

**LA LITERATURA VASCA
ENTRE 1700 Y 1876**

**D. Jesús M.^a Lasagabaster Madinabeitia
Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de
la Universidad de Deusto (Campus de San Sebastián)**

LA LITERATURA VASCA ENTRE 1700 Y 1876

1.- FACTORES CONDICIONANTES DEL DESARROLLO LITERARIO ENTRE 1700-1876

1. *Los libros ascéticos y de piedad y su función en la jormación de la prosa literaria euskérica.*

El paso del siglo XVII al XVIII no supone cambio cualitativo alguno en lo que hemos convenido en llamar literatura euskérica: siguen predominando y de modo prácticamente exclusivo los libros piadosos que surgen al menos primariamente, no de una voluntad literaria en el uso de la lengua, sino de una necesidad catequética en el contexto de la práctica pastoral de la Iglesia y del clero, que es, de hecho, el autor único de este tipo de literatura religiosa.

Si hay un dato que diferencia claramente el panorama literario vasco del Siglo XVIII de lo que nos había ofrecido el siglo anterior y que todos los historiadores de la literatura vasca coinciden en señalar y es que el protagonismo literario -el de esa literatura piadosa a la que nos estamos refiriendo— pasa en el XVIII de la región de Laburdi a Guipúzcoa.

La actividad literaria vasca, prolífica relativamente al menos a lo largo del XVII, tiene su centro más caracterizado en la llamada, con un término demasiado ambiguo a mi juicio, «Escuela de Sara»(1). La expresión capital del trabajo del Grupo de Sara es como se sabe el *Gero* con el que Pedro de Axular eleva el dialecto labortano a la categoría de lengua literaria ejemplar.

En el XVIII por el contrario todos los libros piadosos que se publican en el País Vasco continental son sin excepción traducciones o adap-

taciones de obras ya clásicas de la literatura ascética: la *Imitación de Cristo*, traducida, en su primera versión completa por Michel de Chourio, párroco de San Juan de Luz y que conoció cuatro ediciones a lo largo del siglo, la *Introducción a la vida devota* de San Francisco de Sales, traducida ya por Silvain Pouvreau en el siglo XVII y vuelta a traducir ahora (1749) por J. de Haraneder, el *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas* del padre Alonso Rodríguez y del que López, párroco de Ibarre, hace un resumen en 1782, etc.

El panorama literario del XVIII, por lo que se refiere en concreto a la región de Laburdi, tiene, pues, como nota más característica, la falta de aliento creador y de originalidad. El dialecto labortano, elevado por obras como el *Gero* de Axular o el *Manual devotioñezcoa* de Etxeberri de Zibur, a la condición de lengua literaria no encuentra de hecho en este siglo más campo de aplicación que la traducción o la adaptación de obras preexistentes. De ahí que más de un historiador de nuestras letras hable incluso de una verdadera decadencia de la literatura labortana durante el siglo XVIII (2).

El P. Laffite se arriesga incluso a apuntar la causa de este hecho literario de la situación económica desfavorable originada en Laburdi por las consecuencias del tratado de Utrecht, en un intento, simplista y bastante peregrino, a mi juicio, de interpretación social del fenómeno.

La importante actividad desarrollada en el XVII en torno a Axular y el grupo de Sara suele ser vista por algunos estudiosos de nuestra literatura como explicación y resultado, de algún

(1) El término de «escuela», problemático ya en cuanto a su aplicación práctica en la historia de la literatura -cf., por ejemplo. O. Tacca, *La historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968—, es más problemático todavía en su aplicación a un grupo como el de Sara, que si algo tenía en común, eran preocupaciones pastorales y en todo caso lingüísticas, más que específicamente literarias.

(2) «Le XVIII^e siècle est un moment de décadence pour le Pays basque français. La région se trouve soudain dans la misère. Le traité d'Utrecht (1713) lui a fermé les portes du Nouveau Monde: plus de débouchés pour ses multiples industries locales naguère florissantes. Le malheur économique n'est pas favorable aux Muses,» P. Laffite, *Le Basque et la littérature d'expression basque en Labourd, Basse-Navarre et Soule*, Bayonne. Livrerie «Le livre», Collection «Antzina», pg. 43. Lo dicho por Laffite ha sido repetido después mecánicamente por otros historiadores de la literatura vasca, como si se tratara de algo absolutamente indiscutible. Michelena, en cambio, al aludir al florecimiento literario guipuzcoano en el XVIII, coincidente con la expansión comercial, matiza «sin establecer por ello una correlación estrecha entre fenómenos de orden muy distinto». Cf. *Historia de la Literatura Vasca*, Madrid, Minotauro, 1960, pg. 85.

modo, del auge económico y social que conoce Laburdi a lo largo del XVII gracias a su floreciente industria pesquera y al comercio con América.

Por el tratado de Utrecht (1713) Francia pierde varios territorios ultramarinos y entre ellos Terranova, lo cual acarrea un considerable empobrecimiento de la economía de Laburdi, condicionando al mismo tiempo la pérdida de impulso creador y la poca o ninguna originalidad de la literatura labortana en el XVIII.

Llevando esta mecánica causalidad social de los hechos literarios hasta las últimas consecuencias, si es Guipúzcoa —recordemos la escuela larramendiana— la que recoge en el XVIII el relevo del protagonismo literario, cedido por la decadente Laburdi, ello será también reflejo del auge económico que conoce la región guipuzcoana en esa época y cuya expresión evidente es la Compañía Guipuzcoana de Caracas.

La moda —saludable por otra parte— de hacer historia *social* de la literatura ha llevado, en este caso como en otros, a establecer, demasiado mecánica y apresuradamente, relaciones si no de causalidad, sí al menos de reflejo entre fenómenos económicos o políticos y fenómenos literarios, olvidando algo que ya en los primeros teóricos marxistas —el propio Marx y sobre todo Engels— esta suficientemente claro y es la cuestión de las complejas mediaciones entre el nivel infraestructural de las relaciones económicas de la sociedad y el superestructura de las relaciones artísticas y culturales.

«Le malheur économique n'est pas favorable aux Muses», sentencia pomposamente Lafite rematando así su argumentación en favor de una causalidad económica en última instancia del auge o de la decadencia literaria labortana en los siglos XVII y XVIII.

No pretendemos en absoluto situar el hecho literario, su desarrollo y evolución al margen o por encima de la causalidad histórica y social. Muy al contrario. Sin negar los indudables excesos de un Sociologismo literario de corte más o menos marxista, el intento de explicación del hecho literario y de su evolución también desde las mediaciones socio-económicas e históricas ha permitido a la historia de la literatura superar en buena medida el lastre de positivismo que venía arrastrando desde el XIX. Pero hacer sociología literaria o historia social de la literatura es algo más que buscar

inmediatas y a veces peregrinas correspondencias entre fenómenos literarios y acontecimientos políticos o económicos. Y hay que decir que bastante de ésto se está haciendo últimamente en historia de la literatura vasca.

«La literatura vasca —ha dicho I. Sarasola en su *Historia social de la literatura vasca— es la literatura del clero vasco* (3). Y en confirmación de esta afirmación da algunas cifras según las cuales, efectivamente, en la literatura vasca el porcentaje de autores religiosos es inmensamente superior al que se da en otras literaturas y se sacan consecuencias ideológicas de este carácter clerical de nuestra literatura.

Se trata de afirmaciones verdaderas, en el fondo, pero la cuestión es más compleja y ambigua de lo que este tipo de cuestiones podría dar a entender.

Fray Luis de León y Gracían, San Juan de la Cruz y Góngora, Lope, Tirso y Calderón abarcan casi con su creación la inmensa literatura española de los Siglos de Oro. Pero ello no justificará el apelativo de clerical para esa literatura. La literatura española de esa época tiene una conciencia suficientemente clara de su identidad como creación estética y de su autonomía con relación a otros sistemas culturales, que no se altera por el carácter clerical o secular de sus autores o por la ideología católica que la práctica unanimidad de los escritores refleja en sus obras.

El caso de la literatura vasca es también en esto claramente particular y atípico.

La historia de la literatura vasca, prácticamente hasta el siglo XX es, no tiene más remedio que serlo, la historia de lo escrito en euskara.

En esa historia y por lo que se refiere en concreto a la prosa, una inmensa mayoría de las obras euskéricas son, como ya apuntamos más arriba, libros religiosos y de devoción: tratados ascéticos, catecismos, meditaciones, sermones. No son por tanto obras adscribibles, al menos en primera instancia, al sistema literario tal como hoy es entendido o como históricamente era entendido en la etapa objeto de nuestro estudio en otras literaturas, por ejemplo la española o la francesa.

Cuando la estadística dice que entre los siglos XVI y XVIII sólo un 28 % de autores de la literatura francesa pertenece al clero, mientras

(3) Cf. I. Sarasola, *Historia social de la literatura vasca*, Barcelona, Akal Editor, 1976, pg. 52,

que por ese mismo período el 90% de los autores vascos son clérigos, estamos comparando datos heterogéneos y el resultado es anticientífico (4).

La literatura francesa de esa época incluye por supuesto a los autores de obras ascéticas —pensemos por ejemplo en Calvino y su *Institución cristiana* o en los *Sermones* de Bossuet, como podríamos pensar en el caso español, en Fray Luis de Granada y su *Guía de Pecadores* o en *Malón de Chaide* y su *La conversión de la Magdalena*. Pero no incluye ciertamente la historia de la literatura francesa como no lo hace tampoco la española, a cualquier cura de pueblo que ha escrito un catecismo o unas meditaciones, que ha traducido la Biblia o que ha publicado una colección de sermones.

Y este es el caso de la literatura vasca. Que se incluye no ya también eso, sino casi solamente eso, porque no hay apenas otra cosa escrita en euskara hasta el S. XIX. De 101 obras escritas en los diferentes dialectos vascos desde 1545 —año de publicación de *Linguae Vasconum primitiae* de Etxepare— hasta 1879, sólo 4 son propiamente obras literarias. De las 97 restantes, la inmensa mayoría son libros religiosos, donde se incluyen además de esa literatura ascética que tiene su puesto en cualquier historia literaria, los libros de piedad y hasta las traducciones (5).

Uno se inclinaría a pensar que la historia de la literatura vasca incluye toda esa lista de libros piadosos porque apenas si hay otra cosa escrita en euskara. Y la prueba estaría en que cuando ya tenemos una «literatura literaria», poesía lírica, novela y relato corto, teatro —corta en cantidad y no muy rica en calidad, con excepción, sin duda de la lírica, pero literatura al fin y al cabo— ya no es necesario recurrir a los libros de piedad o a las obras científicas. La historia de la literatura vasca recoge la traducción del Nuevo Testamento hecha por Leizarraga en 1564, pero no incluye la hecha por el

grupo de traductores de los textos litúrgicos en 1980.

El historiador de la literatura no puede sin embargo limitarse a registrar empíricamente el dato. Ha de intentar interpretarlo desde el sistema literario en que se incluye y establecer su función en el interior de ese mismo sistema.

Los libros euskéricos de edificación espiritual —originales o traducciones— que se publican en el XVIII, como los de la centuria anterior, no se inscriben en primera instancia en el sistema de la literatura. Sus autores, clérigos en su totalidad recurren a la escritura como un medio especialmente eficaz de llegar a los lectores en tanto que creyentes necesitados de un alimento doctrinal y piadoso para sus espíritus. Ni la escritura ni la recepción obedecen a una motivación literaria, sino pastoral desde el autor, ascética o religiosa desde el lector.

Es evidente que el lector contemporáneo de un Cardaveraz o un Mendiburu no acude a la *Cristauaren vicitza* o a la *Jesusen biotzaren devocioa* para satisfacer una afición literaria, sino para encontrar una respuesta o un estímulo su devoción y a su espíritu de piedad.

La recepción de los libros de piedad de la literatura vasca de esos siglos no es literaria, ni siquiera lingüística, sino religiosa. Y es en el sistema de la práctica pastoral de la Iglesia y del clero donde esos libros se identifican y encuentran su razón de existir y su función (6).

Michelena, en su *Historia de la literatura vasca*, ha señalado certeramente la importancia del Concilio de Trento y la poderosa influencia que sus rígidas orientaciones tuvieron para la vida religiosa y las costumbres de nuestro pueblo vasco (7). La importancia que el propio Concilio atribuye al uso de las lenguas vernáculas como medio de catequesis y adiestramiento religioso de los fieles (8) no puede ser ajena a la eclosión, a partir del XVII, de libros de piedad

(4) El dato que da Sarasola está tomado de la obra de D.T. Pottinger, *The French Book Trade in the Ancient Regime*.

(5) Cf. I. Sarasola, *Euskal Literatura numerotan*, Donostia, Kriselu, 1975. pg. 109.

(6) Debo al gran historiador y amigo que es José Ignacio Tellechea el dato de que las obras del P. Mendiburu eran leídas por los párrocos en las reuniones de los Cofrades del Sagrado Corazón. Esto nos demuestra dos cosas: que la recepción superaba con creces el marco de la lectura individual y que no era literaria, sino específicamente religiosa.

(7) Si un hecho en la historia moderna ha tenido una profunda repercusión en Vasconia, éste es el concilio de Trento, cuyos efectos llegaron a conformar de modo permanente casi todos los aspectos de la vida del país L. Michelena, *Historia de la Literatura Vasca*, pg. 59.

(8) El Concilio de Trento, en su sesión XXII, al exponer la doctrina sobre el Sacrificio de la Misa dice en el capítulo 8 que, aunque la Misa no deba de ordinario celebrarse en lengua vulgar, «a fin de que las ovejas de Cristo no sufran hambre (...) manda el Santo Concilio a los pastores y a cada uno de los que tienen cura de almas, que, frecuentemente, durante la celebración de la Misa por sí o por otro, expongan algo de lo que en la Misa se lee, y entre otras cosas, declaren algún misterio de este santísimo sacrificio. señaladamente los domingos y días festivos».

escritos en euskara. E incluso a las vicisitudes mismas que esa literatura religiosa va sufriendo a lo largo del tiempo.

