propio*. Si a este público, agregamos la fuerte participación de una nobleza “extendida” -que también pudo haber actuado por consideraciones de tipo económico-, este fenómeno de rescate nos lleva a preguntarnos, ¿quién fue Troïlus de Mondragón?

## II) Hipótesis y misterios sobre los orígenes y la descendencia de Troïlus de Mondragón.

Existen fundamentalmente dos hipótesis sobre los orígenes de Troïlus de Mondragón, personaje que habría hecho construir en vida el mausoleo que en 1543 recibió sus restos mortuorios y que fue objeto de la movilización precedentemente evocada. El problema es que, hasta nuestros días, no se sabe exactamente de dónde viene este personaje, dado que en ambas hipótesis, tanto la ascendencia como la descendencia fueron lo suficientemente importantes como para que los orígenes hubieran podido ser esclarecidos, sobre todo si el linaje francés estuviera confirmado. Es por esta razón - más otras que evocaremos más adelante- que nos inclinamos a pensar



(8) Es verdad que, desde finales del siglo XIX, el norte de Bretaña se había convertido en un lugar vacacional por excelencia para gente pudiente francesa, pero sobre todo, para ricos turistas ingleses (Dinard, Dinan, etc.). La implicación del Consejo General del Finistère en el caso del yacente, traduciría pues, de cierta manera, los esfuerzos que desde entonces efectuaba este Departamento bretón para atraer ese turismo del norte al gran oeste de la región.

que el origen extranjero de Troïlus es quizás el más plausible... hipótesis que, nuestro viaje a Vitoria vino a enriquecer con elementos concretos suplementarios. Pero éste ya es el desenlace de este primer escrito que trata de sintetizar lo que se conoce en Bretaña sobre Troïlus de Mondragón, así como avanzar ciertas hipótesis, que insistimos, deberán ser verificadas.

Así, la primera versión que vimos aparecer con menor frecuencia - y como menos probable-, es aquella que avanza la idea de que Troïlus sería hijo del vizconde de Loyaux, Jean de Mondragon, capitán de Nantes y de Rennes en 1510 (9). Sin embargo, esta función era lo suficientemente importante en la región como para que Troïlus y sus descendientes reivindicaran dicho linaje.

Ligada quizá a esta pista, encontramos la referencia a otro - ¿o al mismo? - Mondragón, pero cuya evocación la hemos constatado tan sólo en una mesa de internautas. Se trata de un capitán Mondragón que en 1507 habría conducido los primeros barcos franceses hasta el Océano Indico (10). Este capitán y dos corsarios más, se habrían apoderado de un navío portugués bajo el mando de Job Queimado. Sin embargo, poco más tarde, este personaje habría sido aprehendido por Duarte Pacheco Pereira y llevado al "C. Finisterre en 1509" (11). El problema es saber si se trata del Finisterre portugués o francés... Si es el Cabo Finistère francés - aunque a primera vista, no vemos por qué razón un portugués llevaría su prisionero a Francia y no a Portugal - es posible que se trate del mismo capitán que en 1510 se encuentra en Nantes y en Rennes; pero ignoramos el nombre de pila del navegador. Sin embargo, incluso en este último caso, no sería descabellado pensar que este navegador haya sido de origen español.

La segunda hipótesis, que aparece con mayor frecuencia(12), es la que esboza el hecho de que Troïlus de Mondragón sería hijo de Antonio de Mondragón, "capitán castellano enviado por Fernando el Católico y su esposa Isabel, en auxilio de la duquesa Ana en 1488" (13). Ahora bien, según Louis Le Guennec, Antonio de Mondragón, "sería, él mismo, hijo bastardo de un famoso linaje castellano". La manera en que este párrafo está redactado por este autor en 1925, puede dar en pensar que Troïlus fue, como su padre Antonio, el producto de una unión ilegítima:

(9) Louis LE GUENNEC, «Annexe au Procès Verbal. Le tombeau de Troïlus de Mondragon », *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, op. cit., p. XVII ; citado por Ph. LE STUM, op. cit., p. 22.

(10) El internauta, afirma que, de ser el caso, el primer viaje francés al Océano Indico, sería anterior de veinte años a lo comúnmente aceptado, y cita el de *Les Parmentiers*. Ray Howego in [discovery@win.tue.nl](mailto:discovery@win.tue.nl).

(11) *Ibidem*.

(12) Cuatro referencias, incluyendo a la persona del sitio internet.

(13) Ph. LE STUM, op. cit., p. 22 ; ver también Louis LE GUENNEC, « Le tombeau de Troïlus de Mondragon », op. cit., p. XVII.

« ...Troilus serait issu d'Antoine de Mondragón, *bâtard lui-même d'une fameuse lignée castillane, l'un des capitaines espagnols envoyés par Ferdinand et Isabelle au secours de la duchesse Anne en 1488* » (14).

Este hecho nos interesa en la medida en que, hasta cierto punto, explicaría la bruma que envuelve los orígenes de este personaje. Sin embargo no está de más recordar que en esta época y en el País Vasco, así como seguramente en el resto de España e incluso quizás, en Francia, los hijos “naturales” representaban un medio “para aumentar el número de integrantes de un linaje, lo que a la postre significaba (una mayor) fuerza militar” (15), así como una multiplicación de posibilidades de estrategias matrimoniales (16). No sería pues inverosímil que nuestro Troilus de Mondragón del Finistère, se sitúe dentro de este esquema.

En lo que todos parecen coincidir, es que el “Señor de Mondragón” (17), se definía como “*Señor de la Hallot y vizconde de Auteville en Normandía*”, y comandaba un regimiento de cuatro mil hombres a pie al servicio de Francia, cuando hacia 1520, vino al fondo de la Baja Bretaña (18) a desposar una rica heredera de Landerneau, Françoise de La Palue, dama de La Palue, en Beuzit-Conogan, de Trésiguidy en Pleyben et de Salles cerca de Guingamp (...) La casa de La Palue, pretendía ser la rama menor de los señores de León, de la cual portaba su escudo” (19).

(14) Louis LE GUENNEC, *op. cit.*

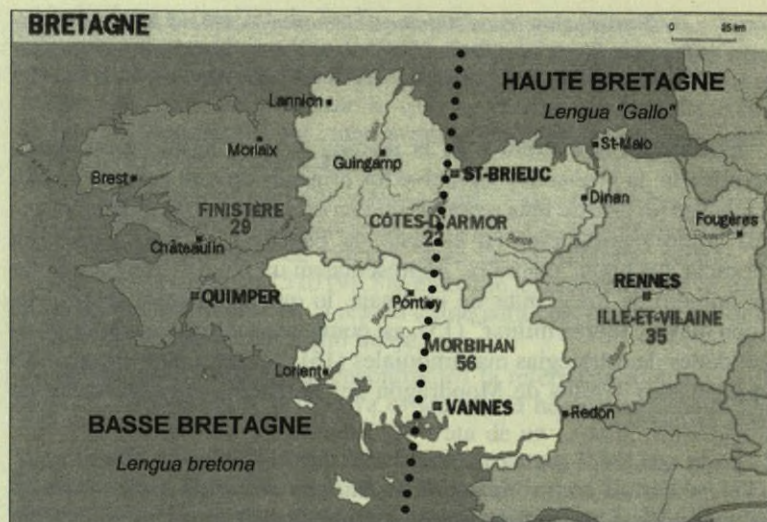
(15) Iñaki BAZAN : « De los tiempos oscuros al esplendor foral (siglos V al XVI) », pp. 164-336, cf. p. 295; in *De túbal a Aitor. Historia de Vasconia*, Iñaki Bazán (dir.), ed. La Esfera de los libros, Madrid, 2002, 749 p. Ver también, Marie-Claude GERBET: « Les grands royaumes chrétiens: les élites. XIème - milieu XIVème siècle », pp. 242, 269, etc., in Bartolomé BENASSAR, *Histoire des Espagnols (VIème - XXème siècle)*, ed. Robert Laffont, 1995, 1132 p.

(16) I. BAZAN, *op. cit.*

(17) M. de Mondragon = Monsieur de Mondragón = el señor de Mondragón, y no *le Seigneur de Mondragon* en el texto, cf. Louis LE GUENNEC, *op. cit.* pp. XVII-XVIII.

(18) Expresión que se utiliza para designar el gran oeste bretón: La Baja Bretaña y la Alta Bretaña con relación a París y no al Norte o al Sur de la Bretaña. Rennes, por ejemplo, forma parte de la Alta Bretaña y Brest de la Baja Bretaña.

