El fuerismo victoriano: el caso de Vicente Arana

Mikel Lorenzo Arza*

RESUMEN
LABURPENA
ABSTRACT

Este artículo ofrece una relectura del fuerismo a través de algunos textos del escritor fuerista Vicente Arana. El fuerismo de este autor no se define tanto como un discurso de reivindicación política respecto al Estado central sino que se acomoda a los valores ideológicos de la nueva burguesía industrial bilbaína que controla las instituciones forales tras el Concierto Económico de 1878. El término "fuerismo victoriano" define la conversión del fuerismo en un discurso sentimental que pretende cumplir una función social similar al prerrafaelismo en la sociedad victoriana de la segunda mitad del siglo XIX..

Artikulu honek foruzaletasunaren berrirakurtze bat eskaintzen du, Vicente Arana idazlea foruzalearen bitartez. Autore horren foruzaletasuna ez datza Estatu zentralaren aurrean aldarrikapen politikoa egiteko diskurtso batean. Aitzitik, 1878ko Kontzertu Ekonomikoaren ondoren foru-erakundeak kontrolatzen zituen Bilboko industria-burgesia berriaren balio ideologikoetara moldatu zen. "Foruzaletasun viktoriar" ("fuerismo victoriano") terminoa foruzaletasuna diskurtso sentimental bihurtu izanaren adierazgarri da. Diskurtso horren bidez, gizarte-eginkizun bat bete nahi zen, XIX. mendearen bigarren erdialdeko gizarte viktoriarrean prerrafaelismoak bete zuenaren antzekoa.

This article offers a chance to take another look at foralism (the granting of charters or privileges in the Basque territories) via some texts by the foralist writer, Vicente Arana. This author's foralism can be defined not so much as involving discourse regarding political demands from the Central State, but rather, may be considered to be in line with the ideological values held by the industrial bourgeoisie in Bilbao, who controlled the regional institutions following the Economic Agreement of 1878. The term Victorian foralism defines the conversion of foralism into a sentimental discourse that attempts to fulfil a social function similar to that of the Pre-Raphaelism existing in Victorian society in the second half of the 19th century.

PALABRAS CLAVE
GAKO-HITZAK
KEY WORDS

Vicente Arana, País Vasco, Prerrafaelismo, burguesía, fuerismo, sentimentalidad, industrialización.
Vicente Arana, Euskal Herria, Prerrafaelismoa, burgesia, foruzaletasuna, sentimentalitatea, industrializazioa.
Vicente Arana, Basque Country, Pre-Raphaelism, bourgeoisie, foralism, sentimentality, industrialization

Fecha de recepción/Harrera data: 25-05-2011
Fecha de aceptación/Onartze data: 10-01-2012

* University of Connecticut

1. EL CARÁCTER SENTIMENTAL DEL FUERISMO [1]

El fuerismo no se definió como movimiento político durante toda la segunda mitad del siglo XIX por carecer de un programa ideológico concreto. La literatura fuerista (1851-1890) generó innumerables modelos de conducta patriótica ante la destrucción de la foralidad por el Estado central. Sin embargo, ninguno de sus héroes se convirtió en un símbolo político de la lucha por las libertades vascas y el fuerismo nunca traspaso los límites del discurso sentimental. Desde el campo de las ciencias políticas, el símbolo político se origina a partir de una relación de alteridad o cuando hace referencia a una realidad compartida por el receptor. A su vez, el símbolo político demanda un sujeto capaz de representar la conciencia colectiva de una sociedad histórica[2]. Los héroes fueristas nunca representaron esta tarea colectiva y por este motivo nunca traspasaron los límites del discurso sentimental de un sector de la sociedad vasca. La literatura fuerista se convirtió en una parte más del imaginario cultural del nacionalismo vasco[3].

Este artículo propone una evolución distinta del fuerismo a partir de la obra del escritor fuerista Vicente Arana. El fuerismo de este autor plantea un conflicto global dentro del contexto histórico europeo finisecular: Las tensiones ideológicas entre la aristocracia y los nuevos emporios mineros burgueses que, surgidos al calor de la segunda industrialización (1851-90), impulsan la política imperial de los Estados nacionales. A escala menor, el fuerismo de Vicente Arana intenta reconciliar a la burguesía industrial bilbaína surgida al amparo del Concierto Económico (1878) con el imaginario foral de las instituciones con las cuales había estado tradicionalmente enfrentada. A lo largo de este articulo analizaré la construcción de un *fuerismo victoriano*, dentro de algunos textos representativos de la obra de Arana, como su versión de la leyenda de Jaunzuría: *Jaunzuria o el caudillo blanco* (1887), o dos leyendas incluidas dentro de su obra *Los últimos iberos* (1882), como "Los últimos iberos" o "Las Ninfas del Zadorra".

La inoperancia del fuerismo como movimiento político se explica por la incapacidad de convertir a los héroes de la literatura fuerista en símbolos nacionales. El fuerismo no consiguió, como el romanticismo hispano, generar una gran nómina de héroes que remitiesen a una visión

1 Existe una amplia bibliografía sobre el fuerismo como movimiento político: Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN: *La génesis del Fuerismo: Prensa e ideas políticas en la crisis del Antiguo Régimen. País Vasco (1750-1840)*, Madrid, Siglo XXI, 1993; Coro RUBIO POBES: *La identidad vasca en el siglo XIX,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2003; Juan María SÁNCHEZ PRIETO: *El imaginario vasco (*1833-76), Barcelona, EIUNSA, 1993; Fernando MOLINA APARICIO: *La tierra del martirio español,* Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005.

2 Miguel HERRERO DE MIÑÓN: "Símbolos políticos y transiciones políticas", *Athenea Digital,* n.10, 2006, págs. 172-184.

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

bien liberal o tradicional de la nación. María Pineda, Lanuza o *El Pelayo* (1825) de Espronceda defendían la nación liberal de 1812, mientras que *La leyenda del Cid* (1882) de Zorrilla profundizaba en una visión orgánica y tradicional de la nación española. En el caso vasco, sin embargo, el poco carisma de sus héroes no elevó el fuerismo al nivel de un discurso nacional. El término "fuerismo" acabó teniendo un carácter polimórfico que le permitió aparecer al mismo tiempo dentro de programas políticos diversos, como el carlista, el republicano o el federal[4]. El carácter sentimental del fuerismo era tan agudo que el propio Cánovas del Castillo prologó un libro alabando sus excelencias, poco antes de decretar la abolición foral: "Lejos de desear que desaparezcan de allí instituciones semejantes, querría yo comunicarlas si fuera posible al resto de España"[5]. Solo la abolición foral, tras la ley de 21 de julio de 1876, cohesionó temporalmente al fuerismo como ideología política a través de la Unión Vasco-Navarra (1876-78). Esta agrupación, formada por diversas personalidades fueristas, impulsó diversas iniciativas buscando la restauración foral.

Cuando se desintegró, gran parte de sus miembros transigieron con las ventajas fiscales y económicas del Concierto Económico (1878) y el fuerismo desapareció del mapa político. Sólo una minoría intransigente buscó la agitación social a través de la sociedad *Euskalerria* y de la *Revista Euskara* (1876-1883). Los últimos decenios del siglo XIX evidenciaron la incapacidad política del fuerismo para alterar la nueva situación política originada a partir de la Restauración. Sin embargo, a pesar de no conseguir su objetivo fundamental, sí consolidó algunos símbolos políticos que serían claves para el reconocimiento de una identidad vasca en futuros periodos históricos de transición en la historia política española. Símbolos como el árbol foral o el euskera fueron claves como iconos de reconocimiento durante la Transición española. En algunos aspectos, el fuerismo estableció las bases de lo que Jon Juaristi define como una "pedagogía de la etnicidad", que dificultó siempre el avance del constitucionalismo liberal en el País Vasco, como por ejemplo la reforma educativa impulsada en todo el Estado a través de la Ley Moyano (1857).

Algunos textos de Vicente Arana reflejan una evolución del fuerismo que difiere de su conversión definitiva en parte del imaginario cultural del nacionalismo vasco. En la obra de Arana el repertorio foral se transforma en un catálogo de héroes con los que la nueva burguesía industrial bilbaína pueda emparentarse y de esta forma apropiarse no sólo del control político de las instituciones sino también de su propio simbolismo cultural. El imaginario fuerista permite a esta burguesía pu-

4 Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN: *La génesis del Fuerismo*, op. cit.

