

**EL NACIONALISMO VASCO:
MITOS, CONMEMORACIONES
Y LUGARES DE LA MEMORIA**

Javier Ugarte (coord.)

Basílica de Aránzazu: mito y secreto

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

Los griegos clásicos dieron el paso «del *mythos* al *logos*», superando la fase arcaica de la realidad incierta que-de-todas-formas-debe-ser-explicada. A partir de entonces, con el *logos* como dominio, el mito se convirtió en un recurso literario, una explicación que significaba algo, pero cuyo campo no era el de la certeza, sino el de la metáfora con expresividad simbólica. Frente a los «significados» del *mythos*, las historias reales «son» y se entienden por medio de la razón. La lógica del mito no es la de lo verdadero y lo falso, porque esto desvirtúa los «significados» que contiene, pero, en cambio, esos parámetros sí son los de la Historia o, al menos, así lo pretende. Cuando la razón penetra en el mito, éste disuelve su «significación» y se reduce a mera narración fantástica, esto es, todo aquello «acabó en historia de la literatura»¹. Hoy aceptamos el mito como estímulo exterior a nosotros, pero no nos sentimos vinculados por él porque, como la poesía, está más ligado a la verosimilitud que a la verdad.

Tendemos a suponer que los mitos poseen sus propios perfiles de manera natural y descreemos que seamos nosotros mismos y nuestros intereses los que crean tales perfiles. Sostenemos que «míticas» son las historias anónimas, primitivas, ajenas a nuestro discurso racional, imaginativas, simbólicas, más o menos «pre-lógicas», en cualquier caso «pre-analíticas». Por ello, consideramos el mito como resultado de una cierta cultura colectiva, incluso de una conciencia colectiva, en la que el relato es circunstancial, no sustancial, porque el relato es fruto siempre de una individualidad narradora y el individuo —en el marco del mito— no es importante, sino un mero transmisor más en la cadena de la recitación, nunca su inventor.

Sin embargo, todos los mitos clásicos fueron concebidos por algún sujeto, por alguien que tenía en su mente un determinado concepto y le dio la forma que le pareció más adecuada de acuerdo con su interés de conocimiento. Así, en principio, ese interés siempre

¹ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2001, pág. 11.

fue individual, si bien el conocimiento que alumbraba era una necesidad colectiva. La pregunta que nos hacemos ahora, en relación con la basílica de Aránzazu como un mito vasco moderno, es si ese primer ideador pudo ser un individuo coral, un conjunto de voces que se identifican mal individualmente —excepto la de Jorge Oteiza—, pero que terminaron por formalizar un cuerpo sólido y convincente, verosímil, a partir de múltiples agregaciones de datos y opiniones, silencios y contra-opiniones, pequeñas tragedias y poesía, genio y fuertes dramatizaciones, a lo largo de varias décadas durante las que un país, su sociedad y modos de vida, cambió profundamente en medio de una profunda y violenta transformación política.

Quizás el primer dato que pone de relieve el carácter mítico, preanalítico, de Aránzazu sea el hecho de que, a pesar de lo mucho que se ha escrito y elogiado la basílica, y todo lo que ella supuso, aún al día de hoy no existe una monografía que haya penetrado a fondo en todos los aspectos concernientes a ella. Parece como si existiera un miedo a entrar a esclarecer qué sucedió, un miedo que no se manifiesta si nos movemos en el terreno de la interpretación simbólica —aquí el autor se mueve lógicamente a gusto—, pero que inquieta si supone un acercamiento a hechos concretos, como si éstos pudieran revelar algo no acorde con el mito. Y, claro, es esto con exactitud lo que sucedería. No es que saldría a la luz algo oprobioso que deba ser mantenido en un discreto cuarto oscuro, no, no es esto; es que el conocimiento concreto de los hechos, con sus nombres y apellidos, con sus aciertos y torpezas, con sus miserias y grandezas, con sus esperanzas y frustraciones, puestos en claro podría hacer perder la aureola fantástica de esfuerzo y sacrificio, de lucha y personalidad, de renacimiento y vasquismo que Aránzazu posee. Por el contrario, nosotros creemos que cuanto más sabemos de Aránzazu y sus secuelas, más magnífica nos parece su historia, más interesante... por real.

Que todavía no se haya investigado en determinados archivos con información fundamental para conocer lo acontecido, por ejemplo, con la estatuaría entre 1953 y 1969, como son el del Obispado de San Sebastián o el del Nuncio Apostólico en España o el del Vaticano, no resulta fácilmente comprensible en una sociedad como la vasca, tan afanosamente dedicada a escarbar, en otros aspectos, su pasado. O que, otro ejemplo, hasta hace un par de años nadie hubiese visto y examinado los planos de las distintas fases del proyecto constructivo de la basílica, uno de los monumentos de la modernidad arquitectónica española, también nos ofrece una pista acerca de lo «rigurosos» que han sido algunos historiadores del arte

y la arquitectura de este país al destacar con encomio lo que, sin embargo, no conocían bien, y se limitaban a reiterar, con mínimas variantes, aquello que otros escritos anteriores habían dicho, a su vez, haciéndose eco de otras voces o pareceres previos, los cuales, ellos mismos, repetían..., así una y otra vez. En fin, veamos.

Desde principios de los años 80 los libros de historia del arte en el País Vasco han venido recogiendo de manera más o menos destacada un capítulo especialmente dedicado a exponer los acontecimientos artísticos (a veces, con mención a los aspectos sociales y políticos anexos) derivados de la construcción de una nueva basílica en los roquedales del barrio rural de Aranzazu, municipio guipuzcoano de Oñate. Un templo que necesitó cinco años (anteproyecto, 1950; proyecto y construcción, 1951-55) para culminarse, si bien algunas graves cuestiones de su inconcluso programa artístico no encontrarían remedio hasta mucho tiempo después, hasta 1969.

Es justo a partir de aquellas fechas cuando la historia vasca del arte acogió el episodio del templo como un asunto definitivamente suyo, convirtiéndolo en el síntoma más claro del renacimiento de la vanguardia artística local y, también, en el resurgir de una personalidad política que, en tiempos de desolación autocrática y represión policial, pugnaba no ya sólo por sobrevivir sino, sobre todo, adaptarse a las nuevas circunstancias ideológicas. Con anterioridad a este momento, la basílica de Aranzazu tan sólo había recibido el reconocimiento de los analistas de la Arquitectura, pero muy poca celebración escrita por parte de los especialistas en Arte. Ello tiene una explicación: como construcción arquitectónica Aranzazu se completó en 1955 y, por tanto, pudo ser vista desde entonces como una obra acabada, una obra que, desde luego, señaló una luz nueva dentro del tradicionalista y conservador panorama de la arquitectura hispana hasta comienzos de los años 50, sobre la que cayeron —como a cualquier otra actividad de la vida española entonces— los férreos controles de un régimen que pretendió, entre otras cosas absurdas, alumbrar una nueva arquitectura imperial. Sin embargo, desde el punto de vista del arte, algunas obras capitales habían quedado inacabadas en la iglesia de Aranzazu y otras fueron mutiladas o ‘desaparecidas’. Por ello, a pesar de las fuertes personalidades artísticas que habían intervenido en las distintas fases del proceso artístico —Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Carlos Pascual de Lara, Lucio Muñoz, Néstor Basterretxea...—, la historia artística de Aranzazu era la historia de una enorme frustración, una frustración encarnada —y mantenida como una herida abierta y viva durante los años que se tardaron en corregir los errores co-

metidos— por Jorge Oteiza². Esta sangre o dolor que surge temprano en Aránzazu es conformadora del mito ya que «el proceso de individuación efectivo —el acuerdo consciente con el propio centro interior (núcleo psíquico) o ‘sí-mismo’— empieza generalmente con una herida de la personalidad y el sufrimiento que la acompaña (...) Muchos mitos y cuentos de hadas describen simbólicamente esta etapa inicial en el proceso de individuación, contando acerca de un rey que cayó enfermo o envejeció³ (...) o que un demonio impide que los ejércitos o los barcos de un rey puedan continuar su marcha⁴ (...) Parece como si el encuentro inicial con el ‘sí-mismo’ proyectara una oscura sombra hacia el tiempo venidero»⁵. Una herida cada vez más anacrónica, pues no debe olvidarse que en Vitoria, sin ir más lejos, el Obispo Peralta durante la segunda mitad de los años 50 se había atrevido a encargar el diseño de cinco nuevos templos a arquitectos y equipos de profesionales de mayor radicalidad formal y estilística, como Carvajal-García de Paredes o Miguel Fisac, lo cual dejó el episodio de Aránzazu sumergido en un tiempo ya superado⁶.

