Definición nacional e identidad nacionalista a través del cine: dos coproducciones vascas de los años ochenta**

SANTIAGO DE PABLO*

INTRODUCCIÓN

Desde que la cinematografía se convirtió en una producción nacional (1), el cine ha sido un importante vehículo para la creación de identidades nacionales, fenómeno al que no ha sido ajeno el caso vasco. En Euskadi, el cine producido en las últimas décadas -y particularmente desde la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979, que permitió la producción de películas en el País Vasco, muchas de ellas subvencionadas por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco- ha tenido problemas con la nacionalidad de las películas, legalmente españolas, pero a veces «intencionalmente vascas». Es aquí donde se enmarca la casi interminable polémica sobre la existencia y el carácter del «cine vasco», que ha hecho correr ríos de tinta en los últimos años (2). De modo similar, se ha debatido en los últimos años sobre el contenido de determinados programas de la televisión pública vasca, Euskal Telebista, que habrían dado una visión sesgada y favorable al nacionalismo vasco de la realidad de Euskal Herria (3). Y es que, como afirma Schlesinger, los medios de comunicación de masas han sido y son necesarios para la expansión de todos los nacionalismos (tanto de los que ya cuentan con un Estado-nación consolidado como de los que aspiran

** Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por la Universidad del País Vasco (UPV 021.323-HA203/96).

(1) Cfr. P. SORLIN: «¿Existen los cines nacionales?», *Secuencias*, 7, 1997, págs. 33-40.

(2) Cfr. K. SOJO GIL: «Acerca de la existencia de un cine vasco actual», *Sancho el Sabio*, 7, 1997, págs. 131-138. S. ZUNZUNEGUI: «En torno al concepto de cine vasco», en S. DE PABLO (ed.): *Los cineastas. El cine en Euskal Herria, 1896-1998*. Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho el Sabio, 1998, págs. 277-302. J. M. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ: *Sombras en la caverna. El tempo vasco en el cine*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1997.

(3) Juaristi afirma, por ejemplo, que el lugar de los historiadores «está ocupado, en el campo abertzale, por un puñado de periodistas dedicados a «modernizar» superficialmente el arquetipo y a promover la divulgación mediática de versiones remozadas del mismo (a través de las series de documentales «históricos» emitidos por la televisión autonómica, por ejemplo)» (J. JUARISTI: *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*. Madrid, Espasa, 1997, pág. 21).

* Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

a tenerlo), ya que «estos medios generan un conjunto de reflejos condicionados, gracias a los cuales se incita al público a reconocerse dentro de una comunidad» (4).

Además, el nacionalismo vasco ha intentado casi desde sus inicios dar una visión internacional del problema de Euskadi, bien entrando en relación con otros movimientos nacionalistas peninsulares o extrapeninsulares, bien favoreciendo la integración del Estado español en unidades políticas más amplias (sobre todo de tipo europeísta), que «diluyeran» la relación directa entre España y el País Vasco, bien presentando el problema vasco ante foros internacionales, desde los que pudiera verse con una perspectiva diferente a la española (5). Pero este «enfoque internacional» del nacionalismo vasco no se ha aplicado sólo al terreno de la acción política, sino también a la creación de identidades e imaginarios colectivos, en las que el cine ha podido jugar también cierto papel. Así, en este artículo pretendemos abordar hasta qué punto se ha podido utilizar la coproducción cinematográfica con otros países para dar sensación de imparcialidad, al abordar el problema vasco con participación vasca en la producción, pero «desde fuera», es decir, desde un país o un director no vasco ni español, y si analizando estas coproducciones puede observarse una visión histórica o política favorable al nacionalismo vasco. Para ello vamos a estudiar las dos coproducciones vascas de la etapa del cine autonómico de los años ochenta: *Euskadi hors d'État* (Francia-España, 1983) y *Gernika, el espíritu del árbol* (Gran Bretaña-España, 1987). Se trata de dos documentales sobre el «problema vasco», dirigidos por realizadores extranjeros y con características hasta cierto punto comunes, aunque en el segundo la participación vasca en el equipo técnico fue mucho más numerosa.