5 Miguel FERRER: *Los vascongados, su país, su lengua y el príncipe L.L. Bonaparte,* Madrid, Imprenta de J. Noguera, 1873, pág. XII.

rificar sus linajes y distinguirse como un grupo financiero independiente dentro de la oligarquía económica de la Restauración. Para esta nueva burguesía industrial el imaginario foral pierde su carácter patriótico para convertirse en un mundo caballeresco que se le ofrece como un objeto de consumo más que aumenta su reputación como clase ociosa. Este término de "clase ociosa" se relaciona, según Thomas Veblen, con la nueva burguesía que se benefició del periodo de eclosión y bonanza económica de los emporios mineros surgidos entre 1880 y 1900[6]. Esta burguesía industrial consume bienes valiosos, tanto materiales como artísticos, para aumentar su reputación y distinguirse de las clases productoras.

Desde esta perspectiva, los héroes fueristas de Vicente Arana no se presentan como caudillos patrióticos sino como cortesanos de modales refinados: "Los modales –según Veblen– son, en parte, una estilización de los gestos y en parte supervivencias simbólicas y convencionalizadas que representan actos anteriores del dominio o de servicio o contacto personal. En gran parte son expresión de la relación de status –una pantomima simbólica de dominación por una parte y de subordinación por otra"[7]. El imaginario foral se desnaturaliza como imaginario político para convertirse en un mundo caballeresco que refina los modales del lector burgués. El furor bélico y la masculinidad de los caudillos fueristas de Araquistaín o Campión queda en un segundo plano. Los héroes de Vicente Arana manifiestan un "afeminamiento" exagerado. Sus héroes recelan del combate, como ocurre por ejemplo en "El bardo de Uribe", leyenda incluida dentro de *Los últimos iberos* (1882). En esta leyenda, Iván Basábil prefiere luchar por la mano de la dama en un certamen poético en lugar de hacerlo en una justa de armas: "Yo no soy un hombre de guerra, sino *koblakari*"[8]. Tampoco hay un interés por parte de Vicente Arana por enfatizar las cualidades raciales de los caudillos vascos, como hace Nicasio Landa en "Una visión en la niebla": "su cabeza ensanchada por detrás, los haría parecer africanos si su ángulo facial no fuese el más aventajado de las razas humanas"[9].

Esta conversión del fuerismo en un discurso sentimental, más que político, estaría en consonancia con una serie de factores históricos en el contexto finisecular. Por una parte la transformación económica del Bilbao en un referente dentro del marco peninsular. Este hecho inspira a Unamuno para apreciar una quiebra ideológica dentro la burguesía bilbaína como consecuencia del Sexenio Revolucionario (1868-74). La

6 Thorstein VEBLEN: *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

7 Ibídem, pág.15.

8 Vicente ARANA: *Los últimos iberos*, Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1988, pág. 165.

9 Nicasio LANDA: "Una visión en la niebla", *Revista Euskara,* nº I, 1878, pág. 156.

quiebra económica de industrias familiares, como astilleros o pequeñas ferreterías, arrastra a esta burguesía urbana hacia ideologías más radicales, como el carlismo. A su vez esta pequeña burguesía se distancia ideológicamente de la alta burguesía industrial con la que antes de la revolución industrial había conformado un frente liberal que se desvaneció definitivamente con el fracaso del Sexenio Revolucionario y la I República (1873). La burguesía enriquecida con los nuevos negocios mineros se acomodó fácilmente al juego político de la Restauración. La literatura y el arte se convierten en medios para reafirmar su posición de estabilidad política: "La poesía burguesa aconseja el orden y condena el desorden: no son reglas artísticas o literarias las que siguen sino reglas sociales al defender los intereses de un determinado sector de la sociedad"[10].

Dentro de este contexto histórico encuentra acomodo el fuerismo elaborado por Vicente Arana. Así lo aprecia Unamuno cuando recurre a la fábula de Esopo para definir el modelo de escritor que representa. En el ámbito provincial vizcaíno, la labor de Arana se equipara con la de Alfred Tennyson en el marco victoriano, como "cigarras" que evaden a esta burguesía industrial de su cotidianidad: "La hormiga animal neutro, tía eterna, podría murmurar de la cigarra pero es muy posible que note la falta de la cantora, si esta callara en las tardes ardorosas a la hora en que la hormiga descansa al sol oyendo el chirrido de la holgazana"[11]. Estos autores buscan ser los referentes culturales de la oligarquía industrial que eran la base de los nuevos Estados imperiales[12].

La visión del repertorio foral de Vicente Arana tomaría como modelo cultural la influencia del prerrafaelismo sobre la burguesía victoriana[13]. La "Commonwealth victoriana" había alcanzado los 20 millones de habitantes y se constituya en el principal modelo de civilización para los Estados europeos. Sin embargo, esta clase media victoriana necesita de artistas, como Tennyson o William Morris, que refinasen sus costumbres y les permitiese participar de la tradición cultural de los viejos linajes aristocráticos. A la burguesía victoriana se le negaba aún su protagonismo ideológico dentro del imperio. Los prerrafaelitas les ofrecían a cambio de su mecenazgo financiero adueñarse de un mundo patriarcal y heroico[14]. El contacto con el prerrafaelismo durante sus estancias inglesas permitió a Vicente Arana establecer paralelismos entre repertorio foral y prerrafaelismo. Vicente Arana quiso que esta burguesía bilbaí-

10 Marta SALIS: *El poeta y el burgués,* Sevilla, Alfar, 1990, pág. 53.

11 Miguel de UNAMUNO: "Vicente Arana", *El Noticiero Bilbaíno*, 3-II-1890.

12 Enric UCELAY DA CAL: *El imperialismo catalán: Prat de la Riba, Cambó, D'Ors y la conquista moral de España,* Barcelona, Edhasa 2003.

13 Arno MAYER: *La persistencia del Antiguo Régimen*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

14 Günther METKEN: *Prerrafaelitas*: *El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, Barcelona, Blume, 1982.

na refinase sus costumbres identificándose con el viejo mundo de los hidalgos vizcaínos de la Tierra Llana: "Lo que necesitaba era precisamente una burguesía victoriana, es decir una burguesía industrial con economía sólida y al mismo tiempo política y socialmente añorante de un mundo feudal, aficionada a la heráldica y la caza mayor, capaz de absorber los restos de la nobleza rural y refinar sus costumbres chapuzándose en las venerables costumbres de la Tierra Llana"[15].

La obra de Vicente Arana abarca por lo tanto una problemática global en el marco europeo: las complejas relaciones entre burguesía industrial y aristocracia durante la segunda industrialización, a la hora de compartir el imaginario feudal del Estado. El imaginario feudal del Estado se define como el conjunto de rituales y ceremonias que monopolizaban las aristocracias nacionales para distanciarse socialmente de los plutócratas enriquecidos con la política imperial de los Estados nacionales. En la Inglaterra victoriana la sumisión a la figura de la Reina Victoria representaba un engarce entre la nueva nación industrial, el imperialismo y la influencia de la aristocracia en los imaginario nacionales de los Estados: "Aunque fueron respaldados por el desarrollo del capitalismo, los valores del imperio eran fundamentalmente aristocráticos. Arno Mayer señala que si bien la industria se expandía los patrones sociales eran más renuentes al cambio. Los burgueses hacían todo lo posible por renunciar a su origen y parecerse a los aristócratas adoptando sus patrones y su estilo de vida"[16]. El fuerismo de Vicente Arana quería reconciliar a esta oligarquía económica vizcaína con el imaginario cultural de las instituciones que ahora gobernaba. En definitiva, su nueva situación de privilegio económico y político tras la concesión del Concierto Económico debía venir acompañada de la identificación plena con el imaginario foral.

