PREGÓN

SIGLO XXI

57
3ª época
Octubre
2020
6€

ASOCIACIÓN CULTURAL NAVARRA DESDE 1943

Dossier Ulibarrena

Homenaje a Ana Mari Marín

Historia ⋆ Arte ⋆ Personajes ⋆
Miscelánea ⋆ Sociedad ⋆ Literatura

PREGÓN SIGLO XXI

ASOCIACIÓN CULTURAL NAVARRA DESDE 1943

número 57
octubre de 2020

Portada: Ana Mari Marín, *Amaiur*, 2001. 100x100 cm. Catálogo de la exposición de la Ciudadela "Toda una vida" (2013)

PREGÓN SIGLO XXI

Revista navarra de cultura desde 1943

DIRECCIÓN: **Mª José Vidal Errasti**

CONSEJO EDITORIAL: **Juan José Martinena Ruiz, José Mª Muruzábal del Solar, José Miguel Iriberri, Mª José Vidal Errasti, José Javier Viñes Rueda.**

EDICIÓN: **S. C. Peña Pregón**

www.pregonnavarra.com

PRESIDENTE: **José Mª Muruzábal del Solar**

COORDINA: **Javier Igal Abendaño**

IMPRIME: **Gráficas Xavier**

DEPÓSITO LEGAL: **NA 2033—1993**

ISSN: **1969—1161**

"**Esta obra ha contado con una subvención del Gobierno de Navarra concedida a través de la convocatoria de Ayudas a la Edición del Departamento de Cultura, Deporte y Juventud**"

"Lan honek Nafarroako Gobernuaren dirulaguntza bat izan du, Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentuak egiten duen Argitalpenetarako Laguntzen deialdiaren bidez emana"

Gobierno de Navarra — Nafarroako Gobernua

INDICE

HISTORIA

5 **Joaquín Beunza y Eladio Esparza debaten sobre fuero y estatuto: mayo-junio 1936.**
Víctor Manuel ARBELOA MURU & Enrique JAURRIETA LINZOÁIN

10 **Los últimos siervos del Reino de Navarra.**
Juan Jesús VIRTO IBÁÑEZ

PERSONAJES

14 **"Los Mina"... Luces y sombras.**
Juan Manuel CENZANO CATALÁN

19 **Delibes y Navarra.**
Ramón GARCÍA DOMÍNGUEZ

25 **Saturio Torón, torero.**
Salvador MARTÍN CRUZ

27 **Mientras el mundo sea mundo, el ocho de marzo, San Veremundo.**
Pedro SÁEZ MARTÍNEZ DE UBAGO

DOSSIER ULIBARRENA

30 **Joxe Ulibarrena.**
Elur ULIBARRENA HERCE

34 **La huella de París en José Ulibarrena.**
Francisco Javier ZUBIAUR CARREÑO

41 **Joxe, magistral.**
Héctor URRA POMBO

ARTE

46 **Un antiguo dibujo de Beire.**
José María MURUZÁBAL DEL SOLAR

47 **Homenaje a Ana Mari Marín. Su pintura es emoción y explosión vitalista de color.**
Pello FERNÁNDEZ OYAREGUI

55 **Ángel Sanz García, pintor.**
José María MURUZÁBAL DEL SOLAR

La dirección de Pregón Siglo XXI no se vincula necesariamente con el contenido de los trabajos publicados, todos ellos realizados gratuitamente por sus autores.

60 **Sobre las profecías de la Sibila, la Puerta del Juicio y la imagen titular de la Catedral de Tudela.**
Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ

MISCELÁNEA

65 **El vocabulario de Marcilla y su comarca en el Siglo XX.**
Emilio GARRIDO LANDÍVAR

70 **Restauración de las torres de Donamaría e Irurita.**
Francisco JAVIER GALÁN SORALUCE

74 **Asociación de Amigos del Fuerte Alfonso XII.**
Manuel F. GAMBÍN AGUADO

81 **Sanfermines de 1973. La vision personal de un alcalde. Epílogo (el pobre de mí).**
José Javier VIÑES RUEDA

OBITUARIO

82 **Ricardo Ollaquindia, In memoriam.**
Juan José MARTINENA RUIZ

DEL ARCHIVO DE PREGÓN

84 **Otro Famoso Roncalés.**
Ricardo OLLAQUINDIA GARCÍA

SOCIEDAD

86 **El teatro religioso pamplonés en el Siglo XX.**
Álvaro ANABITARTE PÉREZ

92 * **Navarjota consigue que la Jota Navarra sea declarada bien de interés cultural inmaterial.**
Mª Ángeles GONZÁLEZ ROYO & Laly JAUSORO GARCÍA

LITERATURA

94 **Ay, Muertos por el Coronavirus.**
Víctor Manuel ARBELOA MURU

95 **Soneto al paso del Coronavirus.**
José Antonio ARZOZ MARTÍNEZ

96 **Sentimenduak eta inpresioak.**
Ibán ESCUDERO IGOA

97 **Relato breve.**
Olga IZQUIERDO MONREAL

EDITORIAL

La **Sociedad Cultural Peña Pregón** regresa para presentar un nuevo número de su veterana revista. Sacamos a la luz, en este otoño de 2020, la revista número 57 de esta época, que hace la número 192 de nuestra serie histórica. Llevamos, como es bien sabido, 77 años al servicio de la cultura de Navarra, ***siendo pregoneros de las cosas y virtudes de Navarra***, como dice nuestra seña de identidad.

Presentamos un nuevo número de Pregón, **después de la excelente acogida del número extraordinario de los Sanfermines**, en un año precisamente de "no fiestas". Éxito de crítica, de comentarios y hasta de ventas. Nos dicen que es una revista para la historia, quizás de los mejores números de la larga y dilatada historia de nuestra revista. El éxito es atribuible, únicamente, a nuestros socios y colaboradores.

El número 57 viene también cargado de contenidos. Cada vez son más los amigos que nos envían sus colaboraciones para que sean publicadas.

Tenemos, como siempre, un poco de todo. Artículos de Historia; Arbeloa y Jaurrieta nos ilustran sobre la **Segunda República**, mientras Juan Jesús Virto desarrolla un tema curioso, *los últimos siervos de Navarra.* El apartado de personajes nos acerca a los Mina, mientras, Ramón García, escribe sobre la relación de **Delibes y Navarra**, en el Centenario del escritor; Juan José Martinena recuerda el fallecimiento de **Ricardo Ollaquindia**, el pregonero más veterano y que durante 60 años enriqueció nuestra revista; a él se dedica también el Archivo de Pregón. Tenemos también un dossier sobre el escultor **José Ulibarrena**. Otro recuerdo y homenaje nos acerca la figura de **Ana Mari Marín**, fallecida recientemente. La **Catedral de Tudela** sigue descubriéndonos sus secretos, de la mano de Jorge Jiménez. Nuestra miscelánea recuerda el **habla de Marcilla**, a través de los conocimientos de Emilio Garrido, la **restauración de las Torres de Donamaría e Irurita**, por Francisco Galán, o la presentación de la **Asociación Fuerte Alfonso XII**; y muchas más cosas.

No nos queda más que agradecer a nuestros socios y amigos el seguimiento que realizan de nuestra revista y, por supuesto, su lectura. Toda ella rebosa Navarra; disfrutémosla una vez más. Muchas gracias por adelantado.■

Joaquín Beunza y Eladio Esparza debaten sobre Fuero y Estatuto: mayo y junio de 1936

Víctor MANUEL ARBELOA MURU & Enrique JAURRIETA LINZOAIN
vmarbeloa@gmail.com & enriquejaurrieta@gmail.com

Merece la pena resaltar, dentro del proceloso período de la Segunda República, la polémica que se trajeron entre manos, desde finales de mayo hasta mediados de junio, el redactor de El Pensamiento Navarro, Miguel Ramón (seudónimo de Joaquín Beunza, ex jefe de la Minoría Vasco-Navarra en las Cortes, en 1931-1932) y el subdirector de Diario de Navarra, el escritor y periodista Eladio Esparza, a propósito del viejo y asendereado tema del Fuero y el Estatuto.

En las dos últimas columnas de la primera página del diario peneuvista de Pamplona, *La Voz de Navarra*, del día 29 de mayo, se insertaba -¡tanto les había gustado!- el artículo publicado el día anterior por Miguel Ramón en el órgano tradicionalista, con el que respondía, con todos los comedimientos posibles, a una pugnaz "Estampa foral" de Eladio Esparza, del día 27 del mismo mes, contra el Estatuto, contra cualquier Estatuto de autonomía en Navarra.

EUZKADI'REN BERJABETASUN ARAUDIA

ESTATUTO DE AUTONOMÍA DE EUZKADI

Edición Oficial

Estatuto Vasco de 1936. 1ª ed., Bilbao.

Más que "la pasión sin freno" exige Ramón "la meditación serena y reflexiva" a la hora de buscar la concordia para poder recobrar "una gran parte de sus facultades privativas, llámense autonómicas o forales", y no desperdiciar, "acaso con carácter irreparable y definitivo", la coyuntura, quedando Navarra en una evidente situación de inferioridad con relación a otras regiones de España que, "con menos derechos de todo orden que nosotros", han sabido aprovecharse mejor de las circunstancias. Le parece "vergonzoso", sí "vergonzoso", que "Navarra no sepa en el momento presente si quiere o no más autonomía" y mucho menos cuál sería ésta en caso de esa ampliación.

Todos los regímenes, subraya Ramón, nos han ido negando desde 1839 la reintegración foral, "la verdadera tesis del navarrismo". Y frente a "esa negativa injusta, sistemática e ilegal", Navarra ha tenido que transigir con la ley del 41, y las del 77 y la del 27, y tantas otras que, si mejoraban algo nuestro régimen, no eran las que Navarra deseaba como reconocimiento de nuestro derecho. Navarra, "durmiente en muchos meses", no puede dejar pasar el mes de mayo de 1936 sin dar a tan grave asunto la categoría que le corresponde. "El aldabonazo que ha sonado en las puertas de Navarra por el lado de la frontera de Guipúzcoa nos ha puesto en pie", y ya el Consejo Foral y la Diputación han acordado ocuparse activamente de la cuestión foral, "porque aquí toda cuestión de autonomía es foral", y darle la más pronta solución posible.

Joaquín Beunza, Bilbao, enero 1932.

Navarra debe obtener "la mayor suma de facultades, dejando el menor número posible pendientes de una reconquista posterior". Niega Ramón que el Estatuto no sea pacto: "el Fuero es, en efecto, en su esencia, el derecho de pactar; pero si el Estado nos hace una oferta de recobrar gran parte de nuestros derechos, y Navarra, libérrimamente, porque quiere, acepta la propuesta del Estado, ¿habrá quien diga que eso no es un pacto en el que Navarra ha podido entrar o no, según su voluntad?".

Vamos a fijar pronto y bien cuál debe ser nuestra Carta Foral del presente momento histórico, y vamos a conseguirla con toda la rapidez que las circunstancias imponen: pero siempre con la mirada puesta en el porvenir con la preocupación que también fue esencia de nuestro Fuero: su *amejoramiento* futuro, paulatino o rápido, según las circunstancias lo permitan; hasta llegar a nuestra total y completa reintegración foral que es, a nuestra tesis, nuestro norte, nuestra luz, nuestra eterna esperanza y a la vez nuestra justicia y nuestra resurrección, como la Navarra histórica inmortal, florón preclaro del escudo de la grande España".

Desde el diario del que es subdirector, Eladio Esparza expone, el mismo día 29, sus discrepancias, más que doctrinales, procedimentales con Ramón: si Navarra ha pactado con todos los regímenes, ¿por qué no con éste, "propicio a toda autonomía por virtud de su Constitución?"; "¿para qué ni por qué variar de procedimiento y seguir normas que no se derivan de nuestro derecho secular, sino de artículos constitucionales, expuestos a todas las vicisitudes y a todos los reveses de la política?". No ve Esparza razón alguna "para renegar de ese derecho, para renunciar a ese derecho o para postergar ese derecho, el de todos los siglos".

Elogia Ramón, dos días después del anterior escrito, el amor con que "hombres de la talla espiritual de Esparza" se ocupen con amor de cuestión tan capital para el porvenir de Navarra tras la desconsoladora indiferencia de los navarros ante el problema. Y lo que no es razonable, ni práctico, ni justo es plantear una cuestión previa por razón del nombre. "¿Nos conviene la reintegración de facultades que la Constitución nos ofrece? Pues vamos a tomarlas…", aunque el nombre sea como una purga desagradable, "porque detrás de ella está la salud".

Para el Estado será Estatuto; para nosotros Carta Foral, menos que Fuero, una especie de Fuero reducido o disminuido; pero, además de una reivindicación parcial de nuestros derechos desusada por su amplitud, será el primer jalón para las demás reivindicaciones futuras, porque nuestra mejora de hoy no llevará aparejada ninguna renuncia ni total ni parcial para lo futuro; el presente lo haremos más amplio; y el porvenir, si Navarra quiere, será nuestro también.

No se preocupe, pues, el "querido chapelaundi del Bidasoa" por el pacto. Si el Estado nos ofrece por medio de la Constitución una devolución de facultades que antes nos arrebató y no nos pide nada por ello, sino que digamos en forma que lo aceptamos,

"donde hay una oferta y una aceptación libres, hay jurídicamente un pacto, con la ventaja de que podremos devolver después lo recibido, si no nos agrada". Esté tranquilo, pues, E. E., termina el colega colaborador de *EPN*: "pactaremos ahora y pactaremos mientras Navarra exista".

Pero el *chapelaundi* (boina grande) de Lesaca, que responde el día 31, no se cree lo escrito por el anónimo tradicionalista. Si no tenemos opción ni al nombre del procedimiento, ¿cómo se nos devolverán facultades que nos arrebataron? Pero Navarra no tiene necesidad de organizarse en región autónoma, según el art. 11 de la Constitución, "porque ya lo es desde siempre, ni tiene necesidad de desfigurar sus características autonómicas porque las tiene propias". Y el pacto entre el Estado y cualquiera de las cincuenta provincias de España, que acepten el Estatuto, "no es como el pacto que siempre, por encima de todas las Constituciones, ha tenido derecho Navarra para ventilar el asunto del Fuero con el Estado.

Eladio Esparza Aguinaga.

A Miguel Ramón, en su respuesta de 7 de junio, le gustaría que su "dilecto amigo" se olvidara de sus luces deslumbrantes de literato y de su hábil lógica de ex seminarista y se pusiera al nivel de su contrincante. Y desde ese nivel le pregunta si Navarra debe hacer algo y, en caso afirmativo, qué. Ramón sí cree que debe hacer todo lo posible para aumentar su autonomía y recobrar sus derechos, desde los actuales hasta la reintegración foral completa. La ampliación actual de autonomía dentro del marco constitucional se llama Estatuto, y no se le puede dar otro nombre, y con él se pacta con el Estado central, aceptando la devolución de facultades por medio de la Constitución. Es cierto que los preceptos constitucionales que autorizan la autonomía a otras provincias no son aplicables en lo fundamental, "porque ésta lo es y lo ha sido siempre", y cierto es también que no necesita desfigurar sus características autonómicas "porque las tiene propias", pero la agregación de nuevas facultades se hace sin alteración de las que ya tenemos, sin pedirnos nada por ello, y sería "un error gravísimo" que nos quedáramos, "quizás para siempre o por mucho tiempo", por debajo de Cataluña, de las Vascongadas, acaso de Galicia y quién sabe si de otras varias regiones españolas, perdiendo "el instinto tradicional de conservación de nuestra preeminencia autonómica o foral de España".

Navarra, escribe a renglón seguido Miguel Ramón, carece de opción para quedarse o no quedarse quieta "por los gravísimos problemas que la concesión del Estatuto Vasco va a crear en Navarra". No es político señalarlos y menos a una persona tan perspicaz como su interlocutor. La autonomía que tendría Navarra tras aprobarse su Estatuto jamás sería igual a las de otras provincias españolas, que deberán su autonomía exclusivamente a la Constitución:

Navarra tendría la suya antes por su personalidad inconfundible, por su tradición histórica, por el propio pacto por vía de unión de su incorporación a Castilla, por el reconocimiento de su régimen peculiar a través de todos los Gobiernos que ha tenido España y en todas las épocas de su vida.

Y si la ampliación de autonomía podrá ser un acto gracioso en la mayor parte de las regiones de España, en Navarra "es reparo parcial de un agravio causado a la misma desde la Ley de 1839". En fin, Ramón cree que es posible llegar a un punto de convergencia en la opinión navarra. Si E. E. le da una solución más eficaz, se alistará bajo sus banderas. Que diga Navarra lo que quiere y a la tarea enseguida. Lo peor fuera no fijar esa tarea. Y que en esta disputa -concluye irónico- "no lleguen los perros de la fábula".

Como resume Esparza en su penúltimo escrito, el día 9, ambos contendientes coinciden en el Fuero y discrepan en el Estatuto. El escritor lesacarra no cree que el Estatuto sea lo

que dice Ramón, sino lo que dice la Constitución. Y sus temores en este punto son los siguientes:

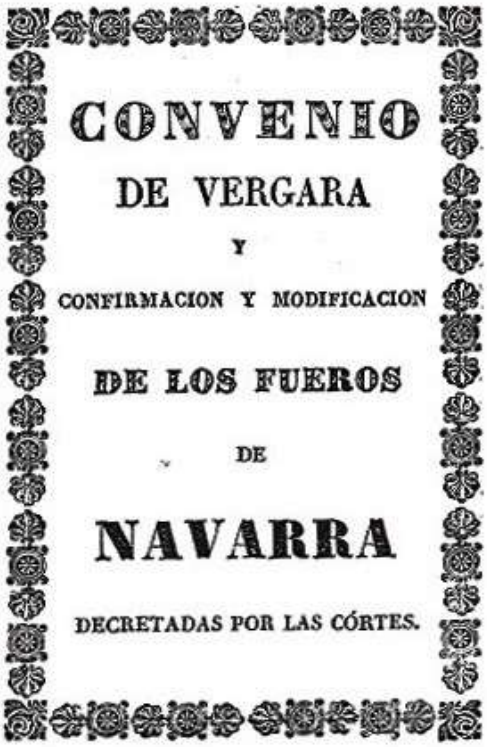
Primero, se trata de hacer simpática en Navarra la aceptación del Estatuto. Segundo, logrado este objeto, se trata de incorporar a Navarra al estatuto vasco. Tercero, y así llegaríamos irremisiblemente al fin vilipendioso de Navarra, como personalidad histórica dotada del derecho propio de pactar.

Lo que aclara en el último artículo de la amable y cordial controversia, el día 10, esta vez en las dos primeras columnas de la primera página. Lo que cree Eladio Esparza es que debe hacerse "un nuevo pacto solicitado por Navarra y en el que se especifique el nuevo régimen que ha de regular nuestras relaciones con el Estado". Según el autor, el último pacto, el de 1841, satisfizo a Navarra, que se encontraba "exangüe moral y materialmente y aceptó el vivir, más urgente siempre que el filosofar, y porque, legalizada la situación, pudo organizarse encauzada en aquel sentido de su nueva legalidad".

Siguiendo al ministro navarro José Alonso, un clásico en la materia, Esparza acepta el doble significado de aquel pacto: el significado expreso de la vigencia de las materias forales pactadas entonces, y el significado de la vigencia tácita de las no mencionadas en el pacto. Pues bien, corregir el texto de las pactadas y subsanar el silencio de las no pactadas, para ponerlas en vigor, es "la labor primera y esencial que incumbe a Navarra por medio de sus órganos representativos…".

Según el autor, en el pacto de 1841 desaparecieron algunas materias forales; otras quedaron subsistentes; otras, modificadas y no se incluyeron en él. De las que subsistieron o se modificaron se han hecho en ocasiones mangas y capirotes, contraviniendo no sólo el espíritu contractual, sino el texto mismo. De las que pasaron en silencio al modificar los Fueros cabe deducir con toda lógica y con todo derecho que quedan subsistentes, aunque en la práctica no haya sido así. Y de las anuladas, Navarra "había de decidir sobre su restablecimiento, con lo que queda esbozado el plan primero e ineludible de la restauración foral". Plan o "extensa reforma" que cabe entre los límites señalados por M. R., el estado actual y la reintegración absoluta. Navarra habrá de computar sus resistencias económicas para ello, y más si opta por la reintegración foral, "si es que esto de la reintegración -añade con retranca-, mi admirado M. R., es en nuestra conciencia y en nuestra intrepidez de abolengo algo más que una palabra rimbombante y solemne, mediante cuyo opio hemos distraído el problema desde 1839". Y un toque sentimental para rematar: Si nuestros padres nos dejaron una herencia preciosa y sagrada -concluye diciendo-, "vamos a ver si la mejoramos honrando así la memoria de nuestros padres".

Poco le queda ya al fuerista carlista por añadir. Ha dejado pasar unos días, esperando que otras personas aportasen nuevos datos al estudio del asunto. Y sólo el señor Yaben, el arcediano de Sigüenza, "con su autoridad indiscutible", ha terciado para decir en definitiva que "nada hay que hacer en este momento".


CONVENIO
DE VERGARA
Y
CONFIRMACION Y MODIFICACION
DE LOS FUEROS
DE
NAVARRA
DECRETADAS POR LAS CÓRTES.

Edición de la Ley Modificadora de Fueros de Navarra, o ley Paccionada, de 1841.

Para Ramón, que escribe por última vez el día 21, la más lamentable verdad es que "el pulso de Navarra es casi nulo en Navarra desde la República", aunque un atenuante puede ser que otros problemas de mayor gravedad, como el religioso, social, económico… ocupan ahora la atención de las gentes. Por otra parte, él no quiere mezclarse en las cuestiones que su interlocutor tenga que ventilar con los nacionalistas: en esa "discusión apasionada" no entra ni sale. Los dos están de acuerdo en que "nuestro derecho perfecto es la completa integración foral" (?), y que no siendo posible su obtención actualmente, hay que hacer algo "para el mejoramiento

de nuestro régimen presente, sin poner en riesgo lo que ya tenemos".

Pero su contradictor y "sus fieles cofrades nada quieren con una Constitución laica y con un régimen que vive inspirado en el espíritu antirreligioso de la misma.

No cree Ramón que sus impugnadores le tengan a él más cerca que ellos del régimen que les "rige y les ruje", pero, si en materia autonómica encuentra en *el monumento legislativo de Jiménez de Asúa [Constitución]* un asidero para mejorar su situación, sin riesgo, entonces no es sólo un derecho, sino un deber el aprovecharlo. Como han hecho todas las "buenas" Diputaciones habidas en Navarra desde 1841 hasta hoy. Y conste que quien esto escribe no se entusiasma con la ley del 41 ni con nada que no sea "el dejar sin efecto la Ley abolitoria de 1839 y todo lo que de ella haya nacido". Y para decir una palabra en el "conflicto" -más bien desajuste, decimos nosotros-, que acaba de plantearse en torno a la cuestión de la Hacienda del Estatuto Vasco, recuerda que el famoso decreto prietista de 8 de diciembre de 1931 habla de las facultades autonómicas que, "como ampliación de las ahora vigentes" se pueda conceder a las provincias con arreglo a la Constitución. Es decir, que el "régimen vigente debe continuar como hasta ahora, según esa disposición, y sobre ese régimen, la ampliación de facultades que nos convengan dentro del marco constitucional". Termina Miguel Ramón, esto es, Joaquín Beunza:

Lo que no podemos hacer es pararnos: dormir es para los individuos una necesidad; más para los pueblos, dormir es morir.

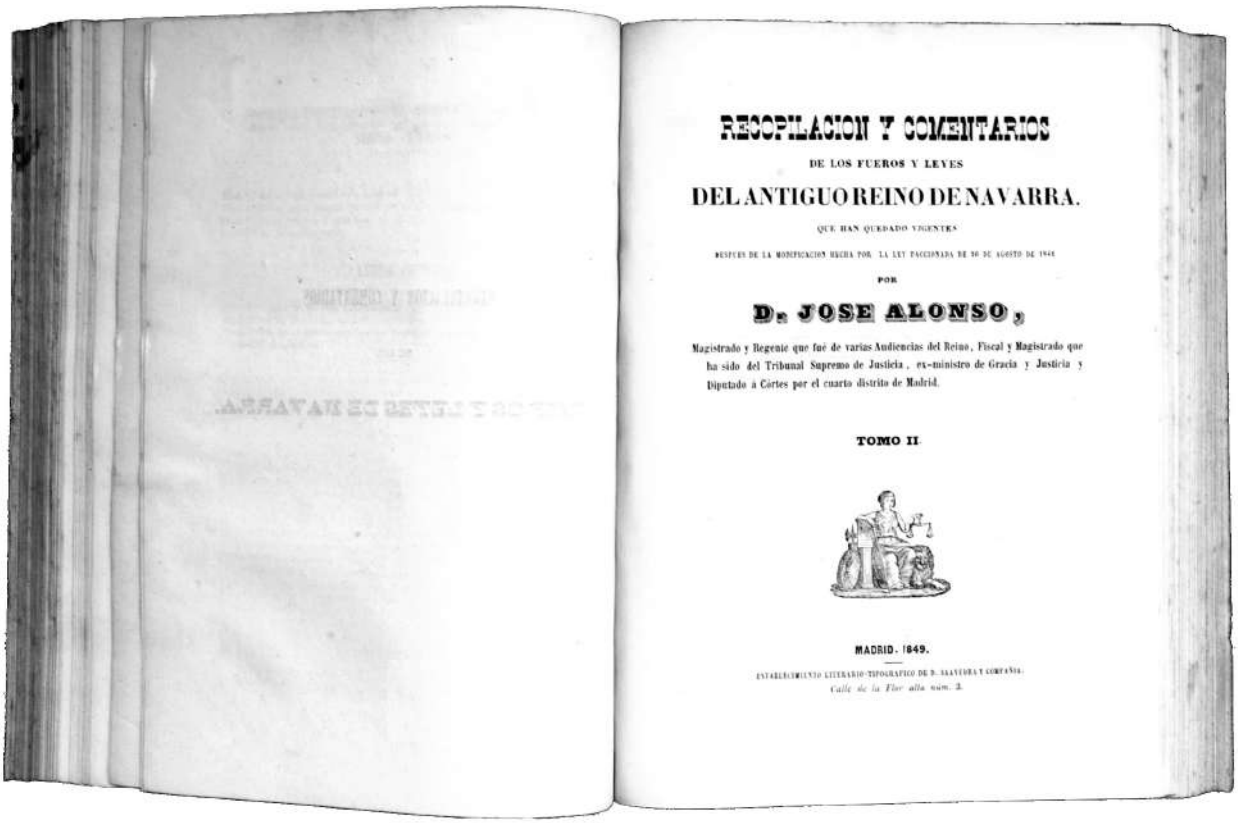
***

Durmió durante muchos años el Estatuto en la mente de muchos navarros, y durmió cualquier fórmula foral, que reforzara y acrecentara el autogobierno de los navarros.

