

Paisaje e identidad vasca en cuatro autores finiseculares

Mikel Lorenzo Arza¹

RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

Este artículo analiza la función ideológica del paisaje en una serie de textos escritos por Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Sabino Arana y Vicente Arana tras la abolición foral en 1876. A raíz de la supresión de los Fueros, esta serie de escritores encuentran una brecha abierta para una reformulación de la identidad política del País Vasco finisecular. El paisajismo literario se convierte en la vía cultural que utilizan para materializar sus diferentes propuestas identitarias para el País Vasco de fin de siglo.

Pasaiaren funtzio ideologikoa aztertzen du artikulu honek, Pío Barojak, Miguel de Unamunok, Sabino Aranak eta Vicente Aranak 1876ko foru-abolizioaren ondoren idatzitako zenbait testutan. Foru-abolizioa dela-eta, idazle horiek irekitako arrail bat aurkitzen dute mende-amaierako Euskal Herriaren nortasun politikoa birformulatzeko. Mende-amaierako beren nortasun-proposamenak gauzatzeko erabiltzen duten kultura-bide bihurtuko da paisajismo literarioa.

This article analyses the ideological function of landscape in a series of texts written by Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Sabino Arana and Vicente Arana after abolition of the Basque Fueros in 1876. As a result of the Fueros abolition, this series of writers found an open front to reformulate the Basque Country's turn of the century political identity. The literary image of landscape became the cultural means to bring about a variety of identity proposals for the Basque Country at the end of the 19th century.

PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Memoria literaria, paisaje cultural, fuerismo, paisaje edénico..
Memoria literarioa, kultura-paisaia, foruzaletasuna, paisaia edenikoa
Literary memory, Cultural landscape, Basque Fueros, Paradisiacal landscape

Villanova
University

Fecha de recepción/Harrera data: 30-09-2013
Fecha de aceptación/Onartze data: 06-06-2014

Las dos generaciones de escritores fueristas (1851-90) desarrollaron su producción literaria en el periodo que abarca entre la “La ley de confirmación de fueros” (1839) por las Cortes Españolas y su abolición por Cánovas del Castillo en 1876¹. Durante este periodo, auspiciado por el moderantismo, versión hispana del liberalismo europeo, las élites políticas vascas desarrollaron un movimiento político y cultural en defensa de los fueros. Dentro de las diversas iniciativas culturales del fuerismo, la producción literaria de los escritores fueristas tuvo una especial relevancia, ya que ayudó a blindar los fueros de cualquier tentativa de modificación constitucional durante la segunda mitad del siglo XIX. A su vez, también difundieron una imagen literaria del País Vasco como tierra de libertades patriarcales. Esta visión idílica se resquebrajó en las últimas décadas del siglo ante el advenimiento de la nueva sociedad industrial. Las transformaciones socio-económicas derivadas de la industrialización generaron importantes desperfectos en esta estampa bucólica del País Vasco y la generación literaria posterior la cuestionó definitivamente. Precisamente, este artículo aborda el debate en torno a una reconstrucción literaria de esa imagen idílica del País Vasco, en una serie de textos de Vicente Arana (1843-90), Miguel de Unamuno (1865-36), Pío Baroja (1872-56) y Sabino Arana (1865-1901)². En esta discusión literaria, cobró especial importancia la cuestión del paisaje, como una de las vías utilizada por estos autores para discutir una nueva identidad vasca finisecular.

Hasta entonces, el fuerismo había identificado la defensa supra-provincial de los fueros con la alabanza del mundo rural: su economía doméstica, su derecho consuetudinario, sus relaciones agnaticias y vasco-

1 Jon Juaristi distingue dos generaciones de escritores fueristas, la isabelina, que abarca el reinado de Isabel II (1844-68) y la de la Restauración, con autores que alcanzan su madurez literaria tras la supresión de los fueros en 1876. El fuerismo se desarrolla a lo largo de los sucesivos gobiernos moderados del periodo isabelino. El “moderantismo” de estos gobiernos se constituye de una mezcla heterogénea del doctrinarismo francés y del liberalismo lo cual deriva en una miscelánea de progresismo y conservación de ciertas estructuras socio-económicas del Antiguo Régimen. Véase en *El linaje de Aitor: La invención de la tradición vasca*, Madrid, Taurus, 1988, págs. 30-31; Wladimiro ADAME DE HEU, *Sobre los orígenes del liberalismo histórico consolidado en España* (1835-40), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pág. 143.

2 El objeto de análisis de este artículo lo componen una serie de textos de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Sabino Arana y Vicente Arana escritos entre 1890 y 1900. Miguel de UNAMUNO, “Solitaña”, *Obras Completas* (9 volúmenes), ed. Manuel García Blanco, Madrid, Afrodisiaco Aguado, Volumen I, 1955, págs. 113-124; Vicente ARANA, “Las ninfas del Zadorra” en *Los últimos iberos*, Bilbao, Amigos del Libro vasco, 1983, págs. 346-61; Pío BAROJA, *Vidas sombrías*, en *Obras Completas*, (ed. José Carlos Mainer), Barcelona, Opera Mundi, Volumen XII, 1998, págs. 81-202; Sabino ARANA GOIRI, *Bizkaya por la Independencia*, en *Obras Completas* (ed. Martín Ugalde) (3 tomos), Donostia, Senda, 1983, págs. 105-35.

parlantes. Este mundo preindustrial operó como el “paisaje cultural” de las provincias forales, en los términos utilizados por Zoran Roca: “Son los paisajes representativos, encapsulaciones visuales de la manera en que un grupo ha ocupado un territorio particular y ha construido una memoria colectiva que comparte a lo largo del tiempo”³. Sin embargo, este “paisaje cultural vasco” colapsó con la segunda industrialización (1851-90) y el crecimiento económico al calor de las ventajas fiscales del Concierto Económico (1878). Como consecuencia de estas transformaciones, se produjo el ensanche urbanístico de Bilbao y el mundo rural quedó relegado a un plano secundario a nivel político y económico. El fuerismo se desintegró y muchos de sus miembros se afiliaron a los principales partidos de la Restauración (canovistas y sagastinos). Sin embargo, el “paisaje fuerista” obstaculizó el desarrollo de una literatura vasca moderna, como bien apunta Unamuno:

Los campesinos vascos que nos describe Trueba parecen pastorcillos de nacimiento de Navidad: todos son inocentes, candorosos y –hay que decirlo– bastante simples. Y así se acreditó para muchos una leyenda que bien mirada las cosas nos perjudica más que nos favorece⁴.

Esta denuncia de la poca modernidad de los escritores fueristas tiene su primera réplica en la construcción de un nuevo paisaje vasco. Los primeros textos literarios de esta generación finisecular (los noventa-yochistas vascos, Vicente Arana...) abordan la construcción literaria de nuevos “paisajes vascos” sustitutivos del fuerista. Al igual que los fueristas, esta generación finisecular también idealiza el mundo rural como el entorno donde se guardan los valores esenciales de la identidad vasca. Sin embargo, estos autores proponen un nuevo tipo de relación sentimental con la naturaleza.

A pesar de tener un objetivo común, esta pléyade de autores no alcanza un consenso en torno a una imagen literaria del paisaje vasco. Por lo tanto, no se produjo, como en el caso fuerista, una socialización

3 Zoran Roca concibe el paisaje como un receptáculo de valores históricos y culturales fundamentales para la supervivencia de una comunidad nacional. Los habitantes de un territorio en particular forjan su identidad colectiva a partir de su interrelación constante con su paisaje cotidiano; cualquier variación social o política de este paisaje supone un cambio en la significación histórica y cultural que este paisaje tiene para la comunidad que lo habita. La importancia ideológica del paisaje en los procesos constructivos de una identidad colectiva ha sido abordada por diferentes autores: Zoran ROCA, *Landscapes, Identities and Development*, Surrey, Ashgate, 2011; L. SCAZZOSI, “Reading and Asserting the Landscape as Cultural and Historical Heritage”, *Landscape Research, Journal of the Landscape Research Group*, 29 (4), 2004, págs.335-355; Simon SCHAMA, *Landscape and Memory*, New York, Vintage Books, 1996.

4 Miguel de Unamuno, “Hacia otro escritor vasco” en *OC*, I, op. cit., pág. 555.

cultural de un tipo de paisaje: “Así pues la socialización de un paisaje se produciría en un momento dado de la historia por parte de una élite literaria y artística procedente de un determinado grupo social, que elaboraría una metáfora y la difundiría al conjunto de la sociedad”⁵. A diferencia de este proceso cultural, la generación vasca de fin de siglo no pudo prolongar ese consenso y sus proyectos estéticos discurrieron por separado, entrando en conflicto ideológico entre sí. La cuestión del paisaje trascendió los límites estéticos y se convirtió en una disputa política entre diferentes proyectos de identidad vasca. El paisajismo sirvió como soporte estético para una disputa ideológica entre diferentes maneras de concebir la identidad vasca:

Las diferentes propuestas (sobre el paisaje) que son estéticas, poseen un trasfondo ético y, por supuesto, político. Hay allí una interesante opción de lectura, donde el paisaje interiorizado se va convirtiendo, en una posición política cuya ideología posee largo alcance: es la asunción más que emotiva, más que de sentido de pertenencia, de gratitud ante la herencia recibida⁶.