(19) Louis LE GUENNEC, *op. cit.*, citado por Ph. LE STUM, *op. cit.*, p. 22. Sin embargo, hay que recordar que en Bretaña, así como en otras regiones como Flandes, Alsacia, Artois, Picardía, existía la “juveigneurie”, costumbre que contrariamente al mayorazgo, atribuía un tercio de la herencia a los hijos menores, ya fueran hombres o mujeres. Incluso, en la región del Tréguier (noroeste de la Bretaña y región de León), eran los hijos menores que recibían la totalidad de la herencia (*quevaise*), cf. *Dictionnaire des Institutions de la France aux XVIIè et XVIIIè siècles*, Marcel Marion, 1979 (1ª. Ed., 1923); pp.323 y 469. *Es decir, que T. de Mondragón hace valer este atributo de su esposa, Françoise de la Palue, mediante uno de los blasones de su yaciente.*



Alta y Baja Bretaña : una frontera cultural y lingüística

Por otro lado, Arthur Le Moyne de la Borderie - como otros autores, aunque con menos detalles-, confirma el hecho de que el gascón "Alain d'Albret, hermano uterino de la condesa de Laval... obtuvo del rey de Castilla una tropa de un millar de hombres, comandados por Mosen Gralla... él mismo habiendo reunido 2000 (hombres)", tropa que desembarca cerca de Quimper, el 20 de mayo 1488, para apoyar al duque Francisco II de Bretaña y a su heredera Ana de Bretaña, en su lucha contra el rey de Francia Carlos VIII (20).

Antonio de Mondragón podría muy bien encontrarse entre estos tres mil hombres. A no ser de que se trate del propio Troïlus : calculando que llega a las costas bretonas a unos veinte años de edad, que se casa con Françoise de la Palue a los 52 en 1520, hubiera muerto en 1543 a la edad, venerable para la época, de 75 años... Lo que era poco común, más no imposible (21).

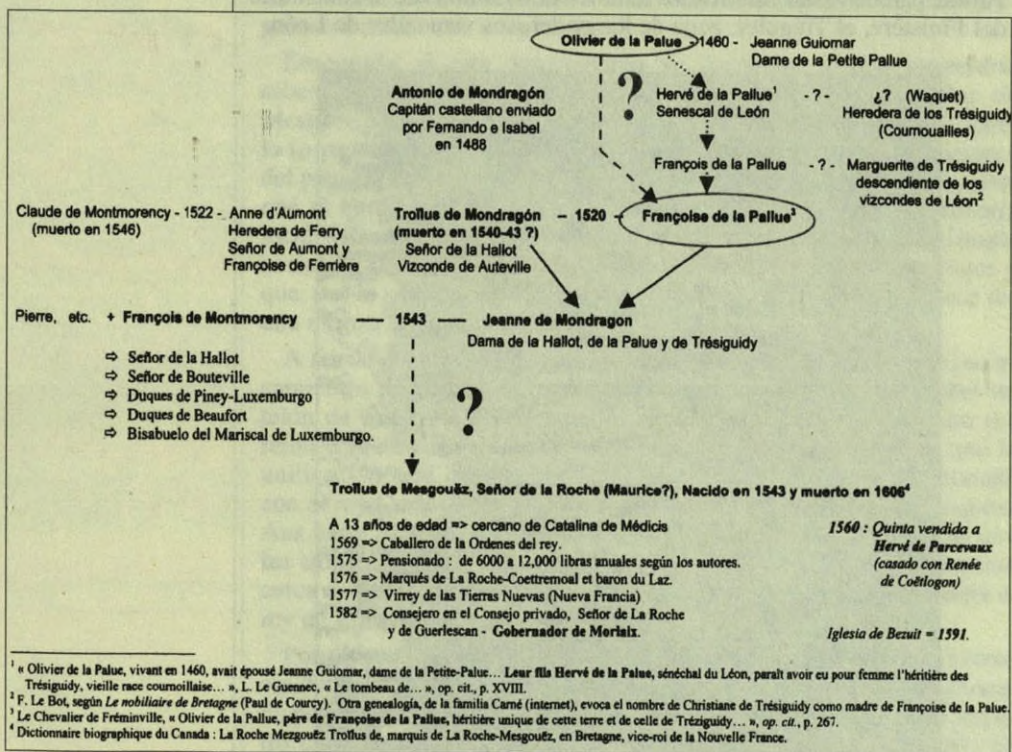
En todo caso, entre los datos proporcionados por Louis Le Guennec en 1925 y el caballero de Fréminville (22), gran viajero que describe minuciosamente la Bretaña de principios del siglo XIX entre 1832 y

(20) Arthur LE MOYNE DE LA BORDERIE et Barthélemy POCQUET: *Histoire de la Bretagne*, 1a. éd. 1906 ; Reimp. en 1972, VI tomos ; cf. Tomo IV (1364-1515), pp. 548-549

(21) En la opinión de un colega medievalista del CRBC, Bernard TANGUY, a quien siempre agradecemos sus innumerables consejos y recomendaciones.

(22) *Antiquités de la Bretagne - Finistère*, par M. Le Chevalier DE FREMINVILLE, capitaine des Frégates du Roi, Chevalier de l'Ordre royal et militaire de Saint-Louis... Brest,

1844, nos atrevemos a avanzar algunas pistas sobre la genealogía de Troïlus de Mondragón, las cuales deberán ser minuciosamente verificadas. La alusión a su descendencia, *si es que ésta es confirmada*, podría permitir también remontar a los orígenes de Troïlus, sin hablar de las pistas que las fuentes españolas nos pudieran proporcionar:



El hecho de que Troïlus de Mondragón sea el abuelo de Troïlus de Mesgouëz, marqués de La Roche y virrey de Nueva Francia, es evocado también por el internauta holandés, el mismo que nos habla del capitán Mondragón capturado por los portugueses. Una referencia más, parece afirmar que Troïlus de Mondragón sería simplemente, padrino de Troïlus de Mesgouëz (23).

Independientemente del conjunto de estas evocaciones respecto al parentesco entre los dos Troïlus -evocaciones que en ocasiones encontramos ligadas, pero no de manera permanente ni precisa-, *la zona en que todos estos eventos matrimoniales se desarrollan - así como*

*numerosas de las aventuras de Troilus de Mesgouëz-, se reagrupan en la misma zona geográfica, es decir: a orillas del río Elorn y hacia el sur, a los alrededores de la ciudad de Quimper, cerca de la cual desembarca la tropa española que vino en ayuda de la duquesa Ana en 1488. Sin olvidar que algunas de las herederas, así como Hervé de la Pallue, parecen estar imbricados también con familias de la zona norte del Finistère, el Tréguier, zona de los poderosos vizcondes de León.*



El Finistère

Más tarde, Troilus de Mesgouëz, junto con su hermano René, se verán envueltos en varios problemas relacionados con la propiedad de tierras cercanas a Quimper (Pratanroux et Pratanras). Según el autor que nos reseña estos sucesos, estos personajes fueron protegidos por el rey Enrique IV durante largo tiempo (24). Troilus de Mesgouëz, también tuvo algo que ver en las guerras entre protestantes y católicos que se desarrollaron en el mismo sector (25).

Bretagne, *Le Télégramme* ([http://service.bretagne.com/supplements/histoires\\_bretagne](http://service.bretagne.com/supplements/histoires_bretagne)).

(24) *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, tomo XIV, 1887, p.p. 186 y siguientes.

(25) Emile CLOUARD, « Le protestantisme en Bretagne au XVIème siècle », *Mémoires*

Lo que aquí nos interesa es el hecho de que siendo el marqués de La Roche un personaje tan importante y, además, gobernador de Morlaix, no debiera ser tan difícil remontar hasta sus ancestros. Como nos lo afirmó otro medievalista del CRBC (26), seguramente algo se debe poder encontrar. Es decir, que por una u otra razón, hasta ahora, no se ha buscado. Sin embargo, dada la importancia del personaje, cabe preguntarse cuáles son esas razones.

Enseguida, si esta descendencia se confirma, lo que interesaría saber, es ¿cuáles son las imbricaciones entre el nieto, Troilus de Mesgouëz, Marqués de la Roche y virrey de Nueva Francia, y el abuelo (o padrino), Troilus de Mondragón? ¿En qué medida las acciones del primero influyeron en el destino del segundo? Y, finalmente, ¿Por qué el nombre de Mondragón desaparece del linaje y de la historia local, y/o se convierte en Mesgouëz? ¿Se debe esto último al simple hecho de que la heredera de Troilus de Mondragón era una mujer y que, por lo tanto, perdió su apellido? Sin embargo, esto no parece ser una usanza en la época. (27).

A fin de cuentas, no hay que olvidar que todas estas alianzas, acercamientos de amor o de razón, culturales y políticos, se dan sobre un telón de fondo de guerras por la anexión de Bretaña por parte del reino de Francia; y esto en un momento contundente, puesto que la unificación será lograda mediante el matrimonio de Ana de Bretaña con el rey Carlos VIII, *el 6 de diciembre de 1491*, cuando la duquesa Ana tenía 14 años de edad. Es decir, *3 años y 7 meses* después de que las tropas españolas enviadas por el Rey de Castilla desembarcaran cerca de Quimper, para auxiliar al padre de Ana en su guerra contra el rey de Francia.