² En alguna ocasión anterior hemos calificado estos hechos como síntoma de la «enfermedad infantil que tuvo que sufrir la sociedad española» del momento en relación con la tutela excesiva de la Iglesia Católica, ver J. González de Durana, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu, 1950-55*, Vitoria-Gasteiz, Artium, 2003, pág. 152. Así lo vio también el dominico P. Manuel Aguilar, gran y secreto urdidor del arte sacro de la posguerra española (incluida la basílica de Aránzazu), quien escribió: «Tensiones locales del momento, al margen de los problemas estéticos, provocaron denuncias y escándalos pueriles ante la orientación renovadora de la obra (...) se haló de falta de respeto y hasta de desviaciones e intentos de profanar los lugares sagrados y santuarios venerandos. Por otra parte, aquella coyuntura preconciliar mantenía los organismos curiales del arte sacro bajo la dirección y presidencia de beneméritos ancianos (...) cuyos criterios resultaban ya desfasados y poco flexibles para la evolución que se acercaba. No habría de tardar el relevo (...) Tampoco se debe silenciar la reacción depresiva y desalentadora que entonces se produjo en muchos medios artísticos, que habían confiado en las nuevas posibilidades de una colaboración con la Iglesia...», en «Arte religioso actual», revista *Ara*, Madrid, 1er trimestre de 1972, núm. 31, pág. 15.

³ ¿La muerte del Provincial Superior franciscano P. Pablo Lete en accidente de aviación (Hamilton-Bermudas, Caribe, 1952) cuando recogía fondos económicos para realizar la basílica? ¿La orden de paralización y posterior suspensión de las obras artísticas? ¿Cuál es la herida inicial?

⁴ ¿Un arquitecto local envidioso, el Obispo de San Sebastián Mons. Jaime Font i Andreu, el Nuncio de Su Santidad en España, Mons. Hildebrando Antoniutti o el franquismo acechante tras ellos? ¿Quién de ellos es el demonio en esta historia?

⁵ Marie-Louise von Franz, «El proceso de individuación», en *El hombre y sus símbolos*, concebido y realizado por Carl G. Jung, Barcelona, Paidós, 1999 (1.ª edición, Nueva York, Doubleday, 1964), págs. 166-167.

⁶ Eduardo Delgado, «Arquitectura sacra en España, 1939-1975: una modernidad inédita», en *Arquitectura*, Madrid, COAM, 3er trimestre de 1997, núm. 311, págs. 11-16.

En el documento anexo que aportamos (ver *infra*) se reproduce el contenido de un artículo, publicado por la revista *Time*⁷, en el que se hacía una dura crítica al régimen de Franco, al apoyo que éste recibía de los obispos católicos y al hecho de que Aranzazu era un bastión de la cultura, de la democracia y de los sentimientos nacionalistas. Acababa el artículo con la declaración de un fraile: «Mientras haya un solo franciscano en el lugar sagrado de Nuestra Señora de Aranzazu, la cultura vasca no morirá». Recuérdese que tan sólo cinco días antes de que el Obispo Font i Andreu visitara Aranzazu y decidiera la suspensión temporal de los trabajos, el 27 de agosto de 1953 se firmó el Concordato entre España y la Santa Sede. ¿Pudo este artículo del *Time* envenenar, desde Madrid, políticamente a través de la jerarquía eclesiástica, el proceso de construcción y ornamentación de Aranzazu? El hecho es que desde la publicación del artículo pasó casi un año hasta que el Obispo Font i Andreu mandó parar cautelarmente las obras. ¿Tuvo algo que ver el nombramiento del muy conservador Hildebrando Antoniutti como nuevo Nuncio de S.S. en España en diciembre de 1953 en el hecho de que la paralización cautelar de Font i Andreu se convirtiera después, con intervención directa del Nuncio, en prohibición definitiva de los trabajos artísticos? Los archivos de ambos, quizás, conservan la respuesta a estos interrogantes.

De otra parte, también debe reconocerse que la bibliografía artística vasca de la posguerra anterior a 1975 (año de la muerte de Franco) había sido muy escasa⁸, además de excesivamente pegada

⁷ Apareció el 22 de septiembre de 1952. Este artículo no ha sido nunca reproducido hasta ahora, aunque sí citado por Manolo Pagola en su artículo «Construcción y financiación de la nueva Basílica», en *Arantzazu. Euskal Santutegi bat XX. Mendean. Un Santuario vasco en el siglo XX*, Dtor. Joseba Intxausti, Oñate, Arantzazu, 2001, págs. 62-85; el artículo de Pagola ha sido hasta hace poco la mejor descripción de los avatares arquitectónicos y artísticos del templo.

⁸ No se consideran, a estos efectos, las publicaciones realizadas por la propia Orden Franciscana, las cuales, lógicamente, defendían su actuación y patrimonio, si bien algunas publicaciones fueron muy interesantes, tales como diversos artículos en la revista *Aránzazu* o el libro *Aránzazu* de Pedro de Anasagasti, Burgos, Editorial Franciscana (1.ª edición, 1955; 2.ª ed., 1975). La 2.ª edición contiene mucha información referida al proceso vivido con las esculturas con posterioridad a 1955. De hecho, la ofrecida por Anasagasti fue, con mucho, la mejor valoración y narración llevadas a cabo por un historiador hasta entonces y lo seguiría siendo durante muchos años más, no en vano él siguió desde un principio, muy estrechamente, el proceso constructivo de la basílica: «De la primera piedra a la última. Historia de unas ruinas que resucitan», en *La Voz de España*, 9 de septiembre de 1950; «Cómo va a ser la nueva Basílica. Los arquitectos premiados nos hablan de su proyecto», en *La Voz de España*, San Sebastián, 23 de septiembre de 1950; «Aránzazu ha hallado a su artista.

a lo escrito y producido durante el período 1900-1936, y las menciones a Aránzazu apenas existieron.

Dada su amistad con Jorge Oteiza, a quien conoció en Buenos Aires, Mauricio Flores Kaperotxipi sí estuvo bien informado acerca del proceso de Aránzazu y recoge bastantes referencias a ello, apoyándose mucho en una de las entrevistas que el fraile Pedro Anasagasti le hizo para la revista *Aránzazu* a principios de los años 50. Menciona el hecho de que se había desatado una «curiosa polémica» acerca del templo, pero para cuando entregó el libro a la imprenta aun no le habían llegado noticias de la suspensión cautelar. Lo que dice Flores, por tanto, tiene el tono enfático y visionario del escultor, pero sin mayores derivaciones⁹.

También resulta significativo que Manuel Llano Gorostiza no mencionara ni una sola vez a Aránzazu en su libro *Pintura Vasca*¹⁰, dado que desde allí se convocaron los dos concursos abiertos a pintores españoles más importantes de la época, con remisión de obras por parte de relevantes creadores, como Hernández Monpó o Lucio Muñoz, que sería el ganador del segundo concurso.

En 1970, *La Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*¹¹ dedicó en su voz «Aránzazu» un alegato a favor de Oteiza y de la conclusión de las obras artísticas aun pendientes, puesto que para este momento la estatuaría estaba recién concluida. Sin embargo, el autor de la voz observa una Piedad «tradicional», pero recogiendo del propio escultor que «el conjunto de la portada podría ser denominado, según Oteiza, *Muro funerario del pueblo vasco para un imaginable cementerio de pueblos*».

Lucio Muñoz triunfó en el Concurso», en rev. *Aránzazu*, 1962, pág. 107; «Se adaptará plenamente a la sensibilidad estética del pueblo», en rev. *Aránzazu*, 1962, págs. 130-132, entrevista al P. Manuel Aguilar, con cuya autoridad se trataba de despejar dudas y atajar reticencias acerca de la idoneidad del trabajo de Muñoz; y «Entrevista de fr. Pedro de Anasagasti con Jorge de Oteiza», en rev. *Aránzazu*, 1970, págs. 42-46, son algunos de los artículos escritos por este culto fraile.