En definitiva, a fines del siglo XIX, el paisajismo cumple una función ideológica como práctica cultural a partir de la que desarrollar propuestas políticas sobre una nueva identidad vasca finisecular.

Una de las principales novedades de esta generación finisecular en su apreciación del paisaje tiene que ver con la importancia del sujeto que observa la naturaleza y la manera en que su memoria personal mediatiza la percepción de esta. La construcción literaria del paisaje se revela como una narrativa donde se entremezclan los recuerdos personales y la historia del “trozo de naturaleza observado”. Por consiguiente, el escritor construye una “memoria literaria del paisaje”: Un tipo de narrativa que intercala los recuerdos individuales y la historia del lugar, de tal manera, que la memoria del espacio concreto acaba acumulando tanto recuerdos individuales como hechos históricos.

2. NOVEDADES DE LA GENERACIÓN FINISECULAR VASCA EN SU VISIÓN IDEOLÓGICA DEL PAISAJE VASCO

5 Joan NOGUE, “Nacionalismo, Territorio y paisaje en Cataluña” en Nicolás ORTEGA CANTERO, *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*, Madrid, UAM, 2005, pág. 194.

6 Carlos PACHECO / Luis BARRERA, *Nación y literatura: Itinerario de la Palabra Escrita en la Cultura venezolana*, Fundación Bigot, Caracas, 2006, pág. 213.

El paisaje se sitúa en medio del conflicto entre identidad individual e Historia. Esta conexión entre Naturaleza y memoria individual genera un discurso estético donde el paisaje se define como un receptáculo emocional. La Historia se entremezcla con los deseos, los recuerdos, las emociones del observador, como propone Schama: “Porque si, como hemos visto, toda nuestra tradición paisajística es el producto de una cultura compartida, la de la misma tradición simbólica a partir de un rico yacimiento de mitos, recuerdos y obsesiones”⁷. Los escritores fueristas habían impedido cualquier comunicación íntima entre el observador y la naturaleza a partir de su visión utópica y bucólica del medio rural vasco. Sin embargo, la destrucción de esta imagen idílica del paisaje se produjo cuando el escritor reivindica su libertad personal para contemplar la naturaleza lejos de las directrices fueristas.

El fuerista tardío Vicente Arana (1841-90) inauguró esta perspectiva literaria en su relato “Las ninfas del Zadorra”⁸. A lo largo de esta narración, un “yo literario” rememora sus recuerdos amorosos en la vega del río Zadorra en lugar de lamentarse por la pérdida de los fueros. El río no incita al canto patriótico sino a la nostalgia amorosa del “yo literario” y al recorrido por su biografía amorosa enclavada en diferentes lugares de la geografía vasca y europea. En paralelo a esta visión intimista, Pío Baroja prolonga una representación afectiva de paisaje, pero para convertirlo en el medio natural donde se forja el aventurero vasco.

El escritor guipuzcoano inventa un tipo de hombre que destaca por su individualismo y su desorden: “Lo característico de los vascos para Baroja, es la vida aventurera, irregular, no sometida a leyes”⁹. Este tipo de aventurero se localiza en espacios fronterizos como Vera del Bidasoa, entre Francia y España. En esta comarca localiza el escritor una tradición histórica de marinos, contrabandistas, mercenarios, que tiene su propia memoria literaria en autores franceses como Alexandre Dumas o Rostand. La culminación de este proceso estético se produce en su novela *Zalacaín el Aventurero* (1909), donde la comarca de Vera del Bidasoa se convierte en la forja del aventurero. La naturaleza se representa como un espacio de supervivencia donde se modelan aventureros anárquicos como Zalacaín. A su vez, la región fronteriza vasco-aquitana es el hábitat natural de este hombre de acción, y en este espacio fronterizo, lo político se difumina emergiendo identidades previas etno-culturales.

7 Simon SCHAMA, *Landscape and Memory*, op. cit., pág. 14

8 Vicente ARANA, “Las ninfas del Zadorra” en *Los últimos iberos*, Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1983, págs. 345-61.

9 Jon JUARISTI, *Espaciosa y triste: Ensayos sobre España*, Madrid, Espasa, 2013, pág. 108.

Zalacaín no tiene ninguna filiación política ni con el Estado español ni con el francés, al igual que ocurre con el protagonista de otro relato barojiano, *La leyenda de Jaun de Alzate* (1920): “Soy el aventurero vasco, ni español ni francés; sirvo al que me paga y lo sirvo fielmente. No me importan las ideas ni las patrias; no tengo más patria que mi caserío y, después, el ancho mundo”¹⁰. En parte, los carboneros, pescadores, sepultureros, que protagonizan sus cuentos vascos de *Vidas Sombrias* (1900), son el antecedente literario de este tipo de aventurero vasco. Muchos de estos relatos se publicaron en la prensa periódica, *La Voz de Guipúzcoa*, *La Justicia*, *La Vasconia: Revista Ilustrada euskarro-americana*, entre 1900 y 1920. Baroja populariza en estos cuentos una visión tópica del paisaje vasco como escuela del aventurero. Durante este periodo, entra en contacto con el suizo Paul Schimtz, principal difusor de la obra nietzscheana en España, y que tanto influyó en la psicología de sus “hombres de acción”. Sin embargo, el nacimiento de estos aventureros arraiga también en una nueva percepción del paisaje vasco y en una nueva manera de entender la naturaleza, que Baroja hereda en parte de la leve insumisión de Vicente Arana a los tópicos literarios fueristas.

Vicente Arana ya había anticipado una actitud hedonista ante la naturaleza cuando alaba la figura del herrero en plena eclosión de la explotación minera en Vizcaya: “¿Quién tan alegre como el herrero? / Toda la vida riendo está/ y a la luz rojiza de la fragua/ de los martillos canta al compás”¹¹. Una actitud vitalista que también comparte Jaun de Alzate cuando habla a los aldeanos: “¡Bebed, cantad, bailad, amigos! La vida es corta y la juventud se pasa pronto”¹². De esta forma, la Naturaleza se ofrece como una fuente de estímulos que se aleja del dramatismo característico de los relatos fueristas. Sin embargo, esta confluencia entre emotividad y Naturaleza no derivó siempre en discursos vitalistas como el de estos dos autores. He aquí cuando entran en escena las representaciones paisajísticas de Miguel de Unamuno y Sabino Arana Goiri.

Estos dos autores no conectan el paisaje ni con su vida sentimental ni con la tradición histórica del aventurero vasco, sino con el lamento nostálgico por la pérdida de los paisajes domésticos de la infancia. La

10 Pío BAROJA, *La leyenda de Jaun de Alzate* en *Obras Completas VI*, op. cit., pág. 421.

11 Vicente ARANA, “Canción de los herreros de Ochandiano”, *Revista Euskalerría*, XIII, 1886, pág. 154.

12 Pío Baroja, *La leyenda de Jaun de Alzate*, OC, VI, op. cit., pág. 488.

inmersión en la Naturaleza supone un reencuentro con paisajes infantiles que remiten a una Edad dorada anterior a la Historia. Desde una perspectiva psicoanalítica, el paisaje se asocia con un periodo primigenio en el que el ser humano se vio forzado a separarse de la Naturaleza:

Lo esencial en la existencia del hombre es el hecho de que ha emergido del reino animal, de la adaptación instintiva, de que ha trascendido la naturaleza –si bien jamás la abandona y siempre forma parte de ella– y, sin embargo, una vez que se ha arrancado de la naturaleza ya no puede retornar a ella, una vez arrojado del paraíso¹³.

Esta caracterización del paisaje vasco como un paraíso preexistente a la Historia se asocia para Unamuno con algunos lugares emblemáticos del Bilbao preindustrial, como el monte Pagasarri o el paseo de los Caños. Entre 1890 y 1900, el escritor bilbaíno recurre a la Literatura como vía para restituirse de ese mundo infantil a través de su biografía literaria, *Recuerdos de niñez y mocedad* (1902):

En este sentido *Recuerdos de niñez y mocedad* es el resultado de la construcción de la memoria a través del lenguaje; memoria que deriva de la escritura, y no viceversa, que es invención de un personaje (uno de los “yos ex futuros” de Unamuno), pero también de un espacio mitificado (El Bilbao entre 1864 y 1879, años que abarcan estos *Recuerdos...*) y de una lengua que les da sentido a ambos y que sirve de hilo conductor para la reconstrucción-inventión de ese “paraíso perdido” recuperado en la palabra¹⁴.