La pretendida decadencia labortana del siglo XVIII —traducir en lugar de crear obras originales— no es literaria, no puede serlo, sino religiosa o, mejor, pastoral. Los párrocos de San Juan de Luz o de Ibarre se conforman con hacer accesibles a sus fieles, mediante traducción, la doctrina espiritual de un Tomás de Kempis, de un Francisco de Sales o de un Alonso Rodríguez. Además, ahí están en ediciones sucesivas los libros de un Axular o de un Pouvreau (9).

Es verdad, sin embargo, que una obra como el *Gero* supone, como esfuerzo de creación personal, desde lo ascético y teológico hasta lo lingüístico y literario, una aportación en la historia del euskara escrito que todas las versiones del XVIII no fueron capaces de igualar.

El hecho de adscribir las obras religiosas a la actividad pastoral de la Iglesia y no a un sistema literario en cuanto tal no quiere decir sin embargo que tales obras sean ajenas a la literatura y no deban ser incluidas en una historia de la literatura vasca. Por el contrario, en esas obras precisamente está el origen y el primer desarrollo de la prosa euskérica y consecuentemente de la prosa literaria.

En cualquier literatura, los géneros en verso son anteriores a los géneros en prosa. Y la prosa literaria se forma a partir de obras que de suyo no serían adscribibles a los géneros literarios propiamente dichos. Bástenos, como ejemplo, recordar el origen de la prosa castellana en los trabajos de Alfonso X el Sabio y la Escuela de Traductores de Toledo y en obras como *La Grande e General Estoria o Las Partidas*. Sólo más tarde, ya en pleno siglo XIV, empezarán a aparecer obras narrativas a partir de la traducción de colecciones orientales de apólogos y de cuentos.

El proceso en la formación de la prosa literaria vasca es sustancialmente el mismo. Surge a partir de una escritura que no obedece a una motivación específicamente literaria-histórica y jurídica en el caso castellano, religiosa en el

vasco. Pero es el nuestro un proceso mucho más lento, ya que la prosa narrativa no empieza a surgir y todavía muy tímidamente, hasta el siglo XIX y el género más típico de la literatura narrativa, la novela, es en la literatura vasca un fenómeno del siglo XX (10).

Este carácter específico y atípico en la formación de la prosa literaria y narrativa vasca exige para su aplicación el recurso a una mediación que, a nuestro juicio, hace de puente entre ese sistema ascético pastoral en el que se inscribe en primera instancia la práctica totalidad de la prosa euskérica de los siglos XVII y XVIII y el sistema literario al que esa prosa no es ajena y en cuya historia tiene una función decisiva.

Nos referimos a la mediación lingüística, tan determinante de la literatura vasca desde sus orígenes hasta prácticamente nuestros días.

La lengua —la conciencia refleja de la lengua— está presente en los escritores vascos desde Etxepare hasta Txomin Aguirre.

El escritor vasco —el escritor en una lengua marginal y excluida en la práctica de los usos cultos— sólo llega a la literatura a través de una primera opción lingüística. Escribir no es simplemente decir algo, ni tan siquiera decirlo de un modo bello, estético, literario, en definitiva, sino decirlo, intentar y poder decirlo precisamente en una lengua que no está siendo utilizada o lo está apenas en tales usos.

La grandeza de Etxepare no está sólo en la frescura y viveza con que nos cuenta sus amorsos o sus devociones, sino también, y seguramente sobre todo, en que nos lo cuenta en euskara, porque es el primero del que nos consta que lo hiciera.

El escritor, todo escritor, hace la lengua. Pero los primeros más. Y en el caso vasco, cuando hoy todavía, en el último tercio del siglo XX, el escritor se encuentra con una lengua, el euskara «batua» aún haciéndose, el mérito y la importancia para la historia de nuestra literatura de esos escritores que hablando de las cosas del alma y traduciendo la Biblia o los chicos

(9) Cf. a este respecto J. Vinson, *Essai d'une Bibliographie de la Langue Basque* (2 tomos), Paris, J. Maisonneuve Libraire - Editeur. 1891, 1898.

(10) Sólo cuatro títulos de obras narrativas, además de *Peru Abarka*, aparecen fechados a finales del XIX: *Atheka gaitzeko oihartzuna* (1870) de Joan Bautista Daskonagerre es de suyo una traducción del original francés, *Piarres Adame* (1889), de Joan Bautista Elissanburu no está completo, y el autor no nos dejó sino 47 páginas de relato, *Bein da beitko* (1893), de Resurrección María de Azkue es más bien una novela corta. Sólo Auñamendiko *lorea* (1898), de Txomin Aguirre, sería propiamente una novela.

de la espiritualidad, estaban realizando el decisivo y trascendental esfuerzo de hacer la lengua, adquiere una dimensión y un relieve decisivos. Porque son ellos la cuna del euskara literario.

En el caso vasco, además, la ausencia de una lengua literaria unificada convierte a la literatura en el «carrefour» de las múltiples expresiones dialectales vascas.

En el siglo XVII, con Etxeberri de Zibur o Axular por un lado, Tartas u Oihenart por otro, son el labortano y el suletino los dos primeros dialectos vascos que alcanzan la categoría de lengua literaria . . . Lo mismo ocurre en el XVIII con los escritores de la llamada escuela larramendiana, y desde comienzos del XIX, *Peru Abarka* de Moguel esta escrito en 1800, inicia también el vizcaíno su rápida y brillante andadura hacia el dominio de la expresión literaria (11).

Esta diversidad dialectal da ciertamente a la literatura vasca una multiformidad lingüística, y aun estilística cuya evidente riqueza no se puede menospreciar. Pero hace al mismo tiempo más lento, más complejo y difícil el camino de la lengua hablada, profundamente diversificada en rasgos dialectales y subdialectales, hacia la expresión escrita culta y, en concreto, literaria que pide, sin renunciar a la capacidad estilística y estética de la lengua, una mínima base de unificación sobre la que se asiente la función expresiva y comunicativa de la escritura.

2. La nueva conciencia de la lengua: lingüística vasca y literatura.

En este largo proceso de la prehistoria, más que historia, de la prosa literaria vasca, esa conciencia de la lengua que tan decisiva es en cualquier actividad de escritura y que esta explícitamente presente en muchos escritores vascos desde Etxepare, —«euskara, jalgi adi plazara»—, cobra una dimensión nueva a partir del XVIII.

La conciencia de la lengua que funciona como estímulo y justificación primera de la tarea de escribir en euskara se hace más refleja, se sistematiza y expresa en obras lingüísticas —gramáticas, diccionarios, apologías de la lengua—, explicitando progresivamente posibilidades y necesidades a un tiempo en el terreno de la actividad cultural e incluso en el de la creación literaria.

No es objeto de este trabajo estudiar las ideas lingüísticas y su desarrollo en la época que nos ocupa. Pero sí nos interesa el tema desde su incidencia. teórica y práctica, en la literatura.

Si el lenguaje literario es, como señala Julia Kristeva (12), el exponente máximo de la palabra, de la capacidad expresiva del lenguaje, la literatura resulta necesariamente un espacio ejemplar de identificación y verificación de la lengua. Y es precisamente en el lenguaje literario, intransitivo, al decir de Barthes, donde la función determinante no es la referencia sino la poética (13), donde el lenguaje se convierte en sustancia y forma a un tiempo del trabajo del escritor. Por supuesto que todo escribir es un escribir sobre algo, pero ese algo en el caso de la escritura literaria es también —y ¿por qué no sobre todo?— el lenguaje mismo. Y nunca como hoy la poética ha sido consciente de esa verdadera aventura escritural que es el trabajo del literato sobre el lenguaje y que se cuenta —queda contada— en la escritura misma (14).

En el caso de la literatura vasca, hoy mismo todavía pero mucho más en sus orígenes —y los orígenes llegan hasta el siglo XX— se hace patente esa existencia marginal y precaria, esa necesaria y difícil supervivencia de la lengua que todo escritor, en el sentido más lato del término, todo el que trata de escribir en euskara, no puede menos de experimentar y expresar.

Arriba han quedado señalados de manera tal vez no sistemática, pero suficientemente

(11) Junto a Juan Antonio de Mogel hay que citar también a Fray Agustín de Añibarro y Fray Bartolomé de Santa Teresa como creadores del vizcaíno literario.

(12) Cf. Julia Kristeva. *Semeiotiké. Recherches pour une sémantologie*, París, Seuil 1969, sobre todo el capítulo «Poésie et négativité» y *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.

(13) R. Barthes opone a la «transitividad» del lenguaje del «écrivain», la intransitividad del lenguaje del «écrivain», es decir, del escritor, del poeta. (Cf. *Critique et vérité*, París, Seuil, 1966). En la misma línea estaría Jakobson cuando dice que la función específica del lenguaje literario no es la función referencial, sino la poética. Cf. *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra 1981.

(14) Podríamos recordar aquí la definición que Jean Ricardou da de la novela cuando dice que no es «l'écriture d'une aventure», sino «l'aventure d'une écriture». Desde el formalismo —Jakobson. Tynianov, Sklovski, etc.— la poética contemporánea viene insistiendo en la autonomía del lenguaje literario.

explícita, los problemas específicos con los que el primitivo escritor vasco tropieza y que derivan de la situación del material —el euskara— que va a utilizar para su escritura: la nula o escasa utilización del euskara en los usos cultos, lo cual plantea al escritor, literato o no, un trabajo especial de creación de lenguaje —creación no sólo léxica sino también sintáctica—; la diversidad dialectal y la ausencia de una lengua literaria unificada hace más difícil la creación de modelos, y la literatura culta, en esa necesaria e inevitable de algún modo tendencia a la unificación, no termina de encontrar un cauce lingüístico de expresión por donde se canalice y remanse el abundante caudal de la creación literaria.

Una lengua que apenas ha experimentado sus posibilidades en determinados universos de realidad o conceptuales, exige ineludiblemente al escritor, en su trabajo de manipulación del material lingüístico, un esfuerzo suplementario, anterior, si no cronológica, sí lógicamente al tratamiento propiamente estilístico o poético de la lengua (15).

De ahí que, si toda historia de la literatura resulta ser en su reverso la historia de la lengua correspondiente, en el caso de una literatura como la vasca, esto es más evidente y más crítico al mismo tiempo por la específica situación lingüística y social del euskara (16).

El voluntarismo de un Etxepare a mediados del siglo XVI se hace reflexión sistemática y científica, discutible ciertamente en las obras apologéticas del euskara, en los autores del XVIII y del XIX.

Este esfuerzo por explicitar las excelencias y posibilidades expresivas del euskara —apologías— y sus mecanismos gramaticales y léxicos —gramáticas y diccionarios— es una especie de espina dorsal que recorre la escritura vasca de ese período, que de algún modo la sustenta y que vertebra los esfuerzos de uno u otro género a la historia primera de formación y desarrollo del euskara literario.

Desde estos presupuestos y siempre desde nuestro objetivo primordial de estar haciendo

una historia literaria y no meramente lingüística, vamos a señalar algunos autores, obras, movimientos que mejor protagonizan, a nuestro juicio, esta nueva conciencia de la lengua, tan decisiva en el desarrollo de nuestra literatura.

2.1. *Etcheberri de Sara, Larramendi y el espíritu de la Ilustración.*

Joanes Etcheberri (1668-1749), doctor en medicina y que, como señala Michelena, tenía —a juzgar por sus escritos— más de humanista que de naturalista, es el primer nombre que debemos citar.

Hay que destacar la lucidez y el sentido común, el rigor y el aire de modernidad de los planteamientos de Etcheberri sobre el euskara.

A través de su famosa carta de recomendación o presentación dirigida al Biltzar de Laburdi —*Lau urdiri gomendiozco carta, edo guthuna*—, Etcheberri proclama la necesidad de la enseñanza del euskara y de su cultivo literario, para lo cual recaba de la junta que gobernaba entonces la región de Laburdi la ayuda para la publicación de los manuscritos que presenta, destacando, entre éstos un diccionario cuatrilingüe —vascuence, latín, francés y español— que el P. Larramendi conoció y utilizó hoy por lo que parece, perdido, *Escuarazko hustapenak latin ikhasteko*, que son unos rudimentos de gramática bilingüe para aprender latín a partir del vascuence, y *Escuadraren hatsapenak*, libro apologético más que didáctico, donde junto al tópico elogio a veces poco riguroso de las excelencias de la lengua tan común en las apologías del tiempo, Etcheberri demuestra gran lucidez en su diagnóstico sobre la situación del euskara y en sus propuestas para el cultivo literario de la lengua.

Desgraciadamente, el Biltzar labortano negó a nuestro escritor la ayuda solicitada para la publicación de sus obras, y, según cuenta Michelena, «no parece siquiera que hiciera falta un largo debate para llegar a esta decisión,.. Por fortuna, los manuscritos, con excepción del diccionario cuatrilingüe, no se perdieron y fueron hallados por Julio de Urquijo en el Conven-

(15) He expuesto esta idea en un trabajo anterior —«Literatura y bilingüismo Vasco y castellano en la novela *Ehun metro*, de R. Saizarbitoria.—, presentado al Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia en agosto de 1980 y publicado en las Actas de dicho Congreso.

(16) A propósito de la literatura occitana, Charles Camproux —*Histoire de la littérature occitane*, París, Payot, 1953— dice: «El hecho único en que reside su unidad es el hecho de lengua. Hecho tanto más original cuanto que esa lengua no fue nunca una lengua 'política'. El pueblo que la habla no perteneció nunca a una organización única y que fuera exclusivamente suya..»