EUSKADI, HORS D'ÉTAT

Euskadi hors d'État fue una coproducción entre la empresa donostiarra Frontera Films y la francesa Dathanna, con Ángel Amigo como productor ejecutivo y el norteamericano Arthur Mac Caig en la dirección, y la colaboración del Ministerio de Cultura y el Institut National de l'Audiovisual de Francia y Channel Four Television de Gran Bretaña. Con imágenes de archivo (procedentes tanto del NO-DO como de fuentes vascas y francesas), tomas filmadas en Euskadi en 1983 y un comentario escrito por Stéphane Gillet y Arthur Mac Caig, la película intentaba explicar las vicisitudes de la historia vasca desde la Guerra Civil hasta poco después de la llegada al gobierno español del Partido Socialista, en 1982, haciendo especial hincapié en el problema

(4) Cfr. P. SCHLESINGER: *Media, State and Nation. Political Violence and Collective Identities*. Londres, Sage, 1991, pág. 170.

(5) Sobre las relaciones internacionales del nacionalismo vasco, cfr. A. UGALDE ZUBIRI: *La acción exterior del nacionalismo vasco (1890-1939). Historia, pensamiento y relaciones internacionales*. Bilbao, IVAP, 1996; X. M. NÚÑEZ SEIXAS: «Relaciones exteriores del nacionalismo vasco (1895-1960)», en S. DE PABLO (ed.): *Los nacionalistas. Historia del nacionalismo vasco, 1876-1960*. Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho el Sabio, 1995, págs. 381-417.

del terrorismo y sus causas. Hay que tener en cuenta que Mac Caig había realizado anteriormente una película sobre Irlanda y el IRA, *The Patriot Game* (1979), premiada en el Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao. Como indicó el propio director en el *press-book* de la película, él entonces sólo sabía que en Euskadi había «un problema nacional en el que yo veía entonces cierto paralelismo con Irlanda».

La película comienza con el testimonio de una antigua militante de ETA que había sido detenida y torturada. Tras mostrar las imágenes de una manifestación pro-amnistía y los efectos del terrorismo de ETA, el guión vuelve hacia atrás para explicar que Euskadi es «un país tranquilo, apacible, (...) una perfecta postal europea», y abordar después la historia del País Vasco, desde la perspectiva de la historiografía nacionalista, incluyendo la Guerra Civil de 1936-1939 como el momento culminante del enfrentamiento entre los vascos y España. Recogiendo cierta idea esencialista de la independencia primitiva vasca, identificada con los fueros, se afirma que «hasta el siglo XIX, los vascos gozaron de una gran autonomía. Sin embargo, en el reparto que se organizó entonces entre los grandes Estados modernos, se les dejó completamente al margen. Este pueblo, de orígenes misteriosos, (...) no consigue otro puesto en Europa que el que se le impone, desgarrado entre Francia y España». Más curiosa todavía es la interpretación que se hace de la industrialización, que habría sido la causa de los males de Euskadi: «Pero para colmo de males, las provincias vascas son ricas y su potencial industrial, muy importante para cualquier gobierno español. Se comprende perfectamente entonces que, aunque Madrid no quiera prescindir de los vascos, existen muchos vascos que quieran prescindir de Madrid».

Después, el documental explica -por medio de testimonios de protagonistas e imágenes de archivo- el exilio de los vascos nacionalistas e izquierdistas, el fracaso del Partido Nacionalista Vasco (PNV) en su oposición al régimen de Franco (debido al apoyo de los Estados Unidos al Estado franquista, en el contexto de la guerra fría), el nacimiento de ETA durante el franquismo, el inicio de su actividad violenta (explicada fundamentalmente como una forma de acabar con la dictadura, frente a la pasividad del PNV), el proceso de Burgos, el asesinato de Carrero Blanco, las escisiones de ETA y la pervivencia de esta organización en la transición, a pesar de la consecución del Estatuto de autonomía, en medio de las dificultades de los años setenta, añadiendo que también el PSOE, al llegar al poder en 1982, optó por la represión como forma de acabar con el terrorismo. Por último, las palabras de la misma militante cuyo testimonio se ha escuchado al inicio del film, cierran la película, mientras la imagen del mar quiere dar la misma sensación de libertad, aplicable en este caso a Euskadi, que aquella militante sintió cuando salió de la cárcel. Se da lugar así a un final abierto, pero en el que la «última palabra» se concede a la izquierda *abertzale*.