El núcleo ideológico de esta visión del paisaje se encuentra en uno de sus primeros cuentos, “Solitaña”. El escritor bilbaíno describe la vida de un pequeño comerciante bilbaíno en las Siete Calles. Las imágenes zoológicas con las que la monótona vida del tendero se desarrollan en medio de un paisaje introspectivo que anticipa su noción de intrahistoria. Este tema, el de la intrahistoria, aparece en su primera novela y culmina esta progresiva definición de Bilbao como un conjunto de espacios domésticos. A esta definición de la villa bilbaína accede a través de la escritura literaria, que le redime de su nostalgia y le llega al establecimiento de un juego literario con su memoria infantil. Sin embargo, este juego no traspasa los límites de la creación literaria.

13 Erich FROMM, *El arte de amar*, Barcelona, Paidós, 1959, pág. 18.

14 Juan José LANZ, “Espacio urbano, lengua y ficción en *Recuerdos de Niñez y mocedad* de Miguel de Unamuno” en *Bidebarrieta: Revista de Humanidades y ciencias sociales*, Bilbao, Bidebarrieta, 2005, pág. 519.

No ocurre así con Sabino Arana, desencantado por la pérdida de esta Vizcaya virginal asediada por la industrialización. En su caso, aboga por la lucha política en obras como

Bizkaya por su independencia (1892) aunque en sus poemas juveniles ya habría mostrado su desamparo ante el cambio de ciclo histórico¹⁵. La caída en desgracia de Vizcaya se refleja en su paisaje desforestado por los emporios mineros: “Todos los montes/se ven/ completamente rojos; / todos los pueblos en silencio”¹⁶. Las metáforas sangrientas de *Bizkaia por su independencia* incitan a la venganza hacia los *maketos* (la emigración de obreros extremeños, andaluces, castellanos entre 1880 y 1900 para trabajar en las minas y en la siderurgia). Los emigrantes destruyeron el vínculo prenatal de los vizcaínos con la Naturaleza. Esa unidad primigenia con su entorno natural sólo se recompone con la inminente expulsión del *maketo* (el inmigrante). Parte de esta construcción estética del paisaje la hereda Sabino Arana de la literatura fuerista, como veremos a continuación.

Los fueristas definen el paisaje como un marco cultural con el que una comunidad se relaciona históricamente y desarrolla una serie de vínculos indispensables para su supervivencia colectiva:

El sentimiento de pertenencia territorial hacia un paisaje cultural concreto es uno de los factores más significativos que determinan a una persona o la identidad de un colectivo. La respuesta a la pregunta “¿Quién soy?” frecuentemente se interrelaciona con la respuesta a otra pregunta “¿De dónde soy?” y mi historia esta inseparablemente enlazada con la historia del lugar donde vivo¹⁷.

Los escritores fueristas identificaron la defensa de los fueros con la conservación del mundo rural vasco y su conceptualización estética bajo la imagen literaria del “oasis foral”. En *La leyenda de Aránzazu* (1872), Sotero Manteli (1820-1885) interrelaciona la tiranía a la que somete una tribu de gitanos a Guipúzcoa durante el siglo XV, con la degradación del paisaje. La llegada de Hendo, el jefe de los gitanos, a la provincia destruye la armonía entre los guipuzcoanos y la naturale-

3. EL FUNCIONAMIENTO IDEOLÓGICO DEL PAISAJE EN ALGUNOS TEXTOS FUERISTAS

15 Entre 1887 y 1892, Sabino Arana compatibiliza la divulgación de su pensamiento político con la composición poética: “Gaurik Baltzena” en OC, III, op. cit., pág. 2401; “Itxarkundija” en OC, III, op. cit., pág. 2405.

16 ARANA GOIRI, Sabino, “Mendiko negarrak”, en OC, IV, op. cit., pág. 2410.

17 Zoran ROCA, *Landscapes, Identities and Development*, op. cit., pág. 191.

za: “Mil veces había contemplado aquellas rocas volcánicas; mil y mil veces había contemplado también aquellas breñas y aquellos abismos, y siempre la contemplación llevó la paz”¹⁸. De esta forma, la relación de la provincia con su medio natural se ve transfigurada por este agente externo que modifica el cambio cíclico de las estaciones: “Aquella primavera nacía en Aloña marchita; porque la naturaleza, truncando sus leyes negaba los beneficios de la lluvia”¹⁹. Las variaciones en la Naturaleza anuncian una infracción de la comunidad y por lo tanto una ruptura de su armónica relación con el paisaje de su entorno.

El paisaje se representa como un mundo de referencias que remiten a la infancia de sus habitantes. Los escritores fueristas anticipan ya esta función ideológica del paisaje (como espacio evocador de la infancia) pero lo integran dentro de su tradicionalismo político. En su novela anterior, *La dama del Amboto* (1869), Sotero Mantelí define el acto contemplativo de la naturaleza como un reencuentro con la infancia: “porque todo cuanto le rodeaba componía el mundo de sus recuerdos y la serie de sus días estaba allí”²⁰. Los habitantes de sus provincias forales se reencuentran en su entorno cotidiano con su propia memoria infantil: “Porque para retener todos estos recuerdos necesita el hombre alimentar la memoria con la vista de los parages [sic] que aprendió a mirar desde la cuna”²¹. Sin embargo, como apunté antes, esta función introspectiva del paisaje se conecta con el tradicionalismo político del fuerismo literario.

Los vascos se definen como una sociedad *burkeana*, donde se enlazan los vivos, los muertos, los que nacerán y los vínculos de estos con instituciones políticas preexistentes. Esta visión orgánica de la comunidad se opone a la *tabula rasa* del liberalismo constitucional muy crítico con los referentes de las sociedades tradicionales

(Fueros, religión). Este conjunto de referentes se representan en el paisaje que se opone a la artificiosidad del Estado constitucional. A su vez, los fueristas ensalzan la trascendencia de los paisajes domésticos como un legado cultural que ha de protegerse como parte sustancial de la identidad colectiva.

18 MANTELI, Sotero, *Aránzazu. Leyenda escrita sobre tradiciones vascongadas*, Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1983, pág. 37.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, pág. 38.

21 MANTELI, Sotero, *La Dama de Amboto*, Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1983, pág. VII.

Otra de las funciones ideológicas del paisaje fuerista tiene que ver con su caracterización como una barrera política. Por ejemplo, las montañas son una muralla que separa las provincias vascas del nuevo Estado constitucional que se está construyendo. Este proteccionismo respecto al exterior ya lo anticipa Juan Venancio Araquistain, popularizando el mito romántico de los aldeanos vascos trocándose en indómitos guerreros cuando se trata de defender sus fueros: “Allí viven sin siervos ni señores / con sus hijos, arando en la alta sierra/ como vivieron antes sus mayores/ que hidalgos a la par que labradores/ al oír la *vasca-tibia* en son de guerra/ trocaban su *chartes* por la coraza”²². Este estereotipo de raíz romántica se complementa con otro de los mensajes moralizantes de su obra, *Tradiciones vasco-cántabras* (1866): Las tradiciones orales constituyen un legado donde se conservan los valores esenciales del *volkgeist* vasco. El paisaje actúa como un cordón sanitario que preserva la tradición del exterior, y a su vez, sus cambios atmosféricos manifiestan la necesidad de restituir cualquier tipo de trasgresión. Estas premisas se desarrollan en la caracterización ideológica del paisaje en varios relatos. En “Hurca Mendi”, los amores ilegítimos de Irantzu con su amante, desdeñando la voluntad paterna, vienen acompañados de cambios en el paisaje:

La noche era oscura, muy oscura. El vendaval se estrellaba silbando en los viejos robles, y sus secas ramas moviéndose a impulsos del viento, parecían fatídicos fantasmas que extendían sus brazos al criminal mancebo, mientras las sombras de los arbustos, de los peñascos, y de los zarzales, oscilaban por delante y por los lados, mintiendo a su aterrada fantasía, legiones de demonios que brotaban a su paso por la tierra²³.

El suicidio de los amantes recobra el orden transgredido por las pasiones de los jóvenes. Este *leitmotiv* se repite en “La Emparedada de Irazábal”, donde la posibilidad de mantener relaciones extramaritales termina también con la muerte de los amantes. En otra leyenda, “Las tres olas”, el mar opera como frontera que no debe infringirse, tal y como les recuerda el viejo pescador a los jóvenes que se ríen de sus recomendaciones para no navegar más allá de la costa:

Vosotros jóvenes imberbes, os reís de nuestras rancias creencias, porque habéis tragado algunas millas más que vuestros padres: pero pregunta a tu padrino que ha sido un lobo de mar tan duro como un tiburón, si recuerda todavía con espanto, la *historia de las tres olas*²⁴.