Por último, digamos que la única información sobre la supervivencia del nombre de Mondragón en la región, nos ha sido proporcionada por M. François Le Bot, quien ha encontrado, en un texto del registro civil de Dirinon fechado el 17 de febrero 1701, la apelación de "*Penanéac'h Mondragon*", en referencia a lo que hoy en día se conoce con el nombre del *Viejo Molino (Vieux Moulin)*. Dicho lugar se encuentra entre *Pen ar Créac'h* y la actual aldea de tres casas llamada *Mondragon*.

de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne. Varios tomos.

(26) Yves COATIVY, especialista en finanzas y monedas medievales; ver por ejemplo: «Pistoles et réales, les monnaies espagnoles en Bretagne», *Bretagne Magazine: L'histoire des bretons: la grande aventure de la mer*; pp. 40-42.

(27) En esas familias la costumbre era yuxtaponer los nombres y/o títulos cuando estos eran considerados como importantes, por ejemplo, Jeanne de Mondragón, dame de la



Mapa detallado de los alrededores de la Palue et de Penanéac'h-Mondragón



El sitio de Pen ar Créac'h Mondragón, la aldea y la cruz de Mondragón

**III) A FALTA DE  
LA HISTORIA DEL  
PERSONAJE,  
REGRESEMOS A LA  
HISTORIA DE SU  
YACIENTE COMO  
POSIBLE PISTA DE  
INDAGACIÓN.**

Según las informaciones del señor Le Bot, en este lugar habría existido una mansión (manoir) llamada *Penanéac'h-Mondragon*. El texto del siglo XVIII es utilizado de nuevo en 1826 para precisar que "...el duque de Rohan Chabot, había acordado al señor Le Forestier de Quillien, la facultad de edificar un molino de agua sobre el riachuelo que desciende del molino de Roual al molino de penanec'h-mondragon" (28).

Son todos los vestigios que hoy en día quedan de Mondragón en el Finistère.

Sobre el frontón de los restos la iglesia de Beuzit-Conogan, la misma en la que reposó Troïlus de Mondragón, un escudo de armas muestra la alianza "de las familias de Hervé de Parcevaux, señor de Mesarnou y de la Gran Palud, y de su mujer Renée de Coëtlogon". Bajo el escudo, se encuentra marcado el año de 1591.



Capilla de Beuzit - Conogan

Hallot, de la Palue et de Trésguidy.

(28) F. LE BOT, «Un bois, un lieu-dit et une croix portent ce nom peu commun dans la région: Mondragon, de l'Espagne à Dirinon», *Ouest-France*, Lundi 16 février 2004, más otros documentos proporcionados por el señor Le Bot. El Sr. Le Bot, también nos informó que en el Departamento de Vaucluse existe una comuna que lleva este nombre y, cerca

En 1560 la mansión fue, en efecto, vendida a *Hervé* de Parcevaux y transformada en granja hasta convertirse en el curioso enclave que vemos hoy en día (29). En efecto, actualmente la iglesia se encuentra separada de la mansión señorial por una pequeña carretera que va de Landerneau à Brest, y por una fábrica de transformación de algas, cuyas construcciones rodean la residencia.



Iglesia de Beuzit-Conogan, y



La Mansión de La Palue

de ésta, otra con el nombre de La Palud des Noves.

(29) Cartel explicativo que se encuentra en las ruinas de esta iglesia. Ver también, «Le patrimoine des communes du Finistère», Ed. Flohic, 1999, p. 592; citado por F. LE BOT, *op.*

En 1832, el Caballero de Fréminville, logra ver el yaciente aún dentro de la capilla entera. Pero unos diez años después (30) (1842-43, es decir, alrededor de 300 años después de la muerte de Troilus de Mondragón), "ya no quedaba casi nada de la capilla, salvo el campanario y la tumba" (31).



El Yaciente en 1846

En 1846, una litografía efectuada a partir de un dibujo realizado *in situ* por León Gaucherel, muestra la tumba al aire libre, a orillas del río Elorn y rodeado de una vegetación abundante (32). El emplazamiento al aire libre sucedió pues, entre 1843 y 1846:

Se podría pensar que es una visión romántica característica de la segunda mitad del siglo XIX europeo. Sin embargo, el hecho de que exista una pintura ejecutada en el propio sitio, la semejanza con el paisaje actual - que se encuentra cercano a la mansión -, más, como lo

*cit.*

(30) Quizás hacia 1840-43, si se toma como referencia la segunda obra sobre el Finistère del Caballero DE FREMINVILLE, « Le guide du voyageur dans le Département du Finistère », Brest, 1844, A. Proux et Cie. éd., p. 139.

(31) Ph. LE STUM, *op. cit.*, p. 23.

(32) *Ibidem.*, Agradecemos infinitamente la ayuda que el Sr. Philippe Le Stum, conservador del Museo Departamental de Bretaña, nos ha proporcionado: en primer lugar con su artículo, sus opiniones así como su amable colaboración para que pudiésemos tomar las fotos necesarias dentro del Museo, sin olvidar la litografía cuya fotocopia nos proporcio-



afirma Philippe Le Stum, la descripción hecha por Henri Cleuziou en 1866 (33), coinciden con la representación del yacente que se muestra en esta litografía.

Ante estos desplazamientos del yacente, cabe hacernos tres preguntas más: ¿Cómo y por qué esta tumba fue extraída de la antigua parroquia de Beuzit? ¿En qué circunstancias y por órdenes de quién,

nó desde un principio.

(33) *Bretagne. Le Pays de Léon*, 1ère partie ; Monnier, de Brunhoff et Cie., 1886, pp. 88-89. Citado por Ph. LE STUM, *op. cit.*, p. 23.

(34) F. LE BOT, «Mondragon, de l'Espagne à Dirinon », *op. cit.*, más otra documentación que nos proporcionó anteriormente. M. Le Bot es originario de Dirinón, pequeña ciudad

# **POST-SCRIPTUM INESPERADO**

para que 80 años más tarde, en 1923, el yaciente fuera vendido a unos anticuarios parisinos?

En la imposibilidad pues de hablar de los actos y acciones de Troilus de Mondragón, no nos queda más que agradecer a M. François Le Bot, que desde nuestra llegada a Brest, atrajo nuestra atención sobre la existencia de este personaje, haciéndonos visitar estos vestigios y reseñándonos lo que sabía y había indagado sobre la historia del lugar. El señor Le Bot también nos proporcionó las primeras informaciones a partir de las cuales nuestra curiosidad fue aumentando, *sobre este episodio intercultural de la historia regional bretona*. En fin, fue él el primero que nos envió sobre la pista española, *particularmente sobre la pista de los orígenes vascos de Troilus de Mondragón* (34), que serían interesantes de indagar de manera conjunta.

A nuestra llegada a Vitoria, antes del inicio del coloquio *Investigaciones recientes sobre la presencia vasconavarra en el mundo* (35), paseándome con pie vagabundo por las antiguas calles de esa bella ciudad, en nutrida conversación con uno de mis anfitriones (36) -proveniente de Nápoles- sobre la suerte del subcomandante Marcos de México, tuve la suerte de suspirar y de alzar la cabeza, quizás en signo de desesperación... en ese momento mis ojos toparon con un escudo en el que aparecían seis blasones: tres sobre tres y, en la parte superior izquierda, en un formato más pequeño y con algunas modificaciones estilísticas, se encontraba aquél que aparece sobre el yaciente de Mondragón expuesto en el Museo de Quimper:



Blasón de Mondragón en Quimper



Detalle del Blasón en Vitoria

bretona que pertenece a la zona en que se desarrollaron estos acontecimientos.

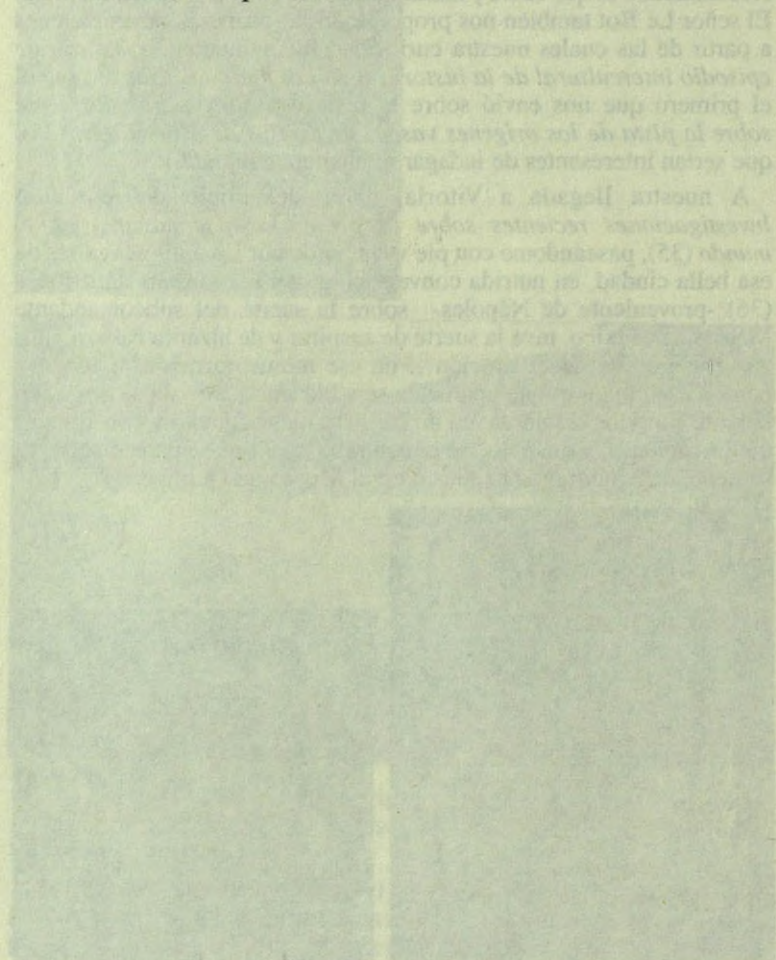
(35) Vitoria, España, 3-6 mayo 2005.