Sólo en 1982, los deseos y los afanes de Joaquín Beunza -asesinado en el Fuerte de Guadalupe, unos meses después y hoy olvidado por todos, sin una mínima muestra en su recuerdo-, así como los de Eladio Esparza, su amable contendiente, fueron recogidos en la *Ley Orgánica de Reintegración y Amejoramiento del Régimen Foral de Navarra*, de 10 de agosto de 1982, que nuestra generación tuvo la fortuna de preparar, aprobar y defender.

Entonces y ahora.■

José Alonso. Recopilación y comentarios de los Fueros … Madrid, 1849



RECOPILACION Y COMENTARIOS

DE LOS FUEROS Y LEYES

DEL ANTIGUO REINO DE NAVARRA.

QUE HAN QUEDADO VIGENTES

DESPUES DE LA MODIFICACION HECHA POR LA LEY PACCIONADA DE 10 DE AGOSTO DE 1841

POR

D. JOSE ALONSO,

Magistrado y Regente que fué de varias Audiencias del Reino, Fiscal y Magistrado que ha sido del Tribunal Supremo de Justicia, ex-ministro de Gracia y Justicia y Diputado á Córtes por el cuarto distrito de Madrid.

TOMO II.

MADRID. 1849.

ESTABLECIMIENTO LITERARIO-TIPOGRAFICO DE D. SANCHEZ Y COMPAÑIA.

Calle de la Flor alta núm. 2.

Los últimos siervos del Reino de Navarra

Juan Jesús VIRTO IBÁÑEZ
jvirto@pamplona.uned.es

Cuando el 31 de agosto de 1839 es firmado el Convenio de Vergara que pone fin a la primera guerra carlista en el norte de España, desde hacía dos años regía en Pamplona y en buena parte de Navarra la constitución progresista de 1837 que será reemplazada por otra del partido moderado en 1845. Dos constituciones similares salvo en el modelo de monarquía parlamentaria que emanan ambas de la constitución de Cádiz de 1812 y que mediante reformas buscan entroncar con las antiguas leyes fundamentales de Aragón, Navarra y Castilla.

Estas páginas pretenden recordar la aplicación en el desaparecido reino de Navarra de uno de los derechos ensoñados por los diputados constitucionalistas de Cádiz para su aplicación en los tres reinos peninsulares: la igualdad ante la ley. Dos décadas después de 1812 tal igualdad en derechos y obligaciones todavía no había llegado a lugares de corto vecindario y escasa fortuna situados en la mitad norte de la ya provincia de Navarra. Sobre aquellos vecinos que carecían de bienes -si nada tenían cómo se iban a preocupar de lo ajeno- recaían las cargas humillantes del pueblo que estaban obligados a realizar de forma gratuita.

En Aranarache, pueblo del valle de la Améscoa alta, un vecino era nombrado zaquiburu con carácter anual; en el cercano lugar de Eulate se les conocía como zaquibuices y suponemos que otro tanto ocurría en Larraona, tercer pueblo de estas Améscoas. Algo más al sur, en Nazar, valle de la Berrueza, los llamados jurados ejercían funciones similares. Una tradición que se repite en pueblos al otro lado de la sierra y puerto de Urbasa. Nombraba la villa de Arbizu buruzaguis o almirantes y el lugar de Alsasua buruzais u oficiales.

En la Améscoa Alta

Sobre su designación como zaquiburu y ante la Diputación Provincial de Navarra reclama en octubre de 1840 el pastor Miguel Baquedano, vecino de Aranarache en la Améscoa Alta, La petición recuerda la costumbre del valle en imponer obligaciones infamantes a los del estado que en otra época llamaban plebeyo. En tal consideración era tenido "el servir de criados de todo el Concejo, obligandolos á cada uno por su turno, a avisar junta ó Concejo siempre que ocurre, y echar de beber á todos los vecinos, manteniendose siempre junto al jarro ó pellejo, por lo cual se les denomina con el epíteto vascongado que de lo antiguo viene, zaquiburus, que es lo mismo que cabeza del pellejo segun el significado que las gentes dan, y en fin tienen que estar sujetos a cuanto se les quiera mandar".

El pastor, tenido como un hombre honrado y de buena conducta, ahora enfermo y padre de numerosa familia, ejercía de zaquiburu solo porque sus padres y abuelos también lo habían sido. Para mayor desgracia era el único zaquiburu del pueblo.

Más parecen añadidos del escribiente que desahogos del solicitante ciertas reflexiones que leemos en la reclamación: "¡Ah! No bastaba en algún tiempo que los fuertes se hiciesen exentos de todo atribuyéndose ó apropiándose otra sangre que la de los pobres, era preciso mas, hacerles sus criados y esclavos; ¡esclavos rigiendo una constitución y un gobierno cada dia mas libre! ¿Y que otra cosa son los zaquiburus de la Amescoa alta? … ¿Quién pues les dio á los Amescuanos el barbaro derecho de imponer un yugo no conocido en otras partes á los pobres innobles? Su capricho y su fuerza".

Por todo ello el pastor de Aranarache solicita a la Diputación Provincial ser eximido tanto él como su descendencia "del gravamen de Zaquiburu". Petición que fue atendida de inmediato: que no se haga con el suplicante las distinciones de que se queja y el alcalde o diputado del valle lo cumpla bajo su responsabilidad.

De los tres pueblos de la Améscoa Alta, los de Aranarache y Larraona obedecen el mandato que es rechazado por Eulate, capital del valle. Tal negativa mueve a José Alday y otros vecinos afectados a exigir del ayuntamiento de Eulate que se les exima tanto a ellos como a sus descendientes de la carga de zaquiburu. La solicitud de estos vecinos a la Diputación Provincial de Navarra recuerda y amplia lo ya escrito en la instancia del vecino pueblo de Aranarache.

Dicen los reclamantes que era costumbre en los pueblos del valle gravar al estado, "llamado en otra época plebeyo", con la carga de remitir por medio de peatones las cartas, oficios y otras diligencias de los justicias de los pueblos, avisar a los vecinos a concejo y "hechar de beber á todos los vecinos, manteniéndose siempre junto al Jarro ó Pellejo, pr lo cual se les denomina con el epiteto vascongado qe de antiguo viene, Zaquíbuices, qe es lo mismo qe cabeza de pellejo, según el significado qe las gentes dan, y en fin tienen qe estar sujetos á cuanto se les quiera mandar".

Recuerdan los exponentes que ellos tenían desde hacía muchos años y sin saber por qué la consideración de zaquibuices y en ese estado seguían sin remuneración ninguna, sólo porque sus antecesores también lo habían sido. Cargas de toda clase recaen sobre los quejantes, "siendo los mas de ellos entteramte pobres y habiendo trabajado con todo esmero especialmte en las epocas de las guerras, ¿Pues qe amo habrá que tenga criado sin pagar? solo los Amescoanos de este Valle qe les paga los beneficios con no perdonarles nada ninguna atribucion del epiteto Zaquiburu? A mas siguen los inconbenientes de que muchos matrimonios, ó enlazes no tienen efecto pr la bejacion qe se hace de los miserables qe ejercen dho oficio de Zaquiburu".

Esperan que la Diputación Provincial "los librará de esa esclavitud qe en pocas partes de España habrá regido, pr qe aunque gneralmente los hidalgos eran distinguidos pr gozar ciertas esenciones, no heran bejados los llanos hasta tal puesto qe fuesen obligados á dar de beber al vecindarío, y ser sus criados perpetuos. Quien pues les dió á los Amescoanos el derecho de imponer un yugo no conocido en otras partes a los pobres innobles? su capricho y su fuerza". Como ahora regían unas instituciones libres, "habiendo conseguido á fuerza de sangre [primera guerra carlista] qe el pueblo tenga sus derechos subsista una vejación tan odiosa grabada sobre ciudadanos útiles y laboriosos y que acaso descenderan de abuelos mas honrados que los qe los subyugan…"

La Diputación Provincial, un 6 de noviembre de 1840 ordena que se exima a los peticionarios y a sus descendientes del "grabamen de Zaquiburu", sin otra contribución que las cargas comunes, con amenaza al diputado del valle de pagar una multa de 1000 reales si no observa "la igualdad legal" entre sus habitantes.

Palacio Albizu, en Aranarache.

En el valle de la Berrueza

Además de nombrar cuatro personas como ayuntamiento para los siguientes cuatro años, era costumbre en la villa de Nazar designar otra diferente para ejercer el oficio anual de jurado. Ningún vecino quería pasar de concejal a jurado, oficio humillante y de inferior categoría. Debía el jurado avisar casa por casa de las reuniones concejiles y de los trabajos vecinales a los que había que acudir de modo obligatorio, en las romerías "echar de beber a los vecinos y guardar los vasos que hay para este efecto", cobrar en trigo las pensiones del médico y boticario y pagarlas, ayudar al ayuntamiento en la recaudación de impuestos, limpiar la fuente, pasar el rolde

vecinal y estar sujeto a cuanto ordenase el ayuntamiento sobre el servicio de la villa. Y todo de forma gratuita.

Según informe obligado a la Diputación Provincial de Navarra por la oncena de Nazar, esta reconoce que por su corta población no habrá en pocos años quién ejerza el oficio de jurado, "lo que le será muy gravoso". La Diputación desoye la queja y acuerda suprimir el oficio de jurado y que el ayuntamiento "se valga de personas asalariadas para realizar tales funciones".

De la misma manera, como carga vecinal y sin remuneración alguna, el pueblo de Piedramillera, también en la Berrueza, designaba una persona como jurado. Al igual que el jurado de Nazar debía avisar a las reuniones de concejo, abrir todos los domingos la sala del ayuntamiento para que se escucharan en público las multas de la semana y asistir a los regidores en la administración de sus cargos. Echaba de beber a los vecinos y guardaba los vasos. Suponemos que tal costumbre seguía presente en la particular administración de los demás pueblos del valle (Mendaza, Mirafuentes, Mués, Sorlada y Zúñiga).

En Arbizu y Alsasua

Si desde la ciudad de Estella bajamos por el camino de arrieros que serpentea entre las sierras de Urbasa y Andía hasta llegar a la llanura del valle del Araquil, encontramos a su derecha la villa de Arbizu, que en su tiempo formó parte de la Comunidad de Ardanaz y a la izquierda el lugar de Alsasua, en el valle de la Burunda, que limita con las provincias de Álava y Guipúzcoa. La misma tradición del zaquiburu que hemos descrito persiste aquí con nombres similares. Los zaquiburus de la merindad de Estella son llamados buruzaguis en Arbizu y buruzais en Alsasua.

En Arbizu el vecino Miguel Antonio Flores, un padre de familia analfabeto, reclama ante la Diputación Provincial de Navarra que a pesar de haber servido como gravamen vecinal el cargo de buruzagui o almirante en 1846, el ayuntamiento lo había nombrado por segunda vez consecutiva para ejercer de buruzagui el año siguiente de 1847, "sin otro objeto que el de perjudicar a un infeliz, que no cuenta para su subsistencia y la de su pobre familia con otros recursos que el de sus brazos".

Por mano ajena de escribano afirma el reclamante que ni la ley vigente sobre concejales ni ninguna otra de las especiales de la provincia de Navarra permiten reelegir a los que sirven los cargos de alguacil en los pueblos. Cargos por otra parte que no eran honoríficos sino muy gravosos y que por ese motivo eran servidos por recién casados durante solo un año. La Diputación Provincial de Navarra acepta la petición del reclamante, de no ejercer el oficio de buruzagui o almirante por segundo año consecutivo.

A principios del año 1843, el ayuntamiento constitucional del lugar de Alsasua comunica a la Diputación Provincial de Navarra que Antonio Aguirre y Juan Lecea, por turno según costumbre, habían sido nombrados para servir el empleo de buruzais u oficiales, vecinos que sin salario comunicaban por todo el pueblo los avisos emitidos por el alcalde y su ayuntamiento, como hemos visto en Arbizu y valles de las Améscoas y la Berrueza. Hasta entonces, según el alcalde y los concejales de ese año, ninguno de los nombrados había rechazado la designación, ahora lo había hecho Lecea con quien el ayuntamiento de ese año estaba enfrentado. Suponían los ediles que se excusaba porque era el estanquero de la villa.

Juan Lecea se defiende. Había sido en 1840 alcalde del valle de la Burunda (Bacaycua, Iturmendi, Urdiain, Alsasua, Olazagutia y Ciordia), cuando estos pueblos aún componían un solo ayuntamiento y designaban alcalde por turno, y tesorero de Alsasua en 1842. Al siguiente año, 1843, es nominado buruzai, "cuio empleo se reduce principalmente á darle de vever con el jarro asi al Ayuntamiento como al vecindario en ciertos festejos que acostumbran tener".

Todo un desaire para quien como Lecea había sido alcalde del valle, además se cree exento de ejercer semejantes empleos que son "en la sociedad vejatorios e inútiles, y por lo mismo deven desaparecer". De inmediato la Diputación Provincial de Navarra suprime el cargo de buruzai en el lugar de Alsasua.

Chumaris, almirantes y otros

Similares oficios a zaquiburus y buruzaguis ejecutaban sin salario los Chumaris, alguaciles o criados que eran señalados por turno riguroso de vecinos en Garralda (1825), para dar "incastres" o avisos por las diversas casas, y en Garayoa (1836), como ejecutores de multas y cobradores de contribuciones o bien para llevar "veredas" o cartas y otros avisos de un pueblo a otro.

En Jaurrieta, valle del Salazar, al nombramiento anual de los concejales seguía, dicen que "por costumbre inmemorial", la designación de otras dos personas: una para servir el cargo de "ministro ejecutor" a las órdenes del alcalde y otra segunda de "criado" de los concejales para cumplir las órdenes del ayuntamiento. Tanto el ministro ejecutor como el criado concejil de 1841 se niegan a tomar posesión de tales cargos por no ser conformes á las nuevas instituciones, "y que si lo han de servir es preciso que se les pague sus salarios". Responde el ayuntamiento: un pueblo "chico" como Jaurrieta no tenía recursos para pagar salarios y hasta ese momento la mayoría de los vecinos había sufrido esa carga; por otra parte, el ayuntamiento no conocía orden alguna que le hubiera despojado de ese derecho y los nombrados tenían la puerta de la justicia para reclamar. Me inclino a que la Diputación favoreció sin duda a los reclamantes.

Funciones similares a los de estos zaquiburus, buruzaguis, criados, jurados, chumaris, guardas y demás servidores públicos en oficios igualmente menospreciados por los vecinos, eran ejercidas en otros pequeños pueblos de Navarra por alguaciles y almirantes (en la villa de Yanci en el Bidasoa y lugares de Lizarraga y Unanua en la Tierra y valle de Ergoyena, entre otros).

La palabra almirante en la mitad norte de Navarra guarda relación con el cuidado vecinal de los bosques y la compra de madera a los pueblos pirenaicos por encargo real. Desde el monte era llevada a Rentería, puerto astillero del reino de Castilla, y por almadías hacia el Mediterráneo y atarazanas del reino de Aragón. Pasado el tiempo algunos vecinos al parecer mudaron el sentido de la palabra almirante, de servidor real en los montes, forzado y sin retribución, a otro ensoñado y honorífico para la historia familiar.■

Vieja estampa de la localidad de Garralda.

Nota: A mitades del siglo XIX, *buru*, "epíteto vascongado que de antiguo viene" lo encontramos en vocablos como *buruzaguis* y *buruzais*, *zaquiburus* y *zaquibuices*. Asimismo en apellidos y toponimia del norte de Navarra: *Burunda* y *Burucoaga*, *Auzaburu*, *Iturburu*, *Insausburu*, *Mendiburu*, *Urraburu*, *Zubiburu*, *Aunceburua*, *Basaburua*, *Landaburua*, *Uramburua*, *Ustiaburua* y paraje *Galzadaburucoa* en *Buruizgaña*.

"Los Mina"... Luces y sombras

José Manuel CENZANO CATALÁN
cenzano@telefonica.net

La guerra de Independencia estalló como protesta airada del pueblo español frente a la invasión silenciosa que las tropas napoleónicas llevaban a cabo por diversos territorios de la nación. El ejército aliado, que gozaba de permiso para atravesar la península con el objetivo de conquistar Portugal y Gibraltar (aliados de "la pérfida Albión"), iba dejando a su paso rastros de saqueos, profanaciones de templos y conventos, y todo tipo de abusos de otras índoles.

Grabado representando a Xavier Mina.

Algunos militares y una considerable parte del pueblo se alzaron en armas preparando escaramuzas y ataques sorpresa a los bien dotados regimientos galos, para esquilmar sus pertrechos, diezmar las dotaciones y tomar rehenes. Los líderes de esas cuadrillas se revelaron como eficientes estrategas hasta convertirse en mitos: Jerónimo Merino, el Empecinado, Porlier *el marquesito,* el fraile Martín Merino o el cura Vicente Cenzano… y en Navarra, Xavier Mina y su tío Francisco Espoz, entre otros.

Francisco Javier Mina Larrea, conocido en el ámbito popular como Mina *el mozo,* era un muchacho sensato, nacido en Otano, un pueblo próximo a la Sierra de Alaiz. El chiquillo se mostraba dulce y obediente en el cumplimiento de las tareas que le encomendaban sus progenitores. Su padre, Juan José Mina y Espoz, deseaba que el chaval recibiera alguna instrucción, puesto que no se conformaba con que permaneciera a su lado como ayuda en los quehaceres de labranza, de modo que lo envió al seminario con vistas a que llegara a ordenarse sacerdote o, al menos, si la vocación religiosa no cuajaba en su espíritu bondadoso, que alcanzase la ilustración que al resto de la familia le había sido denegada.

De su estancia en Pamplona obtuvo una buena formación en latín, matemáticas, humanidades y leyes, pero especialmente tuvo la fortuna de estrechar amistad con un coronel retirado, Juan Carlos de Aréizaga (que tras su reincorporación al ejército alcanzaría el grado de Teniente General), el cual le hizo interesarse por el conocimiento y la evolución de las guerras europeas, de modo que, cuando los franceses cruzaron de manera pacífica por Roncesvalles, el muchacho desconfió de lo que él interpretaba como una invasión larvada o disimulada, pero invasión, al fin, del territorio español.

No resultó difícil contactar con Jerónimo Merino ni con Vicente Cenzano. Sus sermones e invectivas contra la ocupación, lanzadas desde el púlpito, resultaban proverbiales para crear un estado de agitación contra "el francés". Javier Mina sostuvo una entrevista con ellos en una venta próxima a Logroño y se comprometió a agrupar una partida para lanzar celadas a los soldados e ir despojándolos de armas y munición con las que combatir. Merino le prometió apoyo para el surtido de la intendencia.

Javier Mina no tardó en reunir un grupo de combatientes entre los que se encontraba su tío Francisco Espoz. La eficacia de sus acciones no tardó en ser reconocida y agradecida por los pueblos de su entorno. Expoliaban a los batallones, les sustraían fusiles y balas, les

robaban caballos y víveres e iban reforzando su capacidad ofensiva, hasta el extremo de constituir una preocupación al propio Napoleón. La llegada de un numeroso contingente de voluntarios le permitió crear el "Corso terrestre", una unidad de combate asentada en El Carrascal en las proximidades de Pamplona, desde donde se dirigían las diversas acciones bélicas. Tras una emboscada llevada a cabo en Lumbier, pudieron apoderarse de una recua de ochenta caballos, lo cual permitió fundar la "Caballería del Corso".

Muchas y renombradas fueron las gestas épicas realizadas por el Corso, contra las tropas del "pequeño corso", tal y como se le llamaba al emperador. Desde Monreal a Lumbier, Rocaforte, Sangüesa, Sos del Rey Católico, la foz de Arbayún y otros innumerables parajes y poblados, el nombre de Javier Mina "el mozo" era pronunciado con respeto y veneración, y a su reconocimiento se le sumaba la incondicional ayuda para su subsistencia ofrecida por la gente. Bonaparte no comprendía bien que generales de prestigio, avezados en el mando de un numeroso ejército, fuesen víctimas de las estratagemas de un hombre que carecía de formación militar. Javier sólo contaba con el asesoramiento de un coronel en la reserva y el conocimiento de las tácticas de guerra aprendidas con la lectura de los clásicos donde se describían las habilidades de Julio César, Aníbal, Alejandro Magno, Nabucodonosor o Darío el Grande… pero su intuición le llevaba a acorralar y vencer al enemigo, bien pertrechado y muy superior en número, aunque, por mercenario, carente del sentido patriótico de los aguerridos voluntarios.

Dado el renombre y el prestigio adquirido por Javier, su tío Francisco Espoz Ilundáin, convertido en su lugarteniente y encargado de reclutar voluntarios para el Corso navarro, decidió cambiar su apellido por Espoz y Mina para alentar a las gentes en su ayuda basándose en la notoriedad conseguida por su sobrino y en el cariño que el pueblo le dispensaba. De ese modo, para distinguirlos con facilidad, Javier recibió el apelativo de Mina "el mozo" o "el estudiante" y su tío el nombre de Espoz y Mina o Mina "el mayor", que había optado por llevar los dos apellidos de su padre. Muchos eran los riesgos que los guerrilleros corrían en cada combate. Más en campo abierto por la inferioridad numérica, pero también en las emboscadas por la dificultad del terreno. En más de una ocasión Javier estuvo a punto de ser apresado, puesto que Napoleón había dado orden de capturarlo al precio que fuese, ofreciendo sustanciosas recompensas a quienes facilitaran pistas fidedignas sobre su paradero o sus escondites habituales; pero conseguía zafarse.

Grabado representado a Espoz y Mina.

En una ocasión, ayudado por unos hombres del grupo de Porlier "el marquesito", atacó a la guarnición de Tudela que tuvo que refugiarse en el cerro de Santa Bárbara, lugar donde se aposentaba el castillo que Sancho VII el Fuerte usaba como residencia habitual; los franceses sufrieron numerosas pérdidas y los agresores pudieron apoderarse de armas y abundante munición, varios caballos y dos cofres llenos de monedas de plata. Tras retirarse a Corella para repartirse el botín y dispersarse, antes de que los franceses se reagruparan para un contraataque, surgió una disputa acerca de la distribución de los beneficios. No hubo acuerdo y el contingente se separó en dos facciones; los encabezados por Mina salieron en dirección a Los Arcos, y el resto, que permaneció en Corella, fue apresado por los franceses que, para escarmiento, los mandó ahorcar. Mina, que siempre había sido considerado con los prisioneros proporcionándoles amparo, se disgustó mucho y endureció las condiciones de atención a los rehenes.

No quedó, sin embargo, muy satisfecho con la intervención de los hombres de Mina en Tudela, su colaborador Porlier. Es más, terriblemente molesto con el modo de proceder

de los guerrilleros acaudillados por el navarro, solicitó una reunión urgente con los otros jefes destacados de la guerrilla, el cura Merino y El Empecinado, para manifestar sus quejas y expresar reproches a unas acciones que, lejos de mantener el espíritu de la rebelión, fomentaba el saqueo y el pillaje. Mina también había sido convocado al encuentro, pero excusó su ausencia alegando hallarse en pleno proceso de reestructuración de su cuadrilla, tras las severas bajas sufridas a consecuencia del contraataque francés. Continuaron hablando sobre los sucesos y lamentando la pérdida de oportunidad de la toma de Tudela que tan bien habría venido para lanzar una posterior ofensiva sobre Zaragoza y que habría acabado con el bastión de avituallamiento que los franceses poseían en la ciudad.

Javier Mina recurría a disfraces y visitas de incógnito a los lugares que pensaba atacar para hacerse cargo *in situ* de la cuantía y movimientos de las tropas enemigas. Estando en una ocasión en Olite, viendo desfilar a un batallón, le preguntó a la persona que se hallaba a su lado mirando el trasiego:

Grabado representado a Juan Díaz Porlier.

—¿Adónde van?

—A emboscar a Mina. ¡Ojalá no lo encuentren! Me alegraría que no dieran con él– respondió el hombre.

—Yo también me alegraría– añadió Javier sin mostrar su identidad.

Con la ayuda de sus conocimientos de latín adquiridos en el seminario, y revestido de hábito, se hacía pasar por clérigo ingenuo para recabar información y preparar sus asaltos que tanta fama le dieron.

Los franceses se sentían ultrajados ante los éxitos del joven instigador. Los daños tanto materiales como morales recibidos por la tropa eran humillantes, estando sus jefes decididos a terminar con las hazañas del "Corso" antes de que el mito aureolase la figura idealizada de su caudillo. El general D'Aoult fue sustituido por Dufour y las medidas de busca y captura se extremaron hasta límites insospechados, de manera que si bien Javier Mina no paraba de idear nuevas tretas para sorprender a los *gabachos* dejándoles falsos señuelos que los cebaran en su persecución para luego atacarles con sofisticadas emboscadas, los franceses no cejaban en tender cercos cada vez más estrechos de los que Mina escapaba, en ocasiones, dejándose "los pelos en la gatera". Cuando los informadores apuntaban su presencia en Urbasa, mientras lo rastreaban y le cerraban el paso en Zudaire, "el estudiante" se escurría por Olazagutía. Si lo localizaban en Lumbier, se zafaba haciéndose pasar por un monje de Leyre. Si le tendían una trampa en Tafalla, atacaba por sorpresa al destacamento de Mendavia… Pero sus amoríos lo conducían a ser más intrépido en las visitas a su amada, echando por tierra muchas de las precauciones que hubiera utilizado con la prudencia anterior.