(17) *Historia de la Literatura Vasca*, pg. 89.

to de los Franciscanos de Zarauz, y publicados en 1907 en París (18).

Para la historia literaria que aquí tratamos de hacer hay algo que debe ser destacado en la obra de Joannes Etcheberri. En primer lugar, la claridad con que ve y proclama la necesidad de superar en lo literario la diversidad dialectal y llegar a una lengua unificada. Y para ello, el euskara debe adoptar un guía —un aitzindari— un modelo. Este modelo, a juicio de Etcheberri; debe ser, por méritos propios, demostrados sobradamente en una obra como el *Gero*, Pedro de Axular.

Si Axular es el maestro, lingüístico y literario, de Etcheberri y debería serlo de todos los vascos, es normal, como señala Orixe, que «el que lea a Axular y a Etcheberri no podrá negar el parecido que existe entre ambos» (19).

Laffite lleva incluso más lejos el paralelismo entre ambos escritores: «gran admirador de Axular, este discípulo apenas está por debajo de su maestro. Es igualmente abundante, igualmente armonioso. Axular es más profundo porque maneja verdades eternas. Cautiva más, porque ante todo es orador; pero Etcheberri es más minucioso, más elegante; es un escritor, un estilista» (20).

De cualquier modo, si, como señala Villasante, *Eskuararen Hatsapenak* no es «una obra maestra comparable con el *Gero*», sí podemos decir, con este mismo autor, «que Etcheberri vio claro en el pleito de la literatura vasca, al señalar el papel que en ella corresponde a Axular y a su libro» (21).

Más decisiva, por su personalidad, por su obra y por su influencia, es sin duda la figura de Manuel de Larramendi (1690- 1766). Apologista entusiasta y polémico del euskara, escritor brillante tanto en castellano como en vascuence, el P. Larramendi es sin duda el quicio sobre el que se apoya y gira la actividad euskérica a este lado de los Pirineos entre los siglos XVIII y XIX.

Permítasenos citar una vez más a Michelena que en un breve pero excelente estudio —*La obra del P. Manuel de Larramendi*— dice:

«A él se debe antes que a nadie la publicación de numerosos libros vascos, primero de devoción, como los de los jesuitas Cardaveraz y Mendiburu, y después también amenos en Guipúzcoa, Vizcaya y Navarra durante los siglos XVIII y XIX comparables a los que se venían imprimiendo en el País Vasco-francés desde hacía más de un siglo (22).

El alcance y la significación de la figura del P. Larramendi para las letras euskéricas adquiere su verdadera dimensión si se la sitúa y considera en el contexto histórico y cultural de su tiempo, que es, ni más ni menos, el de la Ilustración, en que los problemas generales y la reflexión sobre el lenguaje —origen, parentesco lingüístico, lengua universal, etc.— ocupan un lugar importante en el movimiento científico y las preocupaciones intelectuales del siglo, desde Feijóo hasta Hervás, pasando por Sarmiento, Mayans o Arteaga (23).

Es más, Larramendi «da la talla», en esa eximia galería de Jesuitas ilustrados contemporáneos, junto a un Isla o un Hervás, un más-deu o un Arteaga. Como señala J. Tellechea (24), pudo haber sido uno de ellos, en los albores de la Ilustración. Su retiro en Loyola desde 1733 hasta su muerte, lo mantiene aislado de un mundo y una época para los que fue ciertamente sensible, aunque una obra ceñida casi exclusivamente a la exaltación de una lengua marginal como el euskara y a la descripción de un pequeño país hayan podido también contribuir a reducir la significación de Larramendi a una dimensión entre científica y curiosa y a un interés meramente localista.

Por otra parte Larramendi —su espíritu, sus ideas, sus preocupaciones, podrá ser considerado como un señalado precursor de los Caballeritos de Azcoitia y de ese clima cultural que cristaliza coincidiendo casi con la muerte del ilustre jesuita en la fundación de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

(18) *Obras vascongadas del doctor labortano Joannes d'Etcheberri (1712)*. Con una introducción y notas, por Julio de Urquijo e Ybarra. París. 1907.

(19) «Euskal literaturaren atze edo edesti laburra», en *Euskal Esnalea*, 1927, p. 206. Citado por L. Villasante, *Historia de la Literatura Vasca*, pg. 108.

(20) *Le Basque et la littérature d'expression basque en Labourd. Basse-Navarre et Soule*. pg. 45. (Hemos optimizado la traducción española que da Villasante en su *Historia de la Literatura Vasca*).

(21) L. Villasante. op. cit. pg. 108.

(22) *La obra del P. Manuel de Larramendi (1690- 1766)*, Universidad de Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, n.º 6, 1959, pg. 6.

(23) Cf. F. Lázaro Carreter. *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Madrid, C. S. I. C.. 1949.

(24) Cf. Introducción a la *Corografía*, pg. IX. Lo mismo Michelena, en su obra citada sobre Larramendi, pg. 25.

Desde la perspectiva de nuestro trabajo nos interesa subrayar la importancia de la figura y de la obra de Larramendi en el desarrollo de la literatura euskérica.

Es evidente —y no hace falta más que leer el prólogo del *Diccionario Trilingüe* o la *Corografía*— que la motivación primera que impulsa a Larramendi a estudiar y exaltar el euskara y a fomentar su uso escrito no es propiamente literaria, sino religiosa. Lo cual vendrá a ser una prueba más de que la inmensa mayoría de los escritores vascos del siglo XVIII —como había sido el caso en los del XVII— no estaba inscrita en un sistema literario resultado de una concepción autónoma de la literatura como actividad escritura y social, sino que era expresión y consecuencia de una preocupación y de una actividad pastoral.

El P. Larramendi lo explicita suficientemente en los textos arriba citados. Lo que pretende es promocionar la predicación y la enseñanza religiosa en vascuence y dignificarlas mediante un uso riguroso y digno de la lengua, al servicio de una catequesis eficaz de los fieles (25).

Pero la incidencia de este proyecto pastoral en lo lingüístico y en lo literario es evidente y decisiva. Porque Larramendi parte de toda una concepción sobre el euskara, repetida e hiperbólicamente magnificado en sus apolo-gías: la indiscutible dignidad del vascuence como lengua matriz, su riqueza y su validez y capacidad para el cultivo y la expresión de los universos culturales.

La actividad pastoral y la eficacia de la catequesis religiosa —fin primero en los planteamientos de Larramendi— funciona de hecho e históricamente como mediación para la promoción y enriquecimiento del euskara literario en los dos dialectos peninsulares que mayor arraigo y desarrollo habrán de tener después en la literatura: el guipuzcoano, en el propio Larramendi, en lo poco que, paradójicamente, escribe en euskara, o en sus hermanos de religión y preocupaciones apostólicas como Cardaveraz o Ubillos. Pero además, el desarrollo literario del vizcaíno, que tiene lugar sobre todo a lo largo

del XIX a través de autores como Juan Antonio Mogel, Añbarro o Fray Bartolomé, a pesar de su mayor distancia cronológica y lingüística, no oculta un fino cordón umbilical que le une con ese fecundo seno generador de lengua y de literatura que es la obra ingente de Larramendi.

Por fin, al hablar de la significación del P. Manuel de Larramendi en el contexto de una historia de la literatura vasca planteada con la flexibilidad y amplitud con que aquí lo estamos haciendo, es justo reivindicarla importancia de la figura del ilustre jesuita guipuzcoano como escritor en castellano. Otros lo han hecho antes que nosotros y es deber de honestidad científica empezar recogiendo sus testimonios.

Es seguramente Michelena el primero en lamentar que Larramendi haya sido olvidado en la literatura castellana de su siglo (26). Vamos a reproducir unas palabras de Tellechea, que en su introducción a la *Corografía* se ocupa con bastante amplitud del estilo literario de Larramendi y establece paralelismos de género con autores de la época como Feijóo, Isla o Sarmiento, para concluir:

«Sólo el desconocimiento explica que se silencie el nombre de Larramendi en las historias de la cultura y más específicamente de la Literatura que disertan hasta con suma amplitud, sobre la época. Huelga citar nombres porque el silencio es universal y sin embargo yo quiero recabar un puesto honroso para Larramendi en la consideración de los especialistas europeos y españoles del siglo XVIII; y ello no sólo por su estilo literario, sino por su contenido» (27).

En el panorama literario castellano del siglo XVIII, tan particular entre el barroco precedente y el romanticismo posterior, apenas encontramos prosa narrativa o de ficción: El *Fray Gerundio* del P. Isla, esa sabrosa mezcla de autobiografía y novela picaresca que es la *Vida* de Torres Villarroel y el rousseauniano *Eusebio* de Montengón son los únicos ejemplos. En cambio, la prosa didáctica y erudita llena uno de los capítulos más ricos cuantitativamente, al menos, de la literatura de la época. Del ensayo al tratado doctrinal, de Feijóo a Flórez, pasando por Sarmiento o Hervás, Arteaga o Mayans,

(25) Es una especie de obsesión del P. Larramendi, que aparece una y otra vez a lo largo de su obra. Así, en el prólogo de su *Diccionario*, en el capítulo en que expone como «el bascuence es lengua elocuente», después de dar varias razones por las que se predica mal en vascuence, concluye: «Qué repetir! Qué trabucarse! Qué ni atinar con las voces del bascuence oportunas! Qué invertir conjugaciones y tiempos! Parece que están haciendo burla del auditorio de la iglesia y de la palabra de Dios; y luego tienen el desahogo de decir que no da más de sí el bascuence». (M. de Larramendi, *Diccionario Trilingüe, Castellano, Bascuence y Latín*, San Sebastián, nueva edición publicada por Don Pío de Zuazua. 1853, pg. XXXVI.

(26) «Y sobre todo, creo yo, en el terreno literario donde la pasión es pecado menor, fue un excelente escritor que no es suficientemente conocido y apreciado., L. Michelena, *La obra del P. Manuel de Larramendi*, pg. 26.

(27) Cf. Introducción a la *Corografía*, pg. IX-X.

historiadores, críticos y eruditos en general autentifican el cultivo y las altas calidades de la prosa castellana a lo largo del siglo XVIII. Junto a ellos, no desmerece la prosa del P. Manuel de Larramendi. Por su dominio del léxico, por la brillantez y rotundidad de su sintaxis, por la frescura de sus construcciones.

Es sin duda Tellechea el que más se ha detenido en una descripción aunque muy general, de los rasgos de estilo y de las calidades literarias de la prosa larramendiana. Sería interesante, y no renunciamos a ponernos algún día a la tarea, un estudio monográfico metodológicamente riguroso, que estamos seguros no hará sino confirmar lo que de manera más bien intuitiva se ha dicho hasta hoy por unos y otros. La *Corografía de Guipúzcoa*, por poner un ejemplo, tiene interés literario de estilo y aún de contenido a pesar de su localismo para figurar en una Historia de la Literatura, que recoge obras como el *Viaje a Galicia* del P. Sarmiento, o la *Descripción del Castillo de Bellver* de Jovellanos.

En la primera mitad del XIX hay otros nombres que continúan esa tradición apologética e investigadora del euskara. Algunos de ellos —pensemos en Astarloa o en Humbolt— no tienen ciertamente una influencia demasiado directa ni decisiva sobre el euskara escrito y la creación literaria, como la ha tenido, en el período anterior, un Manuel de Larramendi. Pero deben ser citados porque también sobre ellos descansa históricamente esa línea progresiva de interés y estudio de la lengua, que es uno de los ejes fundamentales que hacen posible la existencia y el desarrollo de la literatura.

Mayor importancia tiene sin duda ninguna, el trabajo lingüístico y dialectológico del Príncipe Luis Luciano de Bonaparte (1813-1891), ya que

«su persona constituye por así decirlo el centro en torno al cual se mueve una buena parte de los cultivadores de la lengua vasca en su tiempo» (28).

Aunque la preocupación y el trabajo de Bonaparte es esencialmente dialectológico, tiene una fuerte incidencia en lo literario, sobre todo si se lo contempla desde la perspectiva histórica de este estudio, ya que contribuye a fijar y normalizar, de acuerdo con la tradición escrita, los cuatro dialectos vascos que han adquirido ya la condición y categoría de lenguas literarias: vizcaíno, guipuzcoano, labortano y suletino.

Para su trabajo, Bonaparte buscó la colaboración de algunos escritores —el capitán de aduanas Duvoisin para el labortano, el canónigo Inchauspe para el suletino, el franciscano Uriarte para el guipuzcoano y vizcaíno— que si no son nombres excepcionales en la historia literaria vasca de la época, sí expresan al menos la preocupación progresiva y de algún modo institucionalizada por el estudio del euskara y sus posibilidades expresivas en el dominio de la escritura.

No constituyen literatura, al menos en el sentido convencional del término, porque la mayoría de los textos son traducciones de la Biblia, en ediciones reducidas y que, por otra parte, al no llevarla necesaria autorización del «imprimatur» eclesiástico, quedaban automáticamente condenadas al temido Índice de Libros Prohibidos de la Iglesia.

De cualquier manera, el trabajo de Bonaparte y sus colaboradores, si tiene como objetivo fundamental la identificación y estudio de los dialectos euskéricos, no excluye una incidencia, indirecta si se quiere, pero indudablemente positiva, en el cultivo y desarrollo literario del euskara. Porque supone, de un lado, el convencimiento, científicamente probado, de la validez literaria de la lengua en sus diferentes y principales variantes dialectales, y, por otra parte, muestra y experimenta en la práctica esa validez, a través de la utilización que cada autor hace de los dialectos utilizados.