En principio, cabría haber pensado que esta película pudo ser una excepción en el contexto del cine vasco, muy cerrado en sí mismo, de los años ochenta. Una película coproducida con Francia y con un director norteamericano parecería no encajar en un momento en que se estaban

buscando intencionadamente las raíces de una cinematografía exclusivamente vasca. Sin embargo, la película presenta una visión favorable a las tesis nacionalistas. Hay en parte cierta intención de «distanciarse» del problema vasco (como lo demuestra el que se trate de un director extranjero, no identificado con ningún partido político vasco, o la inclusión de testimonios de guardias civiles y policías nacionales), pero la selección de los testimonios, en su mayor parte de la izquierda nacionalista, la utilización de determinados documentos gráficos (como las manifestaciones de los años ochenta, que dan la sensación de que el pueblo vasco sigue apoyando a ETA, aunque se reconoce que están «lejos los días gloriosos de ETA en 1977») y el comentario que acompaña a las imágenes son claramente favorables al nacionalismo. No obstante, *Euskadi hors d'État* presenta imágenes y aspectos de interés, como la búsqueda de testimonios diversos (incluyendo algunos de gran tensión dramática, como el de la familia de Txiki, activista de ETA fusilado en septiembre de 1975); el reflejo del ambiente de crispación y movilización política de los años de la transición; la incidencia de la Guerra Civil en la ruptura de la sociedad vasca; la influencia de la represión franquista y de los movimientos tercermundistas de liberación nacional de los años sesenta en la aparición de ETA (Cuba, Argelia, Vietnam y, en un plano distinto, Irlanda); la transmisión del nacionalismo a las nuevas generaciones en el ámbito de la familia durante el franquismo; el énfasis en las frecuentes escisiones dentro de ETA, al intentar conjugar marxismo y nacionalismo, etc.

A lo largo del film, la violencia se presenta como un enfrentamiento entre España y una Euskadi monolíticamente nacionalista y antifranquista, ocupada por una «potencia extranjera», como queda claro en la «estética irlandesa» que se ofrece de Euskadi. Al intentar ocupar una situación equidistante entre ETA y las fuerzas del orden público, explicando que ambas practicaban la misma violencia (atentados y torturas), y al hacer especial hincapié en las víctimas -realmente existentes- de las torturas, y no tanto de los atentados de ETA, da la impresión de que las víctimas de ETA sufrían la violencia menos que los etarras torturados por la policía. También es significativa la terminología empleada, ya que jamás se utilizan en la película palabras como «terrorismo» o «asesinato» (sustituidas por «lucha armada» y «muerte»), se denomina «militantes nacionalistas» (sin especificar) o incluso «autonomistas» a los miembros de ETA y se habla siempre de «prisioneros políticos vascos». La película de Mac Caig identifica constantemente a los vascos con los nacionalistas, a éstos con ETA y a España con el franquismo, hasta el punto de obviar prácticamente la oposición de la izquierda no nacionalista a Franco y hacer pensar que el franquismo cayó por la actividad de ETA. La confusión terminológica llega a extremos increíbles al afirmar el film que en la transición ETA mataba para «obligarle [al Estado] a conceder una amplia autonomía al País Vasco». Como esa amplia autonomía estaba en realidad conseguida con el Estatuto Vasco de 1979, se intenta minimizar su alcance, al recalcar, por un lado, que, «respondiendo a la llamada de ETA militar, el 40% de los vascos boicotean las elecciones», cuando en realidad -como es bien

sabido- no se puede incluir la «abstención técnica» en la abstención política preconizada, en este caso, por Herri Batasuna. En cuanto al contenido del Estatuto, se resalta que la policía vasca, la *Ertzaintza*, «en realidad tiene muy pocos poderes» y que «el Estatuto ha olvidado de incluir en las fronteras de Euskadi la importante provincia de Navarra». En este sentido, es cierto que Navarra no se integró en el Estatuto, pero también lo es que no fue a consecuencia de un «olvido», sino de una decisión de sus representantes en las Cortes españolas y de la diversa percepción que sobre las relaciones entre Navarra y Euskadi tenía la población navarra en estos momentos.