22 Juan Venancio ARAQUISTAIN, *Tradiciones vasco-cántabras*, Zarautz, Roger, 2000, pág. 19.

23 *Ibid.*, p. 50.

24 *Ibid.*, pág. 214.

La trasgresión supone que una pareja de *lamias* ahuyenten la pesca para el pueblo y que el joven Tomás tenga que matarlas, tras enfrentarse a una triada de olas gigantes y clavar su arpón en la última de ellas. Cuando el maleficio desaparece, el pueblo espera en el muelle la vuelta de los héroes:

Dimos rumbo para casa, y aunque tardamos poco en llegar, encontramos todos los muelles cuajados de gentes que habían acudido a presenciar la entrada, noticiosas ya de nuestra buena suerte, por otras lanchas que menos cargadas que la nuestra, pudieron anticipársenos fácilmente²⁵.

Juan Venancio Araquistain ensambla esta visión del paisaje como una barrera moral respecto al Estado liberal. El paisaje somatiza cualquier tipo de trasgresión y exige una restitución violenta. Los límites geográficos funcionan como límites políticos de tal forma que los montes se transforman en cumbres infranqueables: “y las gigantescas nieblas y brumas de las cumbre del Hirnio, a donde hace poco, sólo llegaban a anidar las águilas salvajes”²⁶. El mar Cantábrico, las cordilleras montañosas, funcionan como murallas que obligan a las provincias vascas a cohesionarse en torno a su identidad foral.

La *intelligentsia* fuerista elabora también un discurso geopolítico en torno al paisaje como una reliquia opuesta al Estado liberal. La artificialidad del pensamiento constitucional choca con esos vínculos comunitarios que los vascos han establecido con su territorio a lo largo de la historia. La abolición foral homogenizó parcialmente bajo el paraguas constitucionalista el territorio foral, pero no eliminó el influjo cultural de su paisaje. La generación finisecular de autores vascos se encargó de su desmantelamiento definitivo.

3.1. *Las ninfas del Zadorra* y el paisaje como espacio sentimental

Un año más tarde de la publicación por Vicente Arana de su obra cumbre, *Los últimos íberos* (1882), Arturo Campión apunta ciertas extravagancias en la obra del escritor bilbaíno: “Es decir que sus personajes son a menudo vascongados como quisiéramos que fuesen y pudieran serlo realmente pero a menudo dejan de ser tipos vascongados

²⁵ *Ibid.*, pág. 228.

²⁶ *Ibid.*, pág. 135.

para convertirse en tipos humanos”²⁷. La crítica destaca más adelante como el idealismo de Vicente Arana desdibuja los trazos vascongado de sus personajes. La última de las leyendas de la obra, “Las ninfas del Zadorra”, escenifica esta infidelidad del escritor fuerista. Este relato narra las peripecias de un “yo autobiográfico” que invoca a “la ninfa del Zadorra” a orillas del río. La aparición de esta, en lugar de sugerirle una retahíla patriótica, inspira el recuerdo de sus antiguos amores juveniles. La ninfa le guía por su vida sentimental recogida en diferentes lugares alejados de la geografía vasca. Vicente Arana introduce la tópica tristeza de cualquier texto fuerista por la abolición foral (1876) mezclada con su desidia por los amores juveniles que nunca retornaran:

¡Como si las desgracias de mi patria no bastaran a entristecerme, atormentábame al mismo tiempo el recuerdo de los mayores dolores de mi vida, del desvanecimiento de mis más caras esperanzas, y de felices días que volaron! ¡Ay de mí para no volver jamás!²⁸

A raíz de esta reflexión, la ninfa sume al “yo autobiográfico” en un viaje introspectivo por su memoria sentimental a través de la geografía vasca y algunas ciudades europeas. Vicente Arana recuerda sus aventuras amorosas con la aristócrata *torye* Mamie Vavasour:

No me busques en el brezal de Hampstead, en los jardines de Hampton Court, ni en el Palacio de Cristal digno de los dioses. No fue la ninfa del Zadorra la que te acompaño a tan deliciosos lugares; no fue la ninfa del Zadorra la que se paseó apoyada de tu brazo²⁹.

Posteriormente la guía mitológica traslada al autor a París donde se reencuentra con otra de sus amantes, Mary Fanny, hija de un pastor calvinista con la que Vicente Arana no consumó su matrimonio durante el sitio prusiano de París (1874): “Menos aún debes buscarme en la grandiosa selva de Fointenebleau cuyo nombre despierta en tu mente tan gratos a la par que dolorosos recuerdos”³⁰. La melancolía del texto no proviene del desaliento por la pérdida de los fueros sino del imposible retorno a los goces amorosos de juventud. A su vez, este sentimiento melancólico lo alienta la propia ninfa. De hecho, su figura femenina se entremezcla con los amantes del “yo autobiográfico”: “No es mi rostro, sino el suyo, el que encuentras en las orillas del Aire y en aquella silen-

27 Arturo CAMPIÓN, “Escritores euskaros contemporáneos: Vicente Arana”, *Revista Euskara*, 1883, VI, págs. 12-22/ 118-123.

28 Vicente ARANA, *Los últimos iberos*, op. cit., pág. 347.

29 *Ibid.*, pág. 357.

30 *Ibid.*, pág. 352.

ciosa calle de Leeds, donde fuisteis tan felices como pueden serlo los bienaventurados”³¹. La *lamia*, una figura característica del imaginario fuerista, no cumple ninguna función patriótica sino que se supedita a la introspección del escritor.

Esta nostalgia por los amores juveniles que la comparte con el patriarca fuerista Aitor, tal y como se lo relata la ninfa a Vicente Arana: “Ah! El viejo se acordaba de los amores de su juventud, de las delicias de aquella edad dichosa, y se afligía profundamente al pensar que aquellos placeres ya no volverían ya para él”³². De esta forma, el repertorio fuerista queda desprovisto de cualquier finalidad patriótica. El fuerismo se descodifica como discurso político y el paisaje vasco se transforma en un *locus amoenus* propicio para la evasión sentimental:

En la orilla opuesta, donde no había árboles, y que el sol iluminaba con sus abrasadores rayos, revolaban multitud de mariposas de brillantes colores, y estas hijas de la luz venían de tiempo en tiempo a posarse sobre las plantas acuáticas, pero para volver bien pronto a sumergirse en el océano de fuego de donde habían salido, y donde continuaban girando locamente y libando el azucarado jugo de las flores³³.

En las postrimerías del nuevo siglo, Vicente Arana vislumbra una nueva actitud estética ante el paisaje vasco. El escritor utiliza la materia fuerista como un repertorio sentimental al servicio de sus necesidades literarias, en consonancia con una actitud condescendiente con la modernidad industrial:

Las ninfas de que nos hablan los poetas no hablaban ni pensaban así. Pero todo bien considerado, nada hay de esto que deba causarnos extrañeza. La ley ineludible del progreso puede ser extensiva a esos seres misteriosos, y en ese caso, algo debe diferenciarse el discurso de las ninfas del siglo XIX de los de las ninfas de remotas edades³⁴.

En 1882, el escritor bilbaíno anuncia una nueva actitud paisajística marcada por la interacción entre el mundo afectivo del escritor y la Naturaleza.

31 Ibid., pág. 354.

32 Ibid., pág. 355.

33 Ibid., pág. 348.

34 Ibid., pág. 350.

3.2. El paisaje del aventurero vasco

Pío Baroja también utiliza la retórica fuerista con un sentido lúdico en algunas de sus obras de temática vasca. Ya en el prólogo de *La Leyenda de Jaun de Alzate* (1912) invoca divinidades características de la mitología fuerista, revitalizando un sentido pagano de la identidad vasca³⁵. En consonancia con esta identificación de lo vasco y lo pagano, *Zalacain el aventurero* (1909) define al sujeto aventurero como un individuo que habita los márgenes que dejan las fronteras de los Estados. Como apunté antes, este tipo de aventurero tiene un antecedente literario en los cuentos vascos de *Vidas sombrías* (1900). A lo largo de una serie de relatos breves, Pío Baroja traza la imagen de un paisaje condicionado por el avance de la industria siderúrgica. El mundo rural padece las consecuencias de la emigración a la ciudad, la proletarización del campo, o la destrucción ecológica de bosques y montañas. Los personajes de estos cuentos sobreviven a estos procesos históricos en enclaves aislados, dedicados a oficios humildes y vinculados económicamente y sentimentalmente con su hábitat natural. Sin embargo, el escritor guipuzcoano encuentra en estas vidas anónimas, una sensibilidad respecto a la naturaleza que considera la auténtica sentimentalidad del paisaje vasco. Ya el primero de los cuentos, “Bondad oculta”, se abre con una descripción de la montaña asediada por las minas:

El monte estaba lleno de altas escombreras, negruzcas, agujereadas en todas partes por bocas de galerías obstruidas y cortado en muchos sitios por profundas trincheras. Los mineros talaron el monte; las aguas, cargadas de mineral de plomo, destruyeron toda vegetación, y de aquellos lugares, antes frondosos, poblados de encinas y de robles, no quedaban más que eriales llenos de pedruscos: un paisaje de una amarga y desoladora tristeza³⁶.