Alguien debió de informar al general francés de su escondrijo, puesto que al día siguiente tres columnas procedentes de Monreal le siguieron el rastro con intención de atacarlo. Javier mandó a su tío Espoz para que indagara la dirección que llevaba el ejército francés, recibiendo un informe en el que le advertía de que cuarenta jinetes avanzaban hacia Labiano. Mina, en lugar de ponerse a salvo, abandonando el lugar y escurriéndose como era lo recomendable, de forma incomprensible optó por tomar el monte para atacar al contingente a caballo, pero en contrapartida se encontró con una encerrona propiciada por una meticulosa emboscada. No se arredró el muchacho, pero tras resultar herido en un brazo, cayó prisionero.

La noticia corrió como un reguero de pólvora. «¡*Mina estpris!*» gritaban con alborozo los soldados imperiales, mientras el resto de la cuadrilla del navarro permanecía perplejo y asombrado por la fatalidad que suponía esa detención. Napoleón escribió a Dufour reco-

mendando la sentencia de muerte para el recluso: <<Cuidad de que Mina sea pasado por las armas lo más pronto posible>>, pero el general, temeroso de provocar represiones violentas por parte de los rebeldes, optó por deportarlo a Francia, intentando previamente que el resto de sus hombres se entregara disolviendo la cuadrilla. Pese al desconcierto ocasionado por el apresamiento del jefe del Corso entre sus correligionarios, y la amenaza de la pena capital que sobre él recaía, pronto hubo una reagrupación de las cuadrillas de guerrilleros en torno a la figura de un nuevo líder: Francisco Espoz.

Francisco consiguió que siete de los hombres fieles a Javier lo reconocieran como nuevo jefe. Tuvo que dar un hábil golpe de mano para desbancar las pretensiones de Miguel Sádaba de Mendavia y afianzar la obediencia de su partida de ciento veinte hombres, y convenció también a los hermanos Lucas y José Górriz de Subiza para que se le unieran con los suyos, puesto que temía enfrentarse a las cuadrillas de Pascual Echeverría, el carnicero de Corella, y a Juan Hernández"*el pelau*", de Viana. Otra aportación importante fue la incorporación de Gregorio Cruchaga, que había sido segundo de Javier Mina y, por tanto, su sucesor natural, pero no era este hombre ambicioso, sino un idealista cuya meta no contemplaba el mando sino la expulsión del francés aun a costa de la propia vida. Una vez aceptado como jefe absoluto del Corso, y cambiado su segundo apellido por el de Mina, para verse referido en el reconocimiento y prestigio que había acompañado a su sobrino, Francisco Espoz y Mina, al mando de un contingente superior a los seiscientos voluntarios, dio comienzo al atosigamiento del enemigo. La táctica empleada era similar a la practicada por el sobrino: sorpresa y ataque súbito al contrario, para desaparecer después e irrumpir con idéntico coraje en otro lugar.

Espoz y Mina concibió un plan para desembarazarse en primer lugar de Juan Hernández "*el pelau*" y después emboscar a Echeverría, temeroso de que trataran de cuestionarle el mando. Pero Hernández, que había llegado a Viana con quinientos infantes y algunos caballos perseguido por el general Roquet, tuvo que huir a las montañas, de manera que a Francisco no le quedó otra opción que actuar contra Echeverría. No incluía su proyecto intervenir por la fuerza, sino, bien al contrario, emplear la astucia y recurrir a la traición para deshacerse de su competidor. Espoz se desplazó a Estella, disfrazado y de incógnito, para poder actuar por sorpresa. Se vistió con indumentaria de labriego, calzando alpargatas de esparto y calzones de estameña. Se anudó un pañuelo a la cabeza, cubriéndose después con sombrero de paja, y se ciñó una faja negra, bajo la cual ocultó una gran faca. Urdió una treta por la cual se le proporcionó al corellano una falsa información en la que se le advertía de que un batallón francés iba a trasladarse desde Pamplona para saquear la ciudad del Ega.

Una vez que Echeverría estuviera cerca de Estella, Espoz sería informado de la situación y, con la argucia de acudir a socorrerlo, se abalanzaría sobre él tomándolo preso, acusado de traición. El plan funcionó tal y como había sido concebido, picando Echeverría el anzuelo y cayendo sin oposición en manos de su oponente, que no dudó en fusilarlo de forma inmediata e incorporar a sus hombres para engrosar las filas de su ejército que dividió en dos batallones, poniendo al frente de uno de ellos a Cruchaga y encabezando, él mismo, el mando del otro más nutrido y numeroso.

Retrato de Gregorio Cruchaga.

El comportamiento de Espoz con los prisioneros de guerra fue inicialmente ejemplar. Pero al comprobar la dureza y frialdad con que los franceses castigaban a los rehenes, e incluso les privaban de la vida del modo más vejatorio ahorcándolos y exponiendo los restos mor-

tales por los caminos, o arrastrándolos de mala manera y ofreciendo los despojos a las aves carroñeras, cambió de actitud mostrando inflexible determinación de impiedad para el enemigo y acopio de mayor crueldad.

Pese a su falta de formación e instrucción en las artes de la guerra, Francisco compensaba con su audacia y fina intuición esas deficiencias. Era hombre astuto y observador, cruel e implacable, de ahí que no le temblara la mano en tomar arriesgadas decisiones, aun a pesar de poner en peligro su vida y la de sus seguidores. Si enormes fueron sus éxitos bélicos, no fueron menores las heridas recibidas en combate. Sufrió el impacto de balas, cortes de sable y pinchazos de lanza, pero se sobrepuso sin pérdida de energía ante todos los percances. Tanto si salía vencedor en los encuentros, como si debía asumir el sinsabor de la derrota y la pérdida de hombres, su ánimo no decaía y su imaginación continuaba pergeñando acciones de guerra fundamentadas en emboscadas y sorpresas, y dirigidas no sólo a mermar la capacidad operativa del ingente ejército francés, cuánto a apoderarse de sus pertrechos y municiones, bolsas de dinero, armas y alimentos. Su mayor preocupación era procurar a su tropa una intendencia suficiente. Alimentar y vestir a miles de hombres y cuidar cientos de caballos exigía una cooperación necesaria de la población civil que, a su vez, estaba sometida a severas cargas fiscales para mantener al ejército invasor. La Junta de gobierno estaba a favor de los franceses y cargaba de impuestos al pueblo para la manutención de esas tropas.

Para hacer llegar los fusiles hasta los campamentos guerrilleros se valía de argucias y la cooperación del clero. Un método común consistía en simular entierros en los que los ataúdes iban cargados de munición o piezas de artillería. Su propio hermano, Clemente Espoz Ilundáin, desde su cargo de vicario del hospital general de Pamplona, se las ingeniaba para sustraer armas, municiones, telas y uniformes y pasarlas a los guerrilleros valiéndose de un enterrador apodado "*Malacría*", en cuyo carro transportaba al cementerio los suministros como si fueran cadáveres.

Javier Mina, entre tanto, emigró a Méjico para propalar sus ideas revolucionarias hasta que fue fusilado por las tropas leales al Rey en Guanajuato. Y Francisco Espoz (en ausencia de franceses) se rebelaba de forma manifiesta al colérico y veleidoso Fernando VII, oponiéndose a su absolutismo. Solamente después de la muerte del rey, y probada su lealtad a la línea sucesoria de su hija Isabel tras enfrentarse en varias ocasiones al general carlista Zumalacárregui, que lo venció sin remedio, la regente María Cristina reconocería sus méritos nombrándolo, en primera instancia, Capitán General de Cataluña y después Virrey de Navarra. No le tembló el pulso para ordenar el fusilamiento de tres alcaldes que habían apoyado al general Cabrera en el Maestrazgo ni el de su madre al no conseguir la entrega y rendición del bravo general. Más tarde, tras su muerte en Barcelona en 1836, la Regente permitió a su esposa la edición de su biografía recogiendo sus memorias y restaurando su honor.■

Mausoleo de Espoz y Mina.(José Piquer, 1855).

DELIBES Y NAVARRA

Ramón GARCÍA DOMÍNGUEZ
rgardiado@hotmail.com

Estamos conmemorando, en este año 2020, el Centenario del nacimiento del escritor castellano Miguel Delibes, y me pide la revista Pregón, a la que tan vinculado me siento, que escriba una crónica sobre la presencia y vigencia del novelista en nuestra tierra navarra. Presencia física, poca; vigencia de su obra, toda. En Navarra, en Pamplona, se lee a Delibes, se estudia a Delibes, se habla de Delibes (yo mismo lo he hecho en diferentes foros pamploneses, tudelanos, corellanos...), se escribe sobre Delibes (Pregón ha sido palestra delibeana en más de una ocasión), se han presentado sus novedades bibliográficas, y se han representado sus adaptaciones teatrales y proyectado las versiones cinematográficas de sus novelas. Sin embargo, Miguel Delibes no frecuentó nuestra tierra. Estuvo en Pamplona en muy contadas ocasiones, y yo quiero prestar atención en esta crónica a dos de ellas.

PERIODISTA Y NOVELISTA

Como cultivador de ambas facetas literarias visitó Delibes Pamplona. Delibes fue un periodista señero y paradigmático en un largo periodo de su vida, si bien la práctica novelística eclipsó en parte la periodística. Y a sacar de ese cierto olvido su quehacer en prensa se dedicó un profesor de la Universidad de Navarra, José Francisco Sánchez, elaborando su tesis doctoral, que luego se convertiría en libro, sobre "Miguel Delibes, periodista".

Y en la defensa de la tesis estuvo presente, en el Aula Magna de la Universidad de Navarra, el escritor y periodista Delibes. El propio profesor Sánchez, de cuya amistad me precio, me contó el desarrollo de aquella jornada, para él inolvidable. Relato que volvería a evocar, en el número 706 de la revista Nuestro Tiempo (mayo -junio de 2010), a raíz de la muerte del escritor.

La defensa fue el 27 de enero de 1987. Pero vayamos más al principio. "No fue fácil dar el primer paso y convencer a Delibes de la pertinencia del estudio de su biografía periodística, y menos de convertirla en tesis doctoral. Me desplacé a Valladolid desde Pamplona, nuestra primera charla duró dos horas largas, pero no salí convencido de haberle convencido.

"Dediqué luego, en una y otra estancia en la ciudad del Pisuerga, horas y más horas en los archivos y hemeroteca de "El Norte de Castilla", periódico en el que trabajaba Delibes y en el que desarrolló prácticamente toda su carrera periodística, y un día, al fin, culminé mi trabajo. Nada menos que 700 folios que le envié y que no sé si llegó a leer. La única observación que me había hecho en uno de nuestros encuentros en Valladolid es que, si la mencionaba, no llamase Angelines a su esposa, "en casa nunca la llamamos así, sino Ángeles, ese era su nombre".

VALLADOLID-PAMPLONA EN SU COCHE

Y llegó el día fijado para la defensa de la tesis del profesor José Francisco Sánchez. El 27 de enero de 1987. Yo le había invitado por teléfono y él me había respondido: "Iré, salvo que caiga una gran nevada". Y cayó.

"La víspera, el 26 de enero, dando por hecho que no vendría, llamo a Fernando Altés Villanueva, gerente del periódico, y su secretaria me informa de que está de viaje a Pamplona, con el señor Delibes, para asistir a una tesis doctoral.

"Imagínate mi sorpresa".

El día de la defensa, el aula Magna de la Universidad - se había corrido la voz de la presencia de Delibes - estaba a rebosar. Sin embargo, el escritor, una vez terminado el acto y felicitado al doctorando, emprendió su viaje de regreso a Valladolid, disculpándose por no atender la invitación a comer por parte del Rectorado. "No vaya a nevar otra vez". Montó en su Volvo plateado, con Fernando Altés como copiloto, y, siempre conduciendo él (¡si sabré yo de esto...!), deshizo los 350 kilómetros Pamplona Valladolid.

Sólo añadiré como epílogo a esta crónica, que el libro compendio de la tesis de José Francisco Sánchez se publicó en 1989, con el título "Miguel Delibes, periodista", y se trata del estudio más riguroso y documentado de la faceta periodística del novelista castellano, y el complemento más imprescindible para conocer su biografía literaria al completo.

Al estreno teatral de "Las guerras de nuestros antepasados"

Si la primera vez, en 1987, viajó Miguel Delibes a Navarra, a Pamplona, como periodista, ahora lo hacía como novelista. O como autor teatral, si el lector lo prefiere así. Me explico: Las novelas "Cinco horas con Mario" y "Las guerras de nuestros antepasados" fueron llevadas al teatro, y sendos personajes fueron encarnados por Lola Herrera y por José Sacristán respectivamente. Y ambas obras recalaron en Pamplona y en otros puntos de Navarra, incluso en diferentes ocasiones y reposiciones.

En octubre de 1990, cuando apenas le quedan a Miguel Delibes unos días para cumplir los 70 años, se desplazó a Pamplona y esta vez yo le acompañé. Dos viajes largos hicimos juntos ese año fuera de Valladolid - también en coche y también conduciendo exclusivamente él - y ambos viajes fueron por el mismo motivo: asistir al estreno teatral de "Las guerras de nuestros antepasados".

Viajes y estrenos que coincidieron en octubre de 1990. El de Pamplona el día 11 y el de Barcelona dos semanas después, el día 25. El estreno mundial había tenido lugar un año antes, el 7 de setiembre de 1989, en el teatro Bellas Artes de Madrid.

Los dos viajes de octubre del 90 los hicimos - ya lo he dicho - en coche, en el contundente Volvo del escritor. El de Pamplona, 350 kilómetros, y el de Barcelona, más del doble, casi 750.

Me había concedido Delibes el privilegio de colaborar con él en la adaptación teatral de la novela, pero nunca, en ninguno de los viajes que hicimos juntos en su coche - y en concreto en estos que acabo de mencionar - me dejó "colaborar" con él en el manejo del volante. "Es que miras mucho el paisaje, Ramón, y hay que mirar sólo a la carretera" (Mira quién fue a hablar...)

El viaje a Pamplona lo recuerdo con especial complacencia. Le faltaba al novelista una semana para su septuagésimo cumpleaños - 17 de octubre de 1920 -, y la frontera o raya de este aniversario nos ocupó gran parte de nuestra charla viajera.

Él se había propuesto - y así me lo había expresado en diferentes ocasiones - que los setenta serían el remate, el punto final de algunas actividades: una cazar y la otra escribir novelas. La última publicada había sido "Madera de héroe" (1987) y en nuestro viaje a Pamplona me insistía en su propósito: "Voy a cumplir 70 años, Ramón, y ya me ha salido "La hoja roja" en el librillo de la vida, como a mi personaje el viejo Eloy. Para escribir una novela se requiere una cabeza en plena forma y no quiero que la incapacidad para narrar me pille narrando".

Sin embargo, también en la cháchara de aquel viaje Valladolid-Pamplona, se retractó de su negativo propósito cinegético.

- Sí, sí, siempre me había fijado los setenta como el límite para seguir cazando, me lo has oído más veces, pero me lo he pensado mejor y voy a seguir mientras el cuerpo aguante. Más que nada para demostrar que cazar no es sólo llenar el morral, sino salir al campo, respirar el aire puro y disfrutar de la naturaleza.

O sea, que no cumplió su pronóstico de suspender su actividad venatoria, pero es que tampoco la decisión de no escribir más novelas. A "Madera de héroe" le siguieron "Señora de rojo sobre fondo gris" (1991), "Diario de un jubilado" (1995) y, muy particularmente, "El hereje" (1998), su postrera y magistral novela.

El Nobel a Octavio Paz

En nuestro viaje pamplonica nos acompañó un actor francés, François Segura, que había venido a Valladolid para entrevistarse con

Rueda prensa por estreno "Las guerras de nuestros antepasados". Pamplona, octubre 1990. Miguel Delibes con Ramón García, Domínguez José Sacristán y un actor francés. (Fotografía cedida por Diario de Navarra).

Delibes, ya que andaba en ganas y trámites para montar "Las guerras" en París y quería conocer la puesta en escena de Pepe Sacristán. Si bien luego no sería este actor quien llevase a cabo el proyecto dramático parisino, François Segura participó en la conferencia de prensa que tuvo lugar en una cafetería aledaña al teatro Gayarre, junto con Delibes, José Sacristán y yo mismo.

Conferencia de prensa a la que acudimos con apenas tiempo para pasar por el hotel y dejar el equipaje, y que Miguel Delibes afrontó, no obstante, con gallardía y absoluta predisposición. "El vallisoletano - escribía al día siguiente un cronista de la ciudad - se presentó en Pamplona en cazadora beige, camisa blanca y corbata estampada granate con motas verdes".

Con las prisas de la llegada y, sobre todo, porque no llevábamos radio en el coche, ni nos habíamos enterado de la concesión del Premio Nobel de Literatura 1990 al mexicano Octavio Paz esa misma tarde, hacía sólo unas horas.

Fueron los periodistas quienes nos informaron de la noticia. Delibes se mostró gratamente sorprendido: "Me alegro mucho - comentó -. Con este premio se hace en parte justicia a Borges, a Moravia y a Graham Green. Paz escribe con una meridiana luminosidad y claridad expresiva, y eso a mí me atrae por encima de todo. Un hombre de pensamiento como Paz que se exprese con la claridad con la que él escribe, no tiene precio. Porque Octavio Paz es un gran poeta y un gran ensayista; me satisface mucho este premio, de verdad".

Delibes, Sacristán y yo mismo hablamos con la prensa más expresamente de la versión teatral de la novela "Las guerras de nuestros antepasados", el escritor reconoció que es más difícil, "a mi entender, adaptar una novela al teatro que al cine y, sin embargo, el resultado teatral, cuando se logra como en este caso con José Sacristán, es mucho más atractivo y satisfactorio". Habló también Delibes de la extensa galería de sus personajes, y calificó prácticamente a todos, y muy en especial a Pacífico Pérez, protagonista de "Las guerras...", como seres acosados por el entorno, por la sociedad, por las doctrinas totalitarias. Dicho bien y pronto, "mis personajes son fundamentalmente perdedores".

Asimismo, habló Delibes, a nada que los reporteros le tiraron de la lengua, de la Selección española de fútbol, que acababa de

perder no me acuerdo ahora contra quien. "Mientras los futbolistas - soltó el novelista - corran con más afán detrás de los millones que detrás del balón, no hay nada que hacer".

Todos los presentes pudieron constatar, si todavía no lo sabían, que Miguel Delibes nunca tuvo, en relación a cualquier asunto, pelos en la lengua.

Asistimos a la espléndida función de Pepe Sacristán en el teatro Gayarre, cenamos luego con el actor, hicimos noche en Pamplona y regresamos sin prisas a Valladolid a la mañana siguiente. Por descontado que en el viaje comentamos los pormenores de la jornada de la víspera, nos divertimos con los dimes y diretes de siempre, y en los intervalos de cháchara, Miguel tarareaba entre dientes fragmentos de zarzuela.

NAVARRA EN LA NOVELA "EL HEREJE"

Miguel Delibes no estuvo más veces, presencialmente, en Navarra ni en Pamplona. Pero sí lo estuvo en evocaciones, estudios y charlas sobre su persona y obra.

Alguna vez también de mi mano. Cuando yo publico mi libro biográfico delibeano "El quiosco de los helados", en 2005, viajo a Pamplona, el 27 de junio de ese mismo año, a presentarlo en sociedad y nada menos que de la mano del entonces director de el Diario de Navarra, José Javier Uranga. El acto tuvo lugar en la sede comercial del periódico, en calle Zapatería, y asistieron al acto el presidente de la Comunidad Foral, mi paisano corellano Miguel Sanz, la alcaldesa de Pamplona, Yolanda Barcina, y otras personalidades navarras de la política y la cultura.

Delibes y Uranga siempre cultivaron una mutua admiración y vieja amistad, ya desde los tiempos en que ambos dirigían los periódicos "El Norte de Castilla" y el "Diario de Navarra".

Y recordando otra "presencia" académica de Miguel Delibes en Pamplona, no hace tanto, en septiembre de 2018, y con motivo del vigésimo aniversario de la novela "El hereje", fui invitado por la revista Pregón a pronunciar una charla en el Casino Principal de la Plaza del Castillo, que centré sobre los personajes femeninos de la novela y muy en particular sobre la figura de Minervina Capa.

Y ya que salió "El hereje" a colación, voy a permitirme constatar, en esta crónica que gira en torno a las presencias navarras de Delibes, que, si bien el novelista no volvió a pisar nuestra tierra después de su asistencia al estreno en el Gayarre de "Las guerras de nuestros antepasados", que he contado y comentado antes en extenso, sí lo hicieron sus personajes literarios y muy en particular

Pamplona, junio 2005. Presentación de la Biografía de Miguel Delibes. Ramón García con José J. Uranga (fotografía cedida por Diario de Navarra).

Universidad de Navarra, 1997. Entrega a Miguel Delibes del I premio Luka Brajnovic.

Cipriano Salcedo, protagonista de "El hereje".

Pero situémonos primero histórica y literariamente. La novela transcurre en la primera mitad del siglo XVI, y en concreto entre el 31 de octubre de 1517, fecha del nacimiento de Cipriano, y el 28 de mayo de 1559, fecha de su muerte en la hoguera inquisitorial. La novela está, pues, enclavada en las primeras décadas de la Reforma Luterana, en tiempo del Imperio de Carlos V e inicio del reinado de Felipe II.

En dos ocasiones se traslada Cipriano de Valladolid a Navarra, y en ambas con intención de pasar a Francia, y luego a Europa. La primera vez lo consigue, pero en el segundo intento es sorprendido y apresado por la Inquisición, acusado de herejía luterana.

El primer viaje responde a una misión que le encomienda el doctor Agustín Cazalla, cabeza del grupo luterano de Valladolid, de viajar a Europa, a Alemania principalmente, para entrevistarse con Melanchton, sucesor de Lutero, y adquirir libros que en España estaban prohibidos.

¿Y por dónde atraviesa Cipriano la frontera?

Por el pueblecito navarro de Zilbeti (Delibes escribe Cilveti, él me dijo que lo había encontrado así), secundado por Pablo Echarren, vecino del pueblo, "que llevaba gente hasta la raya con Francia, fugados, refugiados, exiliados, contrabandistas..." El novelista describe Cilveti como "una aldea de montaña, con casas de piedra y escasos habitantes".

La aventura le sale bien a Cipriano Salcedo, y los resultados de ese viaje a Alemania podemos leerlos en el "Preludio" de la novela, donde se narra - transgrediendo la linealidad del relato - el regreso del viajero a España, ahora por mar, a bordo de una "galeaza" de nombre "Hamburg", con la misión cumplida.

No ocurre otro tanto en el segundo viaje - frustrado en esta ocasión - de Cipriano Salcedo. Intenta de nuevo el paso de la frontera por el pueblecito de Cilveti (sigo respetando la grafía del novelista), y con la colaboración, igual que la vez anterior, de Pablo Echarren. Salcedo, sin embargo, que ahora busca pasar a Francia huyendo de la Inquisición, es detenido en casa de Echarren por una patrulla del Santo Oficio.

"En nombre de la Inquisición daos preso - dijo el alguacil. Cipriano no ofreció resistencia".

Y de inmediato lo trasladan a la "cárcel santa" de Pamplona. "Su celda era pequeña, apenas el petate, una mesa, una silla y un gigantesco orinal con tapadera en un rincón".

Al cabo de dos días, ingresan también en la cárcel dos significadas figuras del grupo luterano de Valladolid, Carlos de Seso y fray Domingo de Rojas, detenidos ambos, lo mismo que Cipriano, en la frontera navarra con Francia.

Casi en secreto, don Carlos de Seso le informa a Salcedo "de que en Valladolid había habido una gran redada de presos, que no cabían en la cárcel secreta, que habían empezado los procesos y que el doctor Cazalla era el centro de todos".

Cuatro días más tarde llega a la prisión de Pamplona Juan Sánchez, criado de los Cazalla, y al día siguiente se pone en marcha la comitiva, camino de Valladolid. "Era un grupo heterogéneo y extravagante, de poco más de dos docenas de personas, acogido en los pueblos y aldeas que atravesaban con denuestos y amenazas."

Menciona el novelista algún otro lugar navarro por donde pasa la comitiva de presos, Puente la Reina, por ejemplo, y aquí podríamos decir que termina la presencia, fugaz por lo demás, de algunos personajes de Delibes en tierras navarras.

"Pregón" y el Nobel para Delibes

El grupo literario navarro Pregón, y la revista que edita con el mismo nombre - esta que tienes en las manos, lector -siempre ha prestado una atención muy especial a la figura y obra de Miguel Delibes. En sus páginas podemos encontrar reportajes sobre el novelista vallisoletano, como este que ahora estoy redactando.

Pero es que, además, ha promovido y orquestado campañas, a nivel internacional, solicitando el Premio Nobel de Literatura para el autor de "El hereje". Su voz y sus requerimientos se hicieron más patentes y potentes precisamente a raíz de la publicación, en 1998, de esta novela.

María José Vidal, actualmente directora de la revista, pero ya entonces perteneciente al grupo Pregón, y siempre, además, interesada por la obra de Miguel Delibes, me ha contado cómo nació esta iniciativa del Nobel.

"En una de las tertulias de Pregón, y a raíz del Premio del año 2000 a un escritor chino para todos nosotros desconocido, nos preguntamos cómo se elegía el Premio Nobel, si existían presiones políticas en su concesión, quién y cómo se presentaba a los candidatos..., y decidimos consultar todo esto con la embajada sueca en Madrid.

"Nos contestaron en tres días y constatamos que nosotros, como Asociación Literaria, podíamos promover y presentar la candidatura al Nobel de Miguel Delibes. ¡Pues manos a la obra! Contactamos contigo, querido Ramón, la iniciativa te pareció extraordinaria, y echamos a andar la maquinaria. La respuesta de apoyo de instituciones, fundaciones, universidades de todo el mundo, hispanistas y personalidades del la política y la cultura fue abrumadora. Sin embargo, el 16 de octubre de 2001, a pesar de tantísimos apoyos, la academia sueca no otorgó el Premio Nobel a Miguel Delibes.