⁹ M. Flores Kaperotxipi, *Arte Vasco*, Buenos Aires, Ekin, 1954.

¹⁰ M. Llano Gorostiza, *Pintura Vasca*, Bilbao, Grijelmo, 1965. Aunque su trabajo sea poco interesante, tampoco lo hizo Luis Madariaga en sus *Pintores vascos*, San Sebastián, Auñamendi, 1971, 3 vols., salvo para decir que a Basterretxea se le encargó un mural que no llegó a realizar.

¹¹ *La Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco* San Sebastián, Auñamendi, 1970 (el primer volumen de esta enciclopedia data de 1968), vol. 'An-Artazu', págs. 253-262. No es una enciclopedia de arte, pero dado el número de volúmenes que la compusieron y las miles de entradas que ofrece, la atención prestada al arte constituye una «síntesis y estado actual de la cuestión» bastante fiel y, en su momento, lo más parecido a una posible Historia General del Arte en Euskadi ante la ausencia de monografías de tal tipo.

Por su parte, la bibliografía artística española tampoco fue muy elocuente al respecto. Un libro escrito por el catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona y poeta José M.^a Valverde, referido al arte religioso contemporáneo, *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*, debería haber contenido alguna alusión a Aránzazu. Pero no sólo no fue así, sino que, incluso, se resaltaba la iglesia del Rosario, diseñada por Luis Laorga en 1949-50 junto a la Carretera de Extremadura-Madrid, y que, de hecho, fue el antecedente (en diversos aspectos, no sólo estilísticos) de la basílica oñatiarra¹².

Más adelante, Vicente Aguilera Cerní, en su *Panorama del nuevo arte español*, dedicaba un largo artículo a Oteiza (págs. 283-288), otro más breve a Chillida (págs. 290-291) y aun otro a Basterretxea (págs. 228-229)¹³. Pero tampoco contenía ninguna mención a la basílica, ni en relación directa a ellos ni en el capítulo previo donde realiza un largo balance del arte español renovador «desde 1940» (págs. 35-62). Tampoco en el específico capítulo dedicado a la arquitectura (págs. 301-318), en el que desglosa un pequeño inventario de construcciones significativas, promovidas tanto por la iniciativa pública como por la privada y organizado según tipologías. En la de la «arquitectura eclesiástica» menciona siete ejemplos relevantes, pero ninguno es Aránzazu¹⁴. Aguilera Cerní, delegado español en la Exposición y Congreso de Crítica de Arte en Rimini (Italia) con el tema de la «Ideología y Técnica», había invitado *ex profeso* y muy insistentemente a Oteiza para exponer y remitir una

¹² J. M. Valverde, *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno* Barcelona, Seix Barral, 1959.

¹³ V. Aguilera Cerní, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966.

¹⁴ Aguilera Cerní publicó años después una *Iniciación al arte español de post-guerra*, Barcelona, Península, 1970, que era un resumen de su *Panorama del nuevo*., con lo que lo dicho para éste es aplicable a su *Iniciación*... Poco tiempo después el crítico de arte Santiago Amón reprochaba a Aguilera Cerní ciertas «deficiencias» en sus textos, como eran, entre otras, «las ausencias de cuatro grupos correspondientes a las cuatro décadas del recorrido (...) en la del cincuenta, el grupo vasco de Aránzazu (nada menos que Chillida, Oteiza, Sáenz de Oiza, Basterrechea, Ibarrola...) del que luego había de nacer el *Grupo Gaur*...», en «Cuarenta años de artes plásticas. Dirigismo y espejismo cultural», en rev. *Común*, núm. 3, Bilbao, marzo de 1979, pág. 61. Amón seguía la estela de Juan Daniel Fullaondo, como más adelante se verá, quien en la revista *Nueva Forma* ya había establecido la categoría de «equipo» o «grupo» para los artistas que trabajaron o quisieron trabajar en Aránzazu; a ello ya había aludido el propio Amón en la rev. *Nueva Forma*, «Néstor Basterrechea y la vieja vanguardia», núm. 74, Madrid, 1972. Los mitos se caracterizan también por los linajes a que dan lugar. No es cierto que «Aránzazu» diese lugar al «Grupo Gaur», pero el mítomano cree en la continuidad del mito y que, como los viejos dioses griegos, engendra descendientes.

ponencia durante el verano de 1964. El escultor, que en estos momentos estaba centrado en un posible levantamiento del veto que afectaba a Aránzazu, no expuso obra, pero remitió una ponencia titulada «Desde una ley de los cambios para el arte (conclusiones de urgencia estética y política para el artista de hoy)».

Carlos Areán publicó poco después una larga reflexión sobre *Treinta años de arte español (1943-1972)* y, a pesar de que las referencias a Oteiza, Chillida, Basterretxea y Sáenz Oiza abundan, sobre todo en el epígrafe dedicado a «La escuela vasca», tampoco ofrece ni una sola mención a la basílica del municipio de Oñate¹⁵.

Tan sólo algunas publicaciones de arquitectura mencionaban la basílica de Laorga y Sáenz Oiza como un episodio significativo de la postguerra española, pero reduciendo considerablemente —u omitiendo— los aspectos artísticos para concentrarse en los arquitectónico-formales y estilísticos, aunque no tanto en los puramente constructivos. Casi era lógico, por tanto, que las primeras reflexiones de cierta hondura sobre Aranzazu como posible unidad artística de actuación conjunta, surgieran del mundo de los arquitectos... pero no siempre positivamente. Así, Arsenio Fernández Arenas, en su *Iglesias nuevas en España* opinaba en los siguientes términos: «La monumentalidad (en Aránzazu) se confunde algunas veces, y es para lamentarlo, con la ornamentación. De suyo, la ornamentación es parte integrante del conjunto y no algo superpuesto (...) Lo extraño es que estas decoraciones estaban combinadas con formas tradicionales en la arquitectura, resultando un conjunto indeciso, porque la voluntad de conservar lo viejo se tiende a disimular con la intención de admitir lo nuevo. Faltó decisión, porque existió desde un principio la duda. Este hecho ha sido la desgracia de Aránzazu...»¹⁶. No fue ésta, en verdad, la «desgracia» de Aránzazu, pero estuvo bien que Fernández Arenas señalase por vez primera el inicial carácter híbrido (tradicción románica en la arquitectura/modernidad plástica en la ornamentación) del templo.

Pocos años después, desde un punto de vista diferente, Juan Daniel Fullaondo, en su *Oteiza, 1933-68*¹⁷, incluyó un capítulo titulado

¹⁵ C. Areán, *Treinta años de arte español (1943-1972)*, Madrid, Guadarrama, 1972.

¹⁶ A. Fernández Arenas, *Iglesias nuevas en España*, Barcelona, Polígrafa, 1963, págs. 33-35.

¹⁷ J. D. Fullaondo, *Oteiza, 1933— 68*, Madrid, Alfaguara, col. 'Nueva Forma', 1968. En realidad, este volumen era la reunión de una serie de seis artículos publicados en la revista *Nueva Forma*, dirigida por Fullaondo, entre marzo y agosto de 1967.

«El drama de Aranzazu» y una transcripción del poema «Androcanto y sigo», con los que por primera vez subrayó la capitalidad del acontecimiento artístico-constructivo y su condición de «catástrofe»¹⁸. Ya Fullaondo se encargó de exaltar míticamente lo allí acontecido al apuntar que «la obra de Aránzazu es uno de los ejemplos, raros en España, del estímulo ofrecido ante una gestión colectiva, integral, intercomunicante, entre los diversos factores de un mismo proceso. Bastaría comparar los aspectos parciales ofrecidos independientemente por cada parte con las visiones, fruto de una reconsideración en común, para comprender todo el asombroso panorama de enriquecimiento espiritual».