También es significativo que los únicos testimonios no nacionalistas sean precisamente los de miembros de las fuerzas del orden público, con lo que se tiende a identificar a los españoles, o incluso a los vascos partidarios de partidos de ámbito estatal, con guardias civiles y policías nacionales. Dentro del nacionalismo, sin apoyar nunca directamente la lucha armada (de la que se afirma que «buena o mala, siempre ha tenido eco en el País Vasco»), tampoco el nacionalismo conservador aparece demasiado en la película, y las preferencias de *Euskadi hors d'État* parecen ir dirigidas más bien hacia la solución política y negociada propugnada en aquellos años por Euskadiko Ezkerra. Así parece demostrarlo que se insistiera en la necesidad de la negociación (más tarde incorporada también por ETA militar) como salida al problema de la violencia en Euskadi, o que, al referirse a la desaparición de Pertur en 1976, frente a la versión «oficial» de ETA, según la cual Pertur habría sido asesinado la extrema derecha, el documental reconociera que «en las organizaciones armadas las armas sirven a veces también para resolver las disensiones internas». Así, *Euskadi hors d'État* parecía querer ponerse en un prudente término medio entre dos extremos, igualmente violentos (ETA y el Estado español), para intentar una negociación que diera lugar al final de esas dos violencias. Como dice un entrevistado anónimo en la película, «hay terror de una parte, pero también hay terror de la otra».

Euskadi hors d'État se estrenó en el Festival de San Sebastián de 1983 y nunca pasó a las salas comerciales españolas. Su acogida fue significativa, ya que, mientras la prensa vasca no nacionalista (*El Diario Vasco* y *El Correo*) apenas le prestó atención, los diarios nacionalistas se apresuraron a calificarlo de «interesantísimo» y a asegurar que mostraba lo que los medios informativos estatales ocultaban. A pesar de sus diversas actitudes ante la violencia, no hubo diferencias importantes entre el diario del Partido Nacionalista Vasco, *Deia*, y el de la izquierda *abertzale*, *Egin*, aunque éste se mostró mucho más entusiasmado con la película. Según escribió en *Deia* L. M. Matia, en la película se contaba «todo y cuanto en su día en los medios informativos se nos debía haber contado y, por supuesto, se nos cubría con un tupido velo». Por su parte, en un artículo de Juan José Iribar significativamente titulado «Lo que Telenorte [el centro de Televisión Española en el País Vasco] no cuenta», *Egin* explicaba que el principal mérito del filme era que demostraba la existencia de vínculos entre la democracia española (para Herri Batasuna, el principal partido de la izquierda *abertzale*, meramen-

te formal) y la dictadura franquista. Iribar recalcaba la inexistencia de libertad de expresión en Euskadi en estos momentos y por ello hacía votos para que mucha gente viera la película, ya que era la única posibilidad de ver y oir cosas a las que los espectadores no estaban acostumbrados (6). Aunque Mac Caig declaró que temía que su película -en el ambiente crispado de Euskadi- no gustara a nadie, «porque este país es terriblemente complejo», y *Euskadi hors d'État* no se identificaba «con ninguna de las fuerzas políticas existentes» (7), lo cierto es que esta coproducción sólo fue bien acogida por el nacionalismo vasco. A pesar de que José María Unsain definió *Euskadi hors d'État* como «un honesto recorrido por la historia vasca desde 1939, sin rehuir los más espinosos problemas de los últimos años», Santos Zunzunegui recalcaba que este espejo de Euskadi que pretendía ser la película «refleja no tanto la «realidad» del País Vasco desde la Guerra Civil hasta 1983, como la particular «deformación» que de esa realidad reflejan los partipris de los autores y productores del film» (8).