2. ANÁLISIS LITERARIO DE LOS TEXTOS DE VICENTE ARANA

2.1. El caballero burgués y el uso de la moda en Los último íberos

En el prólogo de *Los últimos iberos* (1882), Vicente Arana reconoce las dificultades que existen para que la burguesía industrial bilbaína asuma gustos y valores propios de la burguesía victoriana: "Nuestro pueblo es en general más dado a los goces materiales y a las espeluznantes emociones del circo que a la suave delectación del espíritu

15 Jon JUARISTI: *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos,* Madrid, Espasa, 1997, pág. 7.

16 Mario GARCÍA MOLINA: "Entre la modernidad y la represión: Una aproximación a la sociedad inglesa antes de la Primera Guerra Mundial", *Revista de Economía Institucional,* nº 9, 2003, pág. 81.

de 'Enoch Arden' y 'Evangelina'"[17]. En esta leyenda que inaugura la obra, Vicente Arana trata un tema característico del repertorio foral: la visita a la casa de Juntas de Guernica. Sin embargo, el objetivo de esta leyenda no será la alabanza de las libertades vascas, sino la recreación de este tópico desde una nueva perspectiva ideológica. En primer lugar, la reunión de Juntas es desposeída de su tradicional solemnidad cuando sirve de excusa para la construcción de una escena de buenos modales entre un caballero burgués y una joven muchacha que asiste a la sesión: "A duras penas logré entrar en la galería destinada para el público, que como siempre estaba llena de bote en bote, y a la amabilidad de una hermosa joven, que se empeñó en hacerme sitio junto a ella, debí estar sentado durante la sesión"[18]. Estas líneas, situadas casi al inicio del relato, manifiestan el poder social del caballero burgués en un espacio de dominio tradicional del juntero foral. El modelo del caballero burgués surge al calor de las nuevas profesiones liberales generadas por la revolución industrial.

Las transformaciones en el mercado laboral, como consecuencia de la industrialización, delimitaron la influencia social del ejército y la Iglesia. Novelas como *Rojo y Negro* (1837*)* inauguran la época del nuevo hombre burgués preocupado por ascender socialmente y que eclipsa en su progreso a figuras simbólicas del Antiguo Régimen, como el militar o el hombre religioso. Gran parte de la literatura victoriana reflexionó sobre esta figura del caballero como producto de las reformas liberales, la democratizaron de la sociedad y el rechazo a una visión estamental de la sociedad. En esta pequeña escena Vicente Arana reafirma el poder del caballero burgués, capaz de mantener sus hábitos de comportamiento en cualquier lugar social. El término caballerosidad se readapta al dominio social de la clase media, olvidando la importancia del linaje y haciendo hincapié en la educación, la prosperidad económica y el dominio de las convenciones sociales[19]. La caballerosidad burguesa encumbre una visión liberal de la sociedad desde un punto de vista económico, pero una visión conservadora y nostálgica desde un punto de ideológico. La aparición de una figura femenina como censora de la vida pública burguesa se convierte en un hecho común en otras leyendas de *Los últimos íberos* (1882), como "Ochoa de Marmex". Tanto los artistas prerrafaelitas como Vicente Arana entroncan la figura del gentleman con toda la tradición medieval del amor cortés, donde el ojo femenino acepta socialmente al caballero: "Alida le mira a hurtadillas y parece satisfecha del resultado de su examen. Verdad es que Ochoa

17 Vicente ARANA: *Los últimos iberos*, Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1988, pág. VI.

18 Ibídem, pág. VII.

19 Mario GARCÍA MOLINA: "Entre la modernidad y la represión: Una aproximación a la sociedad inglesa antes de la Primera Guerra Mundial", *Revista de Economía Institucional,* nº 9, 2003, pág. 81.

de Marmex es un muy gentil mancebo, y que el lujoso traje negro y las brillantes armas realzan la belleza de su rostro y la majestad de su continente"[20]. Este tipo de convenciones burgueses invaden los espacios de dominio tradicional de los grandes propietarios agrarios, los *echecojaun*, que dominaban las Juntas forales y cuyo poder disminuye tras el Concierto económico. Para Vicente Arana, el dominio de las instituciones forales por parte de la nueva oligarquía industrial exige una adecuación ideológica de estos espacios a la moral burguesa.

Para el lector burgués, la reunión de Juntas no tiene más interés que su carácter social, al margen de cualquier tipo de simbolismo político. La Casa de Juntas es un espacio público más, que exige refinamiento en la vestimenta y en las convenciones sociales: "la mistificación de la vida material en público, especialmente en cuestión de vestimentas, ocasionadas por la producción y distribución masiva"[21]. El interés de la visita a la sesión de Juntas se manifiesta en la posibilidad que se le ofrece al hombre burgués de mostrar en público su máscara social, bien sean sus modales o su propia vestimenta. De ahí que otro de los pasajes fundamentales del relato sea la descripción de las distintas vestimentas de los participantes en la sesión de juntas: "El frac de última moda se roza con la vetusta aguamarina; el calzón de pana, o de otro tejido grosero, con el pantalón de finísimo paño de Elbeuf, de Verviers, o de Huddersfield; el derecho y almidonado cuello del habitantes de la villa, con el anchísimo cuello del echecojauna"[22]. El interés en la vestimenta reconduce el tópico de la visita a las Juntas forales hacia las convenciones burguesas y adaptan estas instituciones tradicionales a sus valores burgueses[23]. Este énfasis en la moda exige una reformulación de uno de los tópicos fueristas más destacados, el igualitarismo vasco, según el cual todos los vizcaínos eran hidalgos independientemente de su condición social[24]. La moda actúa como una maniobra para aburguesar este espacio tradicional y adaptarlo a sus cánones de sociabilidad. Sin embargo, desde un punto de vista ideológico, supone una fractura con la idealización del mundo rural que realiza toda la literatura fuerista[25]. Para cualquier escritor fuerista, la inclusión de distinciones en la vestimenta transgredía esta relación entre igualitarismo y mundo rural y suponía un coqueteo con las desigualdades sociales del mundo urbano:

20 Vicente ARANA: *Los últimos iberos*, op. cit., p. 7.

21 Richard SENNET: *El declive del hombre público,* Barcelona, Anagrama, 2005, pag. 30.

22 Vicente ARANA: *Los últimos iberos*, op. cit., pág. XV.

23 Mikel URQUIJO GOITIA: *Dos aproximaciones a la sociedad vasca del ochocientos,* Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.

24 Alfonso de OTAZU: *El igualitarismo vasco: Mito y realidad,* San Sebastián, Txertoa, 1973.

25 Antonio ELORZA: *Ideologías del nacionalismo vasco,* San Sebastián, Haranburu, 1978.

"La hidalguía universal estaba oficialmente reconocida en valles como Baztán, Aézcoa, Salazar o Roncal. No obstante, en poblaciones a las que nunca les fue otorgado ese privilegio la idea de hidalguía colectiva –inextricablemente unida a la conciencia igualitaria– estaba también extendida"[26].

El relato de Vicente Arana adapta la figura del gentleman, hombre de buena educación y fortuna, a una reunión de terratenientes rurales. Para ello, durante todo el relato se presta interés al respeto por el comportamiento y los modales de los participantes, obviando cualquier tipo de fricción social entre el mundo urbano y el rural. El culto a la apariencia burguesa se superpone sobre cualquier tipo de crítica social o política: "Y sin embargo los miembros de toda esa asamblea son iguales, iguales en derechos, iguales en su calidad de ciudadanos de un país libre; y así como son iguales los representantes de los pueblos, lo son también los mismos pueblos que ellos representan, y la villa de Bilbao, que cuenta sus vecinos por millares, solo tiene un voto como la anteiglesia de Derio"[27]. La foralidad vasca la interpreta Vicente Arana desde una perspectiva ideológica victoriana: la defensa de una clase media productora como nuevo líder de una sociedad industrial en detrimento de los terratenientes agrarios.

La figura dominante de la sociedad moderna no era ya el propietario rural que dominaba las instituciones forales, sino el caballero burgués dibujado por ejemplo en la novela de Charles Dickens, *Little Dorrit*. Durante la segunda mitad del siglo XIX, las novelas de Dickens popularizan la visión de la clase media como el oasis salvador de los personajes nacidos en los bajos fondos. La foralidad o el *self-government* deben construir una sociedad liderada por la expansión económica de la burguesía industrial, sin obviar el respeto reverencial por el legado foral. El tímido alegato de Vicente Arana en favor de la restitución foral se realiza desde esta defensa de una sociedad burguesa basada en la defensa de la propiedad privada, más que desde el igualitarismo y la nostalgia arcádica de los autores fueristas tradicionales. Para Arana ya no existe una división radical entre el campo y la ciudad, elemento que marcaba toda producción literaria del fuerismo: "Además en el campo y en el valle y la montaña, en el campo y en la ciudad, descubriremos los vestigios que han dejado las dos inestimables cosas que hemos perdido recientemente: la libertad y el *self goverment*"[28]. La foralidad se interpreta a través del Concierto económico como un mecanismo de privilegios fiscales al servicio de la prosperidad de la clase media. El relato de Vicente Arana defiende la figura del nuevo hombre burgués,

26 Fernando MIKELARENA PENA: "Vecindad, igualitarismo, situación material", *Boletín del Instituto Gerónimo de Ustaritz,* nº 3, 1989, pág. 57.