Ahora sabemos bien que el «equipo» en realidad no existió más que en las buenas intenciones y mejores deseos de algunos¹⁹, pero la idea de equipo mítico, surgido compacto y con ideas claras desde un comienzo, en estrecha y continua comunicación tanto creativa como teórica, en la línea de los germinales «Dau al Set» catalán o «El Paso» madrileño, ya está aquí madura, sobre todo teniendo en cuenta que poco antes Fullaondo había asegurado que «prácticamente, la totalidad del equipo acabará residiendo en Oñate. Y durante tres años, Aránzazu se convertirá en uno de los centros más significativos del desarrollo artístico de nuestra posguerra».

¹⁸ *Ibidem*, págs. 19-26.

¹⁹ Sáenz Oiza y Laorga disolvieron su relación profesional y no se comunicaban apenas desde principios de 1953; Chillida hizo su trabajo al margen de todos los demás por encargo directo de Oiza; Pascual de Lara, de quien sí se podía decir que estaba incluido en un equipo inicial, no realizó nada por fallecimiento, pisando Aránzazu una sola vez durante algunas semanas; Javier Álvarez de Eulate estaba impuesto por los franciscanos; Lucio Muñoz, un pintor al que a menudo se incluye como parte del «equipo», aparece en Aránzazu diez años más tarde y no establece contacto con ningún otro artista; tan sólo Oteiza hablaba con Oiza y con Basterretxea de modo regular y, a su vez, no todos los citados se comunicaban con los responsables franciscanos del santuario. Por supuesto, nunca hubo una declaración o manifiesto de intenciones que integrara, al menos en el plano de las voluntades, a los diferentes artistas que estuvieron por allí. Véase al respecto González de Durana, *Arquitectura y escultura...* Sobre la idea de «equipo» insistieron Martín Ugalde y Agustín Ibarrola en el libro que el primero escribió *Hablando con los vascos*, Barcelona, Ariel, 1974, y en la entrevista que el escritor tuvo con el artista le preguntaba: «Se habla, y creo que con propiedad, de grupos representativos de la vieja vanguardia: el «Dau al Set» catalán y el «El Paso» de Madrid, y decimos nosotros que la gente se ha olvidado de una Escuela que se manifestó en Aránzazu con Oteiza, Chillida y Basterrechea, y que alguien ha llamado la Escuela de Aránzazu; qué me dices, ¿tiene esta denominación alguna validez?», a lo cual Ibarrola respondió: «Bueno, yo creo que tiene mucha validez...», si bien a continuación escabulló el asunto pasando a hablar de la existencia del «arte vasco»; ésa no era, claro, la respuesta razonada que cabía haber esperado (pág. 199-200).

Que las cosas no fueran exactamente así no viene al caso ahora, lo que importa es señalar una de las fuentes nutrientes del mito artístico: Juan Daniel Fullaondo. Sin entrar en lo concerniente a Aránzazu, Fullaondo publicó poco después otro libro fundamental, centrado ahora en aspectos de estética comparada, titulado *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*²⁰. No obstante, en este libro Fullaondo sí transmitió una idea clave en relación a Oteiza, una idea de orden bíblico y afán de trascendencia, al interpretar que el escultor concebía la historia del arte como «un recorrido de proposiciones hacia la inmortalidad» y que el ser estético era «la zarza que arde sin consumirse»²¹. Inmortalidad y fuego, o sea, resistencia y lucha; dicho en otras palabras, «somos en la medida en que pugnamos por ser». Frases como ésta, que en Fullaondo no tenían ninguna intencionalidad política, fueron leídas e interpretadas con otros ojos por gentes que, en muchos casos, estaban abandonando masivamente los Seminarios vascos y encontraban en Aránzazu un trascendentalismo estético con oportunas implicaciones sociales y políticas para cubrir el hueco dejado por la burocrática trascendencia teológica que, precisamente, en el apogeo de su soberbia, había logrado sofocar el proyecto escultórico de Aránzazu²².

En todo caso, la idea de «equipo excepcional» no era de Fullaondo; él se encargó de afirmarlo y redimensionarlo (y Santiago Amón la difundió evangélicamente). Pero la idea procedía de Oteiza, quien en su *Quosque tandem...!* decía «en Aránzazu [se tuvo] un equipo de arquitectos y artistas que hoy sabemos que en ese momento hubiera sido muy difícil de hallar otro más completo y responsable profesionalmente en Europa»²³. Por supuesto, fue Oteiza quien se encargó de mantener viva la llama del agravio y la cuenta pendiente de Aránzazu entre 1953 (año de la interrupción de las obras) y 1968-69 (momento en que éstas se retomaron y acabaron). En el libro citado, donde intentó un «ensayo de interpretación estética del alma vasca», Oteiza desgrana alusiones a lo acontecido en la basílica a lo largo de las páginas sin entrar a fondo en la cuestión con nuevos textos y pensamientos. Lo que hizo fue reciclar escri-

²⁰ J. D. Fullaondo, *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte* Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1976.

²¹ *Ibidem*, pág. 39.

²² Sin embargo, el arquitecto e historiador Lluís Domènech, a finales de los años 70, cita la basílica —incluso reproduce algún dibujo del Anteproyecto—, pero centrándose en la arquitectura y dejando sin mencionar a los artistas.

²³ J. Oteiza, *Quosque tandem...!*, San Sebastián, 1963 (1.ª edición). Se consulta por la 4.ª edición, San Sebastián, Hordago, 1983, apartado 91.

tos ya publicados. Así, en el apartado de «Apéndices», incluyó una entrevista que le hizo el franciscano Joseba de Intxausti para la revista *Yakin*, en la que el escultor ofrece una interpretación totalmente religiosa de su etapa aranzazuana²⁴ y un artículo suyo que había sido publicado en *La Voz de España* el año anterior, titulado «Aránzazu, cultura y tranquilizantes»²⁵, el cual dio lugar a otras muchas intervenciones posteriores en la prensa local²⁶. En este texto Oteiza se hacía eco de que diversas personalidades donostiarras reclamaban la finalización de las obras escultóricas y aprovechaba el artista para subrayar que «debe quedar bien claro (si no, de nada ha servido este movimiento vivo y espontáneo por Aránzazu) que la posición (sic) a Aránzazu no ha tenido otro origen que la defensa de una situación de comodidad de un grupo muy extenso, complejo y bien situado (¿de dónde, si no, su fuerza?) de gentes dedicadas a intercambio de comodidad entre ellos al margen de compromisos y responsabilidades que no se cumplen, que no han sabido cuidar y entender»²⁷. En todo caso, dentro de *Quosque...*, el asunto referido a la basílica tiene una importante presencia que no pasaba desapercibida a los atónitos lectores de aquel libro, de un brillo e inteligencia alucinantes para la época en España.

Posteriormente, Oteiza escribió *Ejercicios espirituales en un túnel*²⁸ y aquí volvió a retomar el asunto de la cuenta pendiente, centrándose

²⁴ Entrevista aparecida en euskara en diciembre de 1960 y que Oteiza publicó en *Quosque...*, apartado 150 y sigs., en castellano.

²⁵ *La Voz de España*, 8 de agosto de 1962.

²⁶ Hubo dos bloques mediáticos de influencia. *La Voz de España*, en donde publicaba artículos José Arceche, crítico de arte desde los años 30, funcionario de la Diputación de Guipúzcoa y amigo de Oteiza, era beligerante con la prohibición y repetidamente demandó la conclusión de los trabajos («Apóstoles en la cuneta», aparecido el 1 de julio de 1962, fue uno de tantos escritos publicados por Arceche, aprovechando en este caso la reciente decisión a favor de Lucio Muñoz para realizar el retablo del ábside). *El Diario Vasco*, que representaba la oposición al proyecto, publicó íntegros y con gran despliegue tanto el contenido de la resolución de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sagrado como el de la carta personal dirigida por el Arzobispo Giovanni Constantini al Obispo donostiarra Jaime Font en la que le informaba de la decisión (6 de julio de 1955), y desde dicho periódico el columnista Luis Ezcurdia, al conocer «El fallo de Roma sobre la basílica de Aránzazu» (julio de 1955), recordó que «insistentemente habíamos escrito levantando la bandera sobre el asunto» por lo que le correspondía «apuntarnos el tanto» y «poner de manifiesto cuánta es nuestra satisfacción». En efecto, Ezcurdia publicó en *El Diario Vasco* dos artículos largos el 17 y el 20 de octubre de 1954 titulados «Lo que en Aranzazu falta por hacer».