La evolución hacia una sociedad industrial desgaja los vínculos de los personajes rurales con la Naturaleza. Baroja retrata la supervivencia de personajes típicos del medio rural (carboneros, sepultureros, pescadores), en lucha constante con un entorno del que dependen tanto a nivel económico como sentimental. En esta lucha individual se revela la verdadera belleza estética del paisaje vasco. El hombre mantiene una relación ambivalente con la naturaleza a la que ama y respeta, pero también la desafía a diario con el fin de conseguir su sustento. En “El carbonero”, Pío Baroja describe el oficio de Garraiz quemando helechos

35 Pío BAROJA, *La leyenda de Jaun de Alzate*, OC, VI, pág. 409.

36 Pío BAROJA, *Vidas Sombrías*, OC, XII, op. cit., pág. 81.

y recortando leña en la montaña y como se ve obligado a abandonarla cuando el Estado le anuncia su próximo reclutamiento militar. El relato finaliza con una imagen desafiante del carbonero mirando hacia uno de los boquetes de la montaña y maldiciendo al Estado que le reclama:

Garraiz contemplaba el abismo que se extendía ante él, y, sombrío y taciturno, enseñaba el puño a aquel enemigo desconocido que tenía poder sobre él y, para manifestarle su odio, tiraba hacia la llanura las grandes piedras al borde del precipicio³⁷.

Esta conducta rebelde viene acompañada de una idealización de su paisaje cotidiano del que no puede desligarse:

Se oía ese grito de los pastores para llevar al aprisco las ovejas, que parece una carcajada sardónica, larga y estridente; se entablaban diálogos entre las hojas y el viento; los hilos del agua al correr por entre las peñas resonaban en el silencio del monte como voces del órgano en la nave solitaria de una iglesia³⁸.

La relación de Garraiz con la naturaleza refleja esta actitud ambivalente del aventurero; Por un lado, su visión de esta como un medio hostil con el que luchar a diario, y a su vez, también como un espacio que garantiza su libertad personal. En “Las coles del cementerio”, Baroja desarrolla un perfil psicológico similar al del carbonero. En este caso, el protagonista, “Pachi el sepulturero”, es un antiguo indiano que había desempeñado innumerables oficios en América y vuelve a su pueblo donde consigue la plaza de sepulturero. Pachi planta una huerta de coles en el cementerio para mantener a la prole de una viuda, anteponiendo de esta forma sus necesidades vitales sobre cualquier tipo de respeto espiritual por el lugar:

Las coles del amigo Pachi, que son las del cementerio, tienen fama de sabrosas y de muy buen gusto en el mercado del pueblo. Lo que no saben los que la compran es que están alimentándose tranquilamente con la sustancia de sus abuelos³⁹.

Ni siquiera el carácter sagrado del cementerio frena el ingenio del sepulturero que ve en la naturaleza una fuente de recursos. Baroja ataca cualquier significación esencialista del paisaje que suponga una restricción de las libertades individuales. El hombre vasco, en contacto constante con la naturaleza, no puede disolverse dentro de ningún siste-

37 *Ibíd.*, pág. 124.

38 *Ibíd.*

39 *Ibíd.*, pág. 165.

ma moral o político restrictivo (Iglesia, Estado). La belleza del paisaje vasco radica en esta ambivalencia entre su alto nivel de exigencia como un medio escaso de recursos, pero a su vez, como espacio que define la libertad individual de sus pobladores.

La literatura fuerista había ignorado este tipo de complejidades materiales y afectivas entre los campesinos y la Naturaleza, probablemente por su interés en presentar el campo vasco como un espacio de armonía social y económica. Paradójicamente, Baroja ensalza la dureza de la vida del campesino, pero a su vez destaca su insumisión a cualquier tipo de autoridad: “La aristocracia del pueblo trataba a Pachi con desprecio; y el boticario, que se las echaba de ingenioso, creía burlarse de él”⁴⁰. El hombre de acción barojiano vive alejado de las convenciones sociales porque se refugia en estos espacios salvajes. Sin embargo, este mundo va a desaparecer engullido por la nueva sociedad industrial, tal y como anuncia en el prólogo de *La leyenda de Jaun de Alzate*: “¡Adiós! ¡Adiós!, ¡Pirineos próximos al océano!! ¡Montes suaves y luminosos! ¡Valles verdes y templados! ¡Aldeas sonrientes y sonoras!! ¡Adiós, viejos vascos altivos y joviales de perfiles aguileños!”⁴¹. Este hombre de acción no habita sólo en valles ni montañas sino que también lo sitúa Baroja en lucha con el mar. En “El Ángelus”, el escritor guipuzcoano describe la travesía de un grupo de *arrantzales* por la costa cantábrica y su complicidad con el mar:

Los trece hombres de la costa tenían el sello característico de la raza vasca: cabeza ancha, perfil aguileño, la pupila muerta por la constante contemplación de la mar, la gran devoradora de hombres. El Cantábrico los conocía; ellos conocían las olas y el viento⁴².

La actitud estoica de los pescadores se entremezcla con la belleza majestuosa del paisaje marítimo: “El sol iba poniéndose... Arriba, rojos de llama, rojos de cobrizos colores, cenicientos, nubes de plomo, enormes ballenas; la piel verde del mar, con tonos rojizos, escarlatas y morados. De cuando en cuando el estremecimiento rítmico de las olas”⁴³. La belleza del paisaje radica en la temporalidad cíclica de la naturaleza (el lento declinar del sol, el movimiento de las olas), la actitud estoica de los pescadores y las estampas que la naturaleza ofrece a estos jornaleros. La lucha por la vida revela la épica silenciosa del paisaje vasco: “Eran trece los hombres, trece los valientes, curtidos en

40 Ibid., pág. 163.

41 Pío BAROJA, *La leyenda de Jaun de Alzate*, OC VI, op. cit., pág. 479.

42 Pío BAROJA, *Vidas sombrías*, OC XII, op. cit., pág. 135.

43 Ibid.

el peligro y avezados a la las luchas del mar⁷⁴⁴. Atrás queda cualquier reclusión del paisaje dentro de los esquemas apologéticos del fuerismo; la espiritualidad que emana de la naturaleza no tiene ninguna significación patriótica ni religiosa.

El escritor guipuzcoano huye de cualquier sistematización cultural de la naturaleza. Para Baroja, el paisaje vasco no tiene un carácter arquetípico como espacio representativo de los valores nacionales de una comunidad. Su visión de la identidad vasca no se construye en términos “nacionales” como una ligazón histórica con un territorio al que se ha ido encadenando la memoria de sucesivas generaciones: “Su país no era todo el País Vasco, sino la faja estrecha comprendida a lo largo de la costa de San Sebastián, a Bayona, y a lo ancho, desde el mar hasta Echalar, en España, y hasta Ezpeleta en Francia. El centro de su mundo era el monte Larrun⁷⁴⁵. De esta manera, la identidad vasca tiene una naturaleza fronteriza vinculada con esos hombres de acción (contrabandistas, mercenarios) que se localizan en una geografía concreta

Ante la deshumanizada sociedad industrial, Vicente Arana y Pío Baroja reivindican una actitud vitalista ante la Naturaleza como reivindicación de la libertad personal del individuo por encima de los “dogmatismos fueristas”. En el caso del escritor fuerista, las orillas del Zadorra inspiran la sentimentalidad amorosa del “yo literario” mientras que el trabajo cotidiano de aldeanos y pescadores revela la dimensión aventurera del vasco. Esta serie de discursos paisajísticos tienen poco que ver con el “Bilbao unamuniano” de aldeanos y pequeños comerciantes.