27 Vicente ARANA: *Los últimos iberos*, op. cit., pág. XVI.

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

que autores como Thomas Carlyle, en *Signs of Time* (1829), consideran los nuevos héroes de la modernidad. La moda se convierte en un medio para aburguesar estos espacios tradicionales y convertirlos en actos sociales donde se valora el culto a la apariencia y el dominio de las convenciones sociales.

En cierta manera, estas reuniones de Juntas se equiparan a los famosos bailes de disfraces victorianos, donde aristócratas y magnates industriales se disfrazaban de personajes artúricos, como en el cuadro prerrafaelita *La Reina Victoria y el príncipe Alberto en el baile* (1840). En un sentido político, se trata de aunar en un mismo código ideológico la veneración por las instituciones tradicionales y la defensa del mercantilismo industrial. De la misma manera que el caballero victoriano compatibiliza el *frac* con el uso del *kit* de los *highlanders*, las tradiciones forales vizcaínas deben ser un ritual más de la sociedad burguesa. Vicente Arana constata la evolución de la materia foral hacia el terreno del producto turístico para la burguesía urbana ansiosa de nuevos productos sentimentales que le retrotraigan a un mundo arcádico previo a las sociedades industriales: "Recorramos el país de los últimos iberos. Estudiemos los trajes pintorescos, las antiguas costumbres, las danzas milenarias; vaguemos entre las solitarias ruinas de las antiguas casas fuertes; busquemos las huellas de las damas y caballeros de los tiempos pasados"[29].

Cualquier tipo de reivindicación de la foralidad se sitúa en un plano sentimental más que político: "Sea dicho con profundo acatamiento que se debe a las leyes y a todos los poderes del Estado, el 21 de Julio de 1876, es una fecha tristísima para los euskaros, y marca un retroceso, un gran retroceso, en su historia y en la historia de las libertades públicas"[30]. El protagonismo de la vestimenta rebaja el discurso foral a un plano de superficialidad ideológica y lo vacía de cualquier tipo de contenido reivindicativo. Los personajes míticos del imaginario fuerista debían convertirse en la raíz sentimental de una nostalgia sentimental por otros periodos históricos preindustriales, como sucede en *Beata Beatrix* (1863) o *La Juventud de la Virgen María* (1849). Estos caudillos, que en el discurso fuerista eran símbolos de las libertades vascas, actúan ahora como cauces para garantizar un equilibrio entre el capitalismo industrial y su control político de las instituciones tradicionales: "Parécele que a esta asamblea de sus contemporáneos asisten invisibles los caudillos y héroes de las cuarenta centurias: Los Cenon, los Eudón y los Andeka y los Lekobide"[31]. Sin embargo, toda nostalgia queda matizada por un alegato en favor de la estabilidad económica y social,

29 Ibídem, pág. XXIV.

30 Ibídem, pág. XI.

31 Ibídem, pág. XVI.

que para Vicente Arana está en manos de la nueva burguesía industrial: "Afortunadamente mucho han cambiado los tiempos desde la funesta época de los bandos: aquel deplorable estado se fue para no volver"[32].

2.2. El uso del erotismo en "Jaunzuría o el caudillo blanco" (1887)

Vicente Arana readapta también a los gustos burgueses un tema fundamental en el repertorio fuerista, en su novela *Jaunzuría o el caudillo blanco* (1887). La leyenda de Jaunzuría, al igual que el viaje a la Casa Juntas de Guernica, era un tema característico del repertorio fuerista. Durante la década de 1880-90 la figura de Jaunzuría recobró importancia como símbolo de las libertades forales a través de las obras de Antonio de Trueba o las pinturas de Anselmo de Guinea. Su efervescencia responde a una iniciativa de las Diputaciones forales para recordad la fecha de la abolición foral[33]. También cerca de la década de 1890, la recuperación de la figura de Jaunzuría se identificaba con una concepción cada vez más violenta de las especificidades raciales y culturales de la identidad vasca: "En la década de 1880, los componentes de la amalgama se hallaban perfectamente configurados. No había contradicción entre la idealización de la guerra a partir de estampas medievales y la apología del orden rural regido por los fueros"[34].

La obra de Vicente Arana supone una ruptura radical con esta evolución más agresiva del fuerismo vasco, tal y como lo demuestra la caracterización de sus caudillos fueristas. De nuevo se presta una especial atención a la estética y la indumentaria de los héroes fueristas. En la versión de Vicente Arana se enfatiza el detallismo ornamental de las armaduras o los escudos de los héroes: "Iván de Meacaur había traído un escudo pintado de sinople y en él un dragón de oro y un león de los mismos, mientras el escudo de Leonel de Marañón ostentaba en el campo de azur una torre de plata y cinco flores de lis de oro"[35]. Esta obsesión por el detallismo y la ornamentación se inscribe dentro de la influencia prerrafaelita en la obra de Vicente Arana. Los cuadros prerrafaelitas y los productos decorativos de la cadena "Red House", fundada por William Morris en 1863, consideraban este gusto barroco por la ornamentación una estrategia educativa para refinar los gustos de la burguesía. Vicente Arana hace lo propio con la temática fuerista, partiendo de las fuentes prerrafaelitas. La sensualidad y la vestimenta

32 Ibídem, pág. X.

33 Javier GONZÁLEZ DE DURANA: "Arte, imagen y propaganda política (entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista", *Kobie. Bellas Artes*, nº 2, 1984, págs. 49-93.

34 Antonio ELORZA: "La lógica de la guerra en el nacionalismo vasco", prólogo a José María GARMENDIA: *Historia de ETA*, San Sebastián, Haranburu, 1996, págs. 5-39.

35 Vicente ARANA: *Jaunzuría o el caudillo blanco*, Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1988, pág. 68.

de los héroes fueristas dejan en segundo plano sus convicciones patrióticas y su virilidad, que eran los rasgos que más gustaban destacar los escritores fueristas tradicionales.

Ahora la fragilidad y la delicadeza son rasgos físicos que se valoran más que cualquier tipo de compromiso patriótico. Jaunzuría deja de ser el símbolo de las libertades vascas para convertirse en un caballero similar a los pintados por William Burne-Jones, a medio camino entre el franciscanismo religioso y un espíritu aventurero: "El gallardo Lope Fortún, apellidado *El Blanco,* por la extraordinaria blancura de su rostro y por la blanca sobrevesta que constantemente llevaba sobre las armas"[36]. A su vez, Vizcaya se convierte en un paisaje mágico donde domina el misterio y la presencia poderosa de lo oculto. Al igual que el Camelot artúrico, se convierte en destino preferido para caballeros errantes de origen desconocido y en busca de nuevas aventuras. Rodolfo, el caballero germano proveniente de Suabia, se convierte en el foco ideológico del prerrafaelismo en el relato y en la principal influencia de Lope Fortún, futuro Señor de Vizcaya: "el hermoso mancebo que se halla al lado de Lope Fortún, de quien es compañero inseparable. Su semblante triste y pensativo inspira profundo interés, y despierta vehementísimo interés de saber su nombre y la historia de su infortunio"[37]. Toda esta serie de rasgos manipulan la figura de Jaunzuría, que ya no destaca ni por sus dotes de mando ni por su ardor bélico. El relato se llena de caudillos exquisitos y refinados que evaden a la burguesía industrial de su cotidianidad y actúan como modelos de refinamiento y exquisitez. El relato se convierte en un producto de consumo similar a otros que la burguesía industrial utiliza para reforzar sus valores como clase ociosa: "Sentimos todos y sin ninguna duda que nos hemos realzado espiritualmente por haber comido aunque sea, en la intimidad de nuestro hogar, en una vajilla de porcelana y por cubiertos de plata labrados a mano"[38].