Toda reflexión sobre la lengua, y sobre todo su fijación escrita, su desarrollo y enriquecimiento gramatical y léxico, ensancha y hace más accesible el espacio que la lengua ofrece como sistema de comunicación, expresivo y estilístico, al escritor.

Sin conciencia —y sin dominio— de la lengua, no puede haber literatura. Y esto es, si cabe, más verdad en una lengua minoritaria, sometida a las presiones socio-culturales de una fuerte y desfavorable situación de diglosia.

11.- EL DESARROLLO LITERARIO ENTRE 1700 Y 1876.

Hay que empezar señalando el carácter «atípico» de la literatura vasca. El sistema literario vasco, al menos hasta la época que nos ocupa, no puede ser descrito y explicado desde los modelos operatorios —períodos, movimien-

(28) L. Michelena, *Historia de la Literatura Vasca*, pg. 128.

tos, estilos...— que explican la situación, evolución y desarrollo de otras literaturas.

Ya hemos aludido —y vamos a volver sobre ello— a ese lento proceso de formación y maduración de la prosa literaria vasca, que sólo muy entrado el XIX empezará a dar frutos en el terreno de la narrativa. El estatuto de la literatura escrita tiene una relación estrecha de dependencia, de servidumbre incluso, con la lengua, de cuya precariedad y vicisitudes participa. La ausencia de una lengua literaria unificada, hace más largo, complejo y laborioso el camino hacia la autonomía de la literatura como actividad escritural con mecanismos y leyes internas propias.

El hecho, además, del bilingüismo y de la presencia fuertemente diglósica del castellano, sobre todo en los usos cultos, aboca inevitablemente el cultivo literario del euskara a una existencia marginada, residual casi y ajena en la práctica al camino que sigue la literatura en las culturas vecinas, tanto la española como la francesa.

De ahí que la literatura vasca, al menos hasta época muy reciente, no pase casi de ser una especie de epifenómeno de problemáticas y planteamientos no específicamente literarios: religiosos, lingüísticos, políticos incluso.

La especial situación intrínseca y social del euskara como lengua minoritaria y no unificada hace que su uso escrito —y más aún el uso específicamente literario— esté ineludiblemente sometido a unas mediaciones —lingüísticas y socioculturales— que no se dan en otras literaturas.

Hay sin embargo dos movimientos o fenómenos culturales decisivos para la vida europea del XVIII y primera mitad del XIX a los que no escapa, al menos del todo, esa particular y escasa vida literaria vasca de la época que nos ocupa: la Ilustración y el Romanticismo. Ellos nos servirán, aunque siempre de modo muy relativo, de punto de referencia y de marco, en un intento de sistematizar la producción literaria vasca entre 1700 y 1876 y formular una hipótesis de vertebración de las leyes de su evolución.

1. *La Literatura vasca entre la Ilustración y el Romanticismo.*

1.1. *Las ideas y la obra literaria de los Amigos del País.*

No se puede hablar de la literatura vasca-castellana y euskérica en el siglo XVIII sin aludir a la existencia, la obra y la influencia de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País.

La literatura —las Bellas Letras, como se dice en el artículo 1.0 de los Estatutos— constituye uno de los centros de interés de la Sociedad. Menos fomentado, ciertamente, que otros dominios como el de las ciencias naturales, y por eso, tal vez, menos tratado por estudiosos e investigadores, aunque hoy contamos con el extenso y documentado trabajo de Luis M. ^aAreta Armentia *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País* (29).

El cultivo de las «Bellas Letras» se concreta en un amplio campo que el artículo IX de los Estatutos ofrece a la actividad de los Amigos:

«... unos se dedicaran a la Historia Sagrada y profana, otros a la elocuencia, otros a la Poesía castellana en general, ya sea componiendo sobre asuntos determinados, ya haciendo alguna versión de algún célebre Poema escrito en otro Idioma, o ya reproduciendo las obras de algún famoso Poeta español que sean poco conocidas, otros se aplicarán a pulir y cultivarla lengua vascongada...» (30)

Entre las diferentes comisiones en que se organizan las actividades de la Sociedad: Agricultura y Economía. Ciencias y Artes útiles, Industria y Comercio, hay una cuarta de Historia, Política y Buenas Letras, y la clase de los Literatos es una de las diferentes categorías en que se agrupan los Amigos.

La obra literaria de los Amigos del País es aplicación y resultado de una estética y de una teoría general de la Literatura —una Poética— que no hace sino recoger la doctrina de los grandes teóricos del Neoclasicismo: Boileau, Luzán, Montiano...

Ya en la primera reunión de la Sociedad, celebrada en Vergara del 6 al 14 de febrero de 1765, Ignacio María de Berroeta habla de la necesidad de conocer las reglas para juzgar del mérito y la belleza de las Artes (31).

(29) Luis María Areta Armentia. *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria. Institución «Sancho el Sabio», 1976.

(30) *Estatutos de la Sociedad Vascongada de los Amigos del País, según el acuerdo de sus Juntas de Vitoria por Abril de 1765.*

(31) Cf. RIEV, Tomo XXII, pg. 462.

Pero más importante y representativo es sin duda el discurso que sobre el buen gusto en la literatura pronuncia el Conde de Peñafiorida con motivo de las Juntas de la Sociedad, el 20 de Enero de 1766 (32).

El principio fundamental de que parte el discurso de Peñafiorida es el horaciano «enseñar agradando», y el *Ars Poetica* de Horacio —«el gran Príncipe del buen gusto» le llama el Conde— es la fuente principal de su teoría, sobre el buen gusto en la Literatura.

No voy a entrar aquí en un análisis detallado del discurso; me remito al trabajo ya aludido de Areta, a quien cito para expresar sintéticamente la concepción de la literatura que Peñafiorida defiende y propone a los miembros de la Sociedad:

«La Literatura no se concibe sino orientada a la realización de los fines del hombre ilustrado; la literatura por la literatura no tiene cabida en la mente del hombre del siglo XVIII en su segunda mitad. La actividad literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País toma los senderos del resto de la España ilustrada» (33).

La teoría y la práctica literaria de los ilustrados vascos se inscribe en el sistema literario neoclásico de la Ilustración europea, y más directamente de la española.

Pragmatismo y didactismo tiñen la literatura de la época en todos sus géneros, incluso en aquellos que, como la poesía, parecen más gratuitos, y más resistentes, por tanto, a toda finalidad utilitaria. Es casi inexistente el cultivo de la prosa narrativa y de ficción, mientras que la prosa erudita y científica adquiere un marcado predominio cuantitativo y hasta cualitativo.

Es indudable que en el XVIII el sistema —literario primero y sociocultural después— de la literatura no es el mismo de los siglos de Oro y mucho menos del que el Romanticismo —radicalmente antinormativo y defensor a ultranza del Genio creador individual del escritor— proclamará y pondrá en práctica.

Todo lo cual no es obstáculo para que en el XVIII tanto teóricos de la literatura como escritores sean conscientes de la existencia de una

actividad escritura autónoma —aunque no independiente de más altos valores— que tiene sus propias reglas de creación y funcionamiento, y que no rompe sino que está en una línea de continuidad histórica, ya que no estética, con la tradición anterior tan diferente y tan igual al mismo tiempo, como es la literatura del Barroco.

Sin embargo, esa irrenunciable función didáctica que la literatura, toda la literatura, debe tener, a juicio del neoclásico, tiende a borrar o al menos a hacer menos perceptible, sobre todo por el lado de la prosa, la frontera que separa una escritura literaria cuya finalidad estética es primaria y evidente, de otra científica, que aún teniendo indudables calidades estéticas, no se inscribe directamente en el sistema de las Bellas Letras.

De cualquier manera, digamos entre paréntesis, lo arriesgado que puede resultar en historia de la literatura como en crítica literaria pretender funcionar con concepciones esencialistas y ahistóricas sobre la literatura.

Como después tendremos ocasión de comprobar a propósito del teatro, la obra literaria teórica y de creación de los Ilustrados Vascos, se inscribe pues en un sistema y en una historia literaria y cultural distintos de los que pueden en esa misma época, explicar la existencia, el funcionamiento y el sentido de la literatura euskérica.

Con la excepción de «L'Art Poétique Basque» (1665) de Oihenart, que se presenta como una carta personal a un párroco labortano y que de hecho permaneció inédito hasta 1965 (34), no hay en la historia de la literatura vasca, hasta la época que nos ocupa, una mínima reflexión sobre la naturaleza y función de la literatura, el estilo o los géneros literarios. Esa nueva conciencia de la lengua que conoce un desarrollo importante a partir del XVIII y que se traduce en tratados lingüísticos o apologías del euskara, se queda en el umbral de lo que podríamos considerar en un sentido amplio una teoría de la literatura.

Y sin embargo, el XVIII es, de una manera antonomasia, el siglo de las Poéticas, como teorías normativas del quehacer literario. Boileau para Francia y Luzán para España encar-

(32) Conde de Peñafiorida, Discurso Académico para la Asamblea pública de los Amigos del País, en Vitoria el 20 de Enero, día del cumpleaños de S.M. Católica (1766): Sobre el buen gusto en literatura.

(33) L.M. Areta, op. cit. pg. 115.

(34) A. de Oihenart. *L'Art Poétique Basque*, Bayona, Gure Herria. 1967.

nan este espíritu preceptista de la literatura neoclásica. Función análoga cumple el discurso del Conde de Peñaflores sobre el buen gusto en literatura, para la actividad de creación literaria en el País Vasco, bien entendido que esta literatura —la de los Amigos del País— se hace exclusivamente en castellano con la parcial excepción del propio Peñaflores.

En cuanto a la actividad de la Real Sociedad Vascongada en el campo de la literatura, vamos a distinguir dos dominios claramente diferenciados, aunque resultado ambos del espíritu cultural de la Ilustración.

En primer lugar la actividad teatral desarrollada por los Amigos del País en los primeros años de la Sociedad, que da a Peñaflores ocasión de mostrar evidentes dotes de comediógrafo. En segundo lugar, la creación literaria propiamente dicha descolante en un género como la fábula, donde los ilustrados pueden efectivamente verificar la naturaleza didáctica y la función moralizante del placer de la literatura.

El teatro tiene un arraigo y una difusión importante a lo largo de todo el siglo XVIII. Pero más que la obra de creación teatral propiamente dicha, tiene importancia la viva polémica a cuya luz hay que considerar la vida teatral española de la época. J.L. Alborg la ha sintetizado con las siguientes palabras:

«La historia de la dramática española durante el siglo XVIII podría resumirse diciendo que consiste en el proceso de una larga polémica y en la aparición, ya en sus postrimerías, de una fórmula válida: el teatro de Moratín» (35).

Desde la perspectiva de los neoclásicos Luzón y su *Poética* o los preceptistas de la «Academia del Buen Gusto», Nasarre, Montiano, y Luyando, Luis José Velazquez —el teatro debe estar orientado a la educación estética y moral del público y ha de cumplir por tanto una función didáctica a la que se subordinan los otros aspectos— el de entretenimiento, por ejemplo, del espectáculo teatral. En este contexto se inscriben los ataques al teatro barroco o la polémica sobre los autos sacramentales y su prohibición.

Y éste es también el clima que justifica y explica las ideas de los ilustrados vascos y la

vida teatral de la Sociedad Vascongada de los Amigos del País.

Vamos a sintetizar tres breves puntos lo que el teatro significa para la Sociedad Vascongada. En primer lugar, las ideas sobre el teatro, en segundo lugar, la práctica teatral de la Sociedad, y, por fin la creación dramática de los Amigos del País.

La preceptiva dramática de los ilustrados vascos encuentra expresión cabal en un discurso —*Carta sobre el teatro*— que Félix María de Samaniego, bajo el pseudónimo de Cosme Damián, publica en el Censor en enero de 1786. (36).

Samaniego acepta que el teatro debe entretener y divertir pero siempre que ello se haga sin ofensa de las buenas costumbres, y sin menoscabo de esa otra finalidad más alta del teatro que es la instrucción y la educación. En esto su posición es neta:

«De tres objetos que pueden proponerse los que gobiernan su teatro, a saber, *enseñar, cultivar y entretener*, por lo común se cuida sólo al último... No basta que el teatro instruya, es menester también que pule y que cultive, quiero decir, que dé buenas máximas de educación y conducta, que enseñe a respetar las clases que componen un estado, que inspire a cada uno el amor a los deberes, que haga conocer cuanto valen en el uso del mundo el decoro, la cortesanía, la afabilidad y haga apreciar la generosidad, el candor, la veracidad, la buena fe, el recato, el recogimiento, la aplicación al trabajo y otras mil virtudes civiles que por lo común tienen en poco los ignorantes y orgullosos (37).

El principio neoclásico de la verosimilitud, le lleva a Samaniego a proclamar la imitación de la naturaleza, la subordinación a la razón y la sumisión a las reglas como criterios máximos de legitimidad y buen gusto dramático.

Desde esta posición, hay una crítica, demasiado generalizada en ocasiones, y poco matizada, a las formas teatrales contemporáneas o anteriores que no se ajustan rígidamente a esos principios: «los Lopes, Calderones, Moretos, Solises, Cañizares, etc. más celosos de su propia gloria que del honor de la nación», y a los que habría que hacer comparecer «ante el tribunal de la razón para responder del cargo de haber adoptado, promovido, acreditado y he-

(35) J.L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, III, Madrid, Gredos, 1972, pg. 535.

(36) Félix María de Samaniego, «Carta sobre el teatro», en Julián de Apraiz, *Obras críticas de D. Félix María de Samaniego*. Bilbao. A.P. Cardenal, 1898, pgs. 81-102

(37) Félix María de Samaniego, «Carta sobre el Teatro». loc. cit. pg. 87.

cho casi invencible la forma viciosa de nuestro teatro».