²⁷ Oteiza, *Quosque...*, apartado 170.

²⁸ La mayor parte de este libro fue escrita y publicada entre 1965 y 1966. Según relata el propio Oteiza al comienzo del libro, los fotolitos se hacían en San Sebas-

en el transitorio levantamiento de la prohibición por parte del nuevo obispo de San Sebastián, Lorenzo Bereciartúa, acontecido a mediados de 1964 y pronto rectificado para volver a la censura anterior²⁹. Aquí, por primera vez, Oteiza señala que los que impedían la colocación de los apóstoles en la fachada del templo eran aquellos a los que «el verlos [instalados] podría perturbarles su paz, esta paz que ellos cuentan por años y celebran hasta 25», en clara alusión a las celebraciones de los «25 Años de Paz. 1939-1964», organizadas por el régimen de Franco. Hasta este momento se había mantenido que los causantes de la prohibición eran gentes *religiosamente reaccionarias*, pero a partir de ahora se empezará a afirmar que, en realidad, estos personajes eran *políticamente reaccionarios*. De todas formas, en ambos casos, además rechazaban el arte moderno. En aquellas fechas las autoridades eclesiásticas estaban concertadas e identificadas con las autoridades políticas, con lo que decir una cosa equivalía a decir la otra y así era ocasionalmente denunciado³⁰. Cierto, pero aquí nos limitamos a señalar el cambio en la argumentación, lo cual no dejaba de ser también un signo de la época.

El punto de inflexión crítico para Aránzazu, en lo concerniente a su historiografía artística, fue el período de tiempo comprendido entre 1969 y 1976. Es decir, el momento en que Aránzazu dejó de ser un «drama» y se empezó a convertir en un «mito» se sitúa entre la terminación de la estatuaria oteiziana en la fachada y el asesinato de Jesús Mari Zabala en Hondarribia³¹. La primera fecha cierra un

tán, pero la impresión se realizaba en Hendaya por la Colección «Túnel de las 4 lunas», vinculada al Frente Cultural Vasco, porque la censura española le negó la autorización para editar el libro a este lado de la frontera. Se hicieron entonces 1.500 ejemplares. La 1.^a edición, digamos, legal en España la llevó a cabo Hordago, San Sebastián, 1983; la edición consultada es la 2.^a, de 1984.

²⁹ Motivada, al parecer, por una primera página de la revista *Zeruko Argia* (principios de julio) en la que se informaba sobre los «Apóstoles de Oteiza». Véase las estupendas descripciones que Oteiza hizo del Obispo Bereciartúa, sucesor de Font i Andreu, y su falta de cualidades políticas en cartas a sus amigos y recogidas en *Ejercicios espirituales...*, págs. 148-159.

³⁰ Durante el verano de 1963, con motivo de la apertura del Concilio Vaticano II, alrededor de 500 sacerdotes vascos suscribieron una carta dirigida a los conciliares reunidos en Roma en la que, entre otras cosas, afirmaban que «la causa principal, aunque no única, del abismo abierto entre la Iglesia y el pueblo, es el hecho de estar la Iglesia en España exclusivamente ligada al Estado, por lo que se hace responsable a la Iglesia de la actuación del régimen franquista», recogido por Manuel Guipúzcoa en *La Iglesia como problema en el País Vasco*, Buenos Aires, Ekin, 1973, págs. 192 y sigs.

³¹ Muerto por arma de fuego en una manifestación disuelta por la Guardia Civil en Hondarribia.

período de tiempo, el de la abrupta posguerra, y con la segunda acaba otra etapa, entre estertores, la del franquismo recalcitrante. En medio sucedieron el juicio de Burgos, los Encuentros de Pamplona, la muerte de Franco y un creciente protagonismo de ETA.

Se podría decir que muchos jóvenes vascos nacidos, más o menos, entre 1945 y 1950, que en su infancia y juventud habían oído hablar de Aránzazu como un problemático asunto religioso, comprendieron hacia 1970 que Aránzazu (concretamente, el acabamiento de la estatuaría) era el gozne sobre el que giraba la puerta que clausuraba un ciclo e iniciaba otro conducente a un tiempo distinto, un tiempo en el que los acusados de «comodidad» por Oteiza en su libro habían de ser desplazados definitivamente, dando lugar a un nuevo orden social, sí, pero político también. ETA intuyó bien la importancia del arte como aglutinante de las nuevas generaciones y, así, mientras se celebraban los Encuentros de Pamplona de 1972³², los cuales sabotéó, hizo pública la única declaración de contenido artístico que se le conoce³³.

En el permiso eclesiástico para la conclusión de los trabajos artísticos, particularmente los de la estatuaría, deben verse tres tipos de razones: en primer lugar, los nuevos aires de puesta al día procedentes del Concilio Vaticano II, clausurado en noviembre de 1965³⁴, en segundo lugar, la ceremonia de Consagración de la nueva basílica que estaba prevista —y así fue— para el 31 de agosto de 1969, con motivo del V Centenario de la Aparición de la Virgen (los apóstoles se colocaron entre el 12 y el 17 de junio, pero la Piedad no llegó a tiempo, se subió el 21 de octubre), y en tercer lugar, la sangría de jóvenes que estaban sufriendo los Seminarios vascos ante el anquilosamiento jerárquico e ideológico de la Iglesia Católica³⁵.

³² Véase el catálogo en *Encuentros 1972 Pamplona*, Pamplona, Alea, 1972, y Javier Ruiz y Fernando Huici, *La comedia del arte* (en torno a los Encuentros de Pamplona de 1972), Madrid, Editora Nacional, 1974.

³³ «Estética y revolución», en *Hautsi*, agosto de 1972.

³⁴ «El Concordato de 1953 y la política de la Santa Sede contribuyeron así a la configuración de una Iglesia española como isla de la ortodoxia más conservadora católica, que el Concilio Vaticano II y el propio desarrollo económico y social español se encargaron de romper de forma algo traumática y, en no pocas ocasiones, poco ejemplar y disonante. El objetivo de la santidad irradiante vino a ser percibido como algo secundario. Lo esencial era 'encarnarse' en la realidad social», en «El Concordato de 1953 entre España y la Santa Sede, cincuenta años después», por Antonio Marquina Barrio, Unisci Discusión Papers, octubre de 2003, www.ucm.es/in-founisci/Marquina4.pdf, pág. 7.

³⁵ Muy piadosamente, Anasagasti reseñó que «quince años de profundos cambios en la mentalidad de nuestra sociedad han educado la sensibilidad de nuestro pueblo y han suavizado el juicio de nuestros regentes espirituales», en *Aránzazu*, pág. 101.

Aquella dedicación de los sectores de la izquierda (radical vasca o no) al arte y, en particular, al problemático templo franciscano tenía diversos orígenes. Unos eran míticos y simbólicos: Aránzazu situado en lo alto de unos peñascales, ancestral sacro-monte, en un lugar indómito dentro de la Euskadi profunda, junto a los barrancos pero proyectada hacia las cumbres, donde las costumbres y el «ser» vasco son conservados y protegidos de perversiones y acechanzas, de una parte; de otra, el espíritu de resistencia, el de Oteiza, que al cabo del tiempo, tras atravesar un desierto de incompreensión e injusticias, consigue culminar su obra de piedra, duradera, para siempre.

Otros orígenes eran más concretos en el interés de ETA: se decía —se divulgó como leyenda de transmisión oral— que, en el último momento, Oteiza había cambiado la imagen de lo alto de la fachada del templo, pasando de ser en el proyecto una Maternidad como correspondía a la Virgen de Aránzazu a ser, en la realidad, una Piedad con su hijo muerto a los pies y que ese ser derribado era, ni más ni menos, que un homenaje a Txabi Etxebarrieta, el primer militante de ETA en matar y el primero en morir durante el verano de 1968³⁶. Finalmente, a la organización armada (en cuyo Frente Cultural el activismo del propio Oteiza durante los años 60 fue determinante) no le pasaron desapercibidas las capacidades movilizadoras de masas que poseía el arte, y de lo cual ya habían dado buenas pruebas los grupos artísticos afines a la izquierda vasca, GAUR, EMEN y ORAIN, durante la segunda mitad de los años 60, llevando el arte moderno a los pueblos y propagando una ideología de vocación claramente nacionalista. Oteiza lo había dicho de manera poética años antes: «Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece»³⁷.