Otro rasgo que distingue la versión de Vicente Arana se relaciona con el móvil central de la leyenda. Las relaciones sentimentales que se establecen entre los caballeros y sus amadas dejan en un segundo plano el punto central del relato, la batalla frente al ejército leonés. En las recreaciones pictóricas de las leyendas artúricas, el prerrafaelismo extrae la mayoría de los motivos artúricos de la obra de Thomas Malory, *La muerte de Arturo* (1469), por su mayor atención a los escarceos amorosos que a las gestas militares. Vicente Arana sigue esta misma línea y por consiguiente la trama fundamental de la leyenda transcurre en la Torre de Murelaga, donde se producen los enamoramientos del futuro señor de Vizcaya, Lope Fortún, y su acompañante el caballero

36 Ibídem, pág. 11.

37 Ibídem, pág. 12.

38 Thorstein VEBLEN: *Teoría de la clase ociosa*, op. cit., pág. 150.

germano Rodolfo. Ambos caballeros caen en la introspección amorosa y en ningún momento aluden a la próxima batalla contra los leoneses: "Creí que durante vuestra estancia en Murelaga se había operado en vos una venturosa transformación y me deleitaba esperando que Aura de Orendain lograría disipar por completo con su sonrisa esplendorosa la negra nube que oscurece vuestra frente"[39].

Si lo único que interesa, en relación a la batalla, son el lujo y la ornamentación de las armaduras y escudos de los caudillos vizcaínos, en la velada de Murelaga los caballeros solo tienen ojos para la aparición pública de Aura de Orendain. La visión del cuerpo femenino se convierte en el punto central de las reuniones públicas. Para los caudillos vizcaínos la contemplación del cuerpo de Aura de Orendain se sobrepone al furor bélico: "El resplandor que precede a la salida de la luna iba aumentando rápidamente e indicaba que muy pronto se dejaría ver en todo su esplendor la bella reina de la noche"[40]. En la mentalidad de esta burguesía industrial el erotismo femenino, al igual que en los cuentos victorianos, descodifica cualquier conato de agresividad[41]. El cuerpo semidesnudo de la virgen prerrafaelita refrena las pulsiones violentas: "La burguesía nos ha querido que el amor, la vitalidad sexual y la amistad son peligrosos. Recordemos los horribles pijamas de cauchos victorianas para que la gente hiciera el amor y cumpliera con otras funciones biológicas sin verse los cuerpos"[42]. Esta estrategia ideológica ya la había utilizado Vicente Arana en una de las leyendas de su primera obra, *Oro y Oropel* (1876). En "El brebaje maravilloso", el cuerpo de Mari Luz detiene la encarnizada contienda entre carlistas y liberales que había asolado el País Vasco durante el siglo XIX. La visión de la virgen Luz semidesnuda detiene el enfrentamiento entre ambos contendientes: "En medio del sueño la doncella / ha separado el manto con las manos / dejando al descubierto los bien torneados brazos / cuya forma dibuja con verdad la estrecha manga / el levantado seno palpitante / y el primoroso cuello alabastrino"[43].

Desde una perspectiva psicoanalítica, el cuerpo femenino se sitúa como la frontera entre el Eros y el Tanatos. El cuerpo femenino refrena el ardor bélico de los caudillos fueristas que encuentran en su visión un equilibrio psicoanalítico entre su Eros y su Tanatos: "Hay una fuerza que nos empuja hacia la vida, la supervivencia, el amor, el deseo. La otra que es una fuerza similar, nos impulsa al dolor, al sufrimiento, al

39 Vicente ARANA: *Jaunzuria o el caudillo blanco*, op. cit., pág.43.

40 Ibídem, pág. 10.

41 María SALIS: *Cuentos de amor victorianos,* Barcelona, Alba, 2004.

42 RODRIGO QUESADA MONGE: *Globalización y deshumanización: Dos caras del capitalismo avanzado,* San José, Universidad de Costa Rica, 1998, pág. 78.

43 Vicente ARANA: *Oro y Oropel*, op. cit., pág.128.

dolor, a autodestruirnos, se trata de la pulsión de muerte"[44]. Estas vírgenes prerrafaelitas de la obra de Vicente Arana se alejan del matriarcado tradicional del fuerismo, donde la mujer tiene un papel fundamental como engendradora de nuevos héroes. Juan Venancio Araquistain dedica estas líneas al que sería el futuro modelo femenino para gran parte de los nacionalismos del siglo XX: "!Blancas vírgenes de las montañas! Dad a los vientos los destrenzados cabellos, apagad la sonrisa en los labios, recoged flores de muerte para las tumbas"[45]. En estas líneas se esboza ya la feminidad que posteriormente desarrolla Sabino Arana Goiri, donde la mujer viril vizcaína ya destroza de un hachazo la cabeza del rey leonés en *Bizkaya por su independencia* (1892).

De esta manera, Vicente Arana transgrede el matriarcado fuerista para descodificar el discurso de cualquier tipo de agresividad política y hacer el repertorio fuerista compatible con los valores de la nueva burguesía industrial. Al final de la leyenda, Vicente Arana realiza un giro más para adecuar el tema fuerista a los valores burgueses. En la personalidad de Lope Fortún se reconocen los valores defendidos por la burguesía victoriana, que era el ejemplo a seguir para las elites industrializadores de las naciones europeas: La búsqueda de un equilibrio entre las responsabilidades laborales y la defensa de la familia y el hogar. Durante unos instantes, se mantiene la incertidumbre respecto a si Lope Fortún aceptará ser nombrado señor de Vizcaya o preferirá vivir su amor con Estrella de Orendain en la clandestinidad. La elección de la segunda opción hubiera sido una traición al tópico fuerista: "¿Qué hacer Rodolfo? Mi corazón me dice que debo sacrificarlo todo en aras de mi amor a la doncella de Orendain, pero como Señor y caudillo de Vizcaya no estoy obligado a servirla y a sacrificarme por ella si es preciso"[46]. La decisión de Lope Fortún de asumir el gobierno del Señorío manifiesta ese equilibrio entre ética laboral y hedonismo propio de la burguesía. Sin embargo, el planteamiento de esta duda, insólita en cualquier otra versión de la leyenda, manifiesta el espíritu de esta burguesía industrial de transigir entre el goce material de su situación política y su veneración por este viejo mundo foral. Cerca de 1890, cuando Vicente Arana publica su versión de Jaunzuría, nuestro escritor ya percibe la radicalización acelerada del fuerismo hacia el nacionalismo vasco. Su versión del tópico fuerista supone un último intento de transigir entre la tradición foral y el capitalismo industrial que comienza a ser visto como un enemigo para ciertos sectores de la sociedad vasca finisecular.

44 Sigmund FREUD: *Ensayos sobre la sexualidad,* Madrid, Serpa, 1985, pág. 32.

45 Juan Venancio ARAQUISTAIN: *Tradiciones vasco cántabras,* Tolosa, Imprenta de Tolosa, 1866, pág. 166.

46 Vicente ARANA: *Jaunzuria o el caudillo blanco*, op. cit., pág. 46.

2.3. Autobiografía en "Las ninfas del Zadorra" (1882)

Vicente Arana es el único escritor fuerista donde encontramos rasgos autobiográficos dentro de su propia obra: "Como si las desgracias de la patria no bastaran a entristecerme atormentabame al mismo tiempo el recuerdo de los dolores de mi vida"[47]. En "Las ninfas del Zadorra", última leyenda de *Los últimos iberos* (1882), la temática fuerista se convierte en una excusa para el desarrollo de un proceso introspectivo del yo literario del autor. Los recuerdos personales del yo literario tienen más relevancia que los tradicionales lamentos patrióticos de la literatura fuerista. Como demostraré a continuación, la introducción de la autobiografía se justifica como medio para expresar el antropocentrismo burgués en la nueva época imperial. La autobiografía se utiliza con un carácter transgresor respecto al canon fuerista: "La literatura autobiográfica gira en torno al problema de la identidad individual, de la concepción del 'yo' de forma que se habrá de ir adaptando a las sucesivas manifestaciones de la autoconciencia humana"[48]. Sin embargo, esta memoria personal del "yo literario" se construye desde dos principios ideológicos de esta burguesía a la hora de esbozar la identidad social del individuo: el cosmopolitismo y el donjuanismo. El desconocimiento del verdadero origen de la ninfa del Zadorra permite al yo literario enumerar la multitud de lugares que visitó, acompañado de diferentes compañeras sentimentales: "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 acompañó a tan deliciosos lugares la que paseo apoyada de tu brazo"[49].