Samaniego condena igualmente las diferentes formas del teatro popular —follas, sainetes, tonadillas...—, y sobre todo «cierta especie de comedones que se van haciendo de moda, escritos con la voluntad del Dios del Pindo y representados contra el dictamen de los doctores del buen gusto».

La posición de Samaniego se resume en estas palabras de su discurso: «Pero señor Censor nuestro teatro (...) es preciso reformarle o destruirle», que nos recuerda las de otro ilustrado famoso, Jovellanos, quien en su *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas de España* nos dice que el teatro, que debería ser «el primero y el más recomendado de todos los espectáculos «es de hecho» una peste pública» ante la que el Gobierno no tiene más alternativa que reformarle o proscribirle para siempre» (38).

La opinión de Samaniego es compartida por otros miembros de la Sociedad. Bástenos citar a Ignacio Luis de Aguirre, o al mismo Peñaflorida, que en su comedia *La Tertulia* recomienda, refiriéndose a las malas obras teatrales, «desterrarlas y abolirlas del mundo» (39).

¿Cuál es entonces el teatro que los ilustrados defienden y proponen?. Por supuesto que el teatro clásico y aquél que, a su imitación, se ha hecho en la época moderna: Aristófanes y Molière, Lope de Rueda y Plauto, Terencio y Goldoni, lo mismo que Corneille y Sófocles, Eurípides y Racine, pueden ser los modelos que antes como ahora, marcan los rumbos de un teatro que, en palabras de otro Amigo del País, Pedro Valentín de Mugartegui, tienen por función «corregir el gusto de una Nación, dándole una fineza de tacto y una delicadeza de sentimientos que es casi imposible adquirirlo sin este socorro» (40).

En coherencia con las posiciones teóricas y críticas, de sus ilustres miembros, esta la práctica teatral de la Sociedad Vascongada de Amigos del País.

Teniendo en cuenta que el teatro es, como se dice en la *Historia de la Sociedad*, «diversión

la más grata y útil y «escuela de virtud», no es extraño que se constituya en objeto de interés y preocupación de los Amigos del País ya desde el principio.

Para dar a las actividades de la Sociedad un tiempo de «honesta diversión» se piensa en el teatro que constituye el desahogo «más útil y el más delicioso». Los estatutos de 1765 insisten en el mismo propósito:

«Las noches se destinarán a cultivar la música o la poesía dramática, logrando por este medio el que ni aun en las diversiones se distraigan los amigos del Instituto».

La Sociedad regula escrupulosamente todo lo referente a las representaciones a través de un «Reglamento que se ha de guardar en las funciones de teatro que quiere tener la Sociedad de los Amigos del País en el tiempo de funciones», y que va desde el lugar de la representación hasta la vestimenta de los actores, pasando por las personas que deben ser admitidas al espectáculo (41).

Hay una concepción selecta y elitista del teatro, ya que a las representaciones sólo son admitidos los miembros de la Sociedad, a los que se añaden, como invitados, la alta sociedad y los eclesiásticos de la villa (Vergara).

Se cultiva con preferencia el teatro lírico —zarzuela y ópera cómica— a través sobre todo de versiones y adaptaciones de piezas francesas o italianas. Según Areta de las siete primeras obras teatrales representadas por la Real Sociedad Vascongada, tres son traducciones del francés (*El Mariscal en su fragua*, *Horacio*, *Patelún*), otra, adaptación del *Tartufo* de Molière, otra (*La Clemencia de Tito*) procede del teatro italiano, y sólo dos —*La tertulia* y *El borracho burlado*— son originales; ambas, como es sabido, del Presidente de la Sociedad, el Conde de Peñaflorida.

La actividad teatral de la Sociedad no dura, sin embargo, mucho tiempo. Tal vez la atención y el interés creciente por actividades y realizaciones más prácticas —el campo de las «ciencias útiles» y de la enseñanza— y sobre todo la reacción continua de determinadas fuerzas eclesiásticas —los Jesuitas en concre-

(38) Melchor Gaspar de Jovellanos. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, en *Obras*. B. A. E., n.º XLVI, nueva edición, Madrid, 1951.

(39) Luis de Aguirre. *Discurso sobre el teatro*, pronunciado en las Juntas de Vergara, en Febrero de 1765. Cf. RIEV, t. XXII, pg. 445.

(40) Para la respuesta de Valentín de Mugartegui al autor de la Apología, cf. RIEV, t. XXIV, pgs. 134-136.

(41) Cf. en L.N. Areta, op. cit. en su Apéndice II, el texto de este Reglamento.

to— (42), terminan por suprimir el teatro de la actividad de la Sociedad, de modo que en los Estatutos de 1773 se menciona sólo la música, que pasa a ser la única diversión para los asistentes a las Juntas Generales.

En cuanto a la producción teatral de los miembros de la Sociedad son varios los que aparecen como autores de obras -entremeses y comedias, zarzuelas y óperas bufas— escritas seguramente para las representaciones hechas por los Amigos del País en las reuniones de la Sociedad.

Luis María Areta nos da una lista de siete piezas que aparecen en un índice de 1783, como existentes en el archivo de la Sociedad. En ella, junto a Peñaflores, aparecen también Samaniego, Bernabé Antonio de Gaña, Manuel de Gamarra y Enrique de Ramos, como autores de comedias los tres primeros, y de una ópera bufa y una tragedia respectivamente los dos últimos.

Es, sin duda ninguna, Xabier de Munibe, Conde de Peñaflores, el autor dramático más importante del grupo. De él conocemos varias piezas —comedias y zarzuelas que lo acreditan como buen conocedor de la preceptiva dramática y el teatro de la época. Pero de él nos ocuparemos cuando hablemos del teatro vasco en el siglo XVIII.

También la poesía fue objeto de cultivo por parte de los Amigos del País, aunque, de acuerdo con la tendencia general en la literatura de la Ilustración, no fuera el género que más atrajera la atención de los afanes literarios de la Sociedad. Entre esta corta producción poética de los Amigos hay poemas bucólicos y algunos ejemplos de poesía ligera —La sátira y el disparate—, pero ni una sola muestra de poesía propiamente lírica.

Mención aparte merece la poesía erótico-satírica de Samaniego —*El jardín de Venus* (43)— muy poco acorde, en principio, con su espíritu y su talante de ilustrado.

Pero, sin duda, el género en el que a más alta cima de calidad llega la producción litera-

ria de los miembros de la Sociedad Vascongada de los Amigos del País es la fábula, en correspondencia también evidente con la función didáctica y moralizadora que la Ilustración atribuye a la literatura.

Samaniego es, sino el mayor, sí uno de los mayores fabulistas de la literatura española. El primer libro de sus famosas *Fábulas en verso castellano* esta dedicado a los Caballeros Alumnos del Real Seminario Patriótico de Vergara, y en la dedicatoria aparece el horaciano «prodesse et delectare» que es para los neoclásicos principio esencial de toda actividad literaria y al que un género como la fábula responde con perfección:

«Que en estos versos trato
de daros un asunto
que instruya deleitando», (44)

Félix María de Samaniego, con ser el mejor y el más conocido de los fabulistas de la Vascongada, no es, sin embargo, el único.

Ibáñez de la Rentería y Pablo de Xérica son nombres que, con Samaniego, completan esa ilustre lista de fabulistas vascos del siglo XVIII, y que bien merece el honor de ser citado no ya en este trabajo, sino en cualquier historia de la literatura española de la época (45).

Como hemos señalado más arriba, la fábula es, por su intrínseco didactismo, el género poético que mejor responde a la concepción que de la literatura tienen la Ilustración y el Neoclasicismo. Y no puede extrañar el interés de los ilustrados vascos por esa forma poética.

Desde la perspectiva de una historia de la literatura vasca en los siglos XVIII y XIX, interesa señalar aquí otra dimensión en la importancia de los fabulistas ilustrados vascos: y es su posible —por no decir, cierta— influencia en los fabulistas euskéricos del siglo XIX.

Los *Ipu Onak* (1804) de Vicenta Mogel, colección de fábulas en prosa, basadas en las de Esopo, la traducción que Samaniego hace Agustín Pascual Iturriaga en sus *Fábulas y otras composiciones en verso vascongado* (1842), o las traducciones de Lafontaine, al su-

(42) Areta cita una carta de D. José Joaquín de Torrano, de Vergara, de 4 de Marzo de 1773, así como otra del propio Peñaflores, «sobre los problemas suscitados por su actividad teatral». En ambas se alude a los jesuitas. Cf. L.M. Areta, op. cit. pg. 177.

(43) Félix María Samaniego, *El Jardín de Venus y otros jardines de verde hierba*, Madrid, Ediciones Siro S. A., 1976.

(44) Sobre Samaniego, puede consultarse el estupendo estudio biográfico y crítico de Emilio Palacios Fernández, *Vida y obra de Samaniego*, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Institución «Sancho el Sabio», 1975.

(45) Sobre las fábulas de Ibáñez de la Rentería, puede verse L.M. Areta. op. cit. pgs. 195 y ss. Sobre Pablo de Xérica, Julio César Santoyo, «Una traducción inglesa manuscrita de varios poemas de Pablo de Xérica», en *El Dr. Escoriaza en Inglaterra y otros ensayos Británicos*, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Institución Sancho el Sabio., 1973, pgs. 133 y ss.

letino por J.B. Archu en 1848 y al labortano por Goyetche en 1852.

Estos ejemplos y otros que se podrían citar también, Juan Antonio de Mogel escribió fábulas (46), aunque no pasan de ser en la mayoría de los casos, traducciones o adaptaciones, tienen una importante significación en la historia de la literatura vasca.

Muestran a un tiempo la popularidad de un género como la fábula y el conocimiento que los escritores vascos tienen de los grandes fabulistas de otras literaturas: tanto los clásicos -el griego Esopo y el latino Fedro—, como los modernos -el francés Lafontaine y el español Samaniego—.

Desde la perspectiva de la Historia y el desarrollo de la Literatura vasca en la época que nos ocupa, tendría sumo interés un estudio profundo de esta atención que nuestros escritores castellanos y euskéricos, del XVIII y el XIX prestan a una forma literaria como la fábula. Un tal estudio supera ciertamente el marco y el objetivo de este trabajo, pero no nos resistimos a proponer, de manera provisional si se quiere, algunas hipótesis sobre la función y la significación socio-literaria de la fábula en la historia de la literatura vasca, hipótesis que, claro está, tendrían que ser verificadas ulteriormente.

En primer lugar, parece haber datos para afirmar que el conocimiento -o, al menos, el interés— que los escritores vascos del XIX manifiestan por los fabulistas y la fábula de otras literaturas —griega y latina, francesa y española— es superior al manifestado documentalmente al menos, por otros autores o formas literarias. Pensemos, por ejemplo, que los novelistas y la novela siguen siendo un universo literario desconocido por la literatura euskérica. Los grandes fabulistas de otras literaturas —de Esopo a Samaniego, pasando por Fedro y Lafontaine— se leen, se traducen, se adaptan e imitan, constituyendo el fundamento de la fábula euskérica, que va de Vicenta Mogel a Itu-

rriaga, y que tendrá más tarde continuadores como Adema (47), Uriarte (48) u «Oxobi» (49).

¿Cuál puede ser el origen y la razón de este interés por la fábula y cuál sería, igualmente, la función de un género «menor» como éste en la literatura vasca de la época?

En el sistema literario del XVIII español, marcado, si utilizamos la tipología de Abrams (50), por una poética decididamente pragmática, la fábula aparece como un género poético que por sus características, sencillez, racionalidad y dimensión moralizante, responde adecuadamente a lo que las corrientes ilustradas piden a la literatura. Los nuevos conceptos literarios que a partir del romanticismo y, sobre todo, del simbolismo, sientan las bases de la moderna poesía, desplazan un género tan fuertemente narrativo y didáctico como es la fábula, que, a pesar de todo, seguirá siendo cultivada hasta nuestros días (51).

En el contexto de la literatura vasca de la época que nos ocupa, donde, sobre todo por lo que se refiere a la prosa, apenas se ha salido todavía de los libros ascéticos y de piedad, la fábula, en verso o en prosa, es un género «civil», profano, pero fuertemente delimitado por su finalidad moralizadora.

En este lento proceso de la tarea de escribir que es, en la literatura vasca, el paso de la prosa ascética a la prosa narrativa, la fábula podría ser vista como una especie de mediación, tanto en el nivel formal como en el temático. En lo formal, porque la estructura literaria de la fábula descansa sobre elementos de naturaleza narrativa —personajes, acción...— y en lo temático por el fuerte didactismo que inspira en la fábula el desarrollo de la acción, orientada, en todos los casos, hacia la moralidad, la moraleja final.

Cuando, a finales del XIX y comienzos del XX el nacimiento de la novela marque una nueva frontera en la institucionalización de la

(46) Vicenta Mogel incluye en su libro ocho fábulas en verso, de su tío Juan Antonio, el cual, dice la sobrina, tenía escritas muchas fábulas en verso, de las que las ocho incluidas en *Ipui onac* no son sino una muestra.

El escritor mismo habla, en sus cartas a Vargas Ponce, de estas fábulas cuando le dice que ha trabajado «a versión vascongada, ya en prosa, ya en verso vario, no pocas fábulas de Esopo y Fedro». (Citado por L. Villasante. *Historia de la Literatura Vasca*, pg. 251).

(47) Entre las poesías de Gracián Adema («Zalduby»), publicadas en RIEV II (1908) y III (1909), hay un conjunto de dieciocho fábulas escritas a imitación de las de La Fontaine.

(48) El P. José Antonio de Uriarte, uno de los principales colaboradores del príncipe Bonaparte, escribió en vizcaíno una serie de fábulas, que fueron incluidas en el Cancionero de Manterola.