GERNIKA, EL ESPÍRITU DEL ÁRBOL

Gernika, el espíritu del árbol (*Gernika, arbolaren espiritua/Gernika, the Spirit of the Tree*) fue coproducida en 1987 por la productora vasca Eresoinka y la británica Waveband y dirigida por el inglés Laurence Boulting. Subvencionada por el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno Vasco, esta película se enmarcó en la conmemoración del cincuentenario del bombardeo de Gernika por la aviación nazi al servicio de Franco durante la Guerra Civil española. Mezclando documental con imágenes de ficción (no demasiado conseguidas), del bombardeo de Gernika, la película parte de los recuerdos sobre el bombardeo de tres mujeres, reunidas en una sidrería, y de las opiniones que sobre Gernika y el problema vasco tienen tres destacados miembros de la cultura vasca: el escultor Eduardo Chillida y los escritores Bernardo Atxaga y Martín de Ugalde. Este último era, además, co-autor del guión, y su huella está presente en el contenido de la película, que no era tanto, como *Euskadi hors d'État*, un recorrido por la historia de Euskadi en el siglo XX, sino sobre el simbolismo de Gernika como reflejo de esa historia.

En efecto, aun sin caer en una completa «mitificación» del bombardeo de Gernika, el film da una visión nacionalista vasca de la tragedia, argumentando que fue una «violación del alma vasca», una venganza de Franco hacia el pueblo vasco -simbolizado en el roble de Gernika, «el símbolo de cuanto significa ser vasco, el roble desnudo y solitario»-, por haber optado por el bando republicano. De los tres testimonios, Atxaga es quien da una visión más «aséptica» y llega a afirmar que «Gernika

(6) *Egin*, 24.IX.1983; *Deia*, 27.IX.1983; *El Diario Vasco* y *El Correo*, 19 a 27.IX.1983.

(7) S. ZUNZUNEGUI: *El cine en el País Vasco*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1985, pág. 265. J. M. UNSAIN: *El cine y los vascos*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza/ Filmoteca Vasca, 1985, pág. 188.

(8) ZUNZUNEGUI, 1985, págs. 265. UNSAIN, 1985, pág. 188.

apenas tiene significación para mí» o que «el bombardeo de Gernika es algo tan lejano como cualquier otro bombardeo». Mientras Chillida opina que la destrucción de Gernika fue algo horrible, pero hay que mirar al futuro sin rencores ni violencia, las ideas de Ugalde (tanto en sus declaraciones como en el guión) caen en una imagen parcial de la historia vasca, desde una óptica nacionalista, en la que la identificación semántica entre vascos y nacionalistas es constante. La interpretación de la historia del País Vasco, basada más en la literatura histórica nacionalista vasca que en la historiografía científica, explica los fueros como un pacto con la corona, un código de independencia nacional, común a todos los territorios vascos y abolido por la fuerza de la conquista española en el siglo XIX. Pasando por encima de la foralidad vizcaína, de la que son propias el árbol y la Casa de Juntas de Gernika, se destaca su carácter de «parlamento vasco», con «leyes comunes de la nación vasca», aunque -como es bien sabido- antes de 1936 Vasconia no contó con una unidad institucional. Para *Gernika, el espíritu del árbol*, Euskadi habría sido independiente hasta 1839, y además el régimen foral sería de carácter democrático e igualitario, con «leyes basadas en los derechos humanos», mientras toda «Europa se hallaba bajo el feudalismo y el despotismo». Así, desde Carlos V hasta Franco, la historia del País Vasco sería la de la lucha por la libertad frente a España, «denunciando las injusticias que se le quieren imponer desde Madrid». Incluso, al hablar de la guerra civil de 1936, se afirma que «los vascos volvieron a proclamar su independencia», identificando el Estatuto de 1936, otorgado por la República, con la independencia de Euskadi. De esta forma, «con la victoria de Franco, los vascos perdimos nuestra independencia», pero «la última tribu de Europa todavía sobrevive». Al definir así a Euskadi como «última tribu» europea, se enlaza con un concepto esencialista de nación: «La ciencia ha demostrado que los vascos habitan en este territorio durante los últimos 40.000 años».