Vicente Arana utiliza la teoría burguesa del cosmopolitismo para destruir cualquier tipo de injerencia de las tradiciones en el desarrollo de la identidad individual. Dentro del contexto histórico finisecular, el cosmopolitismo aparece como un discurso cultural que favorece el dominio global del capital burgués dentro de la economía y la política nacional de los Estados: "el concepto de la burguesía cosmopolita se utilizó para referirse a los empresarios británicos que en el siglo XIX ocuparon los espacios del mercado mundial, lo ampliaron y los sometieron a sus reglas"[50]. El capitalismo industrial se identifica con un imperialismo político que se traduce en la propia identificación del burgués con el ciudadano cosmopolita. Esto justifica que el propio Vicente Arana sea descrito como una figura cosmopolita, anacrónica dentro de la cultura

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

48 Fernando DURÁN LÓPEZ: "Autobiografía, Espacio urbano e identidad del intelectual ilustrado: El caso de Mor de Fuentes", *Cuadernos de la Ilustración y el Romanticismo*, nº 3, 1993, pág. 75.

49 Ibídem, pág. 357.

50 Charles A. JONES: *International Business in the Nineteenth century. The Rise and Fall of a Cosmopolitan Bourgesie,* Londres, Wheatsheaft Books Ltd., 1987.

provincial fuerista: "El autor de *Las Leyendas del Norte*, cosmopolita por la universalidad de sus conocimientos literarios y por la posesión del dominio de diferentes idiomas, era vascongado de raza, nacimiento y corazón"[51].

Sin embargo, en esta cita no se obvia el respeto de Vicente Arana por la identidad foral, a pesar de su cosmopolitismo. De nuevo, se muestra el moderantismo político de Vicente Arana, que busca un equilibrio entre el poder económico burgués y el viejo mundo foral, del que es propietario tras el Concierto económico. Tras éste es posible compatibilizar el respeto por la tradición foral y la conversión de Vizcaya en un núcleo industrial crucial en la economía nacional. Para ello Vicente Arana recupera la misma estrategia que Cánovas del Castillo: la alabanza al buen gobierno de los territorios forales como modelos administrativos para el resto de España, sin que esto ponga en duda la visión de la abolición como un daño colateral de la modernidad. Arana introduce el matiz de hacerse rico aludiendo a los beneficios fiscales que supuso el Concierto económico para el País Vasco: "En Euskaria podían haber aprendido tus hijos a gobernarse a sí mismos y a administrar sus propios bienes; en Euskaria habrían aprendido a ser libres, ricos, y felices"[52].

Tanto el cosmopolitismo como el donjuanismo se manifiestan como rasgos que caracterizan a este yo burgués que rompe cualquier tipo de vínculo feudal con el imaginario fuerista. A lo largo del relato predomina un deseo de presentar al yo literario como una figura seductora para el sexo femenino. El donjuanismo del yo literario se manifiesta en un narcisismo exagerado que necesita rememorar constantemente las figuras femeninas que formaron parte de su existencia. De hecho, la irrupción de la ninfa del Zadorra no se produce por motivos patrióticos, sino que se plantea como una necesidad emocional del sujeto burgués: "¿Era posible? Alguna ninfa menos duras que sus compañeras se había compadecido de mí y venía a consolarme"[53].

Bajo este donjuanismo subyace esa visión acaparadora del yo burgués sobre los nuevos mercados de consumo: "El mundo ya desencantado se convierte en un objeto del que es posible apoderarse mediante la actividad racional, en un objeto al que se puede arrasar. El mundo se convierte en una cosa repleta de cosas. Cosas que son todas evaluables y calculables"[54]. Si el cosmopolitismo manifiesta el poder intelectual de la burguesía, el donjuanismo refleja la capacidad de esta burguesía para modelar la sociedad y la tradición como un escenario teatral lleno

51 Vicente ARANA: *Las leyendas del Norte,* Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1988, pág. 7.

52 Vicente ARANA: *Los últimos íberos*, op. cit., pág. 358.

53 Vicente ARANA: *Los últimos íberos*, op. cit., pág. 349.

54 Alain de BENOIST: "El burgués: El paradigma del hombre moderno", *Revista el Manifiesto contra la muerte del espíritu y la tierra*, nº I, 2004, pág. 44.

de convenciones y apariencias[55]. El espacio de la burguesía industrial son los salones y las tertulias donde manifestar su elocuencia y su sociabilidad camaleónica. Cultura y política aparecen unidas para ayudar al individuo burgués en su ascensión social y política.

Dentro de esta conciencia burguesa se incluye esta insólita reflexión del patriarca Aitor que se aleja de cualquier tipo de pensamiento propio de un personaje fuerista. A diferencia del respeto por la senectud de la tradición fuerista, el patriarca vasco de Vicente Arana se lamenta de la pérdida de su juventud: "El viejo se acordaba de los amores de su juventud, de las delicias de aquella vida dichosa y se afligía profundamente al saber que aquellos placeres ya no volverían para él"[56]. En esta reflexión de Aitor se manifiesta la raíz del donjuanismo burgués: el hedonismo, la búsqueda del provecho egoísta y una visión utilitarista de la realidad. Dentro del donjuanismo burgués se incorporan las fantasías eróticas que los prerrafaelistas utilizaban para escenificar los deseos más profundos del individuo[57]. Al igual que los pintores prerrafaelitas habían hecho con el viejo Merlín, Vicente Arana retrata al patriarca vasco como un viejo erotómano que corre tras las ninfas: "Con la agilidad de un muchacho de quince años, el anciano Aitor corría tras la blanca hija del Ebro pero sin lograr alcanzarla. No de otro modo, en tiempos más cercanos al presente el viejo Merlín corrió en pos de la bella pero artera Bibiana"[58]. Este tipo de juegos eróticos se explican dentro del uso de la fantasía que hace la burguesía victoriana para reconducir los impulsos incontrolados del subconsciente. El donjuanismo se revela como una fantasía que purifica al burgués del férreo código moral y social al que le somete la sociedad industrial. En gran medida, al igual que ocurre con el uso de la autobiografía en este relato, las fantasías reconducen las frustraciones del "super-yo" freudiano que bajo ningún concepto debían alterar el funcionamiento público del "yo": "Fantasies reshape memories and rehearse portentous encounters; they picture the daydreamer earning flattering applause, making witty and devastating rejoinders, perfoming noteworthy sexual feats"[59].

Este uso de las fantasías eróticas se integraba dentro del mismo culto al sermón y a la higiene, tanto moral como corporal, de la burguesía victoriana[60]. En los últimos decenios del siglo XIX la conversión del fuerismo en un discurso nativista y étnico carecía de interés para Vicen-

55 Richard SENNET: *El declive del hombre público*, op. cit., pág. 49.

56 Vicente ARANA: *Los últimos íberos*, op. cit., pág. 350.

57 Lola CAPARRÓS MASEGOSA: *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo,* Granada, Universidad de Granada, 1999.

58 Vicente ARANA: *Los últimos íberos*, op. cit., pág. 350.

59 Peter GAY: *The Tender Passion: The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, Nueva York, Norton, 1986, pág. 140.

60 Juan BENET: *Londres victoriano*, Barcelona, Planeta, 1988.

te Arana. A mediados de 1880, éste declina cualquier lectura fuerista en clave nacionalista, por lo cual la supervivencia del repertorio pasa por su conversión en un repertorio sentimental para la nueva burguesía industrial. En su última obra, *Leyendas del Norte* (1890), donde traduce las sagas escandinavas de Snorris Sturrluson, Vicente Arana se distancia de cualquier visión de la materia foral en términos de reivindicación política: "¿Preguntarás por qué yo en otros tiempos / canté historias de Euskaria y los euskaros, / los héroes de Noruega cantó ahora? /! Ay hermano! Aquel arpa sacratísima / que Aitor me dio para cantar las glorias / de los euskaros tristemente suena; / sólo quejas tristísimas produce"[61].