3.3. El paisaje edénico de *Solitaña*⁴⁶

La lucha por la supervivencia de *nekazaris* y *arrantzales* no tiene cabida en los paisajes de Unamuno. Tampoco la caracterización del paisaje vasco como un *locus amoemus* que estimula la imaginación amorosa del observador. Para el escritor bilbaíno, los puntos geográficos más significativos del País Vasco se localizan en su Bilbao natal o las inmediaciones, el monte Pagasarri o el valle de Arratia. Todos estos paisajes se despliegan como espacios introspectivos. Un tipo de paisajes donde

44 Ibid., pág. 136.

45 Pío BAROJA, *La familia Errotacho*, OC, X, op. cit., págs. 69-70.

46 Una serie de estudios sobre las relaciones juveniles de Miguel de Unamuno con el legado fuerista: Eugenio LUJÁN DE PALMA, *Trayectoria intelectual del joven Unamuno*, Bilbao, Bidebarrieta, 2003; Jon JUARISTI, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2012; Jean Claude RABATÉ, *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2009.

el observador se reencuentra con su mundo prenatal, donde el tiempo y la historia han sido abolidos⁴⁷.

De esta manera, para el escritor bilbaíno no hay una concepción vitalista del paisaje vasco y lo reformula como un espacio contemplativo. *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908) y *Paz en la Guerra* (1898) culminan esta ideología paisajística que Unamuno anticipa en 1888 en su cuento “Solitaña”. Entre medias, el escritor bilbaíno publicó *En torno al casticismo* (1895) dónde formula su concepto de la “intrahistoria”, otra de las fuentes ideológicas de la que bebe su visión del paisaje vasco. El trabajo oscuro y cotidiano de los aldeanos o de los pequeños comerciantes de la villa bilbaína se revela como una manifestación empírica de ese trasfondo de la historia, la *intrahistoria*:

...la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la locura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como las de las madréporas sub-oceánicas echa las bases sobre las que alzan los islotes de la historia⁴⁸.

El paisaje vasco se muestra como un marco transparente para encontrar esa “sustancia eterna de la historia” que fluye bajo el trajín cotidiano de los comerciantes o las labores del campesinado. En “Solitaña”, la pequeña tienda de Roque Aguirregoicoa, un pequeño comerciante bilbaíno del Sexenio Revolucionario (1868-1874) funciona como cordón umbilical con un mundo uterino:

Asomaba la cabeza por aquella cáscara cubierta de flores de trapo, el caracol humano, húmedo, encogido y silencioso, que arrastra su casita, paso a paso, con marcha imperceptible, dejando en el camino un rastro viscoso que brilla un momento y luego se borra⁴⁹.

La tiendecita en las Siete Calles bilbaínas se localiza en un lugar simbólico, el Bilbao medieval que creció en torno a la actividad comercial de la ría⁵⁰. Sin embargo, el matrimonio de comerciantes, Don Roque y su esposa Rufina de Bengoechebarri, reniegan de esta tradición mercantil. El negocio familiar no conecta al matrimonio con el dinamismo co-

47 Carlos BLANCO AGUINAGA, *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 1975, págs. 130 y ss.

48 Miguel de UNAMUNO, *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa, 2001, pág. 49.

49 Miguel de UNAMUNO, *Solitaña*, op. cit.

50 Las Siete calles (Somera, Arte calle, Tendería, Belosticalle, Carnicería la vieja, Barren calle, Barren calle Barrena) agrupan el núcleo originario del Bilbao medieval que fue un pequeño asentamiento de mercaderes junto al Nervión durante la primera mitad del siglo XIV.

mercial de la villa sino con el mundo de la naturaleza, del que se nutren: “El agua que fecunda a un terreno esteriliza a otro, y el viento húmedo que se filtraba por la calle oscura hizo fermentar y vigorizarse al espíritu de Doña Rufina mientras aplanó y enmoheció el de Don Roque”⁵¹. Unamuno reformula la visión del mundo rural vasco como un espacio edénico al que los protagonistas del cuento se ven irremediabilmente unidos. Un mundo preexistente a la historia y que constituye el lógamo con el que estos personajes fueron modelados por la naturaleza⁵². La “tiendecita para aldeanos” de Don Roque se desliga del auge de Bilbao durante el Sexenio Revolucionario, del despegue de sus astilleros en el Muelle de Ripa y los primeros impulsos de su industria siderúrgica. La tienda se desvía de la Historia para enlazarse con ese mundo prehistórico representado por la Vizcaya patriarcal:

Don Roque de Aguirregoicoa, por mal nombre, *Solitaña*, era de por ahí, de esas aldeas de *chorierricos* o cosa parecida, si es que no era de hacia la parte de Arrigorriaga. No hay memoria de cuando vino a recalar en Bilbao ni de cuando había sido larva joven, si es que lo fue en algún tiempo⁵³.

La Arrigorriaga de *Solitaña* pertenece a la intrahistoria que aflora en su conciencia con estímulos como el rezo cotidiano del *Avemaría*, las tertulias de la tienda, o las visitas de los aldeanos. Don Roque evoca su pueblo vizcaíno, Arrigorriaga, en unos términos casi idénticos a los que luego utiliza Sabino Arana para proclamar en este territorio, el inicio de la lucha de Vizcaya por su independencia:

Cuando llegaba alguno de su pueblo y le hablaba de su aldea natal, se acordaba del viejo caserío, de la borona de humo que llenaba la cocina cuando, dormitando con las manos en los bolsillos, calentaba sus pies junto al hogar donde chillaban las castañas, viendo balancearse la negra caldera pendiente de la cadena negra⁵⁴.

El escritor bilbaíno elabora una sentimentalidad en torno al paisaje vasco como espacio que evoca un anhelo irrealizable de retornar a un

51 Miguel de UNAMUNO, *Solitaña*, op. cit., pág. 115.

52 Juan José LANZ define en estos términos muy precisos ese mundo inconsciente al que remite la contemplación del paisaje vasco para Miguel de Unamuno: “Esa concepción nace en ese mundo confuso “en el fondo del alma”, en ese nímbo en el que habita lo inconsciente de la Historia, es decir, en el que la historia no es consciente de su propio ser como narración, el ámbito de lo preconsciente, de lo infantil, donde la mirada aún inocente del niño desentraña el verdadero misterio de la vida” Véase “Espacio urbano, lengua y ficción en *Recuerdos de niñez y mocedad de Miguel de Unamuno*”, op. cit., pág. 525.

53 Miguel de UNAMUNO, *Solitaña*, op. cit., pág. 114.

54 *Ibid.*, pág. 118.

mundo edénico donde la Historia está ausente. En cierta manera, Unamuno reformula estética e ideológicamente el formato del “oasis foral”, ya que su “Vizcaya edénica” se manifiesta como una reacción contra el auge del capitalismo siderúrgico y la crisis moral de la pequeña burguesía. El mundo rural vasco se asimila con un retorno al Edén que ensaya posteriormente en sus *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908) y que le aproxima al “mito de la provincia independiente” empleado por Sabino Arana Goiri⁵⁵. En los prolegómenos de 1890, los componentes de un discurso nacionalista antiliberal, antiurbano y nativista encuentran un apoyo en esta imagen de Vizcaya como un “paisaje edénico”. Sabino Arana sustenta sobre este formato paisajístico su discurso nacionalista en *Bizkaya por su independencia* (1892).

3.4. Del paisaje edénico al paisaje en ruinas

Sabino Arana (1865-1902) prolonga esta argumentación de la “Vizcaya edénica” pero lamentándose por su conversión en un “paisaje en ruinas”: “¿Qué ven mis ojos? / Todo esto lo tenemos perdido/ huertas, bosques y montañas/ caseríos y todo... hoy los *maketos*”⁵⁶. En este caso, las ruinas revelan la preexistencia de una naturaleza virginal, que existió en el pasado, pero que se mancilló por las contingencias históricas:

En la ruina, de hecho, no sólo convive el proceso de agonía y de la fragmentación de formas bellas por las que intuimos que la obra que fue, sino que toda ruina, además, lleva inscrita como en un negativo fotográfico el proceso original que gestó la obra y la voluntad artística y la inspiración que lo alentó⁵⁷.

55 Jon JUARISTI ha estudiado la formación del mito histórico de la “provincia independiente” a partir la batalla medieval de Arrigorriaga entre las tropas del rey leonés Ordoño I y las vizcaínas en el año 870. Esta batalla funcionarán como un *mito motor* que para Sabino Arana Goiri manifiesta el origen de una Vizcaya independiente enfrentada a España desde tiempos inmemoriales: “El complejo mítico-simbólico surge en épocas muy tempranas, anteriores, en cualquier caso a la formación de la nación. Aparece en la fase pre moderna de formación de la etnia, a la que provee de un esquema básico de comunicación y movilización, y en el que ocupan un lugar central los mitos de origen a los que Smith denomina “mitos de descendencia”, que clasifica según distintos tipos formales. Todos ellos componen el mito motor: “una trama omnicompreensiva de significados para la comunidad étnica... que dan sentido a sus experiencias y define su esencia. Sin un *mito motor*, un grupo no puede definirse ante sí mismo ni ante los otros, y no puede inspirar ni guiar la acción colectiva”. Véase, Jon JUARISTI, “Los mitos de origen en la génesis de las identidades nacionales. La batalla de Arrigorriaga y el surgimiento del particularismo vasco”, *Studia histórica Contemporánea*, 12, 1994, pág. 196. En este fragmento, Jon Juaristi menciona la obra de Anthony SMITH, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, Blackwell, 1986, pág. 15.