Hablando de este cambio sustancial referido a la actitud de la Virgen con Anasagasti³⁸, Oteiza declaró: «Desde que algo sucedió imprevisto (...) no veo ya más que un muro de soledad, la soledad de la muerte (...) la muerte en la pared de este lado de nuestra realidad, la incomunicación, la turbación, el dolor, la impotencia. No en-

³⁶ Años antes Oteiza había manifestado dudas acerca de la idoneidad de una Maternidad para el muro del templo. En conversación con José de Arteche (*La Voz de España*, San Sebastián, 14 de junio de 1964) le confesó: «¿Qué debo hacer? ¿Una Asunción o una 'Andra Mari'?»

³⁷ Frases finales del texto «Propósito experimental», escrito entre 1956 y 1957 y publicado en el catálogo personal publicado con motivo de la Bienal de Sao Paulo (Brasil), donde recibió el Gran Premio en 1957.

³⁸ «Entrevista de fr. Pedro...», *Aránzazu*, 1970.

cuentro aquí la esperanza; como escultor no puedo ser más que testimonio, la esperanza religiosa se encontrará en el interior de la iglesia (...) El que vuelva a subir a esta Basílica a por un poco de consuelo o de esperanza, subirá con el Muerto, subirá y bajará con el muerto en su corazón; esto he querido recordar (...) no tengo la facultad para perdonar los pecados, pero sí la tengo para recordar la realidad a nuestro pueblo». En esta declaración son significativas la mención a ese «algo sucedió imprevisto» y la diferencia que establece entre el *Muerto*, con mayúsculas, sagrado y al que se sube a buscar al otro lado del muro, con el *muerto*, en minúsculas, humano y con el que se desciende tras haberlo hallado a este lado del muro.

En una entrevista hecha pocos años después³⁹, a Oteiza se le preguntó por «lo del Frente cultural» relacionado «con determinados movimientos políticos», a lo que éste respondió «no sé cómo contaros o si debo deciros nada. La verdad que ya pasó y fracasó puntualmente, como todo en lo que yo he andado. Es el Frente Cultural Vasco que yo programé como la articulación de tres frentes o sectores, el artístico, el universitario y el religioso. Trabajé en los tres sectores (...) No sé, pero fue la derrota más grave que hemos sufrido para el futuro inmediato nuestro (...) Ni canción vasca, ni teatro vasco, ni música vasca, o mejor, ni arte compuesto vasco, será lo que hubieran sido y en la hora que tuvimos necesidad de que ya hubieran sido». En esta misma entrevista se le pregunta por Aránzazu y reconoce que en 1969 tenía la cabeza en otros asuntos, sobre todo «la obsesión de industrializar en el campo cultural nuestras herramientas de defensa y ataque» y desvela que, en lo concerniente a lo que le preguntaban, la «misión» del P. Agirretxe y el P. Goitia, frailes en el convento, «era claramente la toma del poder político del Monasterio para integrarlo y comprometerlo en toda la realidad de nuestro pueblo».

No es que ETA fuera la promotora del activismo cultural de la segunda mitad de los años 60, pero sí se aprovechó de él y, en la medida de sus posibilidades, lo alentó. Francisco Letamendía, «Ortzi», escribió en fecha temprana: «ETA sufre un curioso espejismo: preocupada con la teoría y la práctica de los cuatro Frentes, considera este fenómeno como la expresión y el resultado de las actividades de su Frente cultural (...), se atribuye la iniciativa de este proceso: la creación de ikastolas, la creación de grupos de artistas (...) La pretendida iniciativa de ETA en estos campos es falsa», sin dejar de

³⁹ Xabier Lete y Miguel Pelay Orozco, en rev. *Garaia*, 3-10 de febrero de 1977, núm. 23.

reconocer que «existe una relación dialéctica entre el despertar de la conciencia nacional que la actividad de ETA desarrolla y este renacimiento cultural; y que, a su vez, estas manifestaciones culturales son un vivero de militantes para el Frente cultural de ETA»⁴⁰.

Como cierre de un círculo perfecto, la imagen de la Piedad fue utilizada años más tarde, para denunciar en un cartel que inundó las calles de Euskal-Herria la muerte del joven Jesús Mari Zabala por parte de la Policía en el marco del Alarde de Hondarribia el 8 de septiembre de 1976; «Zabala hil zuten» gritaba el cartel con letras desgarradas sobre la piadosa imagen de Aránzazu. De este modo, se produjo una significativa transferencia simbólica: si la imagen de piedra de la madre de Dios con su hijo muerto era, en realidad, la de una madre vasca con el sacrificado militante Etxebarrieta a sus pies, mediante el cartel que reutilizaba esa imagen en alusión a la muerte violenta de un hombre no guerrillero, Zabala, se hacía que el fallecido ya no fuera un soldado, esto es, un luchador consciente, sino cualquier individuo, es decir, un pueblo entero que se moviliza desde su inconsciente colectivo.

Así, la Piedad oteiciana, alejándose de su original significado religioso, pasó sucesivamente a representar la resistencia que vence, el sacrificio del hijo predilecto y la muerte del inocente. El mito simbólico-político ya estaba construido, y recuérdese que «mediante el estudio del mito (se profundiza) en el conocimiento del pensamiento y la vida humanas, en la que el hombre no sólo es considerado un animal político, sino también un animal simbólico»⁴¹.

Señala Luxio Ugarte, «si introducimos esta obra (la Piedad) dentro del contexto de la basílica, veremos que cumple con una parte del espíritu mitologizador que se respira dentro de ella. La basílica está concebida de tal forma que dentro de la composición de la imagería simbólica, mítica y espacial, se respira un intento de crear un todo, un mundo simbólico y mítico vasco que sirva como aglutinador de la conciencia de ser como pueblo»⁴², y es verdad que Aránzazu ha terminado por funcionar como él indica, que hoy o hace diez años vemos la basílica de Aránzazu como Ugarte dice, pero la pregunta que cabe hacerse es ¿fue esa la intención de sus

⁴⁰ Ortzzi, *Historia de Euskadi: el nacionalismo vasco y ETA*, París, Ruedo Ibérico, 1975, págs. 349-350.

⁴¹ José Carlos Bermejo Barrera, «Introducción a la lógica de la comparación en mitología», *Sileno*, núm. 17, Diciembre de 2004, «Mitos», pág. 34.

⁴² Luxio Ugarte, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*, Madrid, Siglo XXI, 1996, pág. 145.

promotores y de todos los que allí trabajaron entre 1950 y 1955? ¿buscaban, de verdad, construir un aglutinante de la conciencia del ser vasco?, esa unidad que hoy percibimos en el templo ¿fue el resultado de una decidida acción concebida así desde el primer momento, o más bien quedó como el resultado híbrido de una secuencia de sucesivas transformaciones sobre la marcha, de pequeñas catástrofes no conocidas hasta hace poco y, por supuesto, de brillantes aciertos llevados a cabo adelante entre la exasperación de los promotores, la hostilidad de algunos arquitectos y la estupefacción de la mayoría?

Un mito no es una proposición, sino un conjunto de proposiciones que suelen ir encadenadas dentro de una trama narrativa, fundamentalmente oral y siempre ordenada⁴³. No obstante, Aránzazu parece en ocasiones un mito desordenado y un tanto caótico en el que las piezas, las imágenes, los años, los personajes... no terminan por encajar por completo. Desde luego, como todo mito es un *bricolage*, pues no trabaja con formas puras, como lo serían las ideas platónicas, sino con materiales de deshecho. El mito, desde nuestra perspectiva actual, entra dentro de la teoría de la ideología, pues «es una representación falsa de la realidad, que sirve para justificar las desigualdades de todo tipo: económicas, sociales, de género, mediante una teoría que la explique, que les otorgue un sentido»⁴⁴, desigualdades a las que podríamos añadir las de orden político.