"Nos quedamos decepcionados en Pregón, pero tuvimos la satisfacción de que, a raíz de nuestra campaña para promover el Nobel, la Asociación Internacional de Hispanistas creó la Cátedra Miguel Delibes, con sedes en las universidades de Nueva York y Valladolid".

La Universidad de Navarra premia a Delibes

Pero si la academia sueca no se dignó premiar al novelista castellano, sí lo hizo la Universidad de Navarra, otorgándole el Premio Luka Brajnovic de la Comunicación, en su primera convocatoria, el año 1997. Lo hacía en reconocimiento "a una trayectoria profesional comprometida con los valores de la libertad, solidaridad y tolerancia; así como por su actitud de independencia en el peculiar régimen de prensa que le tocó vivir".

No vino esta vez Delibes a Pamplona a recoger el Premio: fue el Decano de la facultad de Comunicación, Alfonso Sánchez Tabernero, la vicedecana Mercedes Montero, y José Francisco Sánchez, autor de la tesis doctoral de la que he hablado más arriba, quienes viajaron a Valladolid a entregárselo.

Yo estuve presente en la entrega del galardón en Valladolid, y Delibes, en sus palabras de agradecimiento, se manifestó sorprendido de que, "a estas alturas de mi biografía, cuando parecía que el novelista había eclipsado al periodista, la prestigiosa universidad de Navarra me premie ahora como tal".

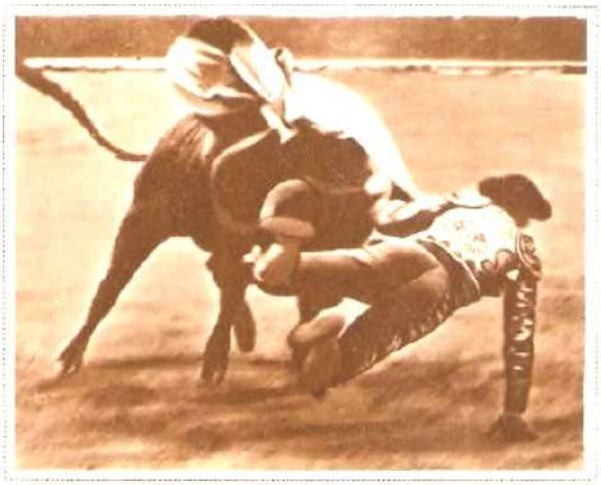
Delibes y Navarra, Delibes y Pamplona. Son estos algunos apuntes de esa relación.■

SATURIO TORÓN, TORERO

Salvador MARTÍN CRUZ
salvadormartincruz@gmail.com

Supongo que con ese nombre, Saturio, lo lógico sería pensar que este torero de los años treinta había nacido en Soria, lugar del que es patrón el santo anacoreta visigótico que la leyenda dice vivió en el siglo VI, y cuya ermita se encuentra en la capital castellana, al otro lado del Duero, un poco más allá de San Polo (Antonio Machado la citaba en uno de sus poemas de CAMPOS DE CASTILLA). Y, sin embargo, Saturio Torón nació en Tafalla allá por 1903. Aunque su historia, que ha llamado poderosamente mi atención desde hace bastante tiempo, parece bastante más ligada a Madrid, donde debió residir gran parte de su existencia, pese a que dentro del planeta de los toros se le conoció con el apodo de "el león Navarro", no creo difícil imaginar por qué, debutando como matador en los sanfermines de 1930 con toros de Concha y Sierra.

Saturio Torón en 1929.



Cogida de Torón en Valencia (1930). Fotografía de Revista Mundo Gráfico.

Sobre su valor escribió Ernest Hemingway unas pocas líneas, allá por 1932, en su libro taurino *Muerte en la tarde*. Líneas en las que don Ernesto, sobre cualquier otra virtud, destacaba precisamente su valor. Pero mejor trascribir el párrafo que el Nobel americano le dedicaba en su obra: "Saturio Torón es un excelente banderillero, muy valiente, que tiene la peor manera de lidiar, la más ignorante y la más peligrosa que jamás háyase visto en un torero. Después de haber sido banderillero tomó el estoque como aprendiz de matador, en 1929; hizo una excelente temporada, forzando el éxito con su valentía y su buena suerte. Fue matador titular en 1930, dándole la alternativa Marcial Lalanda en Pamplona, y resultó herido en sus tres primeras corridas. Si su gusto mejora, es posible que se desembarace de algunas de sus vulgaridades de estilo, que huelen a aldea, y aprenda a lidiar; pero, por lo yo visto de él en 1931, su caso parecía sin esperanza y lo único que puede pedirse es que los toros no acaben con él".

De cómo era físicamente las hemerotecas guardan cumplida memoria. Incluso en el TUBAL, de Tafalla, hay una fotografía suya en la vitrina que Achen dedica en su casa al mundo del toro, y en la que se le ve como el

hombrón que debió de ser. Incluso conocemos algo de su perfil intelectual, ya que se sabe ingresó en la escuela de periodismo de EL DEBATE.Y aunque es cierto que en la *Gran Enciclopedia Navarra* se dedica a su biografía una atención preferente; columna y media de texto, lo mismo que en el *Auñamendi* y hasta en el "*Cossío*", (*Los Toros*), lo cierto es que a mí me sigue quedando desdibujado su verdadero perfil humano - ya lo conté en el número 22 de febrero del 2014 de la revista tafallesa TILÍN-TILÓN- justo lo que más me hubiese gustado conocer. Ello pese a que a través de Internet se puede llegar a desvelar -no a comprender- parte de lo más llamativo de su historia: el porqué un falangista tafallés, de la línea dura de Falange Española, con pistola en el bolsillo, termina alistándose en las milicias republicanas, de las que por su valor contrastado alcanza a ser oficial, capitán para ser exacto, muriendo en combate, en el frente de Somosierra, el 1 de enero de 1937, al ser alcanzado por la explosión de un proyectil de mortero.

Desde luego no parece haber dudas en cuanto a su alistamiento, entra dentro de lo posible que en principio sólo lo hiciese para salvar la pelleja, ya que a comienzos de la Guerra Civil fue detenido, siendo juzgado y

Cartel taurino de Barcelona (1932).

Saturio Torón vestido de luces en 1930.

condenado a muerte por ser bien conocida su afiliación a la línea dura de Falange Española. Parece ser que algunos de sus compañeros taurinos lo apadrinaron, seguro que no debió de ser sencillo conseguir que no lo matasen en tiempos como aquellos, en los que el tiro en la nuca estaba a la orden del día, eso sí, a cambio de su alistamiento en las milicias y su incorporación inmediata al frente en la llamada "Brigada de los Toreros". Lo que no está tan claro es porqué un falangista de la línea dura, miembro de una de las escuadras llamada de "sangre", surgidas tras el asesinato de Matías Montero, lo que sabemos le valió incluso un enfrentamiento personal con José Antonio Primo de Rivera, termina llegando a ascender a capitán por méritos de guerra en las milicias republicanas, destacando por su arrojo y su valor en la lucha contra los facciosos, sus antiguos correligionarios. Y es que la historia nos lo demuestra de manera indudable: si hay algo difícil de cambiar en la vida de un hombre, ese algo es su posicionamiento ideológico y, por lo menos en el caso de Saturio, parece que así fue.■

Mientras el mundo sea mundo, el ocho de marzo, San Veremundo

Pedro SÁEZ MARTÍNEZ DE UBAGO
pedrosaez.mtzu@gmail.com

Un conocido dicho de Navarra reza "*Mientras el mundo sea mundo, el ocho de marzo San Veremundo*". Pero quién fue este Santo es lo que vamos a tratar de glosar aquí.

Frente a otros santos, como San Virila, cuya historia se confunde con la leyenda, de San Veremundo y de su familia tenemos documentación diversa que acredita la historicidad de este personaje del siglo XI, que influyó mucho en varios aspectos de la Navarra de su época.

Hoy el nombre Veremundo suele sonar raro, pero no lo fue tanto en su época. Tiene sus étimos en las palabras de probable origen suevo "ber" oso", y "mund" (protección), nombre guerrero que se vincula con la fortaleza física y protección sobrenatural contra las bestias, algo que, en el caso de nuestro santo no iba a la zaga con su reciedumbre espiritual. La misma etimología se halla en el nombre Bermudo, mucho más conocido, así como en el apellido Bermúdez. Esta etimología filológica, contrasta con otra popular, según la cual, airado por la ignorancia de unos peregrinos a Compostela, un monje a quién dijeron no haberse fijado en las maravillas contempladas, les convirtió en molinos, para que siguieran dando vueltas, pero sin contemplar nada, al tiempo que les abroncaba "¡Veré mundo!, ¡Veré mundo!, amonestación de la que el malhumorado monje tomó su apodo.

Nació hacia el año 1020, y este año se celebra oficialmente su milenario, no se sabe a ciencia cierta si en Villatuerta o en Arellano, por eso ambos pueblos compiten por el honor de ser su cuna; y ambos disfrutan el honor de custodiar, turnándose por lustros, la actual arqueta que contiene sus restos. Lo único de que hay certeza es que el Padre Veremundo (O.S.B.) decía que desde su celda del Monasterio de Irache podía ver su lugar de nacimiento. Y su muerte, producida antes de 1099 se celebra el 8 de marzo.

En la actualidad, San Veremundo es el patrono del tramo navarro del Camino de Santiago: y su memoria es elogiada así en el Martirologio Romano: "*En la población de Estella, en Navarra (España), san Veremundo, abad de Irache, el cual, habiendo abrazado desde joven la vida monástica, estimuló a sus monjes a buscar la perfección con su ejemplo y con ayunos y vigilias. († c.1095)*".

Monasterio de Irache.
Sarcófago de San Veremundo.

Hacia el año 1032, siendo todavía muy joven, ingresó en el monasterio benedictino de Irache, del que era abad su tío Munio, y pronto, tras adquirir los hábitos, le nombró portero del monasterio, que era el encargado de repartir la comida a los pobres y desvalidos que acudían pidiendo amparo. Allí fue donde alcanzó renombre como monje ejemplar destacando sobremanera su amor y su labor en beneficio de los pobres. Las crónicas cuentan que siendo portero de la abadía, distribuía con generosidad comida entre los pobres. Sobre el hecho de que se le encomendara la portería, hay que destacar que la Regla de San Benito establece que el Portero, por su contacto con el exterior, ha de ser un monje de probadas virtudes.

Tras el fallecimiento de su tío, el Abad Munio (1052) Veremundo fue elegido abad; y bajo su gobierno la abadía vivió un periodo de particular esplendor. Para

ello concurrieron varios factores: Ser, por su hospital y la buena acogida que se les dispensaba, parada imprescindible de los peregrinos jacobeos; verse muy favorecido por el rey Sancho IV Garcés, el de Peñalén, quien realizó a la abadía diferentes donaciones, tales como 3 iglesias, 12 monasterios y 6 villas; igualmente, su sucesor, Sancho V Ramírez, acrecentó las posesiones de la abadía, llegando a tener ésta bajo su dominio a 25 monasterios, grandes extensiones de tierra y privilegios.

A ello hay que añadir que el monasterio tenía una buena biblioteca, que

Monumento a San Veremundo (Villatuerta).

por desgracia no ha sobrevivido a los muy diversos aconteceres de su historia. Lo que permitía que sus monjes, en su cotidiano "ora et labora" gozaran del acceso a una completa formación. En este sentido, la importancia espiritual de Irache y el Abad Veremundo se atestigua con en su participación en la polémica del cambio litúrgico. Defensor del antiguo rito mozárabe envió a Roma dos de los libros litúrgicos: el de plegarias (*Liber orationum*) y el antifonario (*Liber antiphonarum*). Con dichos documentos, el papa Alejandro II conocedor de la fama de santidad del abad, los aprobó. Y hoy en el Monasterio de Irache, en ocasiones especiales, aún se celebra el rito mozárabe.

Otra prueba de la fama de santidad y buena formación de sus monjes es que el mencionado Sancho Ramírez, en el año 1087, concediera el privilegio, extensivo en toda la comunidad monástica de Irache, de que la palabra de un monje fuese considerada como prueba en un juicio.

Además de su buen gobierno, tanto en lo temporal como en lo espiritual, San Veremundo gozó desde muy pronto fama de milagrero, atribuyéndosele numerosos prodigios. Sus monjes, conocedores de su profunda devoción mariana, declaraban que hablaba con la imagen que tenía a la iglesia del monasterio. Igualmente, y a decir de numerosos testimonios, lo mismo profetizaba hechos futuros, que procuraba con su oración la lluvia o el buen clima, según fuera menester para las tierras, que expulsaba los demonios a través de exorcismos, o curaba toda suerte de enfermedades, además de otros hechos admirables, entre los que cabe destacar:

Las crónicas cuentan que, siendo portero de la abadía, distribuía con generosidad comida entre los pobres, y como cada vez eran más los que acudían, cierto día en que llevaba muchos panes envueltos en su túnica, el abad Munio, buscando poner freno a su excesiva generosidad que menoscababa los bienes del monasterio, le preguntó qué llevaba, "astillas para hacer fuego calentar a los pobres", respondió el santo. Cuando el abad ordenó a Veremundo que abriera su túnica, los panes se habían transformado en "astillas", con lo que Dios mostraba que el gesto era agradable a sus ojos. Este milagro, bien con leña o con flores, tiene su probable origen en la *Legenda aurea* de Jacobo da Vorágine (O.P.) recopilación de relatos hagiográficos de a mediados del XIII.

Más concreto y real es la curación del abad Antonio de Comontes. Sobre ello sabemos que, en 1583 se trasladaron los restos del santo, que yacían en su sepulcro original aún conservado en el monasterio, como resultado de un voto por la curación de una enfermedad que había hecho dicho abad, quien depositó las reliquias en una urna preciosa que permaneció hasta el siglo XVIII en la sacristía.

Se le atribuyen, de igual manera, prodigios como salvar de morir ahogado a un labrador que le invocó mientras era arrastrado por la corriente del Ega, o apagar con la oración el

Procesión de San Veremundo

fuego que unos desalmados habían encendido en las mieses del monasterio, o dejar paralizados a unos ladrones hasta que reconocieron su culpa y pidieron perdón al santo. Un milagro famoso que se cuenta es que en una ocasión de hambruna en que unas tres mil almas de los contornos acudieron hambrientas pidiendo alimento, Veremundo, conmovido, se postró ante el altar y suplicó socorro al cielo; en ese momento descendió del cielo una hermosa paloma blanca que, revoloteando sobre los hambrientos, los dejó milagrosamente saciados. Tal vez sea la forma de convertir en milagro su reconocido gesto de abrir las despensas del monasterio a peregrinos e indigentes que necesitaban ayuda.

Igualmente, San Veremundo aparece vinculado con la invención de la imagen de la Virgen del Puy de Estella, algo que, a la larga supondría el declive del monasterio. Cerca del monasterio, san Veremundo encontró la imagen el 1080; y poco después Sancho Ramírez_fundó, en el lugar donde se había encontrado la talla, la ciudad de Estella originando así una disminución de los recursos y privilegios que Irache percibía de la Corona, que a partir de entonces se repartirían con la nueva ciudad que con el paso del tiempo se iría viendo cada vez más beneficiada.

Aunque los testimonios que se poseen sobre su vida y su personalidad son escasos y tardíos -*El becerro de Irache* y el *Leccionario de Irache* (1547)- desde muy antiguo se adoraron sus prodigios, de modo que el papa Paulo IV permitió el culto en 1614, lo que fue confirmado por Inocencio X en 1646, mientras en 1614 el obispo de Pamplona, Dr. Prudencio Sandoval otorgó la autorización de una romería anual de Arellano y Villatuerta, germen de la que se celebra cada 3 de septiembre.

Hoy la devoción mariana de San Veremundo se une en Villatuerta, junto a la fuente construida ante la parroquia de la Asunción, donde el peregrino calma la sed física y espiritual, al tiempo que puede meditar con los versos de esta inscripción:

Bebed agua, peregrino
Tomad descanso y dejad sed
Y en próxima etapa sabed
Que os dará fuerza y buen vino.

Aquí Nació San Veremundo
Que en Irache fue su abad
Pedid su gracia y marchad
Haciendo amor el Camino.

De momento, pese al cambio climático y a los desvaríos de la precoz Greta Thunberg; pese al corona virus; pese incluso nefastos políticos que ni vamos a mencionar, o a los despropósitos y las despropósitos del excéntrico e irracional feminismo desbocado, este ocho de marzo, segundo domingo de cuaresma, y fiesta del santo abad de Irache, patrón del Camino de Santiago en su tramo navarro, así como de la Asociación Cultural PEÑA PREGÓN -que tiene el honor de editar la revista cultural regional más veterana de Europa- como parece que el mundo seguirá existiendo y necesita más apoyo celestial que pocas veces en la Historia, apresurémonos a celebrar el milenario de nuestro santo, fieles a la tradición de que:

"***¡Mientras el mundo sea mundo,***

el ocho de marzo San Veremundo!" ■

JOXE ULIBARRENA

Elur ULIBARRENA HERCE
ulibarrenamuseo@gmail.com

La familia es algo importante para cualquier ser humano, independientemente de la estructura que esta tenga.

Yo soy Elur, la cuarta de las/os seis hijas/os que tuvo Joxe Ulibarrena. Escribo estas líneas mientras recupero mis vivencias de niña, recordando a un padre juguetón y divertido, firme y trabajador autosuficiente, mucho más mayor que los de mis amigas/os…

-¡Parece tu abuelo!, me solían decir en el instituto. Y es que Joxe Ulibarrena tenía ya tres hijos/as adolescentes cuando yo nací, fruto de su matrimonio con otra mujer que no era mi madre. No recuerdo que hubiera problemas en casa por ese motivo. Pese a lo que en ocasiones percibía como intromisiones en nuestro estilo de vida, aprendí desde bien pequeña, que el núcleo familiar es el vínculo personal con las raíces.

Joxe y Rosa, 1970.

En casa hablamos francés. Y es que resulta que Joxe, tras estudiar en la escuela de Artes y Oficios de Pamplona obtuvo una beca para estudiar Bellas Artes en París y aquello, como otras muchas cosas en la vida, lo consideró un recurso valioso para nutrirse a sí mismo y a su familia.

Mi hermana Alodia y yo nacimos en Denia (Alicante) ya que Joxe y Rosa, como dos hippies, salieron de viaje en busca de un lugar donde comenzar un proyecto común. Poco antes de mi nacimiento aterrizaron en Xàbia, donde vivimos hasta empezar la escuela. Vinimos a vivir a Pamplona en el año 1976, lo que no facilitó que ni mi hermana ni yo, echáramos raíces en la Costa Blanca.

Y es que Joxe ha sido muy emprendedor, siempre dispuesto y sin miedo a vivir nuevas experiencias. Mis hermanos mayores habían nacido en Caracas e igual que en el caso de mi hermana y en el mío propio, antes de tener arraigo en aquellas tierras Joxe había decidido volver para vivir en la casa Napartxo de Berrioplano.

Luego supimos que nuestro padre quería que creciéramos en este viejo reino y que conociéramos nuestras raíces. Invertíamos mucho tiempo aprendiendo euskera, y siempre que había ocasión visitábamos lugares relacionados con nuestra historia. Era su forma de transmitirnos ese legado que para él era imprescindible.

-Si sabes quién es tu madre no te despistas de tu camino en la vida, decía…

Citaba frecuentemente a personas como José Estornés Lasa y el Hermano Ginés (Pablo Mandazen) a quienes consideraba auténticos maestros en Caracas y a D. José Miguel de Barandiarán con quien compartía largas charlas.

Con Enrike Zelaia y Montxo Armendariz.

Las circunstancias le mostraron el camino de vuelta a Navarra. Y sin dudarlo dejó atrás lo que tanto esfuerzo le había costado y volvió a su hogar dispuesto a crear redes y proyectos con otros/as artistas y amistades con quienes compartía inquietudes.

A finales de los años 70 retomó la Korrisketa, que había organizado con anterioridad por San Fermín Txiki, liando a todo el que se interesaba por los vehículos antiguos para que participase en un desfile que recorría los pueblos de la Comarca de Pamplona y finalizaba con una exposición en la Plaza del Castillo. Al estilo de mi padre, aquello era una fiesta autogestionada que requería la colaboración de familia y amigos/as. Había que salir vestid@ de época, lo que requería preparar multitud de atuendos para los participantes… había que conseguir patrocinadores, lo que implicaba ir a pedir dinero aquí y allá… había que hacer publicidad, lo que requería hacer carteles, repartirlos por los comercios, hablar con la prensa…; ¡¡Uffff!! Muchísimo trabajo para hacer algo que realmente era único y efímero, cuyo objetivo no era otro que dar un poco de vidilla a Pamplona y a las/os pamplonesas/es en fiestas. Era una de sus maneras de mostrar que nuestras/os antepasadas/os no estaban atrasadas/os, sino todo lo contrario. Un antiguo camión de Bomberos de Diputación, una docena de motocicletas y una veintena de coches de las primeras décadas del S. XX rebosantes de personas vestidas con ajuares elegantes, de ricos diseños que hacían las delicias de la gente, era el premio que obteníamos de todos aquellos esfuerzos y que a mí me hacían sentirme como la "princesa" más afortunada del planeta. Aquello no lo podía igualar ningún otro progenitor de ninguna/o de mis amigas/os porque tanto el proceso como el resultado eran como juegos de obstáculos que superábamos unidos/as.

Gracias a un colaborador habitual de las Korrisketas, Ignacio Arteta, dueño de la autoescuela Arteta, conocimos el Valle de Ollo y Ulibarrena se enamoró de la Casa Fantikorena, que en aquel momento estaba en venta. Pronto se planteó el reto de arreglar la casa y poner allí su taller.

A su modo fue tomándole el pulso al lugar; con medio balón de goma y una cuchara aplastada iba preparando la argamasa donde aglutinaba las ideas con los materiales. Desde el amanecer, siempre recogiendo cosas como una hormiguita, iba aportando nueva vida a aquel caserón. Al atardecer, se encaminaba pala en mano, hacia el frontón e invitaba a cualquiera a jugar a pelota. Cuando le decían: - ¿qué tal José? Contestaba: -Tú bien y ¿yo?

Ulibarrena era un tipo raro en Arteta, un artista… y ya se sabe que todos los artistas ¡son raros! Siempre andaba con su viejo Peugeot cargado de "chatarra" mientras se interesaba por las historias de antes: que si el concejo, que si el auzolan, que si el comunal… Siempre husmeando en los vertederos, en busca de residuos de vidas olvidadas. Gastaba miles de pesetas en trastos obsoletos, que olían a viejo y en cambio, cogía los pantalones que cualquier vecina/o había tirado a la basura; si le estaban grandes, se ajustaba una cuerda a la cintura y aurrera!

Ulibarrena con José Miguel de Barandiarán.

Con el paso del tiempo la Casa Fantikorena iba tomando forma de museo etnográfico y poliki poliki, mi aita también iba sembrando

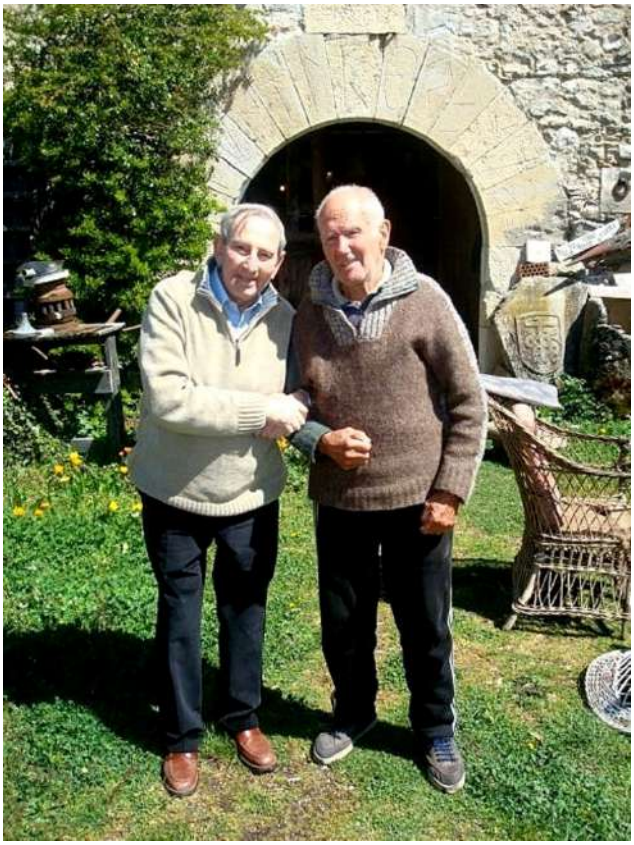
Preparando una exposición en la Ciudadela de Pamplona, 1982.

proyectos aquí y allá, jugando, explorando lugares remotos de Euskal Herria, siempre jugando. Nos enseñó que, el que se dedica a lo que realmente le gusta nunca está trabajando, sino que está jugando. Y ya se sabe que en el juego unas veces se gana y otras se pierde… y así vamos modelándonos y moldeándonos desde el primer hasta el último día de nuestra vida.

Como un crío, jugando con sus amigos y con sus juguetes, llegó a hacer una colección etnográfica impresionante que inauguró el 10 de octubre de 1986, y que hoy permanece abierta al público en la Casa Fantikorena de Arteta gracias al esfuerzo de toda la familia. Pero esto es como lo de la Korrisketa; los esfuerzos humanos, económicos etc. no se ven, pero están ahí; detrás de cada pieza de la colección hay muchísimas historias y como parte del museo y de la casa, somos también parte de esas historias.

Cada objeto fue elegido entre muchos otros, que en su día pasaron por nuestras manos. Muchos de ellos no están en la colección, ya que tuvimos que revenderlos para comprar otros que Joxe consideró más adecuados, pero las historias de aquellos que no están en la colección se aferraron a la memoria de mi padre. Por todo esto, las historias que acompañan a los objetos etnográficos son las que inspiran la mayoría de sus esculturas.

La obra artística de Joxe Ulibarrena se nutre de la cultura popular y brota de un conocimiento profundo de la antropología y de la historia de Navarra.



Con José Mª Muruzábal del Val, Arteta, 2004.