56 Sabino ARANA GOIRI, “Lenago il!”, OC, III, pág. 2405.

57 Benigno del RÍO MOLINA, *La invención del paisaje: Un ensayo sobre la condición humana*, Madrid, Devenir, 2009, pág. 29.

La imagen literaria del “paisaje en ruinas” cumple una función ideológica concreta en su discurso político: Por un lado, sitúa a Vizcaya en una antigua edad dorada, fuera de la Historia, y a su vez fuerza a los vizcaínos a volver a ese periodo virginal del que sólo quedan los restos. Esta narrativa de carácter mítico culpabiliza a los vizcaínos de no haber sabido guardar Vizcaya, sin embargo, la naturaleza paradisiaca de Vizcaya y su no pertenencia a la Historia, permiten su posible recuperación. “La Vizcaya edénica” puede restituirse generación tras generación porque pertenece a la naturaleza de lo sagrado: “La desintegración del paraíso: nada hace la fatalidad más arbitraria. El absurdo de la salvación: nada hace más necesario otro estilo de continuidad”⁵⁸. *Bizkaya por su independencia* (1892) sale a la luz como una llamada a los vizcaínos para recordarles su misión histórica de luchar por Vizcaya como hicieron en el pasado.

Las cuatro batallas medievales que componen la obra (Arrigorriaga, Mungia, Gordexola, Otxandiano) se ofrecen como un testimonio de esa resistencia milenaria a los sucesivos ataques españoles⁵⁹. La novedad ideológica de este texto tiene que ver con su interpretación de estas batallas como la existencia de una guerra milenaria entre vascos y españoles. Por dicho motivo, se ve obligado a modificar el marco narrativo de la leyenda de Jaunzuria:

La existencia de un poder español a través del cual se establecía una vinculación política entre Vizcaya y Castilla supone una dificultad para el mantenimiento de esta tesis, dificultad que es esquivada por Arana siguiendo dos procedimientos: eliminando del relato la figura del señor de Vizcaya o relegando su tratamiento a las notas finales⁶⁰.

El fundador del nacionalismo vasco sólo utiliza el marco narrativo de la leyenda, pero lo adapta a la exposición de sus tesis políticas. En la primera de esas batallas, “Arrigorriaga”, desarrolla esta tesis apoyán-

58 Benedict ANDERSON, *Comunidad imaginada. Reflexión sobre el origen y difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pág. 29.

59 El marco narrativo de estas cuatro batallas medievales de los vizcaínos frente a las tropas de Ordoño I (821-866) proviene de la leyenda de Jaunzuría, relato fuerista donde se describe una batalla medieval entre los vizcaínos y los leoneses. Sin embargo, para los fueristas, este relato mítico ejemplifica el pactismo histórico entre los reyes castellanos y el Señorío de Vizcaya y el respeto de los monarcas por las “libertades forales”. Diversos autores como Antonio de Trueba o Vicente Arana abordaron esta leyenda que se popularizó también en la pintura de Anselmo Guinea *Jaunzuria jurando defender la independencia de Vizcaya* (1882). José Luis de la GRANJA, “Batallas de Arrigorriaga y Munguía”, en Santiago DE PABLO et al., *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Madrid, Tecnos, 2012, págs. 187-202.

60 Jon JUARISTI, *El Linaje de Aitor*, op. cit., pág. 206.

dose sobre una imagen estética de Vizcaya dominante en su discurso: “Campos de Gordexola y Otxandio tintos en la preciada sangre de sus amados y valientes hijos”⁶¹. El ideólogo del nacionalismo vasco introduce la sangre como una de las principales novedades estéticas dentro de su conceptualización del paisaje vasco. Los campos vizcaínos resucitan con la sangre de los caudillos que riegan el árbol de las libertades (el árbol de Guernica). Los vizcaínos caen desde las montañas sobre las tropas leonesas y no escatiman en ofrecerle sangre y cadáveres a los campos de Arrigorriaga. Sabino Arana transforma la batalla en un martirologio donde el cuerpo y la sangre nutren la biosfera vizcaína: “Dejo mi cuerpo como cebo en estas montaña para los buitres de Gorbea y Amboto”⁶². Esta transmutación de “la naturaleza edénica” de Vizcaya en un objeto sagrado se produce a través de este tributo de sangre que los vizcaínos pagan por el no cumplimiento de una serie de tabúes: la preservación de su religión católica y el mantenimiento de su pureza racial.

Las invasiones de las tropas leonesas sobrevienen como una prueba para los vizcaínos que deben luchar por su pureza racial y su catolicismo immaculado: “¡Despertad! vizcaínos; ¡abrid los ojos a la historia de vuestra Patria y conoceos! ¡Conoceos, y si la sangre que corre por vuestras venas no desmiente su origen... salvo seréis!”⁶³. Sabino Arana utiliza ideológicamente esta “raíz edénica” del paisaje como metáfora literaria de la Vizcaya rural que considera esencial en la identidad vizcaína frente al desarrollo urbano y económico de Bilbao. La naturaleza adquiere una categoría tan sagrada que la sangre se derrama como sustancia purificadora cuando se produce el incumplimiento de alguno de los “tabúes”⁶⁴.

El protagonismo de la sangre se explica por este anhelo de pureza que debe emanar del paisaje vasco: “La trasgresión del tabú puede de este modo invertir la fuerza nefasta en fasto, lo impuro en puro: el sacrilegio podría devenir en consagración”⁶⁵. La violencia del texto se justifica por esta necesario expiación de los pecados y recuperación de esa “categoría edénica” de Vizcaya. Miguel de Unamuno ya la había anticipado, vinculando el Edén vizcaíno con la infancia. Sin embargo, el fundador del nacionalismo vasco da un paso adelante introduciendo la sangre

61 Sabino ARANA GOIRI, *Bizkaya por su independencia*, OC, I, pág. 125.

62 *Ibid.*, pág. 121.

63 Sabino ARANA GOIRI, *Bizkaya por su independencia*, OC, I, pág. 132.

64 *Ibid.*, pág. 131.

65 Jean- Jacques WUNNENBURGER, *Lo sagrado*, Madrid, Biblos, 2006, pág. 99.

como novedad estética que dota a Vizcaya de una “sacralidad religiosa”⁶⁶. La “naturaleza edénica” de Vizcaya no se elabora sólo a partir de los diálogos literarios de Unamuno con los paisajes de su infancia. En pleno auge del modernismo literario, el fundador del nacionalismo vasco subordina ya esta categoría “edénica” a la conversión de Vizcaya en una pila sacrificial sobre la que los vizcaínos morirán por defenderla, si hace falta. Una visión política en consonancia con el martirologio de los nacionalismos europeos previos a la I Guerra Mundial y su retórica cristológica en torno al soldado defensor de la patria:

Descartada la promesa de vida eterna, el modernismo busca una nueva simbología de la resurrección, y la halla en los cultos sacrificiales de las religiones campesinas, en los que una joven víctima humana –que representa el espíritu del grano– es ofrecida a los dioses de la vegetación para propiciar el crecimiento de las mieses⁶⁷.

A finales del siglo XIX, el paisaje se categoriza estéticamente como un espacio artístico que remite a dos identidades políticas vascas bien dispares: El paisaje como expresión de la libertad individual, caracterizada en la figura del “enamorado” de Vicente Arana o el “aventurero” barojiano; y por otro lado, su representación como un “enclave edénico” en plena Modernidad industrial.

4. LA FUNCIÓN IDEOLÓGICA DEL PAISAJE EN EL IMAGINARIO POLÍTICO VASCO

El debate finisecular en torno al nuevo paisaje post-fuerista influyó en el desarrollo ideológico de los diferentes proyectos políticos vascos finiseculares. Básicamente, a partir de los análisis textuales propuestos, pueden diferenciarse dos grandes tendencias ideológicas en torno a la identidad política vasca. El cuestionamiento de la herencia fuerista desarrollado por Vicente Arana y Pío Baroja desembocó en la definición de una identidad vasca más individualista y anarquizante. Del soliloquio sentimental del “yo literario” de “Las ninfas del Zadorra” se evoluciona hacia el vitalismo de los “hombres de acción” barojianos.