Las publicaciones que analizaban la historia del pueblo vasco desde un punto de vista nacionalista y que llegaban a adentrarse en el franquismo, en general, tampoco contuvieron alusiones al fenómeno acaecido en la basílica franciscana. Los libros de Ortzi (1975), Beltza (1976) y otros, cuando se adentraban en cuestiones culturales se centraban en lo relativo a la problemática de la lengua vasca y casi nada más, como mucho, citas de pasada al movimiento musical de *Ez dok amairu* y breves alusiones a la escultura y cine vascos (*Pelotari*, *Ama Lur...*). Incluso un texto tardío de Txillardegi como *Euskal Kulturaren zapalketa. 1956-1981*⁴⁵, a pesar de utilizar con profusión imágenes de esculturas de Oteiza, no cita el asunto de Aránzazu, interesándose sólo por las cuestiones lingüísticas y literarias.

A este respecto, sin embargo, no puede olvidarse la fuerza mitologizadora de la poesía, que durante los años 50, 60 y 70 tuvo una

⁴³ Bermejo, «Introducción...», pág. 28.

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 29.

⁴⁵ Txillardegi, *Euskal Kulturaren zapalketa. 1956-1981*, Donostia, Elkar, 1984.

capital importancia en la configuración de una nueva sensibilidad entre los jóvenes vascos. Muchos de los poetas de aquel momento histórico, euskaldunes o no, se refirieron directa o indirectamente al significado de Aránzazu y al escultor. Así, Blas de Otero escribió en junio de 1969 un poema titulado «Palabra en piedra», dedicado al friso de los apóstoles:

...el vacío del centro de la piedra
círculo horizontal prolongándose por sí solo
redondo y pleno todo / lengua llameando...

Por su parte, Gabriel Celaya en el poemario *Canto en lo mío*, incluyó uno titulado «El silencio vasco» en el que señalaba:

Pero a veces sale un loco,
y por eso escribo yo,
que al predicar el silencio,
doy el sí, diciendo no⁴⁶.

De otra, Gabriel Aresti en *Harri eta Herri* precisó que

Antigoalean
profetak
harrika
hiltzen zituzten.
Gaur egunean
arbuioz,
desamodioz,
eta
desprezioz⁴⁷.

El poeta Jean Diharce, *Iratzeder*, escribió unos versos llamados «Arantzazurat», en los que cantó:

Arantzazuko mendi mendian
nasaiki gazte kantari
Arantz-korua dute burlan
bihotz bornean sei zauri
Arantzazuko mendi mendian
hamalau arkaitz lazgarri

⁴⁶ G. Celaya, *Canto mío*, San Sebastián, Auñamendi, 1973.

⁴⁷ «Antiguamente/ a los profetas/ los mataban/ a pedradas./Hoy en día,/ a desprecios,/ a desamores/ y/ a ostracismos» (versión de Aresti), G. Aresti, *Harri eta Herri*, Zarauz, Itxaropena, 1964.

Bai zeru-minez, bai euskal-minez
bihotz guzien pizgarri⁴⁸.

También Xabier Lete dedicó a Oteiza un poema titulado «Ez gera alferrik pasako», que concluía así:

Beste bihotz batzuek jasoko dute gure esperantza:
ez gera alferrik pasako.
Gure oiñak markatutako bidetik
bihar, etzi eta beti
anai berriek jarraituko dute askatasunera daraman ibillera.
Ez gera, ez gera alferrik pasako⁴⁹.

Asimismo, Bitoriano Gandiaga escribió su elegía y en ella, bajo el título de «Iru gizon bakarka», decía:

Zergatik ditu elkartu Semearen heriotza
eta Amaren itxaropena?
Zergatik daude apostoluak zutik
buruzagia zerraldo badatza?
Hutsune nabarmenki handi hau
zergatik ez dago ilunez beztuta?
Herriko igerlea Herritik mintzatu zaizu⁵⁰.

La poetisa Pilar de Cuadra, a su vez, apuntaba:

Blanca Piedad de Aránzazu
tan trágica
tan dulcemente sobrecogedora.
Mirada incierta
¿al Hijo?, ¿al cielo negro / donde, muerto, se fue?⁵¹.

⁴⁸ «En la punta del monte de Aránzazu, los jóvenes bulliciosos con frecuencia tienen una corona de espinos sobre la cabeza, seis heridas en torno al corazón. En la punta del monte de Aránzazu, catorce ásperas rocas. Con nostalgia del cielo tanto como de lo vasco, estímulo de todos los corazones» (ésta y las siguientes traducciones, de Javier Ugarte). Iratzeder, «Arantzazurat» *Aránzazu*, enero de 1957.

⁴⁹ «Otros corazones recogerán nuestra esperanza: no pasaremos inútilmente. Por el camino señalado por nuestros pies, mañana, pasado y siempre, nuevos hermanos continuarán la marcha que conduce a la libertad. No, no pasaremos inútilmente».

⁵⁰ «¿Por qué les ha reunido la muerte del Hijo y la esperanza de la Madre? ¿Por qué, los apóstoles erguidos si el jefe se halla tirado? ¿Por qué no se halla amortajado por la oscuridad este inmenso vacío? Profeta del pueblo, se te ha hablado desde el Pueblo». B. Gandiaga, *Gero*, Bilbao, Mensajero, 1974.

⁵¹ P. de Cuadra, «Arantzazu», en *Perfil y pulso de Guipúzcoa — Ertzpegi ta bihotz-taupadak*, San Sebastián, Auñamendi, 1972.

El poeta y político navarro Patxi Zabaleta escribió:

...bihur zak iraunkor
herri sabeleko bihotz huts hori
bihur zak iraunkor
odoletan
odol gorritan kolikarazten ditugun anima
eta gure bizitza
itaunkaitzak
askatasun eskean ezarriko duken etxea / eraikiko dik...⁵².

No faltaron más alusiones en poemas de Antonio Valverde (1959), Joakin Aldabe (1960), Fernando Artola (1974), Sancho de Beurko (1976) o Isabel Gabiola (1976), entre otros.

A finales de los años 70, Oteiza y Aránzazu ya eran dos mitos políticos. Miguel Pelay Orozco narró los días, finales del 68 y comienzos del 69, en que Oteiza retomó y acabó el trabajo⁵³. Lo cuenta de forma mítica, domésticamente mítica; parece que todo tiene un aire de complicidad entre tres o cuatro amigos, abocados a lo inevitable, a acabar lo inconcluso, como un mandato bíblico, «por tratarse de un servicio al país pleno de responsabilidad religiosa y política». Para estas fechas ya se aceptaba plenamente que Aránzazu era un asunto de naturaleza política; aquello que nunca fue pronunciado durante los años 50, durante el proceso de construcción del templo, terminó por ser visto como su primera señal de identidad y, a medida que subía el componente político de Aránzazu, perdía valor su componente religioso.

Sin embargo, Pelay Orozco, que describió con minuciosidad las muchas imágenes de la Virgen en las que vio trabajar a Oteiza durante días y semanas, que le escuchó formular sus razonamientos acerca de por qué optaba por esta forma o aquella otra, a un Oteiza que no se callaba lo que pensaba y se callaba en pocas ocasiones, en ningún momento vincula la Piedad con la muerte de Txabi Etxe-

⁵² «...convierte en duradero ese corazón vacío del vientre del pueblo; convierte en duradera el alma que tenemos depositada en la sangre, en esa roja sangre, y nuestras vidas sin preguntas pidiendo libertad en la casa que establecerás / esa que edificarás...», P. Zabaleta, *Gorriak*, Pamplona, 1975.

⁵³ M. Pelay Orozco, *Oteiza*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1978. El capítulo dedicado a Aránzazu se encuentra entre las páginas 239 y 260. Pelay Orozco deja fuera de su descripción todas las «herramientas de defensa y ataque» y todas las conspiraciones políticas que el propio Oteiza le había descrito y contado el año anterior en la entrevista ya citada para la revista *Garaia*, esto es, el autor «dulcifica» a Oteiza.

barrieta. El nacionalismo moderado, al parecer, no quería saber de las motivaciones e intereses del nacionalismo radical, caso de haber confesado el escultor algo al respecto.