Ulibarrena con Juan Cruz Alli en 1993.

Cada objeto fue el producto de una necesidad y de la reflexión en torno a esta; cada pieza fue la materialización de una idea ingeniosa, la solución innovadora para un problema que planteaba la vida. En cada obra artesanal hay conocimiento, experiencia e innovación y todo esto pone de manifiesto que nuestras/os antepasadas/os, pese a no ser bien consideradas/os ni siquiera reconocidas/os socialmente, sino tachadas/os peyorativamente de aldeanas/os, eran muy inteligentes porque vivían en equilibrio con su ecosistema, cosa que no podemos decir la gran mayoría de nosotras/os, las/os modernícolas del siglo XXI, como nos llamaba Ulibarrena.

Los perfiles afilados que dibuja son los de aquellos/as baserritarras que habitaron las aldeas, aldeanos/as que demostraron ser artistas en su gremio y dando lo mejor de sus mentes y de sus manos, aportaron progreso a sus comunidades, pero luego fueron ninguneados/as.

Rescatar nuestra memoria es rescatar la cultura centenaria de los antiguos/as pobladores/as de nuestro antiguo reino, aquellos/as que resistieron los envites del destino sin bajar la cabeza. Las últimas enseñanzas de mi padre me mostraron que NO es cuestión de nostalgia del pasado, si no de dignificar lo pisoteado.

Su museo y su casa, Fantikorena, fue su último hogar, aquel que le arrebataron en su infancia. Hoy es el espacio donde se fusiona el legado de su pueblo con el suyo propio. Entrar allí es como mirar al cielo e intentar ver todas las estrellas a la vez.

Goian bego aita!■

MUSEO ETNOGRAFICO DEL REINO DE PAMPLONA
FUNDACION MARISCAL PEDRO DE NABARRA

Parque de la Memoria en Sartaguda, 2008.
Joxe, Rosa, Miren, Elur y Aritz.

La huella de París en José Ulibarrena

Francisco Javier ZUBIAUR CARREÑO
fjzubiaur@unav.es

La estancia de José Ulibarrena Arellano en París, becado por la Institución Príncipe de Viana, para asistir a los cursos de 1950 a 53 en la École Nationale des Beaux-Arts, dejarían en su escultura profunda huella. Llegaba motivado por su hasta entonces corta trayectoria artística, en la que a nivel temático había buscado en la figura humana -el retrato en particular- la expresión de sus potencialidades y, a nivel estilístico, le atraían de la escultura religiosa del Renacimiento aspectos como el modelado, la sobriedad expresiva, las calidades admiradas en los grandes maestros. Pero él quería buscar su propia expresión, ir más allá del clasicismo imperante, reencontrase a sí mismo, hallar un lenguaje que le permitiese expresar ideas con una dicción "*moderna*", para lo que se hacía preciso resumir las formas con planos esenciales. Y en este camino de progresión ascendente serán dos los maestros que guiarán sus pasos en adelante: Saupique y Gimond.

Georges-Laurent Saupique (París, 1889-1961)

Saupique heredó de su maestro Aristide Rousaud la admiración por la escultura de Rodin que llevó a sus monumentos y bajo-relieves en piedra sirviéndose de la talla directa en la que Ulibarrena ya tenía soltura por haberla practicado con su tío Luis Menchón en su primera juventud. Admiraba la conjunción de escultura y arquitectura de los templos medievales, la armonía, serenidad, misterio y espiritualidad de los artes románico y gótico; y, frente al movimiento figurado, pero estático, de las composiciones esculpidas en capiteles y tímpanos, sentía poderosa atracción por los perfiles cambiantes de los animales en libertad (vigilada) de los parques zoológicos, siempre en movimiento, que el dibujante debía "atrapar" adaptando constantemente su punto de vista. Ambas inquietudes las proyectó Saupique en varios monumentos conmemorativos de personajes históricos y otros dedicados a los Muertos de la Gran Guerra, repartidos por Francia, así como en bajorrelieves con motivos africanos para la Société Financière et Coloniale, surgida para ultramar. Profesor de Práctica Escultórica sobre piedra y madera, aunque adaptable a otros procedimientos (llegó a batir aluminio, modelar barro y fundir bronce), trató de enseñar a sus alumnos lo decisivo que es extraer del material la síntesis buscada y practicar el ejercicio de la observación.

En su "Anteproyecto sobre la técnica escultórica", Saupique se dirigía a sus alumnos con la intención de hacerles comprender lo importante que es adquirir una base sólida en su formación como artistas, sobre todo en la época en que viven, sometida a tendencias cambiantes y al miedo de no estar a la moda: "*Ustedes siguen en su escuela una formación tradicional muy amplia, más artesanal que artística. No crean que el tiempo pasado así es un tiempo perdido; esta formación primera les da las bases sólidas sobre las que podrán construir ulteriormente la estética de su generación*". Sobre esta base, les insiste, se afirmaron grandes artistas contemporáneos como el pintor Pablo Picasso y la escultora Germaine Richier, y les invitaba a superar la tentación de caer en el arte cubista y abstracto, de aparente facilidad y éxito rápido, sin la debida experiencia previa. Su método, en apariencia simple por su concisión, era consistente: importancia de la materia tanto como la formación profunda del escultor; talla directa (sin negar el modelado); libertad de interpretación del ejecutor.

Marcel Antoine Gimond (Tournon-sur-Rhône, 1894- Nogent-sur-Marne, 1961)

Hijo de un artesano forjador lionés, la oportunidad de hacerse escultor le vino tras el conocimiento de Aristide Maillol, con quien trabajó hasta 1920, aceptando de buen grado su escultura simplificada con la mujer como sujeto de representación, con sus mediterráneos volúmenes tratados según la serenidad clásica. En 1944, tras la liberación de Francia, se estableció en París e ingresó como profe-

sor en la École des Arts Decoratifs. Desde entonces no se entregó sino al estudio del rostro humano, al que confirió en sus retratos de busto una especie de dignidad sagrada. "*Un busto* -afirmaba-*debe ser la concreción de un drama interior, un poema plástico que tenga como punto de partida un rostro cuya parte de infinito nos revele*". A partir de 1946 se incorporaría como docente y responsable del que se conocerá como *Atelier Gimond* en la École des Beaux-Arts.

Ulibarrena dos años antes de su marcha a París (Foto: Pregón, 1948)

Gimond desarrollaba su pensamiento en sus múltiples escritos destinados a precisar el papel del escultor en la época contemporánea plagada de tendencias que se entrecruzan y amenazan con acomplejar al artista. Por ello, sus textos iban dirigidos al escultor que deseaba clarificar su cometido profesional. Para él, el arte no comienza sino con el misterio. Incluso sostendrá que la forma debe ser expresión de la vida interior. El cuerpo no son sino meros planos y ritmos. Únicamente el retrato puede descubrir los movimientos del alma. "*Ir siempre lo más lejos como sea posible, tratar de fijar aquello que en cada rostro haya de eterno*", tal será la noble ambición del artista Gimond, pues "*la perfección no es solo aquello que satisface al ojo y la razón, sino que reside siempre en aquello que queda por descubrir*". Una formación sólida autoriza al artista, en determinados casos, a "*olvidar la técnica para no pensar sino en expresar su originalidad verdadera*".

En el aspecto formal Gimond se mostraba contrario al arte abstracto que aleja la verdadera fuente de inspiración del escultor que debe ser la naturaleza. Lo que él llama el "*tipo*" a representar, explica Roger Brielle, "*es una individualidad en lo que tiene de eterna y de síntesis. La síntesis es el ordenamiento, el ritmo y la armonía recreados tras el análisis*". El artista, al definir su labor no temía precisar: "*Pensar los volúmenes antes que pensar las formas; buscar la pureza de los volúmenes en su equilibrio, su encadenamiento y su simplicidad; amplificarlos, darles toda su densidad, alcanzar la nobleza*". "*La síntesis* -insistía Gimond- *es el ordenamiento de los detalles según su importancia en el conjunto y no su supresión; viene tras el análisis, traduce a formas claras las relaciones indefinidas que nos propone la naturaleza, expresa el máximo con el mínimo, hace simple lo complicado*".

Recuerdos de Ulibarrena de sus maestros de París

Las manifestaciones de Ulibarrena sobre sus profesores -"*muy estimables ambos por su talento y comprensión*"- fueron más parcas en el caso de Saupique que las referidas a Gimond. Aludía en su libro "La étnico plástica euskariana" a sus trabajos en el taller de Saupique de la calle De la Pompe, a las consultas que le hizo y a las prácticas de talla en madera, piedra y mármol bajo su dirección. No así con referencia a Marcel Gimond. Afirmaba haber contactado con no pocos artistas en su taller, en concreto con César Baldaccini, que por aquella época se interesaba por lo que llamaría "*amalgamas*" a partir de materiales de basurero que los configuraba mediante alambres como extrañas criaturas aladas o insectiformes, a quien Ulibarrena consideraba también uno de sus maestros, aunque posiblemente tan solo le descubriese las posibilidades creativas del hierro, opción que el mismo Gimond ya le habría revelado, pues había aprendido la forja de su padre metalúrgico. César se consideraba a sí mismo un "*estudiante eterno*", ya que frecuentó la École des Beaux-Arts durante varios años, desde 1943 hasta 1955, dado que allí encontraba posibilidades materiales y buenos amigos, uno de ellos José Ulibarrena, hospedado cerca de él en la calle Bonaparte. Afirmaba César: "*Para crear, debes tener una gran frescura, una gran ingenuidad. Lo que se llama el fuego sagrado. En el taller, te olvidas de ti mismo, y el material te atrapa. De repente, una cosa te lleva a otra y así sucesivamente ... De hecho, cuando eres un artista, te diviertes*". Este enfoque también pudo compartirlo Ulibarrena con él: su posterior polifacetismo lo explica por sí mismo.

Recordaba Ulibarrena, en una entrevista de Inés Artajo en 1984 para Diario de Navarra, que Gimond era "*persona singular de carácter muy recio y firme, además de inflexible,*

para todo y todos los que no tuvieran como lema único superior el de hacer composiciones plásticas. Era preciso analizarlas, y así llegar a valorar la real composición plástica. Debe hacerse todo con rigor interpretativo de la Naturaleza de todas las cosas, no copiándolas, sino caracterizándolas por haberles captado su más honda génesis y traspasarla después a la Obra Maestra con el trabajo". Gimond le enseñó que la escultura no debía utilizarse para ganar dinero y que ninguna obra debía hacerse sin sentido estético -*"eso siempre tiene que pesar a un artista"*- y aún que el dinero podía ganarse honradamente en cualquier trabajo, aunque uno fuera artista, con tal de no traicionar al arte.

Saupique tallando la Misericordia, iglesia de Nôtre-Dame-de-France, Londres, h. 1953 (izda).

Busto de Jacqueline Bouchot, su esposa (dcha).

"Sumemos a esto, su peculiar didáctica, también compartida por Saupique con sus alumnos: en varias ocasiones nos propuso que era mejor que fuésemos a las fábricas, a la Seine, a los hospitales, al Metro a observar la vida para interpretarla, cada cual con nuestro criterio y estilo libremente. Después, aquí, en la escuela entre todos, analizaremos las composiciones de todos, para aprender entre todos. Nos repetía, "sabemos todas las técnicas, todos los secretos del gremio, pero no sabemos cómo llevar todo eso hasta la Obra Maestra.

En otra entrevista, de Satur Leoz para Deia, añadía: *"Cuando ya nos había dado varias clases sobre técnicas artísticas y teoría, de repente nos decía: Ahora no vais a aparecer por la Escuela en tres semanas. Id por ahí, elaborar bocetos, y luego los comentaremos, porque así aprenderemos todos. Aquel sistema pedagógico era formidable, y yo nunca he vuelto a ver en ningún sitio…"*.

Ulibarrena, en su libro que ya he citado, consideraba a Saupique y Gimond *"verdaderos maestros y no pedagogos oficialistas"*. Compartía con ellos una misma sinceridad, su incómoda postura de artista disconforme con su propia obra y su renuncia al logro fácil. Y admitía: *"De todos guardo matices de sus hechos plásticos y de sus dichos conceptuales"*.

Interpretación de las improntas recibidas de sus maestros franceses

En su "Étnico plástica euskariana" exponía Ulibarrena sus puntos de vista acerca del arte escultórico, como así mismo lo hicieron sus maestros en sus escritos en lo que a su obra se refiere.

La obra abstracta

A su decir, Saupique y Gimond, a los que calificaba de *"autores magistrales de Obras de Arte"*, *"conservaron la conducta conceptual plástica durante su vida y su Obra. Tampoco cambiaron la concepción de ejecutarla y expresarla"*. Y con su peculiar expresión añadía que los demás serían *"proyectistas organigramatizados para producir figuraciones imaginarias, en cuyas imágenes hechas industrializadamente, está ausente la trayectoria gremial plásticoestética, porque dicen que lo de todos ellos es nuevo"*. Se refería así a los artistas abstractos, denostados por sus maestros, contra los que arremete constantemente en su libro, pues siguen un *"estilo fantasmagórico… diferenciado del estilo visible trayectorial milenario"* hecho posible *"a partir de raíces oriundas que poseen gran fuerza y carácter étnico"*. *"Entre los gremialistas conocemos muy bien ese Arte"*, aseguraba en referencia a sus maestros que valoraron altamente el conocimiento de la tradición artística y el dominio de las técnicas. *"Es el que se hace en el silencio recóndito de la maestría honesta y responsable, el que se puede valorar con análisis profesionales, conociendo las tecnologías y valores intergremiales, el que se hacía en sus humildes y eficaces talleres…"*. Remachaba: *"Soy incapaz de ver la vida clara en lo abstracto"*.

Continuaba con su indómita actitud: *"Del grupo de autores magistrales aprendí a gustar la maestría con que la Obra de Arte está expresada clarividentemente… por su potencia mental con que la naturaleza del asunto está observada, abstractada, traspuesta y*

plasmada en la materia elegida". De los otros, en cambio "solo se puede sentir y comprender y gustarla (la obra), en el letrero que cuelgan como título, porque la pieza tiene una figuración ajena al nombre que le han puesto…"

Transmisión y ausencia de maestría, falta de personalidad del artista

Estas cuestiones ocuparon gran parte de la atención de sus maestros, que no se limitaron a serlo conforme a su categoría de tales, sino como pedagogos del Arte interesados en educar la sensibilidad de sus discípulos.

Se refería Ulibarrena a la transmisión de la maestría recibida. *"Y digo transmisión, porque es una denominación más clara del hecho de entregar cultura, que la palabra tradición. Por la misma razón suelo decir trayectorial, pero no tradición o tradicional, como no quiero decir popular, por ser más expresivo vecinal, haciendo hincapié en las características propias del vecinismo y no la expresión figurada de pueblo.. que se materializa "en nuestra potencia innata del Auzolán = trabajo del vecindario".*

Al decir trayectorial digo que lo hemos recibido para actualizarlo y para transmitirlo nosotros también… Si yo dijese cultura tradicional ya se expresa aquello, lo pasado… lo trayectorial (que no para) tiene su trayecto desde el principio a fin, que ni se puede saber cuando comenzó ni sabemos si acabará…"

Tengo buen recuerdo de diplomas y medallas que mis Maestros me concedieron desde joven, que enardecían mis ansias de superación profesional" -se refiere así a la emoción inicial impulsora- *y reconozco esa didáctica en la edad apropiada. Ahora bien, me produce hilaridad que en la edad ya de profesionalidad consolidada, vendría alguien extraño a la maestría gremial, a ponerme laureadas, cuando carecen de conocimientos y la sensibilidad la tienen amanerada constitucionalizada además de estilizada.*

Estamos viendo las protestas por la ausencia de maestría profesional gremial ¿Por qué? Yo veo la razón, y es que no se instruye, ni se le da importancia a la sabiduría empírica, queriendo resolver todo con una tecnología industrialista de recambiapiezas, y no de categoría, imaginativa, inspiradora que se aprenda y se haga con realidad empírica intervecinal.

Cuantas veces acuden a mi taller alumnos y alumnas de Bellas Artes (que no son pocas) observo que después de una hora de coloquio con ellas y ellos (que no divagando) conversamos observando Obras Maestras, la conclusión de ellos es que están condicionados por las tendencias, los profesores y las galerías, por la sofismografía y la mitografía del industrialismo, y del socioeconomismo sin olvidar el sociopolitismo".

La independencia del estilo

La ausencia de personalidad del artista que es insincero consigo mismo y se decanta por las tendencias de moda para triunfar, era también tenida en cuenta por quien ha seguido los sabios consejos de Saupique y Gimond: *"Los estilos se aplican a las obras, pero las obras ¿qué son?, ¿de qué dependen? No es del estilo. Cada obra tiene la calidad de la idea que la genera; si esa idea es formidable, tienes que seguir con ella adelante y realizarla. Ahí está la originalidad"…* Aunque para él era necesario tener ingenio para ver las posibilidades de esa idea en cuanto a líneas, formas o proporciones, nunca somete la idea al estilo. El artificio debe mantenerse como medio, jamás convertirse en el fin artístico ni interponerse como un muro entre la idea y su comprensión.

Gimond en 1941 — Muchacha de Aix.

La naturaleza como inspiradora

Ponderada por sus maestros franceses, añadía: *"la más exuberante, la más ubérrima lección la recibimos de la Naturaleza Universal de las cosas, claro que si no la frecuentamos, no la conocemos, al no conocerla, no la sentimos, por lo tanto no somos capaces de alcanzar la dimensión expresiva que Ella nos proporciona. Así que las hechuras de esos montajes, o esas obras de la novísima escolástica, son producto del manierismo academicista modernista, que expresan precisamente la dimensión de las aulas o escuelas actuales del último ismo que a alguien se le*

ocurra instaurar. Es tan vertiginosa y nueva la incentivitis, que no le dan ni tiempo ni para nacer, por lo cual son productos sin simiente, por lo tanto sin raíz y sin vida para vivir, imposibilitando vivirla viva y sosegadamente".

La mirada hacia el arte popular autóctono

Saupique, que eligió como lugar para su servicio militar la ciudad de Reims, para poder visitar a diario su catedral y afinar así su sensibilidad en la contemplación de las obras esculpidas de los anónimos artistas medievales, y Gimond, que tenía muy en cuenta el papel del escultor en la sociedad de siglos pasados, cuando el arte no solo era un lenguaje del alma individual sino de una sociedad entera, pudieron hacer que Ulibarrena valorase con mayor intensidad el arte popular de su tierra natal, en el que inspirarse, el arte pétreo de las iglesias rurales, los objetos surgidos de las manos de desconocidos artesanos locales.

Así, escribe enraizado, en "La estética étnica en mis composiciones de escultura":

"No carecen nuestras esculturas del valor volumétrico de los puntos en el espacio que poseía el bloque inicial; tienen proporciones valoradas, las siluetas propias y las complementarias, los cóncavos y los convexos, los contrastes y los ritmos, variedad de líneas y formas, preponderancia de los volúmenes para lo más importante del asunto a interpretar y a expresar con ecuanimidad y euritmia, mas, todo ello, escrutado con pasión e inspiración para alcanzar una Obra Maestra Original, Potente y Humanamente Autóctona.

Con estos elementos propios de hacer la Escultura, más la potencia captadora del autor y su conocimiento sensible de la humana vida, no saldrá una escultura monótona ni académica. Surgirá una obra de estilo inconfundible emanado de la clara convicción conceptual de su autor, además de ser una obra sinónimo de su propia vida y del cariño ritual a su tierra madre".

El buen oficio

Saupique, maestro de la talla, trataba de asegurarse que sus alumnos alcanzaran con su trabajo un buen oficio en el manejo de las herramientas empleando el lenguaje que le es propio a la escultura y que si bien él admiró en las figuras góticas de la catedral de Reims Ulibarrena aprecia en las esculturas románicas de los pórticos navarros de las iglesias de Gazólaz o Larumbe. El mismo esfuerzo que ponía Gimond para que supieran extraer los rasgos del personaje *"oculto"* bajo la masa informe servida en el taller, que Ulibarrena ejemplificó en la figura del pelotari. El fin último es conseguir la obra maestra. El medio para alcanzarla: una adecuada metodología en el trabajo.

Escribe Ulibarrena en su libro:

> *"La Obra Maestra" no es moderna o antigua, es Arte o no lo es. Debe tener su propio lenguaje. El artista se pregunta por los medios de las Artes Plásticas para expresar con propiedad esa maestría".*

José Ulibarrena. Retratos de capuchinos: Hilario de Olazarán, Gumersindo de Estella, Felipe de Murieta (de izda. a dcha.) Museo de Navarra. Foto Larrión & Pimoulier

Añade:

"Un servidor los conoce y los pone en práctica en cada una de mis piezas, siempre, desde el principio, al tomar los más álgidos y espléndidos puntos en el espacio, que el volumen del bloque de piedra o madera tiene en sí antes de meterle la gubia, el cincel o el pincel.

Esa dimensión inicial no debe disminuir en la escultura futura, más bien ha de aumentar a causa del trazo sucesivo de los ritmos volumétricos encajados en general con puntos y ritmos que se suceden.

Seguido del encaje total dimensional, viene la valoración de las partes componentes del tema, que han de ser expresadas las primordiales en lugar y dimensión preferente, y así las demás partes en su correspondiente lugar de importancia. De este proceder obtendremos una exaltación interpretativa del tema que estemos componiendo plásticamente. Se debe de continuar, y continúo valorando los volúmenes en las tres dimensiones, para alcanzar el mayor desarrollo, y potente movimiento de todos los elementos de la composición.

Saupique - Discóbolo.

Obteniendo ya el encaje volumétrico proporcionado, más el movimiento tridimensional que va configurando la obra, y que ya se observa, o advierte su estructura y construcción escultural, suelo proceder a rimar o contrastar todo lo ejecutado, a valorar las siluetas propias y las complementarias, de cada una de las partes. Además de poner en acción los cóncavos y los convexos con lo cual la escultura adquiere la sucesión de luces y sombras por lo profundo que son todos los elementos compositivos.

La escultura en esta fase ya tiene en sí misma su carácter monumental, aunque su tamaño no sea de grandes medidas, por lo que solo me falta ambientarle los detalles y llegar al acabado, con el resultado, que en principio, yo me propuse en mi concepción, y es simplemente hacer una composición étnica-plástica, interpretando un tema X exaltándolo tanto como le sea posible a mi concepto, a mi inspiración, a mi emoción plástica, a mi saber profesional y al poder de hacer de una mentira fisiológica, una verdad étnico-plástica, de cuyo acabado se desprende el temperamento escultural del autor... Esto en cuanto a saber manejar la herramienta dominando la materia en una profesión noble y con todo ello llegar a la Obra Maestra, hecha con maestría y hondura inteligibles.

Nunca me detengo a pensar ni hacer mis obras con aspectos, literarios, escenográficos, teatrales, o de estatuaria, sea de la academia o ya de la otra academia, sea subrealista, o de tantos otros ismos, más de trece veces, enterrados y desenterrados, en moda o no moda. Sinceramente me preocupa el entorno de mi vida y pasarlo a la Étnico-plástica nuestra, con su estilo Euskariano no pretendo otra cosa.

El valor intrínseco de una obra maestra radica en las calidades con que su autor ha sabido componerla… Primero, debemos ver con qué esplendidez ha trabajado el artista, y cómo ha resuelto la obra por medio de lenguaje genuino, o sea con los trazos, volúmenes, colores, formas, cóncavos, convexos, proporciones, ritmos, contrastes, etc., con los cuales uno hace una composición inteligente, e inteligible a todos, además de continuar haciendo trayectoria cultural en y de nuestra propia época.

Segundo, profesionalmente demostrando la maestría, y tecnología con que la obra apa-

rece hecha clara, potente, expresiva y elocuente, cual pletórica cosa bien terminada honestamente, con todo el saber y el sentir de un artista indiscutible, por sus propios hechos demostrados.

El valor sincero y sencillo debe ser así: si está la obra expresando claramente el título, o lo que el autor dice que expresa, ya tiene buen principio. Si tiene carácter de trazo interpretativo (no copia) de la naturaleza y la vida, ya tiene otro buen valor. Si tiene gracioso ritmo general con fuerza y euritmia, ya podemos darla por aceptable, y si está concluida de forma que nos enseña a ver mejor la vida y la naturaleza de las cosas, ya es buena obra".

El retrato escultórico

Son siete los personajes humanos que Ulibarrena buscó "*transponerlos de la realidad psicofísica a la autenticidad Etnicoplástica Escultural*". Se trata de los retratos del músico Hilario Olazarán, el misionero Gumersindo de Estella, el filólogo Felipe de Murieta, el pintor Pedro Salaberri, el abogado y político Manuel de Irujo, el caballero César Borgia y la gimnasta Flori. "*De todos he aprendido algo, me han mostrado algo*", explica José al periodista Paco Sanz.