(36) Agradecemos la entusiasta y amable recepción que nos reservaron todos los organizadores de este evento, especialmente a Oscar Alvarez Gila, Ainara Madariaga, Matteo

*“Sur la face Nord du mausolée se voient les armes de la famille de Mondragón, un lion accosté de deux arbres...”*

Louis Le Guennec, « Le tombeau de Troïlus de Mondragon », 1925.

Habría mucho que decir sobre la simbólica de ésta y otra representación que Troilus de Mondragón presenta como suyas. Pero esto ya será el tema de una próxima conversación.



Plaza de Mondragón en Gijón. Escultura de Troilus de Mondragón.

Nire Umetako Meñaka

Luis BARAYAZARRA

Meñakak (Txuria)

Meñaka, 2005, 325 págs.

La emoción, la reflexión y el estudio. L. Barayazarra ha desarrollado durante varias décadas un trabajo silencioso y fructífero a favor de la cultura vasca, por lo que Euzkadiaren Lehenengo "Arzatzeko" o "exposición" de 1996 "Donde se nos acentúa la memoria y se nos recuerda el presente. La reflexión con el primer "Meñakak" diez años más tarde en la colección Adieraz, además de cuatro libros más para la colección Donostia en colaboración con el ayuntamiento de San Sebastián, el primero de ellos el primer "Meñakak" Txuria, el libro "Nire Umetako Meñaka". En el campo de la traducción al euzkara aparecen todos los documentos del Concilio Vaticano II y la primera epístola "Dona caritas" (2001) del Papa Benedicto XVI. Es también autor de una historia del País Vasco al milenio. "Donostia" (1999) y "El País Vasco" (2004) de la Barayazarra.

En el campo de la traducción al euzkara aparecen todos los documentos del Concilio Vaticano II y la primera epístola "Dona caritas" (2001) del Papa Benedicto XVI. Es también autor de una historia del País Vasco al milenio. "Donostia" (1999) y "El País Vasco" (2004) de la Barayazarra.

En el campo de la traducción al euzkara aparecen todos los documentos del Concilio Vaticano II y la primera epístola "Dona caritas" (2001) del Papa Benedicto XVI. Es también autor de una historia del País Vasco al milenio. "Donostia" (1999) y "El País Vasco" (2004) de la Barayazarra.

En el campo de la traducción al euzkara aparecen todos los documentos del Concilio Vaticano II y la primera epístola "Dona caritas" (2001) del Papa Benedicto XVI. Es también autor de una historia del País Vasco al milenio. "Donostia" (1999) y "El País Vasco" (2004) de la Barayazarra.

## LIBROS

Luis Barayazarra. Nire Umetako Meñaka  
(Pág. 253)

Jean Hiriart-Urruti. Ni kazeta egilea naiz  
(Pág. 255)

Santiago de Pablo. Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco (Pág. 256)



## Nire Umetako Meñaka

Luis BARAYAZARRA

Meñakako Udala,  
Meñaka, 2005, 326 págs.



El autor de este libro obtuvo el premio "Pluma de Oro" de la Asociación de Editores y Libreros de Bilbao, el 5 de junio del año 2006, con ocasión de la Feria del Libro celebrada en la capital vizcaína. Nacido el 17 de marzo de 1940 en el pueblecito vizcaíno de Meñaka, ingresó en la Orden Carmelitana a los once años ordenándose sacerdote el 12 de marzo de 1966 en Bilbao. Años más tarde obtuvo la Licenciatura en Filología Vasca en la Universidad de Deusto (Bilbao).

Desde el convento de Markina, (lugar idóneo para

la oración, la reflexión y el estudio), L. Barayazarra ha desplegado durante varias décadas un trabajo silencioso y fructífero a favor de la cultura vasca por lo que Euskaltzaindia le nombró "Académico correspondiente" en 1996. Dotado de una admirable memoria y de una bondad atrayente, ha publicado con el grupo "*Bostak bat*" diez diccionarios vascos en la colección *Adorez*, además de cuatro cortas biografías en la colección *Bidegileak* en colaboración con su amigo y compañero de convento, el escritor Julen Urkiza (Santi Onaindia, Lino Akesolo, Agustín Zubikarai, Hipólito Larrakoetxea). En el campo de la traducción al euskara destacan todos los documentos del Concilio Vaticano II y la primera encíclica "Deus caritas est" del Papa Benedicto XVI. Es también autor de una historia del País Vasco en dos tomos: *Euskal Herriaren Historia* y del libro de poesía *Hitzezko Txirlorak*, de 100 págs.

Amante de la literatura oral vasca y, especialmente del bertsolarismo, ha formado, como experto en este tema, parte del tribunal en los certámenes bertsolarísticos, y durante varios años ha sido secretario de la Asociación de Bertsolaris de Vizcaya, publicando además una biografía sobre el bardo vizcaíno Jon Lopategi, académico de

honor de Euskaltzaindia. Finalmente, conviene reseñar también el gran número de ensayos cortos, poesías y cuentos en varias revistas: *Olerti*, *Karmel*, *Zeruko Argia*, etc.

Sin ser un perito en los campos de la etnología, etnografía y antropología vascas, se observa en este libro reseñado que L. Barayazarra ha leído con interés los estudios sobre mitología vasca de J.M. Barandiaran, los libros relacionados con el folclore vasco de Resurrección M<sup>a</sup> de Azkue, amén de los acertados análisis de Manuel Lekuona, relacionados con la literatura oral y popular. Todo ello ha contribuido a la plasmación de este interesante libro en torno a un pequeño pueblo vizcaíno.

Como si se tratara de una novela costumbrista, el autor comienza describiendo su pueblo local colocándolo en su entorno geográfico (carreteras, montañas, riachuelos, etc.) ubicando su caserío en este entorno. Posteriormente, pasa a describir los personajes, las fiestas populares, la escuela, la iglesia parroquial, la vida religiosa, los deportes y juegos, las costumbres tradicionales como el *auzolan* o trabajo en común (reparación y mantenimiento de caminos vecinales; las rondas de Santa Agueda). Subraya la importancia del caserío como bastión más seguro de la cultura

vasca y especialmente del euskara: "gure kulturaren eta euskeraren gordelekurik one-na eta ziurrena".

En el terreno religioso y eclesiástico son interesantes los pasajes dedicados a la visita de la imagen de la Virgen de Begoña, Patrona de Vizcaya, en 1950, al pueblo de Meñaka, con ocasión de las bodas de oro de su coronación en 1900. Asimismo, llama la atención la descripción que el autor hace de D. Pascasio, sacerdote de Meñaka, como prototipo del cura *euskeldun*, amante de la lengua vasca y hombre de buen corazón pero partidario de los castigos, de los métodos coercitivos, y un tanto "ultramontano".

Como aspectos más sobresalientes del libro resaltaría el etnográfico y el euskérico. El pueblo de Meñaka, situado a pocos kilómetros de Munguía (Vizcaya) en las faldas del Monte Sollube, dista mucho, en la actualidad, de ser el pueblecito de hace medio siglo. Los bilbaínos se expanden no sólo por Cantabria (Castro, Laredo, Noja, etc.) sino también por los pueblos cercanos de la capital vizcaína como Meñaka, construyendo chalets y nuevas casas y haciendo desaparecer la fisonomía y muchas de las costumbres vigentes a mediados del s. XX.