(49) Una de las obras más importante de Jules Moulrier («Oxobi») la constituye sin duda su celebre *Alegiak*, fábulas en verso, con una indudable resonancia de las de La Fontaine.

(50) Cf. M.H. Abrams. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral Editores, 1975.

(51) Baste como ejemplo la interesante sátira política en forma de fábula de George Orwell, *Animal Farm*, de 1945.

literatura como sistema literario y cultural autónomo, el costumbrismo que tiñe fuertemente la novelística vasca en su primera etapa de desarrollo, está marcado por una orientación didáctica y una intención moralizadora muy semejantes a las de la fábula, aunque se trate de universos y formas de aprehensión literaria de lo real claramente diferentes.

No queremos terminar este punto sin insistir en el interés que tendría, indudablemente, un estudio serio de nuestros fabulistas, por el valor intrínseco de sus obras, y por la función que ellas deben tener en el desarrollo de la literatura vasca.

1.2. *El teatro vasco entre medievalismo, popularismo y renovación.*

Si exceptuamos las pastorales suletinas, el primer testimonio de teatro vasco es una pieza corta de la primera mitad del siglo XVIII, mezcla de drama litúrgico del ciclo de Navidad y comedia satírica de costumbres, que aparece bajo el nombre de Pedro Ignacio de Barrutia, escribano de Mondragón entre 1711 y 1752.

La pieza, inédita, fue hallada por Juan Carlos Guerra y publicada en 1897 por Azkue en la revista *Euskalzaile* con el título con que ahora se la conoce, *Gabonetako ikuskizuna*.

La obrita de Barrutia, importante sin duda en la historia de la literatura y del teatro vasco, resulta apasionante para el estudioso de nuestras letras por el cúmulo de cuestiones que plantea, tanto desde el punto de vista crítico como histórico, y que van desde el problema de la autoría —Barrutia ¿es el autor o un mero copista de la obra?— hasta la necesidad de postular una mínima tradición teatral, sin la que este *Acto para la Nochebuena* difícilmente podría explicarse.

Ya hemos señalado que el asunto de la pieza es un híbrido de elementos que podrían adscribirse cómodamente al drama litúrgico navideño y otros, cómicos y satíricos, referentes a la vida del Mondragón contemporáneo a la escritura de la obra, lo cual quiere decir que hay un doble plano de desarrollo de la acción dramática —el nacimiento de Cristo y algunos elementos de la vida mondragonesa en el siglo XVIII— que comporta necesariamente una doble coordenada espacio-temporal, e igualmente, un doble sistema de personajes.

La obra de Barrutia —a falta de pruebas en contra, suponemos con la mayoría de los estudiosos, que él es el autor— tiene, por lo tanto, una relativa complejidad dramática, que ha llamado la atención de los que se han ocupado

de ella, desde Azkue hasta Jon Kortazar, pasando por Aresti, dando lugar a interpretaciones bastante dispares sobre los méritos y la significación literaria y teatral de la pieza.

Gabonetako ikuskizuna es un pequeño y sorprendente oasis en esa especie de desierto que es el teatro vasco hasta la época que nos ocupa. No tiene —no conocemos al menos— una tradición teatral anterior que lo sostenga y explique y no marca tampoco un cauce de expresión dramática capaz de orientar la trayectoria posterior del teatro vasco. El teatro moderno vasco que surge en San Sebastián a finales del XIX —las obras de Marcelino Soroa, de Toribio Alzaga o de J. Avelino Barriola— no debe nada a la pieza de Barrutia, que todavía estaba inédita y no hay constancia de que se representara, ni siquiera en Mondragón en el siglo XVIII.

¿Cómo hay que entender entonces la naturaleza teatral de la pequeña obra del escribano mondragonés, y qué puesto y qué función se le puede atribuir en la historia de la literatura y sobre todo del teatro vasco?.

La mera comparación con la obra de Peñaflorida nos permite afirmar que ambos autores —Barrutia y Munibe— parten en su teatro de preceptivas dramáticas diferentes. La del Conde, como más arriba quedo señalado se inscribe en la normativa que sobre el teatro —verosimilitud, unidades dramáticas, uniformidad de género, función didáctico-moralizante— sostienen los neoclásicos en su polémica contra los defensores del teatro barroco. En el *Borracho burlado*, por ejemplo, Peñaflorida, acuciado por la unidad de lugar, se siente obligado a justificar que si la acción pasa de la tienda del zapatero a las habitaciones del Marqués «suponiéndose que el zapatero vivía en los cuartos bajos de este caballero, no se debe reputar por mutación de lugar».

¿Cuál es en cambio la dramática en que se apoya el teatro de Barrutia?.

Es ciertamente curioso y hasta sorprendente teatralmente en una obra rudimentaria como *Gabonetako Ikuskizuna*, que en algún caso el personaje sea la persona misma del actor llamado a representarlo, es decir, el actor se representa a sí mismo, destruyéndose la dualidad actor-personaje, o, para decirlo más «pirandellianamente» planteando el problema de la frontera teatro-realidad. Esto ha llevado a algún crítico con optimismo digno de mejor causa, a pretender ver en Barrutia una especie de adelantado del teatro moderno europeo y en su obra una anticipación de esa problemática

—vivir-representar— que tan aguda y certeramente plantea por ejemplo Pirandello en su famoso *Seis personajes en busca de autor* (52). Hay que decir honestamente que el paralelismo le viene demasiado grande a nuestro Barrutia. Si sus personajes buscan autor, será en todo caso porque duden de la paternidad teatral del escribano mondragonés que, a lo mejor, no sería sino mero copista del texto.

El *Auto para la Nochebuena* está en las antípodas de la preceptiva dramática neoclásica: no se respeta ninguna de las tres unidades, se mezclan géneros dramáticos diferentes, se introduce la figura del gracioso, condenada y desterrada por los neoclásicos, se destruye la más elemental verosimilitud histórica al hacer converger en el escenario el Belén del Nacimiento y el Mondragón dieciochesco.

Barrutia no sólo no respeta la preceptiva neoclásica sino que la ignora. Más aún, la desconoce. Como cualquier otra preceptiva dramática. Barrutia, o quien sea el autor de *Gabonetako Ikuskizuna*, esta más allá o más acá de toda preceptiva, es decir, de una conciencia refleja sobre convenciones teóricas, generales y anteriores al hecho teatral y que inspiran el texto dramático.

Yo pienso que no tiene demasiado sentido limitarse a decir que Barrutia no cumple la regla de la unidad de lugar o de tiempo. Ni la cumple ni la deja de cumplir. Simplemente, la desconoce. No hay en él, creo yo, conciencia del espacio y el tiempo como problemas teatrales previos que pueden resolverse, en la práctica del texto, en uno o en otro sentido. Como no la hay, tampoco, pongo por caso, en el anónimo autor del *Auto de los Reyes Magos* castellano. Los personajes de Barrutia salen a escena, hablan y se van, creando con su presencia y

con su palabra, el espacio y el tiempo que necesitan.

Este libérrimo, por ingenuo, tratamiento dramático de los elementos que constituyen el discurso teatral —espacio y tiempo, acción y personajes— da como resultado un teatro que, en su espontánea sencillez, ofrece indudables aciertos técnicos y expresivos. Aresti fue el primero en señalarlos y Jon Kortazar últimamente ha insistido en ellos (53).

Más discutible es, a nuestro juicio, el pretendido carácter novedoso de la obra de Barrutia. Todos sus elementos se explican suficientemente desde una tradición teatral, no vasca, por supuesto, anterior (54). Incluso ese recurso que mayores elogios de originalidad y novedad ha recibido por parte de los críticos, como es el introducir en un drama del Nacimiento personajes contemporáneos y vecinos del autor, esta ya en las Eglogas de Juan del Encina (55).

La obra de Barrutia tiene, por su indudable frescura teatral, un cierto deje de modernidad. Pero es moderno en la medida en que no es de su tiempo —el neoclasicismo teatral— sino de un tiempo anterior, que puede ser retrotraído hasta el drama litúrgico medieval: un teatro esencialmente libre, por inocente —toda preceptiva supone la pérdida de la inocencia, la conciencia del pecado, teatral, por supuesto—, que sintoniza con la modernidad teatral mejor que otros textos más modernos cronológicamente, pero que llevan la huella de esos rígidos forceps de las famosas unidades dramáticas que los sacaron a la luz.

¿Es *Gabonetako ikuskizuna* un fruto, además de tardío, solitario, en el panorama teatral vasco de la época?.

- (52) I. Sarasola dice cosas como ésta: «Aunque se haya dicho alguna vez lo contrario, el *Gabonetako Ikuskizuna* no debe nada en absoluto al teatro primitivo español. Uno de los mayores méritos de la obra es, precisamente, su originalidad. Por su estructura, es un precedente de las obras de la primera etapa de Pirandello que revolucionaron el concepto mismo del teatro»: y también: «Estos rasgos no se presentan en el teatro europeo hasta nuestro siglo y no tienen paralelo en todo el resto del teatro vasco». Estas opiniones quedan fuertemente relativizadas después, al matizar en una nota a pie de página «... hemos de confesar que en la actualidad no vemos las cosas tan claras. Pensamos que mientras no se estudie más profundamente la obra en el contexto del teatro popular europeo de épocas anteriores, todas las opiniones sobre el tema serán sumamente inconsistentes». Cf. *Historia social de la literatura vasca* pg. 58-59.
- (53) Cf. G. Aresti. . Pedro I. de Barrutia Mondragoeko eskribuaren GABONETAKO IKUSKIZUNA euskeraz eskribidutako lehengo teatruzku lana», en EUSKERA IV, 1959, pgs. 139- 159; G. Aresti, «Primera aportación para el conocimiento de la vida y obra de PEDRO IGNAZIO DE BARRUTIA Y BASAGOITIA (1682- 1759), en *Euskera*, V, 1960. pgs. 273-291; Jon Kortazar, «Acto para la Nochebuena, de Pedro Ignacio Barrutia (1682- 1759)», en *Fontes Linguae Vasconum*, n.º 38, 1981. pgs. 221-251.
- (54) Jon Kortazar, en el estudio arriba citado, ha señalado certeramente algunos de los antecedentes teatrales de la obra de Barrutia.
- (55) Por ejemplo, la famosa *Egloga de las grandes llluvias*, representada en Alba, en el palacio de los Duques, en la Nochebuena de 1498 y donde Encina interpola en el tema del Nacimiento su rivalidad con Lucas Fernández para la provisión de la plaza de cantor de la catedral de Salamanca.

No es posible dar una respuesta mínimamente sólida, con los datos hoy por hoy escasísimos que se le ofrecen al investigador.

Es muy aceptable la hipótesis de Michelena:

«Hoy se nos aparece completamente aislado, pero, si recordamos que pudo perfectamente no haber llegado hasta nosotros y que no sabemos nada de las circunstancias en que se compuso y representa, se verá que nada tiene de inverosímil que piezas análogas hayan desaparecido sin dejar señal de su existencia» (56).

Yo me atrevería incluso a ir más lejos, siempre, naturalmente, en el terreno de la hipótesis, ya que no hay base para las certezas, afirmando que la obra de Barrutia es difícilmente explicable sin una mínima tradición, ni un mínimo contexto teatral que la posibilite.

Hay elementos —el tema del Nacimiento y su desarrollo, la figura del gracioso— de los que se puede decir, sin lugar a dudas, que no son originales, sino que pertenecen a una tradición teatral anterior —el drama litúrgico, la comedia barroca—.

¿Quiere esto decir que Barrutia los tomó directamente de esa tradición, o que estaban ya integrados en un teatro vasco existente entonces, pero del que, hoy por hoy, no tenemos noticia?

Yo me inclinaría a pensar, siempre en el terreno de la hipótesis, que *tuvo que existir* una cierta tradición o contexto teatral que Barrutia conocía, en el que se inspiró y que utilizó.

Esa tradición sería vasca, y no simplemente la del teatro castellano, y estaría compuesta más que de textos, de representaciones teatrales hechas sin el apoyo o con el apoyo mínimo de unos textos, fuertemente codificados, a partir de los motivos básicos de determinados géneros dramáticos. En el caso de Barrutia, esto parece bastante claro en cuanto a los motivos que pertenecen al ciclo del Nacimiento.

En el origen y primer desarrollo del teatro en la Edad Media a partir de los tropos hay un proceso de secularización que va desde el uso de las lenguas vernáculas hasta la salida de la representación del recinto de las iglesias, pasando por la introducción de elementos y personajes cómicos, que se mezclan a los religiosos tradicionales.

La obra dramática de un Juan de la Encina, por ejemplo, representa en el proceso teatral castellano, un estadio en que el teatro, independizado ya del rito, ha adquirido autonomía. La pervivencia de elementos del teatro religioso tradicional —el «*officium pastorum*» dentro del ciclo de Navidad— mezclados en un curioso anacronismo con rudos pastores Sayagueses contemporáneos del autor, da como resultado una obra teatral que ofrece bastantes analogías con la pieza de Barrutia.

El hecho de que *Gabonetako Ikuskizuna* haya sido escrita —no sabemos si representada— en el siglo XVIII, nos muestra un rasgo que es propio de la literatura vasca también en otros géneros: el carácter tardío frente a la evolución de géneros o formas literarias en otras literaturas. También la poesía de Etxepare, en pleno siglo XVI, ofrece todavía rasgos típicamente medievales, o la novela costumbrista fruto del romanticismo o del prerrealismo, sigue siendo el género novelesco predominante en la primera mitad del siglo XX.

Barrutia no es, sin embargo, el único testimonio en el panorama teatral vasco del siglo XVIII. Ya hemos hablado más arriba de la importancia que el teatro tiene para los Amigos del País, y de la actividad teatral desarrollada por la Sociedad Vascongada.