Su planteamiento previo registra siete pasos cuyo proceso mental podía costarle al artista un año y medio en tanto la ejecución de los retratos era de tres meses:

1. *Autenticidad plástica escultural genuina: la percepción de las cualidades personales debía yo expresarlas con la composición magistral profesional.*
2. *Planos, puntos, líneas, formas y trazos: hallar la proporcionalidad volumétrica en sus peculiaridades psicofísicas, en sus propias siluetas y en las complementarias trazadas con gran variedad de valores y matices, sean éstos cóncavos o convexos, ya rimados o ya contrastados en su ensamblaje para alcanzar mejor la altura, la hondura y la anchura escultural. Precisa una gran concentración intelectual e inspiración reflexiva previas.*
3. *Claridad intelectual emocional plástica: seguir los dictados de la euritmia natural para alcanzar la solidez del símbolo Etnográfico, dejando a un lado sofismas escolásticos o neoacadémicos ergotismos de cualquier ismo.*
4. *Éxtasis emocional perenne en la obra maestra: ha de tratar de alcanzar en ella la Maestría Profesional Demostrada.. de modo que su Obra ofrezca la imagen concreta de su entraña.*
5. *Mentira fisiológica verdad étnicoplástica: la realidad física que se ofrece ante el escultor debe quedar trascendida por una exuberante expresión inmanente, fecunda, vibrante, mesurada y sabiamente humilde.*
6. *Clasificaciones estadísticas catalogaciones e inventarios: la Obra Maestra tiene Arte y tiene su Maestría de Arte Sano y si no es así es que es objeto de Arte Enfermo, aunque lo laureen con abundante marketing electronizado y fantasmagorizado.*
7. *Trayectoria intelectual oriunda vecinal: en mi intelecto tenía todo lo referido y con mi inspiración debía también cumplir y colmar todas las exigencias genuinas y rigurosas del arte Plástico.*

En los retratos de los frailes capuchinos Hilario de Olazarán, Gumersindo de Estella y Felipe de Murieta, modelados en escayola el año 1964 (Museo de Navarra), veo aplicados los criterios escultóricos de Marcel Gimond: figuración realista, síntesis formal, pureza de líneas, suave plasticidad, cierta estilización, siluetas marcadas, afirmación en el espacio, rasgos esenciales bien captados de la persona individual y sentidos hondamente "*porque éramos buenos amigos*". Interviene de manera decidida su visión "*étnicoplástica*", ya que procuraba reflejar en ellos las características de una raza con una cierta veneración hacia las figuras y lo que representan como patriarcas de la cultura vasca, sin caer en una intención heroica, conteniéndose lo preciso para no desbordar sus sentimientos, y sugiriendo en ellos una vida interior. Retratos, como sostenía Gimond, que satisficieran a la vez a los ojos, a la inteligencia y al corazón.

Georges Saupique y Marcel Gimond: "*No se me olvidan sus personalidades individuales de indomable sencillez humana = inteligentes. Seres Libres y Grandes por su humildad de Artistas, respetando todo lo que es ARTE*" ("La étnico plástica euskariana").■

Versión extensa:

https://www.zubiaurcarreno.com/la-formacion-del-escultor-jose-ulibarrena-paris-influencias-recibidas/

JOXE, MAGISTRAL

Héctor URRA POMBO
hectorcildoz@yahoo.es

No es sencillo para mí describir la carismática personalidad de Joxe Ulibarrena, ni tampoco ordenar los recuerdos y las sensaciones del tiempo que estuve junto a él. Para algunos su imagen viene ligada a una figura excéntrica que rozó la locura. Para mí ha sido la persona más independiente, provocadora y magnética que haya conocido. Ahora que escribo sobre él, quisiera relatar algunos rasgos de su figura arrolladora centrándome solamente en algunos puntos que para mí fueron importantes; el modo en que le conocí, el Joxe escultor durante la realización del conjunto escultórico de La Batalla de Noáin, y el acondicionamiento de lo que más tarde sería el Museo Escenográfico situado en el pueblo de Ollo. Tal vez este relato no sea, ni el más importante, ni el más relevante dentro de la larga trayectoria vital de Joxe pero son estas y otras anécdotas las que me llevan una y otra vez hasta él.

Conocí a Joxe prácticamente por casualidad, o tal vez no.

A principios de los años 90 yo era un estudiante que alternaba los estudios de FP a las mañanas con los "Cursos monográficos de dibujo y pintura" del Ayuntamiento de Pamplona por las tardes. Si bien en estos estudios se centraban en los fundamentos y los procesos básicos del dibujo y de la pintura, yo estaba más interesado en descubrir los misterios de las técnicas y los procesos escultóricos. Fue en esos cursos donde una tarde cualquiera oí hablar de un escultor para mí aún desconocido que vivía en uno de los pueblos del Valle de Ollo, un ser con una personalidad singular, según comentaban, que hacía de su casa al mismo tiempo Museo.

A mí me picó enormemente la curiosidad, así que un día de Semana Santa de aquel año me planté de sopetón y sin avisar en Arteta. No tengo claras mis torpes palabras iniciales de presentación allí a las puertas de su casa y Museo Etnográfico, para solicitar trabajar con él, aunque sí recuerdo lo que pasó a continuación. Joxe, sin más dilación, me acercó hasta un bidón pegado al muro exterior de la casa, uno de esos enormes realizados en acero que no contenía más que tierra seca hasta el borde. Me dijo que la preparara y modelase cualquier cosa en barro, me indicó dónde podía coger el agua y sin más explicaciones me dejó allí pidiéndome que le avisara al terminar.

Museo Etnográfico de Arteta.

Allí, en el exterior del Museo, preparé la tierra con agua y realicé un modelo sencillo que representaba a una persona mayor sentada en un banco con un bastón entre sus manos. Tras mostrárselo, Joxe me habló del concepto de "*bloque escultórico inicial*" así como los "*puntos en el espacio*" que determinan el mismo. Cogió mi modelo y señaló los puntos más sobresalientes en altura, anchura y fondo, para a continuación, añadiendo tabiques de barro, indicar aquellos puntos imaginarios que harían de esa obra realmente "monumental". Como él recalcaba posteriormente en tantas ocasiones, la monumentalidad de una obra nada tiene que ver con su tamaño, sino con la ocupación de dicha obra en el interior del bloque bajo los criterios de su máximo aprovechamiento, el ahorro de trabajo y esfuerzo invertido.

Ni qué decir tiene que ese primer encuentro en el valle en esa casa tan singular, sepultada por los objetos de la colección, con un olor a aceite que impregnaba cada ángulo del Museo y la mirada viva y traviesa de ese enigmático hombre, me marcó. Supongo que en cierta manera y del mismo modo, a él le desperté cierta simpatía, curiosidad o yo qué sé qué. El encuentro dio sus frutos y así fue, como siendo yo un chaval, comencé a trabajar durante largos períodos con un escultor de la talla de Joxe, cercano ya a los 70 años. En su momento no percibí como importante el detalle de la diferencia de edad y lo viví de forma natural, pero ahora que han pasado casi tres décadas de aquel primer encuentro, soy más consciente de lo que implicaba. Y es que, el trabajo físico constituía para Joxe un pilar fundamental. Sirva solo como muestra saber que durante el tiempo que estuve junto a él, cualquier elemento del que tuviéramos que hacer uso, que no existiera o que estuviese estropeado, se fabricaba, modificaba o arreglaba; lo mismo podría tratarse de una herramienta, una escalera, o un andamio. Entendí que las razones para la creación o reparación de estos objetos no eran fundamentalmente económicas.

Joxe Ulibarrena trabajando en Arteta.

Más allá de esto, se fundamentaba en toda una filosofía de vida, un modo de hacer y de estar en el mundo basado en la búsqueda de la máxima autosuficiencia. Era una manera radicalmente alternativa que contrastaba con el modelo de consumo de la ciudad o como indicaba él, "lo modernícola". Muchas de las veces trabajábamos sin calefacción, sin agua caliente y sin luz. De este modo, y al más puro estilo medieval, aprendería a manejarla escayola y el yeso, a preparar cemento, a encalar paredes, a remozar muros, a retejar cubiertas, a tratar los metales, a reforzar estructuras de madera, a arreglar bovedillas de techos, o a tallar madera y piedra, entre otras cosas.

Una de las obras que bajo mi modo de ver recoge la manera de trabajar de Joxe, fue el monumento a la Batalla de Noáin. Los materiales con que se usaron para su elaboración fueron en esencia, cemento, ladrillo y varilla corrugada. El elemento central del conjunto, *El gudari,* fue ejecutado a los pies del Museo en Arteta y se realizó en dos partes. Por un lado se construyeron las piernas hasta la cintura. Por el otro, se completó el torso, brazos y cabeza. Dos cuerpos con alturas comprendidas de 5 y 6 metros respectivamente. El resto de los elementos se realizaron *in situ,* en Salinas de Pamplona.

En *El gudari* trabajamos con Joxe, bajo sus indicaciones, su hijo Aritz Ulibarrena, el escultor Alberto Berastegui y yo. Como cabría imaginar, en cada jornada de trabajo no hacíamos uso de la hormigonera para la elaboración del cemento. Cada día preparábamos la masa manualmente, añadiendo en orden los diferentes materiales para después, con la paleta, mezclarlos con el agua. Este proceso lo repetimos a diario, innumerables veces, dado que el peso final de las dos partes, creo recordar, fue de unas trece toneladas.

Una de las grandes preocupaciones de Joxe en relación a esta obra era la resistencia de la misma a las tensiones a las que sería sometida el día en que la grúa levantase cada uno de los dos cuerpos para su transporte y colocación en su lugar definitivo.

No era la primera vez que él experimentaba con estas dimensiones y estos materiales, años atrás ya había realizado la escultura titulada *Anaitasuna* para Azkoien. Así que, cuando trabajábamos en aquellos puntos clave para su resistencia para el alzado del *gudari*, nos explicaba la importancia de los pasos a seguir con detenimiento y nos contaba una anécdota personal. Recordaba que el día del traslado de la escultura *Anaitasuna*, se presentó un profesor universitario con su alumnado con el objetivo de demostrar que la obra no sería capaz de resistir ese esfuerzo y venían a ver de qué manera se fracturaba la obra. Resulta que mientras Joxe trabajaba en la obra, la universidad había hecho una reproducción en cemento de la misma a escala, la habían sometido a un ensayo de tracción y habían comprobado cómo esta

era incapaz de soportar tal tensión, fracturándose finalmente por la zona del amarre donde confluyen los brazos y la espada. Joxe nos decía que ese día vivió el alzado con gran preocupación dado que él no basaba la resistencia de la obra en base a ensayos de laboratorio, sino a su experiencia directa con los materiales. El resultado final fue que tanto esa obra como esta resistieron el traslado. Como decía Joxe, la clave residía en el proceso de ejecución y en el conocimiento de los materiales, radicalmente distintos a los realizados en la maqueta de la universidad, basados estos en un encofrado y colado del material.

Volviendo a la época de la realización del gudari, si bien en ocasiones la labor podía resultar dura, Joxe lo afrontaba a su manera comentando en ocasiones, "*yo no trabajo, yo me divierto*". Aquí es donde aparecía el Joxe en estado puro, lleno de energía y ganas de vivir. Y vaya si lo cumplía. Aún lo recuerdo encaramado al andamio, a varios metros del suelo, su cabeza protegida con un gorro (de cardenal, decía él), el torso desnudo y el pantalón sujeto por una cuerda, salpicando con su paleta cemento, mientras cantaba las letras de las canciones sudamericanas que salían de la cassette.

Un tiempo más tarde, una vez finalizados mis estudios de FP y antes de irme a realizar la carrera de Bellas Artes, volví a trabajar un año con él. Durante ese período, la actividad principal fue el acondicionamiento de la casa de lo que más adelante y durante un tiempo sería *el Museo Escenográfico,* en el pueblo de Ollo. *Acondicionar* es una palabra "chic" que me sirve para referirme a algunas labores del tipo: abrir con pico y pala muros en paredes para conectar estancias, desmontar abrevaderos a mazazos, reconstruir y encalar paredes y techos, afianzar vigas, escaleras, pasamanos, recomponer marcos de puertas y ventanas, echar suelos, y otro largo etcétera de actividades.

Cada nuevo día la jornada era un misterio, un misterio en el sentido más estricto ya que gran parte de las veces trabajábamos nuevamente sin luz eléctrica, moviéndonos como topos mientras afrontábamos las diferentes labores. A eso se le sumaban en los meses fríos, el viento implacable y un alto nivel de humedad, lo cual combatíamos con relativo éxito mediante intenso trabajo físico. Aunque hoy es difícil argumentar, sentado y con todas las comodidades mientras escribo en mi hogar, debo reconocer que disfruté intensamente esos momentos.

Joxe Ulibarrena.
Monumento a la Batalla de Noáin.

Al inicio de esta aventura, el primer objetivo consistió en vaciar la casa de objetos. En un espacio convencional uno espera encontrar alguna mesa, sillas y armarios. Yo recuerdo, por poner un ejemplo, bajar motos y motores por las escaleras. Uno de los elementos evidentes a mejorar de la casa era un enorme boquete en el suelo de una habitación de la primera planta. Este hueco hacía de conexión entre ese espacio y la planta baja, así que fue fácil, y hasta natural diría yo, que se le ocurriese a Joxe la siguiente idea. El plan era sencillo. En vez de bajar desde la primera planta por las estrechas escaleras un montón de antiguos y pesadísimos arcones de roble, él los arrastraría con sus manos hasta hacerlos descolgar por el agujero. Desde ese momento y para su recepción, subidos a un mueble para salvar la diferencia de altura, entrábamos en acción Aritz y yo. Aunque los dos teníamos dudas sobre el éxito de la operación, gracias a la *tenacidad* de Joxe, así fue como lo hicimos. Debo reconocer que durante dicha operación fui incapaz de apreciar con detalle las increíbles tallas que contenían todos esos arcones que pasaban por mis manos, si bien aprendí de un modo empírico a reconocer el roble como una de las maderas más densas y pesadas que existen.

Vista del Museo Etnográfico de Arteta.

Museo Etnográfico de Arteta.
Inauguración Sala de Ciencias.

Mi masa muscular por aquellos años estaba concentrada en poco más de 60 kilos en mi 1,80 de altura, así que debo agradecer el éxito de aquella operación a los brazos de Joxe y a la fortaleza física de Aritz. En cuanto a Joxe, cualquiera que le haya conocido se habrá fijado en sus manos fuertes como tenazas, así como tesón, o más bien diría cabezonería, en el desempeño de cualquier actividad. Pues bien, estas dos cualidades como voy a relatar, un día se volvieron en su contra.

Tras el vaciado de la casa y a causa de los estudios, Aritz dejó de venir. En mi caso, libre de esas obligaciones, continúe acudiendo con regularidad, hasta que llegó un día de tiempo revuelto que tomé la decisión de no ir. El hecho es que tenía por costumbre ir tanto a Arteta como a Ollo en bici, pero ese día empezó a granizar con insistencia y viendo que el tiempo no mejoraba, antes de llegar a Asiáin, di la vuelta y me volví.

El azar hizo que ese fuera el elegido por Joxe para precipitarse involuntariamente por el mismo hueco utilizado para bajar los arcones, "*con tan mala suerte*", como me diría al día siguiente, que cayó de costado golpeándose con una piedra del suelo. El día para él comenzó como cualquier otro, se levantó antes del amanecer decidido a cubrir el agujero. Su intención era cubrirlo con una especie de lucernario que aportase luz a la planta baja, para lo cual realizaría una estructura de madera levemente abovedada e iría fijando unos bloques de vidrio (pavés).

Tal y como me contó, la jornada la inició subiendo las vigas que colocaría paralelas entre sí, guardando una cierta distancia entre ellas. Fue avanzando en la faena pero en el momento de asentar la última viga, perdió el punto de apoyo del extremo más alejado y esta se descolgó, precipitándose hacia el piso inferior. En ese instante y por instinto, Joxe

la agarró fuertemente confirmando que, si bien su voluntad era más firme que el propio roble, su peso no podía equipararse al de la viga en caída libre. Vamos, la viga no la soltó y cayó junto a ella los más de tres metros que le separaba de la planta baja. Al día siguiente del accidente no trabajó, pero a los días, magullado como estaba y visualmente dolorido tras la caída comenzó a clavar clavos en unas tarimas, eso sí, con un ritmo inusualmente bajo para él. Pero el colmo de esto vendría después. Pasados unos pocos días del suceso, estábamos los dos a ras del suelo con el martillo en mano, rodeados de nuevo del ambiente de frío y en semioscuridad, cuando en un momento y de improviso me lo explicó " *El médico me ha dicho que mantenga reposo y yo lo último que quiero ser es desobediente*". Lo dicho, un provocador nato.

Después de este año rico en hechos y anécdotas, fui espaciando los contactos con Joxe. Por un lado obligado por el comienzo de la carrera en Salamanca, pero por otro porque a esas alturas yo ya era consciente de que junto a él no desarrollaría un camino propio dentro de la plástica. Llegado a este punto desearía que estas palabras no se malinterpretasen.

Durante el tiempo que estuve con él, siempre fui muy consciente y valoré de corazón su dedicación y sus enseñanzas, pero sabía que ese era su camino, no el mío. Ya por esos años tenía en mente la respuesta que realizó Brancusi a la pregunta de por qué no quiso trabajar como aprendiz en el taller de Rodin en París. Yo como Brancusi en ese momento entendí que, "*no se puede crecer a la sombra de los grandes árboles*". Y Joxe, sin duda, fue uno bien grande.

¡Y vaya si lo fue!■

Héctor Urra trabajando en la obra de Ulibarrena.

Joxe Ulibarrena e Iñaki Perurena en el Museo de Arteta.

Un antiguo dibujo de Beire

José María MURUZÁBAL DEL SOLAR
jmmmuruza@gmail.com

Recientemente ha caído en mis manos un antiguo dibujo, curioso y especial, por representar una vista de un lugar de Navarra, concretamente Beire. No es muy habitual encontrar dibujos antiguos con vistas de Navarra, por lo que nos parece conveniente darlo a conocer en estas páginas de la Revista Pregón. Además, tiene el interés de estar ejecutado por una artista, mujer y extranjera. Se trata de un dibujo realizado en grafito, sobre un papel ligeramente amarillento. Tiene unas medidas, en formato vertical, de 23 x 15 cm. Está firmado, en la parte inferior derecha:

A. Winter Schahl — Beire, 13 Sep. [19]12.

La artista que realizó el dibujo es Cécile-Alice Winter-Schahl (Estrasburgo, 1863-Dijon, 1943). De esta autora alsaciana no hemos podido obtener demasiados datos. Conocemos su dedicación por el dibujo, por el pastel y la acuarela, mostrando gran interés por el retrato y las figuras. Resulta evidente que realizó un viaje por Navarra, a principios del siglo XX, como demuestra este dibujo.

Firma y fecha en el dibujo.

El palacio de los Condes de Ezpeleta, sito en la localidad de Beire, procede de la Edad Media, aunque arquitectónicamente está totalmente modificado. En 1895 pasó a las manos de los Padres Blancos y en 1910 a los Padres Claretianos, funcionando como seminario. El año 1980 se vendió a particulares, instalándose actualmente un albergue juvenil en el viejo palacio. Está acompañado de enorme finca, dedicada a tareas agrícolas. En el blog del albergue leemos:

> *"Nuestro pozo, junto al Cidacos, lleva siglos manando y de sus entrañas ha salido, y sale, el agua con la que se han regado nuestros campos. No sabemos a ciencia cierta cuál es su profundidad pero es un gran pozo de piedra que está oculto entre maleza, a los ojos del mundo. Y hay quien afirma que si pides con fuerza un deseo y tiras una moneda dentro verás cumplidos tus anhelos".*

Este es, en definitiva, el pozo dibujado por esta artista francés hace más de cien años.■

Palacio de los Condes de Ezpeleta, actual albergue del Centro de Turismo Rural de Beire

Homenaje a Ana Mari Marín. Su pintura es emoción y explosión vitalista de color.

Pello FERNÁNDEZ OYAREGUI
pellofernandezoyaregui@gmail.com

Ana Mari Marín es la decana de los pintores de Baztan; cumplidos sus 87 años, más de 70, es decir toda una vida, los ha dedicado a su pasión de pintar. En este artículo hacemos un recorrido por su interesante periplo vital, analizamos y contextualizamos su obra pictórica. Al mismo tiempo, nos adentramos en su otra pasión, que es el Baztan, valle al que ha dedicado un incansable trabajo, tanto dentro de las instituciones como fuera de ellas.

Notas biográficas y contextualización artística

Al igual que Próspero Merimée en su célebre obra *Carmen*, hacía que su protagonista don José de Lizarrabengoa, se proclamara vasco de origen, nacido en Elizondo, en el Valle de Baztan, igualmente se autodefinía Ana Mari Marín en 1990, en el marco de una semana cultural dedicada al valle en Donostia. No es casualidad que hiciera alarde de su origen, ya que la Pintura y Baztan, serán los dos ejes sobre los cuales pivote su existencia, formando parte de su misma esencia dando así sentido a su vida.

Nacida en Elizondo el 13 de agosto de 1933, en la casa familiar de los Marín en Paularena, joya de la arquitectura ecléctica elizondarra. Corrían aires de libertad, rápidamente truncados tres años después con el estallido de la guerra civil, que tendría consecuencias directas para la pintora. Su padre Blas Marín, por su afiliación republicana y por haber ejercido el cargo de alcalde del Valle de Baztan dentro de esta ideología, era avisado de su inclusión en las listas de la represión, el mismo día que enterraba a su madre, el 23 de julio de 1936, por lo que desde el mismo cementerio de Elizondo, partió hacia el exilio a Aldudes y poco después su familia, entre ellos Ana Mari, que solo contaba con tres años de edad. Se sucedieron las estancias en Ainhoa, Louhossoa, Donibane Garazi y Bayona. Esta dura situación del exilio, solo se vio mitigada por la buena posición económica de la familia, ya que su padre fue representante de la Peugeot de Bayona. A los seis años vuelve a San Sebastián, bajo el cargo de su amoña Elisa Arín, que encauzará su educación en esta ciudad y posteriormente en Irún. Estas duras vivencias marcarán su infancia y forjarán su fuerte carácter. Toda esta situación no se normalizará hasta 1948, año en que se produjo la reagrupación familiar en su Elizondo natal, de donde tuvo que salir por la fuerza años antes, como hemos citado anteriormente.

Sus primeros contactos con la pintura fueron cuando a la edad de trece años, recibió clases de dibujo en la academia donostiarra de Mariló Lasheras, y cuando fue reforzando su afición al pasar muchas horas viendo a Ciga pintar al aire libre y del natural y como ella misma contaba, el disfrute y aprendizaje que esto suponía, al tiempo que limpiaba sus pinceles en el *aska*.

Es precisamente en este año de 1948, cuando se produce el encuentro con quién será su primer maestro e impulsor de su carrera pictórica Ismael Fidalgo, pintor del barrio minero de Alén (Sopuerta - Bizkaia), que llegaba en ese año a Baztan para realizar su servicio militar, y a este valle quedará ligado pictórica y vitalmente hasta su muerte en 2010. Junto con José Mari Apezetxea, y la propia Ana Mari Marín, formaron el núcleo duro de la pintura Baztandarra, al que posteriormente se irán sumando los nuevos valores.

A partir de 1953, su vida dará un giro radical, cuando sus amigos Fidalgo e Ibarrola le animaron a dar el salto a Madrid, ya que anteriormente ellos se habían instalado en la capital y colaboraban con Oteiza en su taller. Aunque la vida cultural madrileña se resentía por el férreo control de la dictadura franquista, las dos Escuelas de Vallecas y las figuras de Benjamín Palencia con un trazo más gestual e intuitivo y Vázquez Díaz con una concepción más constructivista que tanta influencia ejercerá en la Escuela del Bidasoa, supusieron una auténtica renovación estética, pero siempre dentro de la figuración. Estas experiencias artísticas cristalizarán en la Escuela de Madrid con nombres como Álvaro Delgado, José García Guerrero, Martínez Novillo, Gregorio del Olmo. Otros renovadores próximos a estos postulados estéticos, fueron Díaz Caneja, Zabaleta, Ortega Muñoz. Entre todos ellos había relación pictórica en torno a las nuevas galerías que apostaban por el cambio artístico, ejemplo de ello fueron las Galerías Buchholz y Biosca. Así mismo, eventos como la primera Bienal de Arte Hispanoamericano y la aparición de nuevas revistas y publicaciones de arte, incentivaron el nuevo panorama artístico. Otro foco de innovación pictórica, sería el Círculo de Bellas Artes en torno a Agustín Redondela, María Paz Jiménez, José Caballero, Agustín Ibarrola, Álvaro Delgado, Menchu Gal, Ramón Faraldo (crítico del diario Ya), etc. Este contexto artístico impacta de manera decisiva en una joven Ana Mari, que ávida de aprendizaje y de nuevas experiencias pictóricas, no dudará en sumergirse en esta nueva realidad artística, quedando atrás, su tranquila vida en Baztan.

Es en este Círculo de Bellas Artes donde Ana Mari Marín, recibe su formación pictórica y entrará en contacto con aquellos pintores. Ligado a este centro se convocaban los premios de pintura de la revista Arte y Hogar, que servían de acicate a estos y otros pintores. En su cuarta edición en 1954, cuando solo contaba con 21 años es seleccionada para participar en ese evento, junto con los grandes artistas nombrados anteriormente. El propio Faraldo, hizo una elogiosa crítica reconociendo sus aptitudes como joven pintora que apuntaba maneras y augurándole un buen futuro.

El otro referente en Ana Mari será Menchu Gal, de la cual recibirá sus consejos para dirigir su carrera pictórica, y una gran influencia estilística; le unía a ella lazos de parentesco lejano y gran amistad familiar, ya que era ahijada de su amoña Elisa Arín. Menchu, le introducirá en los círculos artísticos de la capital, y Ana Mari acudirá diariamente a su estudio madrileño, compartiendo largas sesiones de pintura y de amistad, que se prolongarán en las estancias veraniegas y otoñales de Menchu en Baztan.

Ana Mari Marín en su estudio (años 60).

En 1960 tras la muerte de su padre, ella se hará cargo de la gestoría administrativa familiar, además de la representación de Iberia y su labor de mediación con los pastores Baztandarras y vascos que fueron a Estados Unidos, a los cuales les gestionaba los trámites burocráticos y laborales, a ello tenemos que añadir su cargo de concejala de Baztan, como veremos más adelante. Todo esto hizo que en esta década, su dedicación pictórica se viera disminuida, para retomarla con fuerza en las décadas siguientes y a partir de su jubilación al final de los años noventa, con dedicación exclusiva. Es así, como podemos explicar que su obra sea tan extensa, realizada a lo largo de setenta años, en muchas ocasiones ejecutada en sesiones maratonianas que a veces superaban las diez horas, sobre todo cuando a partir de 2004, instaló su estudio en la casa rectoral de Amaiur, que además de un lugar físico para pintar fue un auténtico refugio espiritual. Como resultado, tenemos una obra fecunda, difícil de cuantificar y catalogar por su dispersión, que abarca miles de obras, que son la expresión artística de toda una vida.