El vitalismo de Aitor persiguiendo a las ninfas refleja el rechazo a cualquier visión estática del mundo, tal y como se manifestaba en la cultura foral. Aitor debe adaptarse a un mundo cíclico, alejado del esencialismo de la Arcadia fuerista. En la retahíla de lugares físicos y de mujeres enumerados se escenifica el dinamismo social e histórico de la modernidad que exige a los personajes fueristas integrarse dentro del nuevo capitalismo: "Las ninfas de que nos hablan los poetas no pensaban ni hablaban 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, en algo debe diferenciarse el discurso de las ninfas del siglo XIX de los de las ninfas de remotas edades"[62]. Fuera como fuera, las ninfas y Aitor debían adaptarse al nuevo marco económico social y político abierto tras el Concierto económico.

3. CONCLUSIÓN: EL FUERISMO VICTORIANO

El "fuerismo victoriano" puede definirse como el intento de Vicente Arana de transformar la literatura fuerista en un repertorio similar en su intencionalidad al prerrafaelismo en la Inglaterra victoriana. Las obras fueristas debían cumplir la misma función pedagógica que cuadros como *Neptuno entregando los mares a Britannia* o *El espíritu de la caballería* (1846) tenían en la conciencia pública de la burguesía victoriana: La de recordar a esta clase industrial su papel clave en el desarrollo económico de la nación, pero a su vez entroncarla con la tradición aristocrática de las instituciones políticas que regentaban. La pujante burguesía industrial bilbaína debía compatibilizar su posición de vanguardia en el ámbito económico con un respeto reverencial por la tradición foral de las instituciones.

El fuerismo victoriano convierte el repertorio foral en producto cultural que, al igual que la heráldica y los anticuarios para la burguesía

61 Vicente ARANA: *Leyendas del Norte,* Bilbao, Amigos del Libro Vasco, 1988, pág. 4.

62 Vicente ARANA: *Los últimos íberos*, op. cit., pág. 350.

victoriana, permitían a esta oligarquía industrial entroncarse con la Tierra Llana de los Parientes Mayores[63]. Javier González de Durana alude a un periodo, dentro del decenio previo al surgimiento del nacionalismo y el socialismo (1880-90), donde el fuerismo pudo orientarse hacia este fuerismo victoriano de Vicente Arana. Las primeras décadas de 1880 estuvieron marcadas por un grupo de jóvenes escritores fueristas, entre ellos Miguel de Unamuno, que rendían tributo a la figura del archivero del Señorío de Vizcaya Antonio de Trueba. Las pinturas de Antonio Lecuona y la actividad cultural de algunas publicaciones fueristas se equiparaban con el culto que los pintores prerrafaelitas rendían a Alfred Tennyson en la Inglaterra victoriana:

En el morrisianismo socialista de Miguel de Unamuno tuvo más peso su disciplinaje infantil y juvenil, sobre todo a partir de Antonio de Trueba que en la década de los 80, logró crear en la villa vasca un ambiente artístico próximo en pintura al prerrafaelismo, en la lírica, a la revalorización de la poesía y los romances populares, en la literatura, a la recreación de las leyendas y los mitos locales, y en la arquitectura a la defensa del neogoticismo y otros estilos históricos en suma, un ambiente muy cercano al de la Inglaterra de Ruskins y Morris[64].

Esta visión del fuerismo contrastaba con la radicalización de autores como Nicasio Landa o Arturo Campión, donde la estética fuerista se mezclaba cada vez más con una visión racial y lingüística de la identidad vasca, amenazada ahora por la sociedad industrial. Este fuerismo era una transición ideológica hacia el nacionalismo vasco, que sería –según Javier Corcuera– una de las ideologías dominantes de la pequeña burguesía marginada de los círculos de poder de la Restauración[65]. Los fueros eran un elemento más de esta comunidad vasca, donde lengua o raza eran herencias ancestrales que había que preservar de la segunda industrialización[66].

En esta atmósfera aparecen las primeras polémicas lingüísticas de Miguel de Unamuno y Sabino Arana Goiri sobre la etimología de la palabra vasco o los certámenes de bertsolaris, donde se enfatizaba la oposición entre capitalismo urbano y mundo rural vasco. La obra fuerista de Vicente Arana, con la inclusión del yo literario autobiográfico o el interés por la vestimenta y el refinamiento de los caudillos fueristas, huye de esta conversión del fuerismo en un discurso pre-nacionalista.

63 Nieves BASURTO FERRO: "El medievalismo en el Bilbao finisecular", *AARR. Revista de Historia de la Arquitectura*, nº 1, 1995, págs. 49-60.

64 Javier GONZÁLEZ DE DURANA: *Ideologías artísticas en el País Vasco*, Bilbao, Ekin, 1992, pág. 128.

65 Javier CORCUERA: *Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1904)*, Madrid, Siglo XXI, 1979 (reedición actualizada: *La patria de los vascos*, Madrid, Taurus, 2001).

66 Jon JUARISTI: "Las fuentes ocultas del Romanticismo Vasco", *Cuadernos de Alzate*, nº 7, 1987, págs. 86-105.

Para Vicente Arana, el fuerismo debe ser el repertorio sentimental de la nueva oligarquía financiera vasca de la Restauración. Para ello remodeló el legado foral acorde al conservadurismo político de esta nueva burguesía e intentó transformarlo en un imaginario cultural que le reconciliase con las instituciones forales.

Todo este proceso se relaciona con una problemática global en la Europa finisecular, como es la invención de imaginarios culturales por parte de esta burguesía industrial acomplejada por su carencia de linaje. Su falta de estirpe aristocrática y de tradición cultural le acomplejaba respecto a las viejas dinastías nacionales que aún utilizaban este argumento ideológico para deslegitimarla socialmente. A escala menor, Vicente Arana utiliza el motivo folclórico del herrero de Ochandiano para aludir al hierro como el símbolo de este nuevo periodo histórico de progreso industrial y explotación minera. El hierro no era para Vicente Arana el símbolo de la destrucción de la Arcadia fuerista sino el inicio de un periodo histórico dinámico y fluctuante donde era necesario compatibilizar tradición foral y modernidad: "Quién tan alegre como el herrero? / Toda la vida riendo esta / y a la luz rojiza de la fragua / de los martillos canta el compás"[67].

Estos versos chocan con la creciente popularidad de las fantasías etnográficas de otros autores, donde el aldeano y el mundo rural eran espacios ultrajados por la modernidad, tal y como lo apunta Miguel de Unamuno en sus *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908): "El arratiano llegó a ser para nosotros un ser confinante en lo mítico, envuelto en leyenda"[68]. Esta visión trágica de un mundo rural destruido por la plutocracia económica de la Restauración se iba convirtiendo en la estampa ideológica de esta pequeña burguesía bilbaína.

El desarrollo de un capitalismo global y su desplazamiento de los círculos de poder de la Restauración le fue arrastrando progresivamente al carlismo o al fuerismo finisecular que derivó en nacionalismo vasco. Esta evolución finisecular del fuerismo atentaba contra el proyecto de Vicente Arana de aprovecharlo como imaginario cultural de la clase empresarial bilbaína. Para ello, los caudillos fueristas se convierten en cortesanos que visten engalanadas armaduras y pasan horas sufriendo sus desengaños amorosos en lugar de declamar cantos patrióticos: "Durante la travesía, Lope Fruiz se mostró obsequioso y rendido como siempre pero ni una sola vez la importunó con amorosas protesta. El único desahogo del infeliz era llorar a solas su mala ventura"[69]. Tanto el culto a la moda como la introspección amorosa revelan la adaptación

67 Vicente ARANA: "Canción de los herreros de Otxandiano", *Revista Euskalerria,* nº 5, 1887, pág. 54.

68 Miguel de UNAMUNO: *Recuerdos de niñez y mocedad,* Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 130.

69 Vicente ARANA: *Jaunzuria o el caudillo blanco*, op. cit., pág. 16

del discurso foral al nuevo individualismo burgués que presume de su cosmopolitismo y la globalización de los mercados económicos.