El Conde de Peñafiorida es, tanto desde su posición de Presidente y mentor de la Sociedad como en su condición de autor de pequeñas obras de teatro, quien mejor representa ese interés por el teatro de los Ilustrados vascos. Y también por el teatro euskérico, ya que están en vascuence las partes cantadas de su zarzuela *El Borracho burlado*, así como el *Gabon-Sariac*, conjunto de versos para ser cantados en la Nochebuena, que Peñafiorida imprime con el seudónimo de «Luisa de la Misericordia».

Hay en la corta producción dramática de Peñafiorida una indudable predilección por formas de teatro musical. Un siglo después la zarzuela *Iriyarena* o el drama musical *Pudente* de Santesteban con libreto de Serafín Baroja parece repetir esa misma preponderancia del teatro musical, que sería así una nota característica en esa primera etapa del teatro vasco.

1.3. *El camino de la prosa ascética a la prosa narrativa.*

Lo épico es una de las formas más importantes de toda literatura —oral o escrita—. La literatura vasca —«*mutatis mutandis*», habría

(56) *Historia de la Literatura Vasca*, pg. 106.

que matizar— no parece ser una excepción. Unos mínimos fragmentos conservados —Bere-terretxen Khantoria, Alos Torrea, Endechas de doña Milia de Lastur etc.— hacen razonable la tesis de que hubo desde la Edad Media una poesía épica popular relativamente abundante y significativa.

La entrada en la Edad Moderna supone, como señala Lukacs (57) la imposibilidad de la Epopeya como forma de expresión de la actitud del espíritu humano ante el mundo: un mundo complejo, que deviene problemático y ante el cual el hombre no se siente en comunión sino en conflicto. La epopeya que surge como forma cristalizada en literatura de las relaciones armónicas, de la comunión del hombre con el universo, ha dejado de tener sentido, dando paso a otra forma literaria esencialmente problemática y apta, por eso mismo, para expresar esas nuevas relaciones —esencialmente problemáticas también— del hombre moderno con la realidad: nos referimos a la novela, la epopeya -en palabras de Hegel— de la moderna sociedad burguesa (58).

También aquí la literatura vasca es atípica, ya que la novela —forma épica por excelencia de las modernas literaturas— es un fruto claramente tardío, que surge como tal a finales del XIX, y que solo encuentra su estatuto literario y su desarrollo en la segunda mitad del XX.

De ahí que ese lento proceso de desarrollo de la prosa vasca que dura prácticamente tres siglos y que se expresa fundamentalmente a través de libros ascéticos y de piedad, pueda y deba, a nuestro juicio, ser visto como un camino hacia la prosa narrativa en cuanto expresión específica del quehacer literario.

Durante el siglo XVIII, la prosa literaria vasca sigue manifestándose como en el XVII, en libros piadosos. Pero contrariamente al período anterior, es Guipúzcoa y no Laburdi el centro de la actividad escritura euskérica en este siglo.

Larramendi, como ya ha quedado señalado más arriba, es una figura clave para explicar todo el movimiento literario del siglo XVIII y también de alguna manera el del XIX. Sólo por referencia a él se puede explicar la obra de un Mendiburu, de un Cardaveraz, de un Ubillos.

Desde el punto de vista de una historia de la literatura en un sentido estricto, la prosa euskérica no ha salido todavía de ese contexto eclesiástico y pastoral en el que viene siendo motivada desde sus orígenes en el siglo XVI —pensemos en la traducción del Evangelio hecha por Leizarraga en 1564—. Pero la conciencia de la lengua, de un tratamiento riguroso lingüística y estilísticamente, es decir, literario, del euskara, es cada vez más explícita en los autores que escriben, aunque no sea más que sermones o tratados ascéticos, en pleno siglo XVIII.

No hay una reflexión propiamente literaria a propósito de un uso determinado y específico de la lengua, como la hay, por ejemplo, en la literatura castellana de ese tiempo, en las Poéticas o en otros discursos menores sobre la naturaleza y función de la literatura.

Pero en lo que se sigue escribiendo en euskara subyace, explícita o implícitamente, una conciencia cada vez más clara no sólo de las posibilidades y de la necesidad, sino también del camino que de hecho la prosa va recorriendo, en orden a adquirir un estatuto literario para el euskera.

En este camino, especialmente complejo y lento por las características socio-culturales de la lengua, el siglo XVIII supone desde luego el acceso del dialecto guipuzcoano a los usos literarios, sumándose así al labortano y suletino que habían tenido cultivo escrito en el siglo anterior.

La prosa vasca, que va lentamente cristalizándose como posibilidad literaria en sus diferentes formas dialectales, sigue recorriendo un camino que, desde la perspectiva actual de una historia de la literatura vasca, puede ser visto como el paso de la prosa ascética a la prosa narrativa. La mediación entre una y otra es precisamente la literatura. O mejor, la conciencia cada vez más explícita en los autores de un uso escrito de la lengua autónomo de las motivaciones, religiosas y lingüísticas, que han venido tradicionalmente determinando el origen y desarrollo de la prosa euskérica.

En este contexto hay que situar la importancia decisiva de Juan Antonio Mogel y más en concreto de su obra *Peru Abarka*.

(57) Cf. G. Lukács, *Théorie du roman*, París, Gonthier, 1963.

(58) Cf. *Estética*. La relación novela-sociedad burguesa es afirmada sobre todo por la actual sociología marxista de la novela, v. gr. L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1964. Aunque son innegables los lazos históricos entre burguesía y novela parece excesivo pretender, desde una clase social, explicar el desarrollo y evolución de un género literario.

En primer lugar, Mogel marca, junto con autores como Añíbarro o Fray Bartolomé, el acceso del dialecto vizcaíno al rango de lengua literaria; pero la importancia del escritor eibarrés es mucho más significativa por lo que *Peru Abarka* supone de paso cualitativo en ese lento caminar hacia lo narrativo.

Mogel escribe sus famosos diálogos entre Peru y Maisu Juan, en 1802. Sin embargo, el manuscrito permanece guardado en el convento de los franciscanos de Zarauz, y no ve la luz hasta casi 80 años después, por entregas primero, en el diario carlista bilbaino *Beti bat* y después como libro.

En un breve prólogo a la edición de 1899, Azkue dice que *Peru Abarka* es el único libro al que le conviene, aunque no del todo, el nombre de «novela». «Irakurgei», es el término utilizado por Azkue, que J.C. Cortazar, autor de la versión castellana, traduce por «novela».

No olvidemos que «irakurgai», «irakurgei» es el nombre que tanto Txomin Aguirre como Etxeita dan a sus libros, queriendo expresar con ese término euskérico el castellano de «novela».

Michelena, por su parte, comenta a propósito de la obra de Mogel:

«En cierto modo es, en forma dialogada, el primer conato de novela en vascuence» (59).

¿Quiero esto decir que *Peru Abarka* es la primera novela vasca, y que Mogel se adelanta en un siglo a los autores —Txomin Aguirre sobre todo— que suelen considerarse como los iniciadores del género novelesco en nuestra literatura?

En un trabajo anterior —«Euskal nobelaren gizarte -kondairaren oihnarriak» (60)— nos ocupamos de esta cuestión y aquí no vamos a hacer más que recoger de manera sintética las ideas entonces expuestas.

Decir de *Peru Abarka* que es novela, o, por el contrario, decir que no lo es, no añade en realidad nada a la individualidad lingüística y literaria del texto, o a sus características y méritos estéticos. En el caso, además, de un género tan móvil y esponjoso como la novela, que ha acogido a lo largo de su historia elementos tan diferenciados, no parece que habría que forzar

mucho las elásticas convenciones sobre las que ha venido descansando históricamente el género novelesco para poder inscribir en su recinto el texto de *Peru Abarka*. Por otra parte, desde la actual teoría de la literatura y los géneros literarios, claramente histórica y descriptiva, no tiene demasiado sentido la mera discusión teórica sobre la identidad genérica de un texto literario.

Sin embargo, la cuestión de si *Peru Abarka* debe considerarse o no como novela, va más allá de la mera discusión teórica sobre la identidad genérica del texto, o las características que legitiman su adscripción a una determinada forma literaria.

Es el estatuto mismo de la literatura vasca —tanto desde la perspectiva de la propia creación como desde la recepción del texto— el que en realidad esta en juego en una discusión aparentemente impertinente.

Por lo que se refiere a las características formales y técnicas de *Peru Abarka* es claro que hay un marco narrativo, por mínimo que sea, y que en él se sostienen los dos elementos fundamentales que constituyen el carácter didáctico de la obra: los cuadros de costumbres (la vida del caserío, la descripción del trabajo de la ferrería o de la fábrica de tejidos) y las reflexiones o consideraciones didácticas y doctrinales: alabanza de la vida rural, apología del euskara...

El diálogo —«autua» dice el autor— constituye el único modo mediante el que Mogel resuelve los problemas técnicos de su obra: «Diálogos —dice el subtítulo— entre un rústico solitario baskongado y un barbero callejero llamado maisu Juan».

Podríamos pensar en una técnica narrativa que utilizarán después novelistas de la generación realista —Galdós, o, más tarde, Baroja—. Una vez más y de modo análogo a lo que se puede decir de la obra de Barrutia con respecto al teatro, Mogel es un epígono más que un precursor. Los sabrosos diálogos entre Peru «catedrático de lengua baskongada en la universidad de Basarte» y el ilustrado barbero nos recuerdan más bien los diálogos renacentistas, como expresión técnica de una literatura claramente doctrinal y didáctica y que en ningún momento ha sido adscrita a los géneros narrativos.

(59) *Historia de la Literatura Vasca*, pg. 108.

(60) En *Euskul Linguistika eta Literatura: Bide berriak*. Bilbao. Deustuko Unibertsitateko Argitarazioak, 1981, pgs. 343-368. Unibertsitateko Argitarazioak, 1981, pgs. 343-368.

Esta relación es también señalada por Vilasante, cuando dice:

«La idea de escribirle (sic.) (se refiere a *Peru Abarka*) le vino a Don Juan Antonio de los diálogos latinos de Luis Vives. Así como este gran humanista compuso sus diálogos para enseñar el latín de una manera amena y práctica, Mogel quiso hacer otro tanto con sus diálogos» (61).

Las coordenadas narrativas de *Peru Abarka* —personajes y acción, espacio y tiempo— no son pertinentes como para decidir por sí mismas de la naturaleza genérica de la obra, sino que están subordinadas a las necesidades de los diálogos y a los objetivos didácticos y costumbristas del libro.

Pero el hecho de no situar en *Peru Abarka* el origen de la novela vasca —en el trabajo antes aludido hemos propuesto para este origen el final de siglo, Txomin Agirre y su primera obra *Auñamendiko Lorea*— no quiere decir que el libro de Mogel no sea importante en la historia de nuestra literatura, como un punto decisivo en el camino que va de la prosa ascética a la narrativa.

En primer lugar, *Peru Abarka*, híbrido de diálogo doctrinal renacentista y cuadro de costumbres romántico, marca claramente las distancias frente a la tradición de la prosa de piedad, afirmando su identidad como prosa «civil» o «profana» —aún dentro de la condición clerical de su autor y de la indudable y recia ortodoxia de la visión del mundo que a través del «universitario» de Basarte se nos transmite—. Además, esa prosa civil, aún identificada genéricamente como diálogos didáctico -doctrinales, se sostiene en un marco narrativo, nuevo en la prosa euskérica.

No es Mogel, ciertamente, el primero en utilizar el diálogo como técnica de expresión literaria —ya lo utilizó, y con gran habilidad, Etxepare en alguna de sus poesías amatorias—, pero el indudable dominio con que lo hace supone una clara aportación en el desarrollo literario de nuestra prosa. Aunque los diálogos en *Peru Abarka*, subordinen su función a las exigencias doctrinales y didácticas de la obra.

Hay una creación —variada y bastante rica— de personajes, entre los que Maisu Juan, como señala Michelena, resalta más aceptable

y verdadero —más «esférico», diríamos utilizando la ya clásica tipología de Forster (62)— que Peru y su familia, demasiado «planos», en ese ejemplar papel de encarnar, de manera insobornable y químicamente pura, las esencias de lo vasco. Aunque la ausencia casi total de una verdadera acción hace que los personajes sean más bien sujetos de la enunciación —de los diálogos— que del enunciado, es decir, de una historia que prácticamente no existe.

Por fin, otro elemento importante, y por el que *Peru Abarka* sí es un antecedente de la novela que se cultivará en la primera mitad del siglo XX es el costumbrismo.

La apología del caserío y de la vida rural como fortalezas del euskara y de los ancestrales valores vascos ha llevado a algunos a ver en Peru una versión a lo vasco del «buen salvaje» rousseauiano.

Es evidente la distancia ideológica que separa a Rousseau y a Mogel: Emilio y Peru son criaturas engendradas por visiones del mundo claramente contrapuestas. Pero esa especie de vuelta nostálgica a la naturaleza y de búsqueda de lo ancestral, puede ser, tanto en un caso como en otro, expresión de una actitud romántica, o prerromántica, si se quiere, que en Mogel se concreta además en un costumbrismo fuertemente moralizante..

1.4. *La poesía vasca entre el cuadro de costumbres y el lirismo existencial.*

La poesía es sin duda el género más cultivado, de más raíces en la tradición literaria oral y popular y donde la literatura vasca alcanza cotas de calidad estética no logradas seguramente en otros géneros, y resiste la comparación con obras análogas de otras literaturas.

En el XVIII sin embargo, el panorama poético vasco es más bien pobre y no ofrece demasiado interés.