ANÁLISIS PICTÓRICO DE SU OBRA

Su pintura entronca con una utilización subjetiva y lírica del color, lo que le da un aire expresionista y en general fauvista. Es expresionista, porque sale de lo más profundo de su interior, pero no en forma de grito o queja dolorida, sino de una alegría desbordante y vitalista como ella misma, y otras veces como tribulación contenida, expresión de un mundo interior rico pero complejo. Su optimismo vital lo expresa a través del color, Ana Mari en ese sentido, es profundamente fauvista y encaja perfectamente en este estilo pictórico, cuya esencia es esa alegría de vivir o como decían ellos, *joie de vivre* o nuestra *bizipoza*.

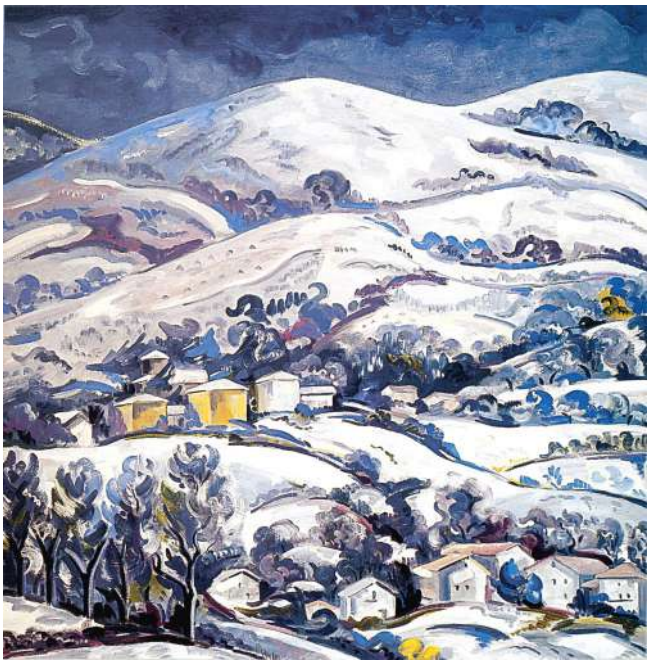
***Canta gallo acorralado**, 1974,*
óleo sobre tabla, 88 X 116 cm.

Su pintura es emoción y explosión vitalista de color, matérica y gestual, que se traducirá en su particular grafía pictórica cuyo rasgo más definitorio es su trazo ondulante y curvilíneo, que se transforma en su peculiar *caracoleo*, creando una suerte de arabesco donde líneas y pinceladas se retuercen para crear un lenguaje pictórico propio, que hace que un cuadro suyo sea fácilmente reconocible, porque por encima de todo, es expresión del alma y de su yo interior. La pintura de Ana Mari es biomórfica como la naturaleza misma, huye de la línea recta y del frío geometrismo, para abrazar las sinuosidades y formas redondeadas que le ofrece el paisaje Baztandarra. Los constructos geométricos de los caseríos, bordas, lajas, metas e incluso el paisaje urbano, son un contrapunto que se ven rodeados por la dulzura de sus formas, que lo envuelven todo. Otro aspecto característico son sus celajes, siempre en movimiento, poblados de nubes rotas y serpenteantes, que dan dinamismo a la obra.

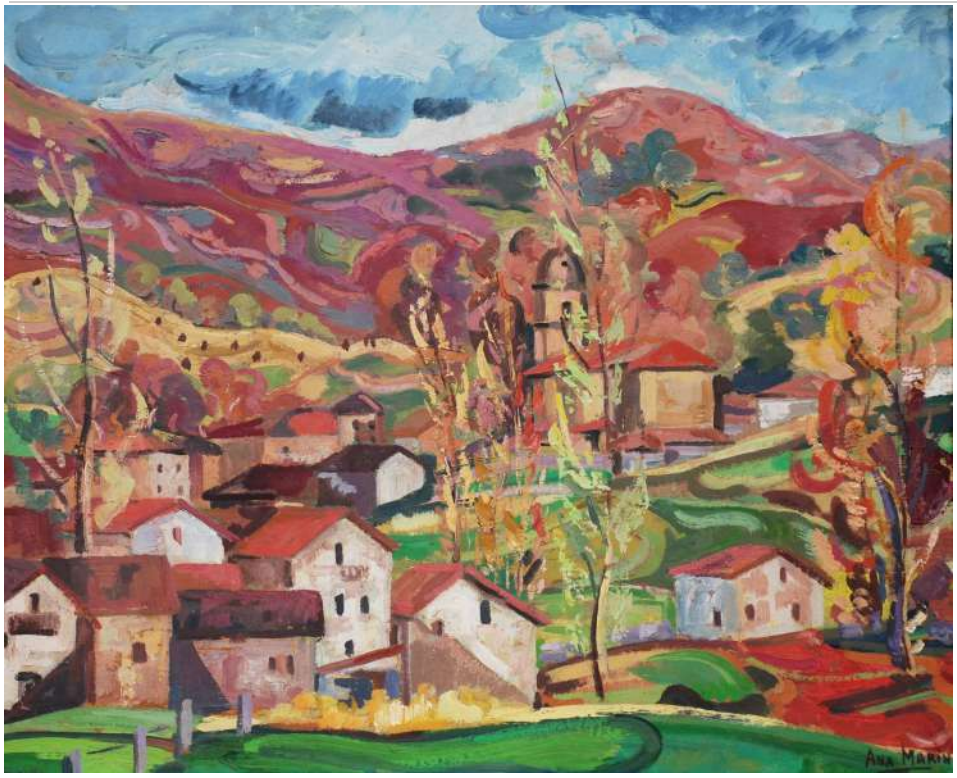
En cuanto al procedimiento pictórico, diremos que este va precedido de apuntes y bocetos hechos con lápiz o rotulador. Muestra gran facilidad para ello y lo hace de manera rápida y segura, pero en su ejercicio de libertad, no se somete excesivamente a esta estructura dibujística, que a veces podía presentar descuidos, siendo estas imperfecciones parte de su concepción artística, donde solo la naturaleza es perfecta.

Su pintura tiene una estética barroca, porque su idea sobre el arte es barroquizante, en el sentido de llenar todos sus cuadros con sus formas, en una especie de "*horror vacui*", que define su concepción artística. En este aspecto, se nos muestra muy lejana a los principios artísticos de su gran amigo y consejero Oteiza. Este, dentro de su concepción minimalista del arte y de su viaje iniciático al vacío y a la nada, le invitaba a quitar elementos pictóricos, pero Ana Mari no siguió por estos derroteros, y creó su universo pictórico propio. El mismo Oteiza definió su obra, como "la pintura desde el Baztan". Al igual que el escultor oriotarra, no fue partidaria de la obra perfecta, es más, ciertas imperfecciones individualizan y hacen más original si cabe la obra artística. Ana Mari como Van Gogh, huye de la corrección dibujística, en favor del potencial expresivo del arte. Esta heterodoxia es patente en su pintura y un factor singularizador de la misma.

Este mundo armónico, es potenciado por una gama cromática atrevida e incluso violenta y fauvista, donde rojos, naranjas, ocres, amarillos, azules, malvas y morados dan rien-



***Aniz nevado**, 1977 óleo sobre tabla.*
100 x 100 cm.



***Irurita**, 1981, óleo sobre tablex, 51 x 62 cm.*

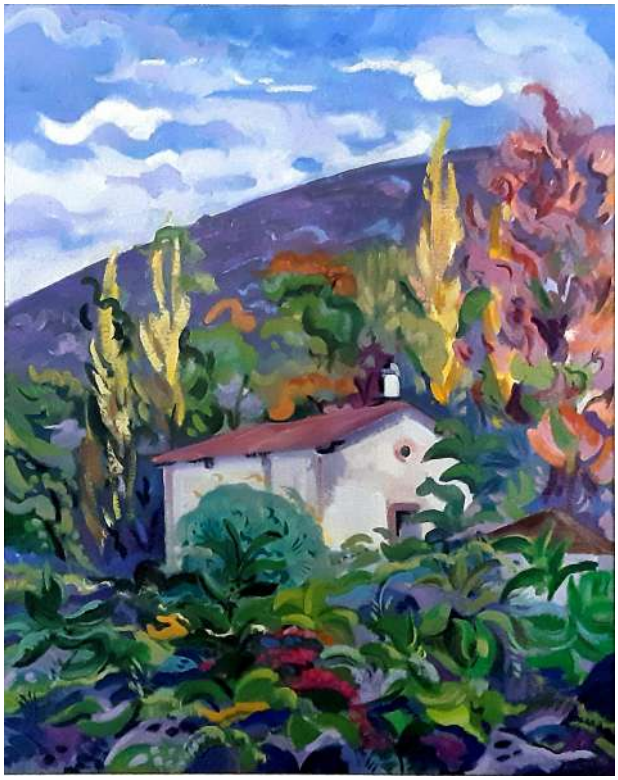
da suelta a esa utilización intuitiva, lírica, y personalista del color, donde aflora el expresionismo siempre latente en su obra.

Admiró a Van Gogh, recorrió los lugares de su periplo vital, estudió su obra y se dolió de su angustia existencial, compartiendo una manera de entender la pintura, que procede del interior del artista. De él tomará esa pasión por el color amarillo rabioso, que en Ana Mari se plasmará en esas amplias bandas de campos de colza y de girasoles de este color.

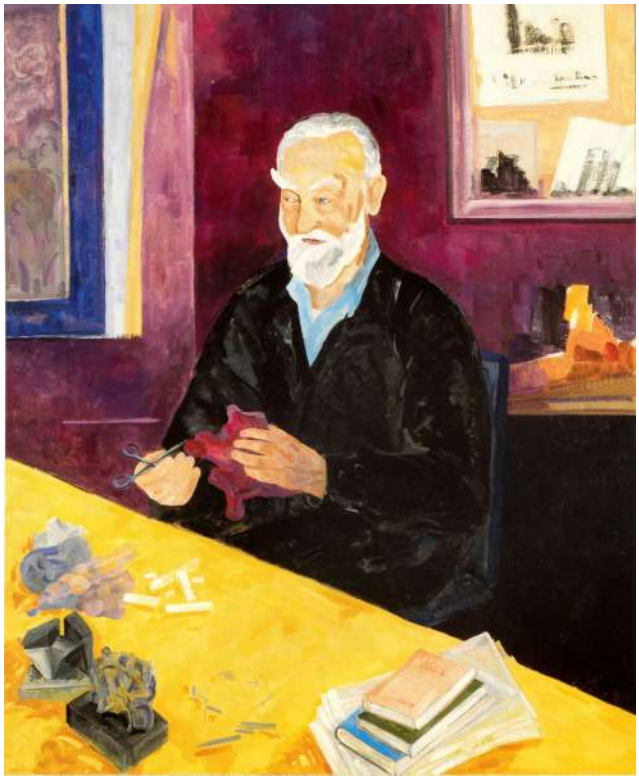
En cuanto a las técnicas, si generalmente trabaja al óleo, donde se registran sus grandes obras, es en la acuarela donde Ana Mari hace su aportación más original, constituyendo sus joyas más preciadas y dejando constancia de su maestría en esta difícil técnica. Sus acuarelas constituyen una experiencia pictórica íntima, y muy personalista. Son ligeras, gráciles, libres y en algunas ocasiones participan de la espontaneidad e ingenuidad de la estética naíf. En esta técnica, el blanco del fondo del papel, refulge con todo su esplendor, rodeado de una sinfonía de colores que desde la intensidad, se van degradando hasta conseguir las trasparencias más sutiles y las formas más evanescentes, todo ello rebosante de una rabiosa luminosidad que le da viveza a la obra. La pincelada gestual se torna en esta técnica en caligráfica, poblando todo el lienzo de un mundo de signos, que se transforman en formas que definen su imaginario estético y expresan su rico mundo interior.

Con respecto a los géneros son muy variados: vendimias, marinas, bodegones y naturalezas muertas, donde sobresalen sus alegres y coloridas composiciones florales donde no puede faltar el violín de su hermano Gregorio. En

***Bodegón de Tellagorria,** 1993, óleo sobre tabla, 122 x 150 cm.*



Ariztegi (Gartzain), *1993.*
Óleo sobre tabla. 60 x 50 cm.

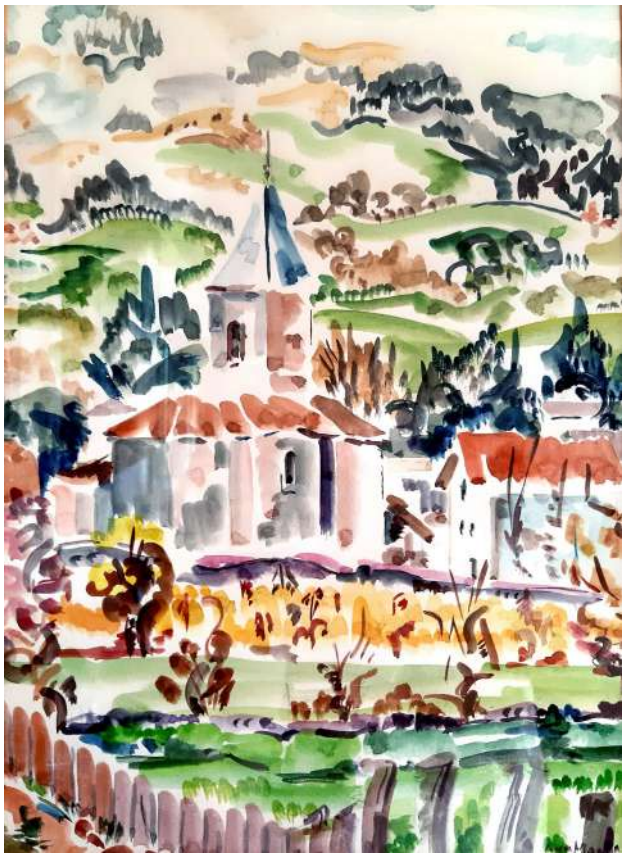


Jorge Oteiza, *1999.*
Óleo en tabla. 150 x 122 cm.

Ana Marín

Toda una vida
1955-2013

Sarmientos — Vendimia*, 2008,*
Óleo sobre tabla, 61 x 50 cm.



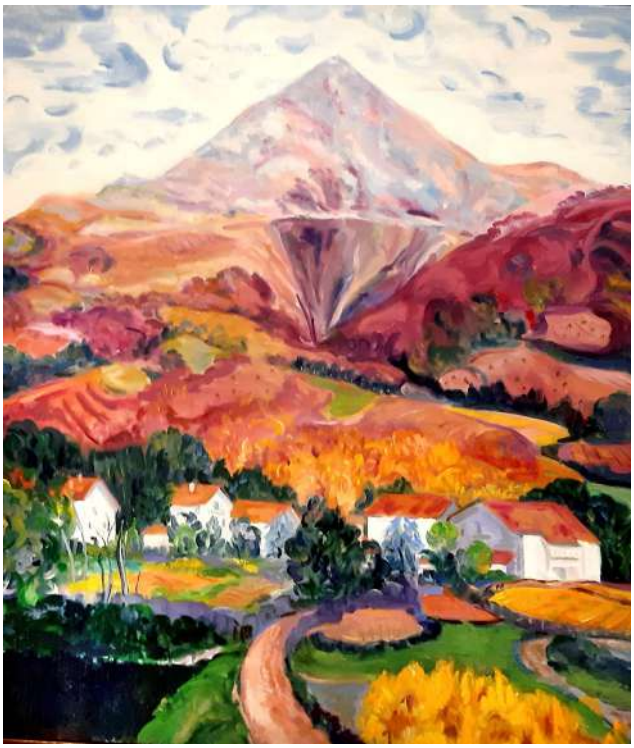
Iglesia de Elbete, *1990.*
Acuarela, 40 x 30 cm.

***Bahía de Txingudi**, 2012, óleo sobre tabla, 100 x 100 cm.*

ocasiones, estas vistas interiores nos dejan ver a través de sus ventanas esos paisajes siempre omnipresentes, (como si fueran esa *veduta* o vista que comunica con el exterior, a la manera del renacimiento y barroco italiano). Especialmente hermosas y originales son sus marinas y vendimias; en las primeras, sobre la intensa mancha azul del mar, flotan sus panzudos barcos de formas curvas, al fondo las montañas cierran este delicioso paisaje, en el caso de la vendimias, sarmientos y labriegos que recogen la uva se retuercen en formas curvilíneas que contrastan con las bandas rojizas y ocres de este singular paisaje.

Así mismo, se dedicó con ahínco a la pintura costumbrista y etnográfica como expresión fiel de un país, plasmando dantzas, carnavales y tradiciones.

En cuanto al retrato, nunca lo ejecuta por encargo, sino que es expresión de amistad y vivencia, huyendo del parecido fiel, se adentra y hace aflorar la personalidad del retrata-



***Gorramendi**, 2017, óleo sobre tabla, 85 x 75 cm.*

do, dándole un toque y una visión totalmente personalista.

Entre todos los géneros, hay uno que sobresale sobre los demás: el paisaje de Baztan. En su carrera pictórica, muchas han sido las geografías plasmadas: La Rioja, Castilla, Andalucía, Francia, Holanda, Reino Unido, Italia, San Petesburgo y un largo etcétera. Sin embargo, es este paisaje Baztandarra, vivido y amado antes que pintado, quién define su esencia pictórica. En su extensa obra, se puede decir que pintó los quince pueblos que conforman el valle e inmortalizó aquellos *txokos* de mayor encanto. Este paisaje idílico y bucólico, se convierte en esa Arcadia, que es *locus* o *lurra* referencial, como expresión platónica del Bien y de la Belleza. Montañas sinuosas, verdes intensos, caseríos blancos que ponen el contrapunto geométrico, manchas de color de la frondosa foresta, pero sobre todo la rabiosa gama cromática del otoño Baztandarra con sus rojos, ocres, marrones y sus especiales malvas y morados. El crítico de arte y poeta bilbaíno, Mario Ángel Marrodán, ahondó en la relación de su pintura y el valle y decía así: " … Artista de notable inquietud humana y de indudable calidad colorística, Ana Marín nos demuestra la compenetración entre el pintor y el ambiente, su identificación con el medio. Ana Marín pinta al Baztan haciendo poesía…"

Uno de sus temas referenciales es Gorramendi que al igual que Cézanne y su mítica montaña Sainte -Victoire, pintó en numerosa ocasiones y en los dos casos, la montaña protectora se convierte en musa y símbolo. Con Ana Mari, adquiere esa forma de macizo piramidal, de tonos rojizos, malvas y morados intensos que se hace uno con el cielo, cerrando el espacio. Así se convierte en elemento vertebrador, donde los elementos del paisaje se van colocando en una suerte de perspectiva ascendente con un calculado y aparente desorden.

La nieve con su poder de transfiguración de los paisajes le subyugaba a Ana Mari, que esperaba su llegada con la ansiedad de una niña, y una vez inmersa en ella, daba rienda suelta a una singular gama cromática fría en base a blancos, azules, violetas y morados.

Otro aspecto poco investigado en la obra de Ana Mari, es su incursión en temas con mayor profundidad ideológica. Así hacia 1970, pinta la interesante obra *Dieu existe*, como homenaje a su autor André Frossard, reafirmándose en las crisis existencialistas consustanciales al ser humano. En 1974, en los estertores de la dictadura franquista, realiza su original obra, *Canta gallo acorralado*, sobre la obra homónima del dramaturgo irlandés Sean O'Casey, en versión adaptada libremente por Antonio Gala, y dirigida por Adolfo Marsillac. Temerosa de la censura, Ana Mari convierte los fusiles que aparecían en la obra teatral, en las velas que podemos contemplar en su obra.

Su ejecución pictórica, siempre partirá del contacto con la naturaleza, de ese plenairismo emocional, donde tomará apuntes, dibujos, bocetos y manchas de color, para continuarlo en su estudio donde puede reflexionar sobre lo anteriormente vivido y experimentado. Para ello requería de concentración, introspección y soledad, solamente acompañada de su otra pasión, la música. Así mientras pintaba, escuchaba sus referencias musicales: Mozart, *Aita* Donostia o sus intérpretes favoritos del repertorio operístico, como fueron el tenor Pavarotti por el que sintió auténtica pasión o las sopranos Fiorenza Cossotto, Renata Scottto y la afroamericana Jessye Norman con su potente y expresiva voz. De su gran amigo y maestro Juanito Eraso, aprendió la grandeza de la música medieval, Renacimiento, Barroco, Impresionismo y las bellas interpretaciones de la música coral vasca, ya que este era el amplio repertorio de la Coral de Elizondo de la que fue coralista, presidenta y entusiata participante.

Aunque su labor expositiva ha sido fecunda tanto a nivel local, estatal, como internacional (célebres fueron las exposiciones de la Thompson's Gallery e Instituto Cervantes en Londres, Burdeos, Estrasburgo, etc.), se puede decir que ha ido exponiendo en muchos de los lugares donde ha pintado y que anteriormente hemos mencionado. Entre octubre y diciembre de 2013, realizó una exposición que podemos considerar la más importante y completa en su vida artística, fue una auténtica retrospectiva, que con gran acierto la tituló "Toda una vida 1955-2013", más de ciento veinte obras de todas su épocas, inundaron de color los dos pisos del Pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona. Cinco años más tarde, volvió a exponer en el Casino Principal de esta ciudad, aunque siempre su exposición por antonomasia ha sido la que anualmente realiza en el verano en su casa estudio de Elizondo, constituyendo todo un evento social en torno al Arte.

Mi relación con Ana Mari además de artística es personal, a través de la profunda amistad con mi amatxo Ana Mari Tellagorri, que estuvo al frente de las exposiciones veraniegas durante los años 1981 y 1994, tanto en Villa Balda como en su casa estudio de Bergare-

nea y que con su simpatía y buen hacer recibía a los numerosos visitantes, gestionaba y promocionaba su pintura.

Ana Mari Marín y Baztan

La vida de Ana Mari Marín ha pivotado en torno a lo que son sus dos pasiones esenciales; ambas se han convertido en su motor vital, la Pintura y Baztan.

Baztan, es su otra finalidad existencial, y a ella ha dedicado toda su vida. Fue una auténtica *factótum* siendo el alma mater de numerosos proyectos, *Baztandarren Biltzarra*, Museo Etnográfico, además de colaborar, participar e impulsar otros, como la Coral de Elizondo, semanas culturales de las décadas de los 70, 80 y 90 en Elizondo, Iruña y Donostia y un largo etcétera. Nada de lo que ocurriera en Baztan le era ajeno, poniendo especial énfasis en la pintura, música y cultura. Su capacidad de entrega le llevó a tomar parte activa en la política local. En al año 1966, y siguiendo los pasos de su *aita* Blas Marín que fue alcalde del valle, en las elecciones del 13 de noviembre fue elegida concejal por el tercio de cabezas de familia, uno de los pocos cauces de participación que dejaba la férrea dictadura franquista. Se presentó junto a su amigo el histórico nacionalista vasco y gran persona Joaquín Azkarate, consiguiendo una espectacular victoria. Como tantas veces en su vida rompía barreras en su género, siendo la primera mujer que iba a ostentar este cargo en el ayuntamiento. Se hizo cargo de una de las concejalías más difíciles, la de urbanismo y siempre contó con el apoyo de su gran amigo Miguel Javier Urmeneta, que le asesorará en todo momento y le abrió las puertas de la Diputación Foral de Navarra. Durante los ocho años que ejerció el cargo, luchó denostadamente contra las nefastas consecuencias del desarrollismo, que había hecho mella en Elizondo con construcciones de siete alturas, tala de árboles y otros atentados urbanísticos. Así mismo, frente a la ola uniformizadora de aquel momento, hizo una ardua defensa de las instituciones genuinas de Baztan,: Junta General, batzarres, ordenanzas, así como el fomento e impulso de la Cultura y del Arte con mayúsculas. Durante tres bienios en distintas etapas, el primero en 1974, fue elegida en *batzarre*, Alcalde – Jurado de Elizondo, cargo al que le tenía un especial cariño, y que le permitió trabajar sin descanso por su pueblo.

Fue mujer de fuerte carácter (de *kozkor* como decimos en Baztan), temperamento difícil, espíritu indomable y extremadamente generosa y hospitalaria. Abrió con su ejemplo y práctica, espacios de empoderamiento femenino hace más de setenta años, rompiendo moldes y convirtiéndose en *rara avis* para su tiempo. Trabajadora incansable, hoy la podíamos denominar gestora cultural, pero Ana Mari fue mucho más que eso, fue una auténtica "activista" del Arte y la Cultura con mayúsculas, como medio de regeneración de una sociedad cada vez más mediocre y materialista. Persona de acción, con dotes de mando y de gestión, llevaba sus convicciones hasta las últimas consecuencias, aunque esto le supusiera enfrentamientos y sinsabores personales. Aunque su carácter era extremadamente individualista, supo crear y dirigir equipos para llevar a cabo sus difíciles proyectos.

En palabras textuales de su hermano Gregorio que le conocía muy bien decía así: "Ana Marín es ante todo individual, tan individual que no podría integrarse en un grupo de individualistas. *Un qui m'aime me suivre* extrapolado al arte". Tanto su persona como su actividad, no dejaron a nadie indiferentes, procurándole fobias y filias. Todo ello, le reportó numerosos disgustos y una repetida queja que avivó su genio, al ver que las distintas instituciones, no han estado a la altura que su Baztan merece. Así mismo, se ha echado en falta un reconocimiento oficial en el valle, que tanto amó y por el que trabajó sin descanso, ya que si de por sí, es difícil ser profeta en tu tierra, en Baztan es tarea casi imposible. Sirva este escrito de emocionado y sentido homenaje, aún más si cabe después de su reciente fallecimiento, a este gran referente pictórico navarro, por su contribución al Arte y al Baztan.■

***Ana Mari Marín**, 2018, Foto Calleja (D. de Na).*

ÁNGEL SANZ GARCÍA, PINTOR

José María MURUZÁBAL DEL SOLAR
jmmuruza@gmail.com

El grupo de artistas navarros nacidos en los años posteriores a la guerra civil, los años cuarenta y principios de los cincuenta, resulta una generación prolífica de nombres y muy variada en estilos. Aquí conviven artistas estéticamente bastante avanzado en sus formas plásticas, como Pedro Salaberri, Juan José Aquerreta, Pello Azqueta, Mariano Royo, Isabel Ibáñez o Xabier Morrás, con otros que han trabajado formas pictóricas mucho más tradicionales como Jaime y Javier Basiano, Antonio Laita, Joaquín Ilundain Solano o Tomás Sobrino. Bien es cierto que tampoco es posible categorizar en exceso ya que cada artista tiene su propia evolución, sus fases, etc. Uno de los nombres de esta generación que comentamos fue Ángel Sanz García, fallecido tempranamente en 2001, cuya trayectoria vital y estética recordaremos en este trabajo.