La poesía fuerista debe cantar las prosperidades del nuevo Concierto económico que, desde la perspectiva de Vicente Arana, no era un mal negocio económico para la provincia: "Qué dulce es amar!... Qué grato será poder consagrar al amor la vida entera"[70]. El fuerismo no debía derivar en un discurso ideológico que pusiera en jaque la estabilidad social y económica que había traído la Restauración tras un siglo plagado de conflictos civiles, como el siglo XIX hispano.

La visión del fuerismo como un discurso de estabilidad social se ajustaba al perfil psicológico de Vicente Arana o al menos a la visión que de este tendrían tanto su primo Sabino Arana Goiri como el joven fuerista Miguel de Unamuno: "A ojos de Sabino y Miguel, Vicente representaba al hermano gozador, felizmente instalado donde su única preocupación había sido perseguir mozas"[71]. Para Miguel de Unamuno o Sabino Arana el fuerismo victoriano era una relamida excusa para rehuir el conflicto social y político. El primero había pertenecido a esa pequeña burguesía comerciante bilbaína que tras el Sexenio Revolucionario había quedado fuera del reparto de influencias de la Restauración. Por otro lado, Sabino Arana Goiri sufrió las consecuencias del empobrecimiento económico de su familia carlista, que perdió un gran capital económico durante la Segunda Guerra Carlista (1872-76).

Para ambos, el fuerismo victoriano de Vicente Arana ultrajaba el sentido de las libertades vascas y lo convertía en un pastiche comercial para los principales enemigos del País Vasco, la plutocracia económica que destripaba las vegas de la ría bilbaína buscando el hierro. En definitiva, la evolución del fuerismo cerca de 1890 ya apuntaba las dos velocidades que luego determinarían el origen y desarrollo del nacionalismo vasco: Por un lado, la visión del fuerismo victoriano como una primera integración del imaginario cultural del nacionalismo vasco dentro de una estrategia de negociación política con el Estado; o, por el contrario, la deriva de la materia foral hacia la representación de una comunidad racial y lingüística en perpetua lucha frontal contra el Estado español[72].

70 Vicente ARANA: "Sancho Mitarra", en *Los últimos íberos*, op. cit., pág. 202.

71 Jon JUARISTI: *El bucle melancólico*, op. cit., pág. 78.

72 Santiago DE PABLO y Ludger MEES: *El péndulo patriótico: Historia del Partido Nacionalista Vasco (1895-2005),* Barcelona, Crítica, 2005.

BIBLIOGRAFÍA

ARANA, Vicente, *Oro y Oropel,* Amigos del libro Vasco, 1983.

——, *Los últimos iberos,* Amigos del Libro Vasco, 1983.

——, *Jaunzuría o el caudillo blanco*, Amigos del Libro Vasco, 1983.

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

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

BASURTO FERRO, Nieves, "El medievalismo en el Bilbao finisecular", *AARR. Revista de Historia de la Arquitectura*, nº 1, 1995, págs. 49-60.

BENET, Juan, *Londres victoriano,* Barcelona, Planeta, 1988.

BENOIST, Alain de, "El burgués: El paradigma del hombre moderno", *Revista Manifiesto contra la muerte del espíritu y la tierra*, nº I, 2004, 41-71.

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

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo,* Granada, Universidad de Granada, 1999.

CORCUERA, Javier, *Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1904)*, Madrid, Siglo XXI, 1979 (reedición actualizada: *La patria de los vascos*, Madrid, Taurus, 2001).

DURÁN LÓPEZ, Fernando, "Autobiografía, Espacio urbano e identidad del intelectual ilustrado: El caso de Mor de Fuentes", *Cuadernos de la Ilustración y el Romanticismo*, nº 3, 1993, págs. 75-88.

ELORZA, Antonio, "La lógica de la guerra en el nacionalismo vasco", prólogo a José María Garmendia, *Historia de ETA,* San Sebastián, Haranburu, 1996, págs. 5-39.

——, *Ideologías del nacionalismo vasco,* San Sebastián, Haranburu, 1978.

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.

FERRER, Miguel, *Los vascongados: Su país, su lengua y el príncipe L. L. Bonaparte,* Madrid, Imprenta de J. Noguera, 1873.

FREUD, Sigmund, *Ensayos sobre la sexualidad,* Madrid, Serpa, 1985.

GARCÍA MOLINA, Mario, "Entre la modernidad y la represión: Una aproximación a la sociedad inglesa antes de la Primera Guerra Mundial", *Revista de Economía Institucional*, nº 9, 2003, págs. 79-89.

GARMENDIA, Vicente, *La ideología carlista (1868-1876). En los orígenes del nacionalismo vasco,* San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1984.

GAY, Peter, *The Tender Passion: The Bourgeois Experience, Victoria to Freud,* Nueva York/Londres, Norton, 1986.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Ideologías artísticas en el País Vasco,* Bilbao, Ekin, 1992.

——, "Arte, imagen y propaganda política (entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista", *Kobie. Bellas Artes*, nº 2, 1984, págs. 49-93.

HERRERO DE MIÑÓN, Miguel, "Símbolos políticos y transiciones políticas", *Athenea Digital,* nº 10, 2006, págs. 172-184.

JONES, Charles A., *International Business in the Nineteenth Century. The Rise and Fall of a Cosmopolitan Bourgesie,* Londres, Wheatsheaft Books Ltd, 1987.

JUARISTI, Jon, *El linaje de Aitor: La invención de la tradición vasca,* Madrid, Taurus, 1987.

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

LANDA, Nicasio, "Una visión en la niebla", *Revista Euskara,* nº 1, 1876.

LOBATO OSORIO, Lucila, "Los tres ejes del comportamiento del caballero literario medieval: Hacia un modelo genérico", *Revista Tirant,* nº 11, 2008, págs. 67-88.

MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos, *Estética de la diferencia: El arte vasco y el problema de la identidad (1882-1966)*, Irún, Alberdania, 1995.

MAYER, Arno, *La persistencia del Antiguo Régimen,* Madrid, Alianza Editorial, 1984.

METKEN, Günther, *Prerrafaelistas: El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX,* Barcelona, Blume, 1982.

MIKELARENA PENA, Fernando, "Vecindad, igualitarismo, situación material", *Boletín del Instituto Gerónimo de Ustaritz*, nº 3, 1989, págs. 54-63.

MOLINA APARICIO, Fernando, *La tierra del martirio español. El País Vasco y España en el siglo del nacionalismo,* Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005.

OTAZU, Alfonso de, *El igualitarismo vasco: mito y realidad,* San Sebastián, Txertoa, 1973.

PABLO, Santiago de, y Ludger MEES, *El péndulo patriótico: Historia del Partido Nacionalista Vasco (1895-2005)*, Barcelona, Crítica, 2005.

QUESADA MONGE, Rodrigo, *Globalización y deshumanización: Dos caras del capitalismo avanzado,* San José, Universidad de Costa Rica, 1998.

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

——, *Fueros y Constitución: La lucha por el control de poder en el País Vasco (1808-1868)*, Leioa, Universidad del País Vasco, 1997.

——, *Revolución y tradición. El País Vasco ante la Revolución liberal y la construcción del Estado español, 1808-1868*, Siglo XXI de España, Madrid, 1996.

SALIS, Marta, *El poeta y el burgués,* Sevilla, Alfar, 1990.

SÁNCHEZ PRIETO, Juan María, *El imaginario vasco: Representación de una conciencia histórica, nacional y política en el escenario europeo (1833-1876),* Barcelona, EIUNSA, 1993.

SENNET, Richard, *El declive del hombre público,* Barcelona, Anagrama, 2005.

THOMPSON, E. P, *William Morris: De romántico a revolucionario,* Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 1988.

UCELAY DA CAL, Enric, *El imperialismo catalán: Prat de la Riba, Cambó, D'Ors y la conquista moral de España,* Barcelona, Edhasa, 2003.

UNAMUNO, Miguel de, "Recuerdos de un viaje corto a Guernica", *Revista de la Excelentísima Diputación Provincial de Vizcaya,* 29, 1966, págs. 52-54.

——, "Vicente Arana", *El Noticiero Bilbaíno,* 3-II-1890.

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

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

URQUIJO GOITIA, Mikel, *Dos aproximaciones a la sociedad vasca del ochocientos: Antonio de Trueba y Camilo Villavaso,* Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.

VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa,* México, Fondo de Cultura Económica, 1963.