El mismo año que Pelayo Orozco daba a conocer su biografía sobre Oteiza, el periodista Javier Angulo hacía algo semejante con Agustín Ibarrola⁵⁴. A pesar de la escasa —casi nula— participación de Ibarrola en el episodio de Aránzazu, en su libro merece un capítulo entero. El artista narra con buenas descripciones el entusiasmo que en Bilbao —y entre jóvenes como él, de 22 años— provocó la convocatoria del primer Concurso, vivido como un renacer del arte vasco, con vinculaciones hacia los artistas de la preguerra, algunos muy prestigiosos, que también concurren (Ucelay, Aranoa...), y que, según ellos, permitían la toma de contacto con las vanguardias de los años 20 y 30... Ibarrola participó en el primer Concurso abierto y su trabajo mereció elogios del Jurado⁵⁵, el cual retuvo su nombre para sacarlo en la eventual posibilidad de encargarle algún trabajo específico (quizás el pórtico, quizás la cripta). Nada más. Ibarrola no conocía a nadie en el «equipo» de Aránzazu, excepto a Oteiza, quien para una exposición colectiva de pintores jóvenes celebrada en la Galería Studio, de Bilbao en 1951, había escrito un prólogo y fue la persona que animó a todos los incipientes artistas para que se presentasen al Concurso. Más tarde conoció a Carlos Pascual de Lara y algunos de los otros implicados, al pasar unos días en Aránzazu.

Pero, paralelamente, el pintor, que por aquel entonces estaba haciendo el servicio militar en San Sebastián, participó en el debate que, desde la prensa, se articuló a partir de la presentación al público de los bocetos para el ábside que se presentaron al Concurso. Hubo alguna descalificación reaccionaria de los trabajos artísticos e Ibarrola escribió un largo artículo titulado «Incalificables 'críticos'»⁵⁶ con el que salió en defensa de todos los participantes. Iba-

⁵⁴ J. Angulo, *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte Vasco de postguerra. 1950-1977. De Aránzazu a la Bienal de Venecia*, San Sebastián, Haranburu, 1978, capítulo II, «La basílica de Aránzazu (El 'renacimiento' del arte vasco)», págs. 33 y sigs.

⁵⁵ Esta pintura fue rescatada de su estudio en 1991 con motivo de la exposición *Pintores vascos ante el gran formato*, presentada en la Sala de Exposiciones Rekalde, de Bilbao, con motivo de su apertura.

⁵⁶ *La Voz de España*, 22 de noviembre de 1952, sección «Cuarto de espadas». En esta sección periodística apareció buena parte del debate del momento; éstas fueron algunas de las intervenciones: «Más cosas sobre las pinturas de Aránzazu», por Diógenes Navarro, el 10 de noviembre de 1952; «Más sobre Aránzazu», el 21 de noviembre; y «Tríptico sobre Aránzazu», el 26 de noviembre, por Diógenes Navarro, entre otras intervenciones. Todo ello estuvo provocado por una conferencia que

rrola tampoco ahorra una descripción épica, naciente de un «arte vasco nuevo», de connotaciones heroicas que subrayaban el carácter mítico que, para 1978, ya tenía el templo y, naturalmente, como no podía ser menos dado el espíritu de los tiempos de la Transición desde la dictadura a la democracia, según él toda la cuestión subyacente en la prohibición de los trabajos artísticos del período 1953-55 era de estricta naturaleza política.

«El mito —dice Mircea Eliade— reactualiza constantemente el Gran Tiempo (o Tiempo Sacro, o sea, un instante paradójico que no puede mensurarse porque no está constituido por una duración), y al hacerlo proyecta al auditorio sobre un plano sobrehumano y sobrehistórico que, entre otras cosas, permite a ese auditorio el acercamiento a una Realidad imposible de alcanzar sobre el plano de la existencia individual profana»⁵⁷. Aránzazu, en 1978, ya era un asunto en el que lo religioso tenía ya poco que ver. Su mitificación había dado lugar a un desplazamiento de contenidos desde lo artístico-religioso hasta lo político-social. Ahora queda la adecuación a los tiempos presentes: la conversión en una parada turística.

Jorge Oteiza pronunció en la Semana Cultural y Artística celebrada en el Círculo San Ignacio a principios de octubre y cuyo contenido fue respondido por Alberto Clavería, el 7 de octubre, y por Carlos Ribera, el 14 de octubre, dentro de la sección de «Arte» de *La Voz de España*.

⁵⁷ M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 64 y 66.

ANEXO DOCUMENTAL

Preparativos vascos para la batalla
(*Time*, Sep. 22, 1952)

El millón largo de vascos situados en la España septentrional son españoles sobre todo por una cuestión de geografía. Son una de las minorías nacionales más viejas de Europa, han luchado durante siglos por mantener su identidad diferenciada de sus vecinos los españoles, que habían conquistado las Provincias vascas el siglo XVI. Durante la Guerra Civil española, el gobierno republicano otorgó la autonomía a los vascos, con lo que logró posicionar a la mayoría de ellos de su parte. Después de la guerra, el Generalísimo Franco volvió a la situación anterior.

La política española trata de destruir
a la fuerza la cultura y las tradiciones vascas

Políticamente impotentes, los vascos católicos fuertemente romanos, se han reunido alrededor de su iglesia como el último campeón de sus derechos nacionales. Su clero, a diferencia de la iglesia española, fue claramente anti-franquista durante la Guerra civil; el gobierno de Franco, como represalia, ejecutó a 17 sacerdotes, encarceló a muchos otros, y exilió al Obispo vasco de Vitoria. A pesar de que nuevos obispos españoles fueron enviados a las tres diócesis vascas, el clero local mantuvo su rebeldía, pasó a enseñar el catecismo en el idioma vasco y continuó hablando acerca de las tradiciones nacionales vascas desde sus púlpitos —ambos, graves crímenes a los ojos del gobierno de Franco—.

Monasterio de montaña

Hace dos años un grupo de clérigos vascos comenzó a publicar una revista serigrafiada y semi-clandestina llamada *Egiz* (en vasco, «por la verdad»), en el que fueron discutidos abiertamente tanto problemas nacionalistas como problemas morales. Tuvo mucho éxito. Cada uno, divulgado muy laboriosamente, llegó sin otra ayuda a unos 50.000 lectores. Cuando los tres obispos españoles en el País Vasco propusieron a los sacerdotes detener la publicación, éstos ignoraron la orden. Entonces, los obispos resolvieron que

cualquier sacerdote vinculado a *Egiz* fuera suspendido. Los sacerdotes, de mala gana, desistieron hace algunas semanas.

La semana pasada, centenares de sacerdotes vascos seculares se reunieron para rezar y conversar en la basílica de la montaña de Nuestra Señora de Aranzazu, tradicional patrona de la nación vasca. Hace más de 500 años que el monasterio de Aranzazu ha sido fuente de la cultura vasca. Esto ha permanecido así hasta el día de hoy. Los 128 frailes franciscanos enclaustrados allí están fuera de la jurisdicción de los obispos españoles. A pesar de que números armados de la guardia civil están acuartelados alrededor del monasterio, el gobierno de Franco nunca se ha atrevido a invadirlo.

Sotanas con cinta

En su imprenta que tira dentro del monasterio, los monjes lanzan todavía sus libros y revistas en el idioma vasco. En sus viajes por el campo, trabajan por preservar calladamente la identidad vasca de su pueblo, así como ciertas libertades morales, generalmente olvidadas en el resto de España. Hace un año, durante unas graves huelgas anti-gubernamentales en las Provincias vascas, los obispos españoles conminaron a los sacerdotes a expresar ante el pueblo que esas huelgas constituían pecado mortal. Uno de los franciscanos de Aranzazu, hablando desde el púlpito, lo rebatió: «El derecho de huelga sin violencia es un derecho otorgado por Dios como una de las libertades naturales del hombre».

En las reuniones de las últimas semanas con los frailes de Aranzazu, los piadosos sacerdotes vascos han deliberado seriamente sobre el modo de conservar su vieja cultura y religión que desaparece del país. A los pocos días, dejaron el monasterio para bajar a sus dispersas parroquias con su fe renovada por el aval emocional del monasterio. Uno de ellos, acariciando una pequeña cinta, verde, blanca y roja (los colores nacionales vascos) sujeta a su áspera sotana, dijo: «Mientras haya un franciscano en el santuario de Nuestra Señora de Aranzazu, la cultura vasca no morirá».

Traducción de Javier Ugarte