L. Barayazarra, nacido en 1940, describe los recuerdos de un niño de 11 años sobre

costumbres, valores, formas de pensar y la vida religiosa de un pueblo rural tras la Guerra Civil (1936-1939). El autor aclara e insiste en que narra los hechos tal como él los vivió a esa edad: "umetan ikusi neban moduan". Merece una atención especial el capítulo titulado "Etxean ohitura zaharrean" (En familia a la antigua usanza, págs. 251-265) donde evoca con cariño objetos y costumbres de su infancia en el entorno familiar: la cuna donde su madre mecía a él y a sus nueve hermanos cantando la canción de cuna "Obabatzua"; la cocina del caserío "Urezandigoikoa", lugar de encuentro familiar y de transmisión oral de viejas tradiciones, versos, canciones, cuentos, narraciones de personajes mitológicos, supersticiones, etc.

Destaca también en este libro su prosa poética, "bihotzez idatzia" (escrito con mucho cariño) en el que el autor trata de plasmar su obra más personal, individual y literaria, bastante diferente de su creación anterior. Sin abandonar el dialecto vizcaíno de su infancia, aporta la larga experiencia de residente en el convento carmelitano de Markina obteniendo un dialecto vizcaíno unificado, clásico, y claro, muy comprensible para cualquier vascohablante, que nos evoca el ejemplar vascuence de J.A. Moguel, Fray Bartolomé, etc. Por otra parte, como académi-

co correspondiente de Euskaltzaindia, es también defensor del vascuence unificado y lo pone en la práctica sin menoscabo de su dialecto vizcaíno. Por ello, evita los localismos de Meñaka, pero no palabras que se usan en aquella zona como *belu* (tarde (adv.)), *asago* (lejos), *uger egin* (nadar), etc. En el vascuence de L. Barayazarra no faltan bonitos símiles y metáforas que tanto agradan a los lectores de esta lengua multi-secular. Por ejemplo, con ocasión del nacimiento de la menor de sus hermanas, que redondeaba el número diez en la lista familiar afirma: "Josune zan, guztia biribiltzeko, koroï harek falta eban azken lorea" (Jesusa era la última flor que faltaba a aquella corona para ser completa, p. 62).

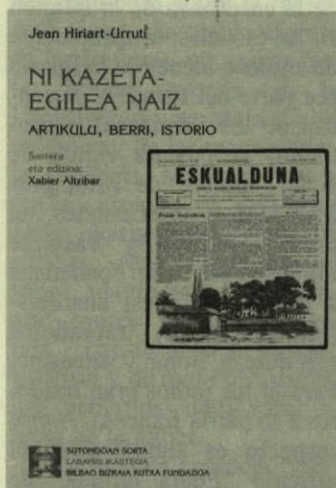
Finalmente, es justo resaltar también la agradable impresión que el lector vasco percibe al finalizar la lectura de este libro que discurre como una interesante novela, viva y entretenida. Hoy se habla a menudo de la preservación de la memoria histórica y estoy convencido de que las personas interesadas en este tema, hallarán un material interesante en esta obra paradigmática por su aportación etnográfica y etnológica de la vida rural de un pueblecito vizcaíno.

GORKA AULESTIA

## Ni kazeta egilea naiz

Jean HIRIART-URRUTI

Bilbao, Bilbaoko Bizkaia  
Kutxa Fundazioa, 2004,  
715 págs.



La figura del sacerdote y prolífico escritor Jean Hiriart-Urruti (1859-1915), nacido en Hasparren (Laburdi) y ordenado de sacerdote en 1882, ha despertado siempre el interés de los amantes de la literatura vasca, a pesar de su integrista religioso y político que se manifiesta repetidamente en su ingente obra periodística. El académico de Euskaltzaindia P. Lafitte (que conoció de cerca la persona y obra de este canónigo vasco) le define como “el verdadero formador de la moderna generación de escritores vasco-franceses”. Luis Villante, presidente de la men-

cionada institución afirmaba en 1961 en su *Historia de la Literatura Vasca*: 199-200 que: “Nadie ha escrito tanto como él en vascuence; al menos sobre asuntos tan diversos. Podemos decir que hasta el presente él ha sido el único periodista que ha tenido el vascuence”. J. Hiriart-Urruti es autor de dos libros: *Mintzaira, aurpegia: Gizon!* (1971) y *Zezenak Errepublikan* (1972). Pero lo que realmente atrae al lector vasco es su prolífica producción periodística escrita en euskara sobre todo en la revista *Eskualduna* de la que fue director durante casi treinta años.

El libro que reseñamos contiene 715 páginas, supone un esfuerzo de investigación y es fruto de muchos años de trabajo concienzudo llevado a cabo por el profesor vizcaíno de la UPV, Xabier Altzibar.

El extenso prólogo de 76 páginas, que precede a esta antología, está dividido en ocho secciones y brinda al lector una segura brújula orientadora en este bosque espeso pero a la vez, bien delimitado por las notas introductorias y aclaratorias. En la primera sección, X. Altzibar presenta los datos biográficos de J. Hiriart-Urruti. Destaca desde el principio una de sus frases que se plasma como título del libro: *Ni kazeta-egilea naiz* con la que se autodefinió como periodista nato. Entre sus modelos literarios

se menciona a cuatro grandes personajes de la literatura francesa: J.B. Bossuet (1627-1704), J. de La Bruyère (1645-1696), Ch. Sainte-Beuve (1804-1869) y L. Veuillot (1813-1883); asimismo, en el terreno del vascuence y de la literatura euskérica, se mencionan como ejemplos para Hiriart-Urruti, los nombres de Jean Duvoisin (1810-1891) autor de *Laborantzako Liburua* (1858) y de Jean Ithurri (1845-1896), autor de una excelente gramática vasca: *Grammaire basque, dialecte labourdin* (1895). En la segunda sección, X. Altzibar describe la aportación que prestó el sacerdote labortano al semanario *Eskualduna*, y los orígenes de esta publicación en 1887, de la mano de Luis Etxeberri. Era un semanario bilingüe (vascuence y francés), distribuido en los fines de semana y destinado especialmente a la gente del agro vasco con el objetivo de mantener los valores tradicionales y familiares como la religión católica, la propiedad privada, etc. Portaba como subtítulo “Journal fait par des basques pour des Basques” (periódico realizado por vascos y para vascos) entre los que destacan escritores como G. Adema, “Zalduby” (1828-1907), J. Etxepare (1877-1935), J. Saint Pierre (1884-1958) quienes colaboraron como periodistas durante más de treinta años. Políticamente, esta revista se situaba próxima a la derecha francesa,

fomentando las ideas monárquicas y conservadoras, en oposición al semanario *Réveil Basque* (1886) nacido en Pau durante la III República, que defendía una ideología contraria: republicana y anticlerical. *Eskualduna* gozó de larga vida (1887-1944) superando las vicisitudes de dos guerras mundiales, mientras que la otra duró pocos años. En 1903 cambió de propietario y de nombre, adoptando durante varios años el de *Eskualdun Ona*. *Eskualduna* alcanzó la estimable cifra de 7.000 ejemplares. Hiriart-Urruti fomentó el euskera creando un grupo de periodistas: J. Barbier (1875-1931) G. Lacombe (1879-1947), Pablo Fermín Irigaray, "Larreko", además de los arriba mencionados. Además erradicó la vieja costumbre de publicar las noticias sólo en francés, creando un periodismo escrito en vascuence.

En la tercera sección titulada "Antología honetako kaze-talanak" (Trabajos periodísticos de esta antología), X. Altzibar muestra que su antología es muy diferente de las publicadas hasta ahora sobre este tema. Además de rebatir la idea errónea de considerar a Hiriart-Urruti como simple autor de artículos de opinión. Por otra parte, el punto (3.2. págs. 30-31) es muy interesante pues el autor de la edición describe en él los criterios por los que se ha guiado a la hora de publicar este libro: a) se

resalta la diversidad de géneros; b) se publican los hechos más destacables ocurridos en el País Vasco, Francia y el resto del mundo, clasificándolos por géneros y subgéneros, y señalando la cronología de ellos; se evita la repetición de artículos publicados en las antologías anteriores, logrando así una obra extensa y diversa en géneros; c) al hacer la selección de los artículos se eligen aquellos en los que el periodista labortano muestra la riqueza del euskera y la belleza de su estilo personal lleno de vida, humor e ironía. Como consecuencia, se logra resaltar las múltiples facetas de este escritor en una época en la que los intereses de la religión y de la política colisionaban a menudo. X. Altzibar presenta al periodista vasco, enamorado de su lengua; religioso; preocupado por los embates de la política en el campo religioso; conservador, polemista, testarudo, demasiado apegado y condicionado por el "Ancien Regime"; poseedor de una pluma ágil y aguda; interesado en los temas y sucesos más importantes de su tiempo. El autor de esta antología resalta también la capacidad de Hiriart-Urruti de convertir los sucesos antiguos en interesantes relatos, y su don para narrar y traducir bellamente.