El XIX en cambio ve surgir una serie de poetas importantes desde una perspectiva histórica y que en general se mueven por los cauces poéticos marcados por la tradición de la poesía popular.

Por razones cronológicas más que de prelación poética, empezaremos citando al bersolari más que poeta, Pierre Topet Etxahun.

(61) *Historia de la Literatura Vasca*, pg. 213.

(62) Cf. E.M. Forster, *Aspectos de la novela*, Mexico, Universidad Veracruzana, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras. 1961.

Hombre de vida violenta y desgarrada, Etxahun de Barcos lleva a sus versos, satíricos y elegíacos, algo del talante pasional y trágico, de su existencia.

Podríamos citar igualmente a Jean Martin Hiribarren, que junto a obras religiosas, nos deja dos obras en verso: *Montebideoco berriac* y *Escualdunac* (1853) un larguísimo poema (unos 5.000 versos) en que se hace una entusiasta apología de los vascos y de su país. Vale como intento más que como logro y desde luego, más que la calidad lírica o épica del poema, tiene valor el cúmulo de interesantes datos que Hiribarren aporta sobre la vida y las cosas vascas de su tiempo.

Más importancia tiene, sin duda, el donostiarra Indalecio Bizkarrondo, «Bilintx».

Quizás lo más interesante de los versos de Bilintx sea esa manifestación del yo, desolada y humorística al mismo tiempo, que Michelena califica de «casi impúdica» por lo que tiene de contraste con el tradicional recato lírico de los poetas vascos.

Otro nombre para la historia de la poesía vasca de la época es el de Jean Baptiste Elissamburu, premiado repetidamente en los certámenes poéticos de Urrugne y Sara, pero de una vena lírica y un registro poético muy superior a la mayoría de los versificadores que acudían a este tipo de concursos.

Hay que mencionar también a Iparraguirre, que a golpe de verso y guitarra pasea por el mundo su nostalgia de Euskalerría.

Más que por la calidad de sus versos, Iparraguirre es digno de mención por su sensibilidad para conectar con la conciencia colectiva y expresar el sentido del pueblo en unos versos y una música que pronto se hicieran populares.

Hay también otros nombres que podrían ser añadidos a esta pequeña galería de poetas que pueblan el escenario de la literatura vasca a lo largo del siglo XIX. No pretendemos hacer un recuento exhaustivo. Los citados pueden ser una muestra suficientemente representativa para intentar un diagnóstico del lugar y la función de la poesía en la literatura vasca de esa época.

Pero es muy difícil, por no decir imposible, adscribir a los autores citados y a las obras que con ellos componen el panorama poético del XIX vasco, a un sistema de convenciones o a un movimiento poético uniforme y común.

En el caso de intentarlo, parecería lógico pensar que sería el Romanticismo el movimiento en que mejor podría inscribirse la producción poética de esos autores.

De Bilintx ha dicho Michelena que es «la voz más auténticamente romántica de la literatura vasca» y hay testimonios de que leyó y se interesó por la poesía de un romántico -o un postromántico— como Bécquer.

La existencia trágica hace de Etxahun una especie de «poeta maldito» a la vasca, que parece estar bastante en armonía con un cierto romanticismo rebelde.

Algunos poemas de Elissamburu parecen estar hechos desde un talante moderadamente lamartiniano, y en cuanto a Iparraguirre, esa fácil sintonía con el espíritu de la colectividad y la rápida popularización de sus canciones podrían igualmente ser interpretadas como expresión de un espíritu romántico.

Por otra parte, el costumbrismo de un Hiribarren o de otros poetas de la época —algunos de los versificadores que concurren a los certámenes de Urrugne o Sara— podría igualmente ser visto como hundiendo sus raíces en el movimiento romántico.

Ahora bien, ¿qué puede querer decir hablar de romanticismo a propósito de la poesía vasca del siglo XIX?

Parece desde luego claro que no se quiere significar una unidad de escuela o de tendencia entre los diferentes poetas.

Ni la adscripción consciente a un sistema de convenciones estéticas, culturales e ideológicas que se identifica y conoce comunmente como romanticismo.

Tampoco, por fin, la adhesión a una actitud romántica conocida y aceptada, y vigente en otras literaturas.

Hay que notar de paso que el pretendido romanticismo de nuestros poetas —un Bilintx, un Iparraguirre o un Elissamburu— sería en todo caso un romanticismo tardío, epigonal casi.

Por supuesto que el romanticismo literario europeo no es unitario ni uniforme, ni cronológica, ni estética ni ideológicamente.

De cualquier modo resultaría apresurado y poco riguroso tomar como modelo cualquiera

de los momentos o corrientes que hoy se distinguen en el movimiento romántico y aplicarlo mecánicamente a la descripción de la literatura vasca decimonónica.

El pretendido romanticismo de la literatura vasca tendrá que ser repensado y reformulado, a la luz ciertamente del romanticismo europeo, al que no puede ser ajeno al menos del todo y en algunos autores, y en el contexto socio-histórico y cultural específico en que esa literatura se crea y se hace significativa.

Otro dato importante en el panorama literario del XIX lo constituyen los certámenes poéticos organizados por Antoine D'Abbadie D'Arrast, que comienzan a celebrarse en 1853 en Urrugne pasando después a Sara.

La importancia de estas fiestas poéticas no está en la calidad de los concursantes o de las composiciones premiadas. Se trata en general de versificadores más o menos hábiles e inspirados. El poeta Elissanburu premiado repetidamente en tales certámenes será la excepción que confirma la regla.

Y sin embargo, los certámenes iniciados por D'Abbadie y repetidos más tarde en San Sebastián por iniciativa de Manterola son, vistos desde una perspectiva histórica, un momento importante y una contribución decisiva al desarrollo de la literatura vasca en general y al de la poesía en particular.

Los certámenes y fiestas poéticas dan al quehacer literario, aunque sea el de versificadores aficionados, un estatuto social que hasta entonces no había tenido.

La sola convocatoria de los concursos supone la existencia de una conciencia más o menos generalizada pero ciertamente colectiva de la importancia cultural y social de un quehacer «gratuito» y poco trascendental como el componer versos.

Esa conciencia de la lengua renovada progresivamente desde el XVIII encuentra ahora cauces institucionalizados de expresión no en defensas teóricas y a veces no euskaldunes de la lengua, sino en su cultivo literario, en la creación de versificadores y poetas.

Hay además en la acción de los jurados que deciden los premios, aunque sea mínimamente, una reflexión sobre el hecho literario, una crítica literaria, aunque seguramente la expresión resulta demasiado pomposa todavía, prácticamente inexistente hasta entonces, si se

exceptúa a Oihenart en sus juicios sobre la poesía vasca precedente, o, de algún modo, a Etxeberri de Sara cuando propone a Axular como maestro y modelo para los escritores euskéricos.

Por fin, desde el punto de vista de la recepción literaria, los certámenes y las fiestas poetico-folklórico-culturales con que se celebran contribuyen a ir creando un público que se va decantando y definiendo progresivamente como receptor de un producto específicamente literario.

A pesar de la discutible calidad de las composiciones presentadas, los concursos poéticos contribuyen decisivamente a la institucionalización de la literatura —aunque sea una versión tan coyuntural y plana de literatura como hacer versos— y a dar al quehacer literario —creación y consumo— un estatuto cultural y social que hasta entonces no tenía, al menos de un modo explícito.

Por eso un inventario de la poesía vasca en el XIX no se puede quedar en aquellos poetas cuya obra alcanza calidades poéticas apreciables, sino que debe valorar en su justa medida lo que, no ya unas composiciones poéticas, mediocres en su gran mayoría, significan, sino el contexto socio-literario que la convocatoria y celebración de los concursos va creando.

Desde la perspectiva del historiador de la literatura, la verdadera aportación de los certámenes de D'Abbadie, como después los promovidos por Manterola, no está en las composiciones premiadas, sino en lo que contribuyen a ir creando condiciones para un nuevo estatuto, cultural y social de la literatura.

III.- A MODO DE CONCLUSION.

Después de esta excursión por la literatura vasca de los siglos XVIII y XIX, demasiado rápida, para ser suficientemente profunda, y excesivamente cargada de hipótesis para resultar del todo rigurosa, se impone a modo de conclusión, señalar aquellos aspectos o elementos que marcan, a nuestro juicio, y desde la perspectiva de la historia de la literatura vasca, la especificidad literaria de la época estudiada, y su función en el desarrollo y evolución del sistema literario vasco.

Reincidiendo en el carácter hipotético de algunas de nuestras propuestas, digamos de entrada que las conclusiones que aquí se proponen exigen, naturalmente, un contraste y ve-

rificación ulterior que estudios más monográficos sobre obras, autores, tendencias, etc. deberán, sin duda, permitir.

1.- Podemos decir, por lo que a la literatura euskérica se refiere, que hasta bien entrado el siglo XIX hay ciertamente escritores y obras, algunas claramente adscribibles a los grandes géneros literarios tradicionales. Hay por lo tanto, literatura. No hay, sin embargo, una vida literaria mínimamente institucionalizada.

En el panorama actual de los estudios literarios, se abre paso progresivamente la idea de que la historia de la literatura no puede ser simplemente la historia de las obras, o la de las obras y los autores, sino que debe tenerse en cuenta también la recepción literaria, sin la que sería difícil en muchos casos explicar las leyes de funcionamiento y evolución de la literatura (63).

La literatura es una práctica social y, por ello mismo, socializada. La obra literaria existe como tal cuando funciona en un circuito de comunicación literaria, y a través de las mediaciones que constituyen ese circuito, desde la producción hasta el consumo en sus diferentes formas, pasando por los diversos modos de distribución del producto literario.

Estos canales que institucionalizan la literatura y fundamentan su estatuto social, son, en el caso de la literatura vasca y para la época que nos ha ocupado, bastante precarios, y en ocasiones ni siquiera existen, sobre todo por lo que se refiere a la recepción literaria.

En la historia del euskara escrito es alto el porcentaje de obras que han permanecido mucho tiempo —algunas siguen permaneciendo— inéditas.

Dentro del período estudiado y por referirnos solamente a obras de importancia decisiva en la historia de nuestra literatura, hay que citar los casos flagrantes de *Gabonetako ikuskizuna*, de Barrutia y *Peru Abarka*, de Mogel. (64).

Una historia de la literatura vasca no puede ignorar el dato de que algunas obras —bastantes— quedaron inéditas en su tiempo, impidiéndose su recepción por parte del público y

haciendo imposible esa dialéctica literaria de éxitos y fracasos, imitaciones e influencias, desarrollos y evoluciones que es como la espina dorsal de toda historia de la literatura.

2.- La conciencia de la lengua y de su uso culto, que está en la base de toda actividad de escritura literaria, conoce un desarrollo notable entre 1700 y 1876. Este desarrollo es originalmente fruto del trabajo de gramáticos, lingüistas y apologistas de la lengua, y su manifestación práctica en escritura da resultados más inmediatos y amplios en la prosa científica y ascética.

Pero la posibilidad, la conveniencia y la práctica incluso de una prosa literaria —marcada fuertemente por una funcionalidad didáctica y moralizante, es cierto, pero con una indudable y creciente autonomía estética— se va abriendo camino, a lo largo sobre todo del XIX, preparando los modelos lingüísticos y formales que cristalizaran a finales de siglo en la primera narrativa vasca y sobre todo en la novela.

Este desarrollo de la escritura euskérica supone, a finales del XIX, la consolidación definitiva, como lenguas literarias, de los cuatro dialectos más importantes del euskara: laboritano, suletino, guipuzcoano y vizcaino.

Ello es sin duda, un testimonio evidente, de la riqueza estructural y expresiva de la lengua, incluso en los usos escritos cultos y más allá de una práctica meramente oral, pero manifiesta al mismo tiempo la necesidad de un modelo literario unificado, que catalice ese decisivo esfuerzo de creación de lengua que es la actividad literaria y que evite una excesiva dispersión dialectal.

3.- Otro elemento, señalado repetidamente en nuestro trabajo y que debemos también resaltar aquí, es esa progresiva institucionalización de la literatura como actividad escritura autónoma, que irá adquiriendo un nuevo estatuto, cultural y social, tanto desde la perspectiva de la actividad creadora como, sobre todo, desde la recepción y la formación de un nuevo público lector.

En la frontera cronológica de nuestro estudio —1876— la segunda Guerra Carlista, la

(63) Esta creciente importancia de la recepción literaria tiene su expresión más característica en los trabajos de la llamada «Escuela de Constanza», en Alemania, donde H.R. Jauss y W. Iser, entre otros, vienen desarrollando la llamada «Estética de la Recepción».

(64) El caso de la pieza de Barrutia es, ciertamente, distinto, ya que como texto dramático su recepción normal habría sido la representación teatral y no la edición. Pero no tenemos tampoco ningún indicio de que la obra hubiera sido representada en su tiempo.

pérdida de los Fueros y el movimiento de reivindicación política subsiguiente marcan un momento cultural donde el desarrollo literario irá encontrando un espacio progresivamente favorable.

La creación de instituciones culturales, revistas, etc. tendrá una incidencia decisiva en el desarrollo literario, sobre todo desde esa perspectiva ya señalada de su institucionalización como actividad cultural socializada. Son en concreto esas mediaciones sociales sobre las que se apoya como institución la vida literaria las que se explicitarán y asentarán en el con-

texto de ese complejo e intenso movimiento cultural que surge en Euskalerría en el último tercio del siglo XIX.

En este marco cultural hay que inscribir, como resultado de ese largo proceso anterior arriba estudiado, la cristalización de la prosa narrativa, que será la expresión cumplida de ese nuevo estatuto social y cultural de la literatura euskérica: a caballo entre el XIX y el XX, la novela viene a suponer, de alguna manera, la entrada de la literatura vasca en la modernidad.