También se hace especial énfasis en la defensa del euskera, cuya posible desaparición se identifica con la muerte del pueblo vasco. Aunque el director de la película sea británico, el hecho de que la voz del locutor se exprese siempre en primera persona crea una sensación de implicación nacionalista vasca. El conjunto de la película contribuye así a dar una imagen parcial de la historia vasca, y no tanto del bombardeo de Gernika. Pero, así como *Euskadi hors d'État* tendía más hacia un nacionalismo de izquierdas, *Gernika, el espíritu del árbol* muestra sus preferencias hacia un nacionalismo más conservador. Por ejemplo, se dice que, al atacar Gernika «se atacó la familia, la fe y las virtudes cristianas tradicionales que han sido consustanciales desde siempre a los vascos». En este sentido, la película (que hace pocas referencias directas al terrorismo de ETA) es contraria a la violencia, aunque tiende a explicar ésta como consecuencia casi exclusiva de la represión franquista y española sobre Euskadi. De hecho, las únicas imágenes de violencia que aparecen (policías reprimiendo una manifestación) no contribuyen a dar una explicación profunda del problema. Frente a las palabras más comedidas de Atxaga y Chillida, las de Ugalde (que además cierran el documental) sobre la violencia y el futuro de Euskadi son muy signifi-

cativas. Ugalde reconoce que el terrorismo no conduce a nada, pero añade que «el camino pasa por el patriotismo vasco» y concluye, con palabras que casi suenan a velada amenaza, que «si no se nos permite ser nosotros mismos de forma democrática, entonces estoy seguro de que alguien lo conseguirá de otra manera».

Este documental dramatizado, pensado fundamentalmente para su pase por televisión, fue estrenado en Euskal Telebista en octubre de 1987 y tuvo escasa repercusión pública, aunque la idea de los productores era promover su emisión televisiva, fundamentalmente en el extranjero. Ello se debía, según explicó el responsable de Eresoinka, Mikel Arregi, a que «la historia del bombardeo es de sobra conocida en Euskadi. Sin embargo, fuera de nuestras fronteras piensan que es un cuadro de Picasso. En este sentido queremos que el documental sea una ventana abierta al mundo, que sirva para dar a conocer a todo el pueblo vasco». Además, Arregi explicó que se había recurrido a una coproducción y a un director extranjero porque «era el candidato ideal para dar una visión al exterior de nuestra historia» (9). Sin embargo, no por ello esa visión dejaba de ser parcial.

CONCLUSIÓN

Tras analizar desde un punto de vista histórico y sociológico las dos películas coproducidas entre empresas cinematográficas vascas y extranjeras en los años ochenta, podemos concluir que el hecho de ser películas coproducidas con otros países, en vez de diluir su carácter «vasco», de alguna manera lo refuerza, saltando «por encima» de la nacionalidad española y dando al discurso ideológico del filme una mayor apariencia de objetividad, de algo visto desde fuera, y al mismo tiempo con raíces en la propia Euskadi. Aunque estos dos documentales no tuvieron mucha difusión ni una gran repercusión en la opinión pública, pueden enmarcarse en una cosmovisión nacionalista que refuerza los lazos de identidad propios, ampliando el campo de visión e «internacionalizando» el problema vasco. Todavía en los años noventa, una película tan diferente a estos documentales como la comedia de Carlos Zabala y Eneko Olasagasti *Maité* (1995), puede considerarse otro intento de pasar por encima de «lo español» por medio de una coproducción entre una empresa radicada en Euskadi (Igeldo Komunikazioa) y el ICAIC cubano, con participación de Euskal Media, ofertando así al público no una coproducción entre España y Cuba, sino una película «vasco-cubana».

FICHAS TÉCNICAS

Euskadi hors d'État (Francia-España, 1983). Director: Arthur Mac Caig. Guión: Arthur Mac Caig y Stéphane Gillet. Voz off: Adélaïde Blasquez y Winnie Marshall. Fotografía: Jean Marie Estève. Operadores: Pierre Boffety y Peter Chappell. Música: Benito Lertxundi, Txomin

(9) *El Correo*, *Deia* y *Egin*, 21.X.1987.