En la cuarta sección del prólogo, X. Altzibar describe el pensamiento del escritor de Hasparren sobre temas como la política, la sociedad, la

mujer, el euskera y el País Vasco; presenta a Hiriart-Urruti como acérrimo adversario de la República francesa en la que no reconoce ni siquiera los aspectos positivos como la libertad de prensa. La controversia de la prohibición de la enseñanza de la religión en las escuelas; la apropiación de algunos bienes de la Iglesia por parte del Estado y el control de los Seminarios, acentuaron la postura rígida de aquel hombre de principios inalterables; en ocasiones, un tanto testarudo y bastante intransigente, que condenaba a judíos, masones, anarquistas, socialistas, tratándolos con dureza, ironía y sarcasmo. Para él los judíos eran traidores a la patria francesa. A este respecto es significativo el artículo "Fuera juduak" de este libro (págs. 117-119), y la postura tan negativa que adoptó en el famoso caso del proceso y condena del militar francés, el judío Alfred Dreyfus (1859-1935), bien diferente de la diatriba "J'accuse" de E. Zola (1840-1902). A pesar de no desear la guerra, se muestra a favor del colonialismo francés, y del español en Cuba, defendiendo además la monarquía española.

Sus puntos de vista sobre los cambios que se operan en la sociedad reflejan también su actitud conservadora: el precepto dominical; las primeras comuniones; la moralidad en la forma de vestir de

las chicas; las corridas de toros consideradas como juegos salvajes; las huelgas, etc. En general, se muestra reacio a aceptar estos cambios, condenándolos, a veces, con dureza.

Son también sorprendentes sus opiniones sobre la mujer. Aun siendo favorable al voto de las mujeres, no acepta que la mujer acceda a la Universidad y se mofa de las médicos y de las que ejercían la abogacía. Más aún, no le duelen prendas en definir las como charlatanas y ligeras de cabeza. Aun aceptando el sabio adagio latino: "distingue mores et concordabis jura", cuesta aceptar el tono irrisorio y de mofa que usa en los artículos dedicados al tema de la mujer.

Finalmente, aparece como defensor tenaz del euskera en contra de los que la combaten dentro y fuera del País Vasco, tachándolo de inservible para el progreso y el mundo moderno. En consecuencia condena a los padres vascos que enseñan sólo el francés a sus hijos; su primera lengua debe ser el vascuense.

En la quinta sección del prólogo, el autor analiza los distintos géneros del periodismo del escritor de Iparralde. Resalta desde el principio su estilo literario, para pasar a los artículos de opinión en los que le define con una frase muy expresiva: "ahoan bilorik gabe" (Sin pelos en la lengua, p. 60). Con ello resalta el tono polémico, beligerante, sarcás-

tico y jocoso del canónico labortano. Otro aspecto muy importante de su periodismo versa sobre las noticias de los pueblos vascos (defunciones, accidentes, etc.). Siguiendo la trayectoria de su amigo J. Barbier, se vale también del cuento para convertirlo en crónica periodística. Finalmente, con ocasión de la publicación de nuevos libros, escribió muchas reseñas críticas sobre ellos.

Como era de esperarse de X. Altzibar, el lenguaje y estilo de Hiriart-Urruti ocupan un lugar importante en esta introducción (págs 68-85). Tras muchos años de investigación sobre este fundador del periodismo vasco, las ponderadas reflexiones del profesor vasco ayudarán al lector a una mejor comprensión del periodista de Hasparren. Para comenzar, la influencia de los clásicos especialmente de "Axular" es notoria en su lenguaje retórico, en ocasiones; alambicado y elegante, siempre; la influencia de otros escritores vascos más próximos (Duvoisin, Elizanburu, "Zalduby", etc.) es también patente en su dialecto labortano que enriquecido con el bajo-navarro, se ha ido introduciendo en el País Vasco continental como lenguaje literario. Si a ello añadimos la aportación de la lengua hablada como complemento de lo arriba expuesto, tendremos como resultado un euskara labrado y limpio que no se funda en arcaísmos ni

neologismos, manteniéndose en cuanto al vocabulario, bastante apartado de las opiniones de Sabino Arana (1865-1903) e incluso de R.M. de Azkue (1864-1951). En ese euskara culto y "aristocrático", su sintaxis ocupa un lugar importante convirtiéndose en el eje de su arma de escritor. Asimismo, el uso frecuente de figuras retóricas: elipsis, verbos sintéticos, paralelismo, enumeraciones, antítesis, alegorías, refranes, hipérbaton, acumulaciones, etc. embellecen la calidad de su prosa. La renovación del vocabulario y la ortografía actualizada son también otros componentes con los que logró unos resultados tan relevantes en su prosa periodística.

Con unas notas aclaratorias sobre la grafía empleada, con arreglo a las normas de Euskaltzaindia, y una interesante bibliografía en las secciones séptima y octava, finaliza X. Altzibar su extenso prólogo.

En cuanto a la estructura de la obra, este voluminoso libro aparece dividido en tres grandes partes, entre las que destaca la primera con 451 páginas. En sus tres primeros apartados (págs. 97-386) se hallan los artículos de opinión y noticias, que versan sobre política, religión, sociedad y euskara. En el tercer apartado titulado "Euskara eta Eskualduna" (págs. 327-367) destacan varios artículos

dedicados a la lengua vasca. La selección hecha por el profesor Altzibar produce la sensación de hallarnos ante una apología cerrada de la lengua vasca realizada en un euskara nada común y corriente: "Eskuara Frantzian" (p. 330), "Eskuara Elizan" (p. 332), "Pauvre Basque"! (p. 335), "Zerk du galtzen eskuara" (p. 337), "Biba eskuara!" (p. 346), Katxima eskuaraz (p. 347).

Entre tantos artículos (muchos de ellos muy cortos) destacaría como muestra, además de los ya citados otros dos: "Makila ken" (p. 270), por la absurda prohibición del uso de la "makila" o bastón de uso tan corriente entre los aldeanos vascos; "Eguerrigaua" merece también ser resaltado por su valor etnológico al evocar viejos recuerdos de la celebración de la noche de Navidad en el País Vasco. En ambos destaca el dominio del euskara de su autor. Advierte X. Altzibar, que muchos de los artículos no llevan firma del periodista labortano, pero que son fácilmente identificables como obras suyas por el estilo tan particular, personal y bello en el que están escritas.

Este libro será muy útil para todas aquellas personas que dominando su dialecto materno lo quieran enriquecer con este excelente arsenal del euskara de Iparralde.

GORKA AULESTIA

## ***Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco***

Santiago DE PABLO

Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, 349 págs.



El último libro de Santiago de Pablo nos acerca a un campo de estudio hasta ahora prácticamente desconocido: el cine y la propaganda durante la guerra civil en Vasconia. El autor demuestra a lo largo de su nueva obra cómo cine y propaganda jugaron, desde las dos partes en conflicto, un papel fundamental en la creación de dos identidades nacionales contrapuestas. La propaganda de guerra estuvo básicamente pensada para ser distribuida en el exterior, especialmente en el caso del Gobierno vasco. Por este motivo el autor ha recorrido

los principales archivos nacionales (el Archivo del Nacionalismo en Artea, Vizcaya; el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares; el Archivo General de la Guerra Civil en Salamanca... entre muchos otros), pero también ha debido trasladarse a diversas filmotecas y archivos europeos (Archivio Storico Istituto Luce en Roma; Cinémathèque Française, en París) y americanos (la Filmoteca de la Universidad Autónoma de México y el UCLA Film & Television Archive, en Los Ángeles, Estados Unidos). Se puede, así, observar que se trata de un trabajo serio, pormenorizado y que su elaboración ha requerido años de estudio.

Dos fueron los acontecimientos bélicos que centraron la mayor parte de la filmografía relacionada con Euskadi durante la guerra civil: la campaña de Guipúzcoa (en septiembre de 1936) y la lucha en el Frente de Vizcaya, en la primavera de 1937. Teniendo estos temas como referencia, De Pablo divide su obra en tres grandes bloques: en primer lugar, la guerra en Vasconia a través del cine franquista; seguidamente, la parte central del libro está dedicada a la propaganda que fue exportada por el Gobierno vasco, con un especial y profundo estudio del documental *Guernika*; y, por último, el autor trabaja en la última

parte del libro la propaganda producida en los países extranjeros: por una parte, las potencias totalitarias que apoyaron a alguno de los dos bandos en guerra (Alemania, Italia y la Unión Soviética) y, por otro lado, los noticiarios de los países occidentales.

En el caso de la propaganda franquista, se trataba de un cine plagado de referencias al papel del ejército y en el que se desprestigiaba a la vencida República y al Gobierno de Euskadi. Como bien dice Santiago de Pablo, el cine de la época difundía perfectamente la realidad histórica vivida. Nos referimos, en concreto, a las diferencias ideológicas entre falangismo y tradicionalismo (mayoritario en el País Vasco y Navarra) en el seno del nuevo partido creado por Franco en abril de 1937 (FET y de las JONS). Por ejemplo, la primera parte del documental *Frente de Vizcaya y 18 de julio* hace eco de una visión carlista de la guerra, plagada de símbolos propiamente vascuistas: destrucción de Guernica (por parte del bando republicano, según la visión franquista), música en euskera del *Gernikako Arbola*, comparación de Mola con el histórico general de las guerras carlistas, Tomás Zumalacárregui... Por el contrario, el *Noticiero Español*, producido entre 1938 y 1941 con ayuda de la Alemania nazi, exaltaba el papel de

Falange dentro del partido único sin hacer apenas mención a las referencias regionales del territorio, ya para entonces conquistado, y sin tener en cuenta la realidad socio-política de Vasconia, más cercana al tradicionalismo que a Falange. Con todo, estos problemas quedaban difusos para el espectador detrás de la máscara del catolicismo y del culto a Franco.