Este discurso cultural sirvió de inspiración a formaciones políticas como Acción Nacionalista Vasca durante la II República⁶⁸. El *baro-*

66 Antonio ELORZA, “Sobre los orígenes literarios del nacionalismo vasco”, *Saioak*, 2, 1978, págs. 69- 98.

67 Jon JUARISTI, *El Bucle melancólico*, Madrid, Austral, 1998, pág. 366.

68 José Luis de la GRANJA SAINZ aborda esta influencia de la obra de Pío Baroja en la constitución ideológica de formaciones políticas como Acción Nacionalista Vasca durante la II República: “El escritor predilecto de *Tierra Vasca* fue Pío Baroja hasta el punto de

jismo de ANV supone una reacción contra el tradicionalismo político del PNV. Sin embargo, la indefinición política de ANV derivó en su incapacidad para formular un proyecto colectivo que fuera alternativa al del nacionalismo vasco más conservador. La “visión fronteriza” del paisaje barrojano era insuficiente frente a las apologías rurales del nacionalismo vasco. La imagen del campo como un espacio de armonía económica y social se constituyó para el nacionalismo vasco tradicional en la quintaesencia de la identidad vasca.

Parte del desarrollo político del nacionalismo vasco estuvo marcado por esta reformulación estética del medio rural como un “Edén” amenazado por diversos fenómenos históricos derivados de la industrialización. Miguel de Unamuno y Sabino Arana contribuyeron a la construcción de esta “naturaleza edénica” del País Vasco rural, especialmente a través de Vizcaya. La “vida intrahistórica” del mundo rural se identifica con la esencia de la identidad vasca frente a las transformaciones sociales y económicas de Bilbao. La durabilidad de este formato estético explica en parte el éxito político del Partido Nacionalista Vasco, ya que gracias a este “paisaje cultural”, insertó la Historia Contemporánea vasca dentro de un conflicto constante entre tradición y progreso.

que se habló del *barojismo* de los hombres de Acción Vasca, que querían emular el talante liberal y socarrón de los *txapelaundis* del autor de *Momentum Catastrophicum* (1919), duro alegato contra el nacionalismo clerical del PNV” (*Nacionalismo y II República en el País Vasco: Estatuto de Autonomía, Partido y elecciones e Historia de Acción Nacionalista Vasca (1930-36)*, Madrid, Siglo XXI, 2008, pág. 322).

BIBLIOGRAFÍA

ADAME DE HEU, Wladimiro: *Sobre los orígenes del liberalismo histórico consolidado en España (1835-40)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

AINSA, Fernando: *Espacios de la memoria: lugares y paisajes de la cultura uruguaya*: Montevideo, Trilce, 2008.

ALZOLA, Pablo / UNAMUNO, Miguel de: *La cuestión del Ensanche*, Bilbao, Bidebarrieta, 2000.

ANDERSON, Benedict: *Comunidad imaginada. Reflexión sobre el origen y difusión del Nacionalismo*, México, Fondo Cultural económico, 1983

ARANA, Vicente: *Los últimos iberos*, Amigos del Libro Vasco, 1983.

—: *Leyendas del Norte*, Amigos del Libro Vasco, 1983.

—: “La canción de los herreros de Ochandiano”, *Revista Euskalerria*, 1886, XIII, pps. 5,154.

ARANA GOIRI, Sabino: *Obras completas*, Donostia, Sendoa, 1983.

ARAQUISTAIN, Juan Venancio: *Tradiciones vasco-cántabras*, Zaurutz, Roger, 2000.

BAROJA, Pío: *Obras Completas*, ed. José Carlos Mainer, Barcelona, Opera Mundi, 1998.

—: “El cementerio de Zaro”, *Revista Vasconia: La Ilustración euskaro-americana*, 22, n.765, 1914, p.34.

—: “Melancolía”, *Revista Vasconia: La Ilustración euskaro-americana*, 6, n.192, 1899, p.147.

—: “Marichu”, *Revista Vasconia: La Ilustración euskaro-americana*, 8, n.269, 1901, p.228.

—: “Domingo Chiki”, *Revista Vasconia: La Ilustración euskaro-americana*, 22, n.786, 1901, pp.470-71.

CAMPIÓN, Arturo: “Escritores euskaros contemporáneos: Vicente Arana”, *Revista Euskara*, 1883, VI, págs. 12-22.

BASAS, Manuel: *Economía y sociedad bilbaína en torno al Sitio de 1874*, Bilbao, Junta Cultural de Vizcaya, 1874.

BLANCO AGUINAGA, Carlos: *El Unamuno contemplativo*, Madrid, Laya, 1975.

CABALLERO, Fernán: *Fomento de la población rural. Memorial presentada por la Academia de las Ciencias Morales y políticas en el*

concurso de 1862, Vitoria, Imprenta de los Hijos de Manteli, 1862.

DEL RIO Molina, Benigno: *La invención del paisaje: Un ensayo sobre la condición humana*, Madrid, Devenir, 2009.

ELORZA, Antonio: “Sobre los orígenes literarios del nacionalismo vasco”, *Saioak*, 2, 1978, pp.69-98.

FERNÁNDEZ SEBASTIAN, Javier: *La génesis del Fuerismo: Prensa e ideas políticas en la crisis del Antiguo Régimen. País Vasco (1750-1840)*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

FROOM, Erich: *El arte de amar*, Madrid, Paidós, 1959.

GRANJA SAINZ, José Luis: *Nacionalismo y II República en el País Vasco: Estatuto de Autonomía, Partido y elecciones e Historia de Acción Nacionalista Vasca (1930-34)*, Madrid, Siglo XXI, 2008.

—: “Batallas de Arrigorriaga y Munguía”, en Santiago DE PABLO et al., *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid, 2012, págs. 187-202.

JUARISTI, Jon, *El linaje de Aitor: La invención de la tradición vasca*, Madrid, Taurus, 1988.

—: *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*, Madrid, Espasa, 1997.

—: *Espaciosa y triste. Ensayos sobre España*. Madrid, Espasa, 2013.

—: *Miguel de Unamuno*. Madrid, Taurus, 2012.

—: “Los mitos de origen en la génesis de las identidades nacionales: La Batalla de Arrigorriaga y el surgimiento del particularismo vasco”, *Studia Historica Contemporánea*, 12, 1994, pp. 191-228.

LANZ, Juan José: “Espacio urbano, lengua y ficción en *Recuerdos de niñez y mocedad*”, *Bidebarrieta: Revista de Humanidades y Ciencias sociales*, Bilbao, Bidebarrieta, 2005, pp. 519-39.

LUJÁN DE PALMA, Eugenio: *Trayectoria intelectual del joven Unamuno*, Bilbao, Bidebarrieta, 2003.

MANTELI, Sotero: *La dama de Amboto*, Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1983

—: *Aránzazu. Leyenda sobre tradiciones vascongadas*, Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1983.

MATLESS, David: *Landscape and Englishness*, London, Reaktion Books, 1998.

ORTEGA CANTERO, Nicolás: *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*, Madrid, UAM, 2005.

PACHECO Carlos / BARRERA Luís: *Nación y Literatura. Itinerario de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigot, 2006.

RABATE, Jean Claude: *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2009.

ROCA, Zoran: *Landscape, Identities and Development*, Surrey, Ashgate, 2011.

RUBIO POBES, Coro: *La identidad vasca en el siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

—: *Revolución y Tradición en el País Vasco en el siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

SCHAMA, Simon: *Landscape and Memory*, New York, Vintage Books, 1996.

SCAZZOSI, L.: “Reading and Asserting the Landscape as cultural and Historical Heritage”, *Landscape Research, Journal of the Landscape Research group*, 29 (4), 2004, pp. 335-55.

STALINS, Peter: *Edmun Burke: Selected Writtings and Speeches*, New Jersey, Anchor, 2009.

SMITH, Anthony: *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, Blackwell, 1986.

TRUEBA, Antonio de: *Bosquejo de la organización social de Vizcaya*, Bilbao, Imprenta de Juan Eustaquio Delmás, impresor del Señorío, 1870.

UNAMUNO, Miguel de: *Obras Completas*, ed. de Manuel García Blanco, Madrid, Afrodísio Aguado, 1955.

—: *Sensaciones de Bilbao*, Bilbao, Ediciones Najera, 1976.

—: *Paz en la Guerra*, Madrid, Cátedra, 1998.

—: *Recuerdos de niñez y mocedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

—: *De mi país*, Madrid, Espasa, 1985.

—: *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa, 2001.

—: “Recuerdos de un viaje corto a Guernica” en *El Noticiero Bilbaíno*, 31-VIII-1885

—: “La sangre de Aitor” en *El Nervión*, 14-IX-1891.

—: *Poesía. Rosario de sonetos líricos. El Cristo de Velázquez. Rimas de dentro. De Fuerteventura a París. Romancero del Destierro*, en *Obras Completas*, edición de Ricardo Senabre, tomo IV, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

WUNNENBURGER, Jean Claude: *Lo Sagrado*, Madrid, Biblos, 2006.