Artola, Antón Valverde, Oskorri, Maite Idirin, Brian Eno, Steve Reich, Jean Schwartz, Jorge Sepúlveda, Pierre Henry, Bernard Parmegiani, Guy Bezançon. Montaje: Dominique Greussay y Estelle Altman. Producción: Dathanna y Frontera Films. Productores: Ángel Amigo y Philippe d'Ovidio. Productor ejecutivo: Ángel Amigo. Jefe de Producción: Josean Gómez. Secretario de Producción: Joseba Salegi. Duración: 94'.

Gernika, arbolaren espiritua/Gernika, the Spirit of the Tree/Gernika, el espíritu del árbol (Gran Bretaña-España, 1987). Director: Laurence Boulting. Ayudante de dirección: Carlos Llorente. Comentario: Martín de Ugalde y Laurence Boulting. Fotografía: Mike Fox. Operador: Graham Smith. Efectos especiales Fernando Pérez, Iñaki Gómez e Isaac Yacard. Música: Adrian Williams. Montaje: Alan Mackay. Sonido: Ray Beckett. Dirección artística: Iñaki Eizagirre. Vestuario: Josune Lasa. Producción: Eresoinka y Waveband Films. Productor: Ricardo Albarrán. Productores ejecutivos: Eusebio Irízar, Martín Ibarbia y Laurence Boulting. Productores asociados: Sarah Stinchcombe y Néstor Sánchez. Ayudantes de Producción: Blanca Zaragüeta y Fina Salegi. Secretaria de Producción: Ione Idiazabal. Duración: 60'.

ESTUDIOS ALAVESES

M. Rosario PORRES MARIJUÁN, Vecindad y derechos políticos en Vitoria durante la Edad Moderna (Pág. 109).

Vicente ARRIZABALAGA LOIZAGA, Cuatro altorrelieves de Joaquín Lucarini en el Hospital de Leza. (Pag. 139).

Vecindad y derechos políticos en Vitoria durante la Edad Moderna

ROSARIO PORRES MARIJUÁN*

«.. Ay tambien en Alaba, en sus lugares, algunos que son vezinos de los pueblos y otros que son moradores y no vezinos. Los que son vezinos son los que gozan de todos los privilegios y probechos comunes, como de las suertes de lleña, (sic) etc... de que no gozan los moradores. Ni los escribanos los pueden llamar, en las scripturas, vezinos de alli. Los vezinos llevan los daños y probechos del pueblo y el morador no mas que como si fuese visitante o passajero..» (1)

Como en toda ciudad del Antiguo Régimen, entre el conjunto de gentes que poblaban Vitoria y las tierras de su jurisdicción se distinguían varias categorías de habitadores, en función de los derechos que pudieran disfrutar y de las obligaciones que llegaran a contraer con el organismo rector de la misma, esto es, el cabildo municipal. El derecho público romano clásico establecía como categoría primigenia la de *Natural*, a la que se accedía no tanto porque la ciudad o su tierra fueran el lugar de nacimiento del sujeto, cuanto porque fueran cuna y residencia de sus antepasados, al menos hasta donde la memoria de los vivos podía recordar (2). Frente al *Foráneo*, el natural venía a ser el detentador de derechos por excelencia.

Sin embargo, para poder gozar de estos derechos se fueron introduciendo con el tiempo unas exigencias complementarias a la condición de natural o sustitutorias para el que de ella carecía; esta circunstancia no hizo sino complicar aquella diferenciación simple basada en criterios tan

(1) VIDAURRAZAGA,J.L. *Nobiliario alavés de Fray Juan de Victoria*. Bilbao,1975. pág.149.

(2) Según fray Juan de Vitoria, eran hijos naturales de Vitoria «...todos sus parroquianos, ahora nazcan dentro de la ciudad ahora en sus arrabales y casas comarcanas a la ciudad, asi las del prado de Armentia, casas del campo de Arana, ruedas, huertas, ermitas,etc.. como por pleito y sentencia lo sacó Juan Abad de Lasarte que nació en Triana y, en fin, salió con el beneficio...». Ibidem..pág.255.

* Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

Sancho el Sabio, 10, 1999, 109-138