El bando republicano, por su parte dejó en manos del Gobierno vasco la materia propagandística, por tratarse de un territorio ideológicamente diferente al resto de la zona republicana. A pesar de todo, el noticiario de la *Generalitat* sí mostró cierto interés propagandístico hacia la *nación hermana*, en una búsqueda por defender la identidad propia. Como hemos dicho anteriormente, la parte central del libro está dedicada a la propaganda exportada por el nacionalismo vasco: sus protagonistas, sus documentales, sus temas... De Pablo estudia con especial profundidad el cortometraje documental *Guernika* (1937), principal pieza de propaganda del Gobierno vasco. En él se destaca la particular mentalidad nacionalista de la guerra en el País Vasco, que presentaba una visión idílica y mitificada del pueblo vasco, rota a consecuencia de una guerra provocada por una invasión externa. El momento central de la

película muestra las imágenes de la bombardeada villa vizcaína de Guernica (símbolo de la identidad vasca por excelencia). Esta secular idiosincrasia (raza vasca diferenciada, importancia del mundo rural, singularidad de una lengua milenaria, eterna independencia de Euskadi, carácter católico de los vascos) debe ser defendida para evitar males a los más débiles (imágenes de niños y ancianos) frente al extranjero enemigo, que es representado por el fascismo. Aunque *Guernika* fue el documental propagandístico más importante, otros filmes, como *Elai Alai* o *Euzko Deya* (ambos producidas en 1938) reprodujeron los mismos temas ya tratados en *Guernika*. Con todo, estas dos últimas tuvieron una mayor dificultad para ser distribuidas, pues era ya demasiado tarde cuando el Gobierno vasco fue capaz de mostrarlas en salas de cine, pues el territorio vasco ya llevaba un año en manos franquistas.

Las potencias extranjeras también mostraron interés por los acontecimientos que estaban teniendo lugar en Vasconia durante la Guerra Civil. Los noticiarios occidentales (a pesar de mostrarse todos ellos algo más favorables a alguno de los dos bandos en conflicto) trataron de presentar la guerra de la forma más objetiva posible para no entrar en discusión con los espectadores y con el

fin de respetar el tratado de No Intervención. De esta manera, la mayoría de los noticiarios franceses, británicos y estadounidenses hicieron hincapié en la misión humanitaria que dichos países ejercieron, buscando emotividad, tratando temas como la evacuación infantil. La mayor parte de estos noticiarios, dice De Pablo, fueron favorables a Franco y ofrecieron una visión excesivamente tópica del País Vasco. A pesar de todo, trataron de que prevaleciera el sentido informativo sobre la propaganda, todo lo contrario de lo que hicieron los noticiarios de las potencias totalitarias. Según el autor, no existe constancia de que Alemania enviara sus propios operadores al País Vasco, pero sí lo hizo la Italia fascista. En todo caso, la primera ofreció imágenes de la guerra en el Frente de Vizcaya, mientras Italia no emitió noticias sobre Euskadi hasta que terminó la guerra. Como dice De Pablo, este hecho no fue casual, debiéndose, fundamentalmente, a que el Gobierno de Mussolini comenzó el 10 de mayo de 1937 negociaciones con el PNV para que Bilbao se rindiera sin causar víctimas y (tras fracasar este plan) que los batallones nacionalistas se entregaran en Santander a los legionarios italianos, dando lugar al Pacto de Santoña. Las imágenes filmadas por los operadores italianos en

Vasconia comenzaron a ser recogidas por los noticiarios una vez tomado totalmente el territorio por las tropas franquistas, a partir de agosto de 1937. Desde entonces varios fueron los tópicos de la propaganda italiana: por un lado, la importancia de la ayuda de Italia a los sublevados, presentada como una lucha contra el enemigo comunista, y la reconstrucción de España tomando como modelo a la Italia de Mussolini. Todo ello en un ambiente plenamente fascista y falangista, quedando el carlismo y la religión en un segundo plano, debido a la ayuda que dio Italia a Falange.

Por su parte, la Unión Soviética también quiso hacer propaganda de su colaboración con la República. Centrándose en los principales acontecimientos bélicos (batalla del Bidasoa y campaña de Vizcaya) los noticiarios soviéticos emitieron la imagen de una guerra revolucionaria. Con todo, la mayor parte de los documentales soviéticos se centraron en la acogida de niños en la URSS, siempre con una parafernalia completamente comunista (puños en alto de los jóvenes evacuados, banderas del PCUS, imágenes de Stalin...), con el fin de dar una imagen positiva y humanitaria del papel jugado por esta potencia en la guerra española.

*Tierra sin paz*, además, incluye un anexo de películas

no existentes o que no se refieren a la guerra en el País Vasco. El autor explica cómo, a partir de ciertos mitos bibliográficos, que se han ido extendiendo entre los historiadores del cine hasta la elaboración de este trabajo, ha habido una gran confusión acerca del cine producido sobre Euskadi durante la guerra civil. De Pablo, con fuentes originales y con un estudio pormenorizado, demuestra por qué ha llagado a la conclusión de la inexistencia de dichos filmes.

*Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco* se convierte, así, en un libro original y realmente interesante para comprender la guerra en Vasconia desde un mundo (el cine) que, hasta el momento, no había sido tratado con el interés que se merecía.

VIRGINIA LÓPEZ DE  
MATURANA DIÉGUEZ





**Ana Arregui Barandiaran** (Vitoria, 1963) es licenciada en Historia por la Universidad de Navarra (1986), Master en Museología por la UPV (1991) y ha cursado el Diploma de especialización en Arte Contemporáneo del País Vasco por la Universidad de Deusto (1998). Profesionalmente, se dedica a la documentación y archivística en distintos proyectos, primero dentro de la empresa privada y ahora de forma autónoma. Entre las publicaciones que ha realizado se pueden citar *Pablo Uranga y Díaz de Arcaya* (1992), el capítulo "El pintor Eustaquio Aguirreolea" en la obra *Eustaquio Aguirreolea. Pintore eta argazkilaria. Pintor y fotógrafo* (2000), "Nuevos ingresos en el Museo de Bellas Artes de Álava" en *Museo de Bellas Artes de Álava. Adquisiciones 2004-2005* (2006).

**Igor Barrenetxea Maraño**n. Licenciado en Historia (2001) y Doctorado por la UPV (2003) con la tesina "La Segunda República española en el cine de ficción en los años 90". Se ha especializado en las relaciones entre cine e historia, participando como comunicante en varias jornadas y congresos en Madrid, Zaragoza y Santiago de Compostela. Ha publicado, además, varios artículos como "La hora de los valientes como reflexión histórica de la Guerra Civil" (2004), en *Sancho el Sabio*; así como, "La trilogía vasca de Imanol Uribe" (2003), en la revista *Ikusgaiak*. También ha colaborado en la publicación de la revista *Film-Historia* que se publica en Internet. Actualmente forma parte de un equipo de investigación de Historia Oral con el proyecto titulado "La Recuperación de la Memoria Colectiva de Llodio (1945-2000)".

**Elsa Carrillo-Blouin** es profesora titular en la Universidad de Bretaña Occidental (Brest), en donde imparte cursos de civilización e historia de América Latina. En el campo de la investigación es especialista del análisis semiológico del discurso político y cultural, particularmente de México. Es a través de este tipo de análisis, es decir: mediante la corroboración de la implantación a escala nacional de un discurso producido por una élite regional constituida por diversas capas migratorias, que la doctora Carrillo-Blouin se interesó en los movimientos migratorios hacia el Noroeste de México; en especial, en los fenómenos de interculturalidad y/o de rechazo que se producen ante las nuevas olas migratorias. Es autora de *Los Informes Presidenciales en México: 1877-1976. Ruptura o continuidad?* (México, UNAM, 1996) y de la edición de *Interculturalités: utopies et réalités. De l'intégration au métissage* (Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2004).

**Sara García Mendoza.** Licenciada en Filología Hispánica 1999-2003. Experta Universitaria en Comunicación 2003. Diploma de Estudios Avanzados. Suficiencia Investigadora. Actualmente está haciendo la tesis doctoral sobre Ernestina de Champourcin. Ganadora del Premio de Literatura del Colegio Mayor Alsajara del año 2002 en la modalidad de poesía. Ha trabajado en academias y colegios en puestos relacionados con la enseñanza y como redactora de la sección de cultura en el periódico *La Opinión* de Granada.

**Carlos Ortiz de Urbina Montoya.** Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad del País Vasco. Amigo de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Socio fundador de la Sociedad Española para la Historia de la Arqueología (SEHA). Ha colaborado en distintos proyectos con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y con la Real Academia de la Historia, y es autor de *Historiografía de la Arqueología en Álava en los siglos XVIII y XIX* (1996) y *Vestigios militares de las Guerras Carlistas en Álava. El Fuerte y las torres de Vayagüen, El Encinal y Almoreta en Nanclares de la Oca* (2005).

**M<sup>a</sup> Azucena Penas Ibáñez** es profesora titular de lengua española de la Universidad Autónoma de Madrid. Autora de cuatro libros sobre Lope de Vega: *Análisis lingüístico-semántico del lenguaje del "gracioso" en algunas comedias de Lope de Vega* (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992), *El lenguaje dramático de Lope de Vega* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996), *Félix Lope de Vega: lenguaje y vida. El escritor y su obra* (Madrid, Eneida, 2004). En prensa: *Cambio semántico y competencia gramatical en la lengua de Lope de Vega* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 2006). Ha colaborado en obras colectivas con la publicación de capítulos y apéndices. También ha trabajado en proyectos de investigación de la Unión Europea y de la Comunidad de Madrid. Ha asistido a numerosos congresos como comunicante y ponente. Es autora de medio centenar de artículos en revistas españolas y extranjeras. Ha dirigido trabajos de investigación.

**Ana Isabel Recalde Delgado** (San Sebastián, 1960), licenciada en Filosofía y Letras –Sección Filología Hispánica– en 1982 por la Universidad de Deusto – Campus de San Sebastián. Doctora en Filología Hispánica desde 2004 con la tesis sobre semántica “El campo de la valoración estética en español: investigaciones funcionales, cognitivas y contrastivas” (Sobresaliente cum laude) por la Universidad de Deusto.

Profesora en la Universidad de Deusto – Campus de San Sebastián– desde el año 1983 en la Facultad de Filosofía y Letras, reconvertida en Facultad de Humanidades desde el año 1999. Su actividad docente en licenciaturas se ha desarrollado en torno a las siguientes materias: Lingüística y Comunicación, Lengua española y Lengua francesa. Actualmente enseña Teoría de la comunicación, Español lengua extranjera y Francés lengua extranjera. Ha colaborado en la revista *Mundaiz*.

**Eduardo Rojo Díez** (Barakaldo, 1960). Licenciado en Ciencias de la Información y en Filología Hispánica por la Universidad del País Vasco. Es redactor de RNE en Vitoria y presidente de la Asociación de Estudios Onienses, centrada en el desarrollo de actividades culturales e investigaciones sobre el Monasterio de Oña, con motivo de su milenario en 2011. Entre sus publicaciones destacan *La memoria del Siglo XX. Oña* (2003) y *Oña. Imágenes de ayer* (2004), así como diversos artículos en las revistas *López de Gámiz* y el *Boletín de la Institución Fernán González*.

**Íñigo Sarriugarte Gómez** (Zürich, Suiza, 1968). Doctor y Profesor Asociado en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filología, Geografía e Historia (U.P.V.), donde imparte asignaturas relacionadas con la Historia del Arte del siglo XX; y Profesor Colaborador en los Programas de Formación Permanente del Instituto de Estudios del Ocio en la Universidad de Deusto, donde desarrolla materias relacionadas con la museística y la estética en el siglo XX. Ha publicado el libro *Artistas Vascos*, así como numerosos catálogos y más de una treintena de artículos; ha participado en numerosos seminarios y congresos internacionales y ha realizado más de una veintena de conferencias.



## NORMAS PARA LA REDACCION DE LOS ARTÍCULOS

1. Los trabajos propuestos para su publicación en la revista se remitirán a la Fundación Sancho el Sabio (Paseo de la Senda, 2. 01007 VITORIA-GASTEIZ). Si no se ajustan a estas normas, la revista los devolverá al autor para su corrección.
2. La extensión máxima es de 35 páginas (DIN A-4) para los artículos y 4 páginas para las reseñas de libros, a doble espacio y 70 caracteres por línea. Las notas se numerarán de forma correlativa.
3. El título propiamente dicho no excederá de ocho palabras (sin contar artículos ni preposiciones), pudiendo ser complementado, si es preciso, por un subtítulo.
4. Los trabajos se acompañarán de un resumen que no excederá de 80 palabras, incluyendo artículos y preposiciones (unas 5 líneas), sin puntos y aparte. Se incluirá asimismo una relación de palabras clave (hasta 5), en la misma lengua que el artículo, ordenadas en función de su importancia.
5. Si fuera necesario dividir el texto en epígrafes, se numerarán con números arábigos. El título del epígrafe irá en negrita y minúsculas (1. **Introducción**, etc.). En caso de que sea necesario hacer más subdivisiones, se numerarán de forma correlativa y se escribirán en cursiva (1.1. *Fuentes*, 1.2. *Aproximación*,...).
6. Las palabras en lenguas diferentes al idioma en que se escriba el artículo, nombres de publicaciones periódicas, etc. cuando aparezcan dentro del texto irán en cursiva. Las citas textuales dentro del texto irán entre comillas (" "), a no ser que sean muy extensas, en cuyo caso se citarán en párrafo aparte, con una sangría mayor que la del texto común. En ningún caso se utilizará el subrayado.
7. La forma de citar los libros, artículos de revistas y de obras colectivas será la siguiente:

Juan Manuel CERRATO: *Estudio postal de la Primera Guerra Carlista en Euskal Herria*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1993.

Julio César SANTOYO: "Pierre Duhart-Fauvet: un impresor francés en Vitoria (1811-1813)", *Sancho el Sabio*, nº 1, 1991, págs. 265-274.

Juan VIDAL-ABARCA LÓPEZ: "Álava y el carlismo: la familia Varona", en VV. AA.: *Los carlistas, 1800-1876*, Fundación Sancho el Sabio, Vitoria-Gasteiz, 1991, págs. 161-207.
8. El texto se enviará en soporte informático, sin sangrar y sin introducir tabuladores, etc., en un programa de uso extendido (Word para Macintosh, o PC), adjuntándose además el trabajo en papel.
9. Junto con el artículo se enviará un breve curriculum vitae del autor (unas ocho líneas).
10. La revista comunicará al autor si su artículo ha sido aceptado o no. Cuando vaya a publicarse, se remitirán al autor las pruebas de imprenta y éste dispondrá de un plazo de quince días para corregirlas. En caso contrario la propia revista se encargará de su corrección.







"Sancho el Sabio" aldizkariak hogeigarren mendearen lehen herenaren kultur-birsortzearen azalpenekin bat egin nahi du, baita azken hamarkadan hauetako Euskal Herriaren irudi berritzailearekin. Era berean, berrogeitamar-garren hamarkadaren azkenean jaiotako "Boletín de la Institución Sancho el Sabio" delakoaren hogeitabost urte emankor haien jarraipena da. "Sancho el Sabio" aldizkariak euskal kulturaren ikuspegi berria eman nahi du "Caja Vital Kutxak" finantziaturik, edozein idazlek Euskal Herriari buruz eta edozein arlotan egindako lan guztiak arabarrak eta euskaldunak bezala hartuko ditu, lanen edukina eta ideologi eta kultur esannahia begiratu gabe. Gaurko unibertsitari eta ikaslariren arteko espresio bidea izan nahi du gainera, beraien ikerketen ondorioak azal ditzaten honen bidez. Lan hau onuragarria izango delakoan gaude, eskaera zientifiko eta akademikoen eskakizuna kontutan hartzen eta aldizkariaren lehenengo garaiko histori aberastasunaren berme ezin hobearekin.

Asmo hauek bete ahal izateko, aldizkariaren Zuzendaritza Kontseiluak Aholkulari Kontseiluaren laguntza du. Kontseilu honen partaideak honakoak dira, unibertsitateko irakasleak, ikertzaileak eta euskal kulturarekin harremanak dituztenak, kulturaren arlo guztien ordezkari gisa. Zenbaki bakoitzean, "Sancho el Sabio" aldizkariak biltzen ditu arte, historia, hizkuntza, literatura, zuzenbidea, soziologia, eta abarren ikerketak. Eta hauek banatzen dira sail hauen arabera: "Euskal Ikasketak", "Arabar Ikasketak", "Bibliografia eta Dokumentazioa" eta "Liburuak". "Sancho el Sabio" bere orriak eskaintzen dizkio kulturaren ikuspegi desberdinetatik, gure aldizkariak 1991. urtean zituen helburuak lortzen lagunduko dion edonori.



Araba eta Gasteizko  
Aurrezki Kutxa



FUNDACIÓN · FUNDAZIOA

Sancho el Sabio

Caja Vital  Vital Kutxa



# SANCHO EL SABIO

25

2006