PUNTE BIOGRÁFICO

Ángel Sanz García nació en Pamplona el año 1939. Sus padres fueron Teodoro Sanz y Juana García, completándose la familia con su hermana Maribel. Desde muy joven tuvo gran afición por el dibujo, que se consolidó durante sus estudios de bachillerato en el Instituto de Pamplona, donde tuvo como profesor a Don Gerardo Sacristán. Posteriormente tuvo años de alejamiento del mundo del arte dado que cursó estudios etnólogos fuera de Pamplona, dedicándose posteriormente al mundo de la empresa como director comercial. A mediados de los años setenta retomó su vocación artística, comenzando unas fugaces clases de dibujo bajo el magisterio de Antonio Eslava. El año 1975 salen a luz sus primeros óleos en los que, sobre todo, aparece la preocupación por la línea del dibujo y por el color. Este momento de acercamiento al mundo de la pintura tiene su colofón, en enero de 1978, con su primera exposición individual que fue, además, en la Sala García Castañón de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, la sala más importante durante décadas para el arte y para los artistas navarros. El éxito de crítica y de ventas acompañó a esa, digamos, presentación en sociedad.

A partir de ese momento, final de la década de los años setenta, su dedicación a la pintura fue más intensa. Sin dejar su interés por el dibujo, Sanz García se decanta por una obra más suelta, más en línea de impresionismo. Con ello, y enamorado como estaba del paisaje de su tierra, comienza a trabajar asiduamente la técnica de la espátula, que ya no abandonará. Se enfrenta repetidamente a la pintura del natural, delante del paisaje concreto, obras que serán finalizadas en un recoleto estudio que instaló en su segunda residencia, ubicada en la localidad de Muruzábal.

También a finales de los años setenta comenzó un viaje por México que le reportó cierta fama y premios. A partir de ese momento,

Ángel Sanz García en 1990.

San Agustín. Óleo/tabla. 21 x 15 cm. 1986.

Ángel Sanz García buscó repetidamente esa repercusión mediática, de carácter "político", a través de numerosas distinciones, relación con instituciones, visitas a presidentes, etc. Llegó a regalar cuadros a personajes como López Portillo, presidente de México, al Rey de España, Juan Carlos I o al presidente de la República Italiana, Sandro Pertini (representando éste la ermita de San Zoilo de Cáseda), entre otras personalidades de la época. Posteriormente efectuaremos mención de dichos premios y distinciones. Esa labor le ocasionó diversas críticas, como la expresada en la *Hoja del Lunes* por Martín Lomeña, "Creo que se ha pasado en su montaje. Su obra, quiero recordar que no hace aún excesivo tiempo hablábamos de ella, todavía no es otra cosa que un esbozo de pintura y, desde luego, no puede ser considerada como algo ejemplar o único dentro de lo que viene trabajando la gran mayoría de nuestros profesionales, honestamente bastante mejor cualificados que él" (19-5-1980).

Los veinte años que transcurren entre 1980 y final de siglo son de una creciente labor pictórica, casi frenética podemos decir por el número de exposiciones celebradas, viajes, presencia en concursos, obtención de distinciones, crónicas de prensa, etc. El número de obras se multiplica a la par que el autor va depurando su estilo, en una pintura más expresionista, con mayor calidad y de estética más elevada. Personalmente, Ángel Sanz García estuvo casado con Carmen Morales, fruto de cuyo matrimonio nacieron Carmen, Miguel Ángel, Juan Ramón y Francisco. El domicilio familiar fue establecido en la pamplonesa Calle de Paulino Caballero, 48. El artista falleció tempranamente, a los 62 años de edad, el 30 de mayo de 2001. Terminamos este apunte biográfico con un poema dedicado al pintor por J. J. Vizcay, que lleva por título "*Para Ángel Sanz, poeta de los colores*".

Lienzos y espátulas

Duermo en el recuerdo
de tus verdes -tenues abrazos
de melancolía- cuando,
lejos de nieblas,
Adivino el susurro de los colores.
Tu pincel de vientos y musas
recorre entre chopos,
amaneceres de juncos
que besan orillas.
Navarra gris y ocre.
Terciopelo de brumas
entre el horizonte y tu paleta
no hay versos tan sublimes
ni palabras en mi pluma
que tus lienzos.

Torres de San Cernin. 30 x 24 cm. 1988.

La jarra. Óleo/lienzo. 1990.

LA PINTURA DE ÁNGEL SANZ

Inicialmente, Ángel Sanz García trabajó como un pintor aficionado, autodidacta o vocacional. En dicha época, segunda parte de los años setenta y comienzos de los ochenta, su pintura resultaba muy convencional, excesivamente dibujada y llena de defectos lógicos. El trabajo del artista, y el tiempo, fue cambiando todo ello. Igualmente, comenzó su andadura en el mundo artístico pintando con pincel, pero en la década de los ochenta pasó a trabajar exclusivamente con la espátula "el pincel solo lo cojo para firmar. Con la espátula me es más fácil expresarme y encontrar la mezcla de colores que quiero". Es necesario destacar también que su pintura está basada en el color, que constituye el elemento central de la misma. Dentro de la gama colorística que acostumbra a utilizar cobran especial relevancia los ocres y los verdes. Muchas de sus obras llevan un personal certificado del autor en el reverso, lo que ayuda a identificar sus cuadros.

El propio artista hablaba así de su pintura, "Yo comencé, como es lógico. Con un estilo figurativo, para pasar a un impresionismo que es mi debilidad en todos los aspectos. Después, he seguido evolucionando y he continuado por el camino del expresionismo, pero dentro de un estilo basado siempre en el impresionismo. Con la madurez, lo que ocurre es que llegas a la conclusión de que la pintura no se tiene que quedar en mera estética, sino que debe ser portadora de un contenido vital, el porqué de lo que quieres representar, no sólo el cómo…" (Entrevista al artista por M. Ruiz de la Cuesta, Diario de Navarra, 17-2-1988).

La temática de su obra es paisajística, con incursiones dentro del bodegón, especialmente construido con cerámicas o flores. De esos temas de flores y cerámicas llegó a hacer alguna exposición incluso. El paisaje que representan los lienzos de Sanz García es básicamente de Navarra. El catálogo de su exposición de 1978, en la sala de la CAN de Burlada, presenta 35 cuadros, todos ellos paisajes de Navarra; aparecen obras de Sorauren, Ujué, Puente la reina, Arguedas, Muruzábal, Estella, Isaba, Falces, Alcoz, Elizondo, Peralta, etc. Como se puede observar por dichos títulos, la Navarra entera, de norte a Sur y de Este a Oeste. La exposición de 1980 en la Sala Ansorena de Madrid muestra 42 títulos y, nuevamente, el cien por cien de ellos son paisajes navarros, San Martín de Unx, Sangüesa, Uterga, Tudela, Garde, Roncal, Artajona, Olite, etc. Estos ejemplos son suficientemente demostrativos de la temática de su obra.

Los cuadros de la década de los ochenta muestran la evolución de la obra de Sanz García. La propia crítica lo reconocía abiertamente; sirva de ejemplo las siguientes palabras, "A pesar de los dos conceptos bien definidos en los que se produce la actividad pictórica del artista navarro Ángel Sanz García, es la lírica plástica la que preside la mayor definición interpretativa y testimonial. Sanz García se mueve dentro del campo investigador de aquellos artistas que utilizan el paisaje como base de su lenguaje pictórico. Estructuralmente, sus realizaciones persiguen la esencialización del paisaje, a través del control de las gamas y de la simplificación formal de los elementos que lo integran. Esos paisajes, tan reales como sentidos, tan soñados como deseados, se abren familiares al pintor, que logra en ellos cristalizar el espíritu de una tierra con una actitud sencilla, constante y romántica. Estos óleos, tanto los de una como los de otra dimensión, son fruto de una gran elaboración técnica, con un especial cuidado puesto en el resultado final" (J. L. Ara Olivá, Diario de Huesca, mayo 1988).

Estos años, y la década siguiente, muestra una pintura ya consolidada, suelta y más sintética, bien construida con la espátula como indicábamos. Y en la misma aparecen los expresionismos, la fuerza y la emoción, los trazos definitorios de un artista mucho más maduro y hecho. El dibujo, tan importante en otros momentos de su producción, prácticamente se ha difuminado del todo. Además de ello, fue capaz de dotar a todo su quehacer de una capa matérica importante que daba formas y contundencia expresiva a sus composiciones. Así lo expresa, por ejemplo Salvador Martín Cruz en la prensa navarra,

La Magdalena (Pamplona). Óleo / lienzo. 1989.

"Hoy su pintura es radicalmente distinta, se ha volcado sobre la mancha, arrumbando los pinceles y lo excesivamente dibujado, haciendo uso casi exclusivo de la espátula y dotando a todo su quehacer de una capa matérica importante, casi táctil, sobre la que navegan luces que van adquiriendo, poco a poco, calidad y que van determinado u espacio real que contribuye a resaltar los volúmenes de los paisajes que va resolviendo" (Diario de Navarra, 15-12-1979).

También se presentan en ocasiones solitarias figuras frente al paisaje, fuertemente coloristas y expresionistas, que aluden a que los paisajes navarros tienen el alma de sus moradores, que viven perfectamente entroncados con su hábitat. Queremos terminar este recuerdo del pintor Ángel Sanz García con las palabras de un conocido crítico de arte Antonio Manuel Campoy, "Rapsodia navarra llena de color, gratísima crónica de lugares que el pintor quiere retener como indeclinable testimonio, al par que los recrea de acuerdo con una sensibilidad muy viva para el color. Sanz García se nos revela como lo que es: un poeta plástico de su tierra, siendo su espátula de las mejores que han pasado por Madrid" (ABC, Madrid, 4-5-1980).

Exposiciones

Referenciamos, a continuación, una relación de las principales exposiciones de carácter individual celebradas en la trayectoria pictórica de Ángel Sanz García.

- *1978, enero. Pamplona. Sala García Castañón de la CAMP.*
- *1978, octubre-noviembre. Pamplona. Sala Cultura Castillo de Maya de la CAN.*
- *1978. diciembre. Burlada. Sala de Cultura de la CAN.*
- *1979, marzo-abril. Madrid. Galería Ansorena.*
- *1979, julio-agosto. Estella, Sala Fray Diego de la CAN.*
- *1980, marzo-abril. Madrid. Galería Ansorena.*
- *1980. Colonia (Alemania). Galería Rudolf Zwikner.*
- *1980. Logroño. Galería Leonardo Da Vinci.*
- *1981, enero. Logroño. Sala Caja Ahorros Provincial de Rioja.*
- *1982, enero. Logroño. Sala Caja Ahorros Provincial de Rioja.*
- *1983, enero-febrero. Pamplona, Sala Conde Rodezno de la CAMP.*
- *1988, mayo, Exposición en Huesca.*
- *1988, octubre, Madrid. Sala Juan Bravo de la CAN.*
- *1988, diciembre. Pamplona, Hotel Tres Reyes.*
- *1990, diciembre. Pamplona, Sala Castillo de Maya de la CAN.*
- *1991, diciembre. Lisboa, Dirección Municipal de Cultura.*
- *1992, abril. Pamplona, Escuela de Arquitectura.*
- *1992, noviembre. Pamplona, Sala Jus la Rocha, del Ayto. de Pamplona.*
- *1996, II Bienal Internacional de cerámica Villa de Sarreguemines".*

Mujer en paisaje. Óleo / lienzo. 1991.

Premios y distinciones

Apuntamos, a continuación, los premios y distinciones más destacados logrados por Ángel Sanz García a lo largo de su trayectoria estética.

- *Primer premio Bienal Hispanoamericana de 1978.*
- *Mención del Ayuntamiento de Estella, 1978.*
- *Mención de honor en BBAA del Instituto Nacional de BBAA de México, 1979.*
- *Medalla de oro del salón de Arte Contemporáneo de Chapultepec, México, 1979.*
- *Premio de la crítica (calidad técnica) por la Asociación de Críticos de Prensa, México, 1979.*
- *Cuarto puesto en Premio Ansorena de Madrid, 1979.*
- *Mención de la Diputación Foral de Navarra en 1979.*
- *Premio de la Muestra de arte internacional de Colonia (Alemania), 1979.*
- *Mención del Ayuntamiento de Pamplona, 1980.*
- *Cruz de la Orden al Mérito Civil, 1981.*
- *Medalla al Mérito de BBAA en España, 1981.*
- *Primer premio del cincuentenario de Santiago Rusiñol, Barcelona 1981.*
- *Primer premio Salón de Otoño, Bessies, Francia, 1983.*

San Babil de Olcoz. 15 x 21 cm. 1984.

- *Primer premio Ciudad de Yamaguchi, Japón, 1983.*
- *Primer premio nacional de pintura, Panamá, 1984.*
- *Placa de honor del Instituto de cultura riojano, Logroño 1984.*
- *Pergamino de honor, Ciudad de Estella, 1986.*
- *Primer Concurso internacional de pintura, Panamá, 1988.*
- *Primer premio Muestra Internacional de Artes Plásticas de Lisboa, 1991.*■

Sanz García recibe del señor Arza, de Diputación Foral de Navarra, la Cruz de la Orden del Mérito Civil (1981).

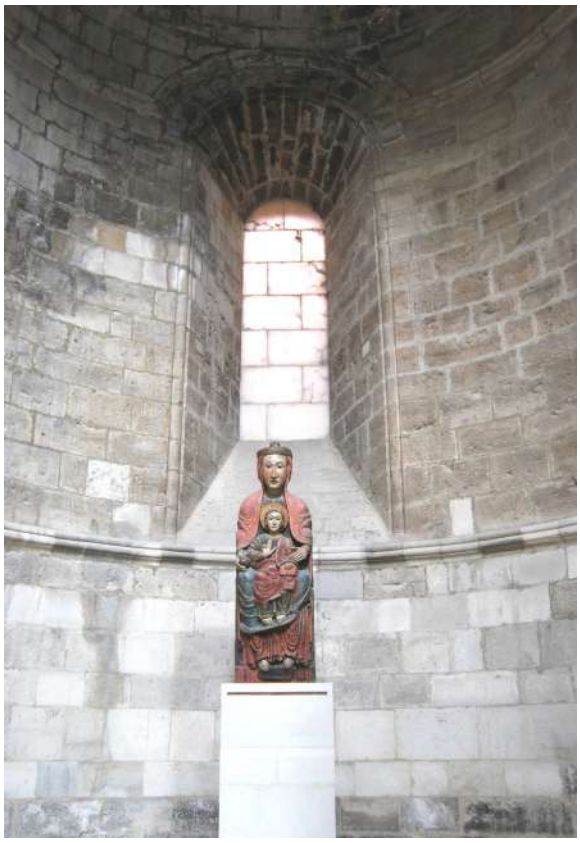
Sobre las profecías de la Sibila, la Puerta del Juicio y la imagen titular de la Catedral de Tudela

Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ
jorgejmzlpz@gmail.com

Al reflexionar sobre un conjunto monumental de la envergadura y de la trayectoria de la seo tudelana, quien lo hace debe tomar conciencia, en primer lugar, de las veladuras de su *mirada*, de las circunstancias que le rodean a él y a la propia obra. Además, tener presente que cada etapa ha impreso su huella, impuesto sus cicatrices, alterado los espacios, sustituido los protagonistas… la confluencia de todas ellas configura la catedral de Tudela del siglo XXI. Una imagen que no necesariamente es compartida por todos los tudelanos, ni por todos los feligreses, ni incluso por los visitantes ocasionales que deambulan por sus naves. De hecho, para las generaciones más jóvenes, la percepción del templo está fuertemente condicionada por la *imagen* resultante de las intervenciones de restauración y reforma que tuvieron lugar durante la primera década del 2000.

Algo semejante a lo que ocurre con la lectura, cada lector obtiene una visión personal del relato, ninguna excluyente, al contrario, todas hablan de las diferentes facetas -*miradas*- a las que da pie su recepción. El conjunto de ellas conforma un contexto, una circunstancia más amplia: el *imaginario* social y cultural. Sin ir más lejos, al hablar del templo es necesario apostillar que fue concebido con el rango de colegiata y que no fue hasta 1783, cuando se elevó a sede episcopal. Sin embargo, es una categoría que resulta incuestionable para la mayor parte de la ciudadanía en la actualidad, pero de la que tendrían que desprender para percibir la esencia de muchas de sus particularidades.

Una etapa del templo todavía presente en la retina de las generaciones más veteranas es aquella en la que la capilla del Espíritu Santo estaba encalada, los ventanales de la nave central con vidrieras o el gran rosetón de alabastro completamente cegado. Irreconocible, o inimaginable, para otras, justamente para aquellas que el baile de los gigantes en



Virgen Blanca en su ubicación actual en la capilla de san Juan Evangelista.

el transepto, el último día de la novena, al son del Himno de Santa Ana, forma parte de la liturgia festiva más reciente. También inimaginable en otro tiempo.

La superposición de todas estas huellas, materiales e inmateriales, configuran la historia y la idiosincrasia del templo mayor de la ciudad. Se trata de fragmentos de un pasado y un presente de diversa procedencia que conforman el espacio actual, el marco escenográfico de las principales celebraciones, religiosas y civiles, de la comunidad. Aquellas de carácter material, por su naturaleza, son las más visibles, incluso reconocibles: las «capillas barrocas», «el claustro románico», el «retablo tardogótico», la «sillería gótica» con la «decoración plateresca» de su frontal, etc. A pesar de ello, se trata de unidades descon-

textualizadas, que transmiten y perpetúan partes de un tiempo, a la vez que lo destruye, pues en la mayoría de los casos han perdido los usos y las funciones para las que fueron concebidas. Muchas de estas prácticas no siempre han quedado registradas en testimonios escritos, en algunos casos por pertenecer al ámbito de lo inmaterial, en otros, por la mala fortuna de los archivos. Por ello, el estudio histórico no se debe limitar a este tipo de documento, de hecho, cuando no lo hay, se debe atender a «todo lo que siendo del hombre depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, significa la presencia, la actividad, los gustos y las formas de ser del hombre», como recomendaba Lucien Febvre (1970).

Detalle de la hornacina donde estaba ubicada originalmente la talla románica.

Buen ejemplo de estas limitaciones y a la vez de las potencialidades de otros documentos, como también son las imágenes, se aprecia en el conocimiento del periodo medieval de la colegiata. Persisten abundantes incógnitas sobre la vida parroquial de aquel tiempo, uno de los de mayor esplendor. Al revisar la literatura artística se notará como domina una perspectiva formalista, que atiende a lo iconográfico o lo estilístico, separando forma y función, empeñándose en la reconstrucción minuciosa de las fases de construcción o en la ilustración de archivos. En ningún caso se trata de desmerecer los trabajos precedentes, al contrario, forman parte de la *mirada* historiográfica de un tiempo y, en muchas ocasiones, suponen los hombros sobre los que poder ver más allá.

Así pues, ha llegado el momento para Tudela, de dejar hablar a las imágenes como reclamaban las voces de los años 80, como la de Jerome Baschet, quien afirmaba que «no puede haber comprensión global de una sociedad sin un análisis avanzado de sus experiencias de la imagen y del campo visual», pues juegan un papel esencial en las prácticas sociales e intelectuales. Quizá a través de ellas se pueda dar explicación a algunos de los interrogantes que persisten en la actualidad y que parece ser que la documentación no aporta demasiada luz.

Algunos de los que se pueden formular en relación con el tema de este artículo son: ¿por qué razón y con qué función se situó a la imagen titular en el punto más elevado del ábside mayor? ¿se identificaba con la advocación de Santa María la Blanca o Virgen Blanca? ¿qué fue lo que permitió que semejante imagen (artística y devocional) quedara oculta tras el nuevo retablo a finales del siglo XV? ¿la nueva talla gótica que la sustituyó es la que fue transformada en la actual Santa Ana? ¿qué papel juega en todos estos cambios los valores devocionales, los usos y las funciones de las imágenes?

Efectivamente, para muchos de estas incógnitas todavía no existe una respuesta solvente más allá de meras conjeturas, pero es una problemática que debe atenderse, pues tienen como protagonista, nada menos, que a la imagen central de la vida del templo.

Sobre la imagen titular de la colegiata de Santa María

Como ya he señalado, entre la literatura artística que se ha ocupado del caso tudelano, se aprecia una excesiva atención por *leer* las imágenes de forma aislada, fragmentadas, impidiendo comprenderlas «en su forma y su estructura, en su funcionamiento y sus funciones», como recomendaba Jean Claude Schmitt (1999). Sobre la extraordinaria talla mariana -hoy sobre un pedestal prismático en la capilla de san Juan Evangelista, se han cargado las tintas sobre sus valores plásticos, sus dimensiones, su monumentalidad, incluso, su valor devocional por contener un conjunto de reliquias en su interior. Asimismo, todos los estudios aluden a su ubicación, en la susodicha hornacina situada en el arranque de la bóveda y flanqueada por los propios nervios.

Si resulta monumental la imagen, no lo es menos la pequeña cámara que la contenía; sin duda, planeada desde el inicio de las obras, con un acceso en la parte trasera (una estrecha escalera, hoy cegada) pero accesible desde la cubierta en aquel tiempo.

No cabe duda que la función principal de situar ahí a la Virgen María era presidir el espacio. Aunque sobre esto cabría incorporar una salvedad, pues como ha destacado Sesma y Tabar (2019), la titularidad del templo a

Santa María es clara y la documentación no refiere en ningún momento a la advocación a Santa María la Blanca o Virgen Blanca, como hoy se conoce a la talla románica. Por lo tanto, conviene indagar sobre este posible cambio y, sobre todo, situarlo en el tiempo. ¿Quizá en el momento de su *descubrimiento* y descenso hacia 1930? ¿Puede tratarse de una contaminación con la capilla de esta advocación y que la historiografía ha interpretado como el templo primitivo o anterior? Por el momento y dado que no es relevante para el argumento de este artículo asumiremos la denominación de la titular, de Santa María, en cuya calidad presidía el templo.

La necesidad de definir el programa unitario

Que la colegiata contó con un programa ideológico completo es una premisa esencial para comprender la misma construcción medieval; éste debió ser proyectado desde el comienzo de las obras hacia 1170 y mantenido hasta su finalización durante el segundo o tercer cuarto del siglo XIII. No obstante, las diferentes circunstancias locales, sociales, políticas o económicas concretas que salpicaron los años de su elevación fueron modelándolo con matices figurativos y materiales (buena muestra de ello son las lecturas sobre la realidad de los judíos en la puerta occidental, que han ofrecido Beatriz Mariño y Lucía Lahoz). Así pues, los programas principales estuvieron fijados desde el comienzo, en aquel momento: el de las tres puertas de acceso, el claustro, la imagen titular y el resto de escultura monumental interior. Independiente de que el proceso de construcción fuera más o menos prolongado, es inconcebible que un proyecto ideológico de esta envergadura fuera improvisando conforme evolucionaba la fábrica. Por lo tanto, se hace necesario y ciertamente urgente abordar un estudio integral de todo el conjunto catedralicio en la época medieval. (Una labor emprendida por Marisa Melero hace unos años y desafortunadamente interrumpida).

La visión de la Segunda Venida y la Puerta del Juicio.

Siguiendo estos principios esbozaremos una hipótesis que permita dar entrada a un discurso orgánico. Para ello se tomará como partida la puerta occidental, la del Juicio, un lugar común y, en algún modo, icónico que la hace reconocida pero no necesariamente conocida, es más, probablemente sea uno de los umbrales sobre los que pesan mayores incógnitas.

La Sibila tiburtina dialogando con un profeta en la primera dovela de la segunda arquivolta.

Los estudios que se han enfrentado a ella con el fin de extraer noticias sobre la historia y la realidad local que rodeó su talla han dado resultados de especial incidencia, en cambio, cuando se ha tratado de localizar el soporte textual para comprender tal maraña iconográfica, no han sido tan halagüeños. Una amplia variedad de fuentes ha sido argüida -entre ellos San Agustín, de escatología musulmana o la misma visión de Patmos- perdiendo de vista que «un texto, por prolijo que sea en la descripción de los hechos y circunstancias, se presta a infinitas posibilidades de visualización, aun sin contar con las infieles», como advertía Serafín Moralejo (2004).

La materia apocalíptica durante el periodo medieval es un buen ejemplo de la influencia de múltiples fuentes escritas y figurativas que inciden en el *imaginario*, desde las versiones canónicas a una amplia variedad de apócrifos, exegéticos, litúrgicos, poéticos, populares... Entre todas las posibilidades que pudieron estar presentes en Tudela hay una obra que puede arrojar nuevas pistas, pues su creación es coetánea y fue encargada por uno de los monarcas navarros bajo cuyo reinado avanzaron las obras, se trata de la conocida como Biblia de Sancho el Fuerte.

Una de las singularidades que ofrece este códice, ya destacada por Buscher, es la sustitución del Apocalipsis por el oráculo de la Sibila y que la tradición cristiana ha interpretado como la Segunda Venida. No se trata de una feliz casualidad ni de una particularidad excepcional, pues esta visión del final de los tiempos estuvo muy presente en las celebraciones litúrgicas. Los versos del denominado *Iudicii signum* fueron incorporados en el propio Oficio de Difuntos, incluso protagonizan la versión dramatizada del *Ordo prophetarum*. Su interpretación desapareció con el Concilio de Trento, pero el arraigo popular la ha conservado en diversas variantes a lo largo del tiempo y del Mediterráneo, en la versión conocida como *El canto de la Sibila*.

De su apogeo en el medievo da cuenta la gran variedad de representaciones figurativas del tema entre los siglos XI y XIII, en catedrales, iglesias y monasterios.

Recreación fotográfica de la composición del ábside mayor antes de colocar el retablo.

Uno de los casos paradigmáticos donde un umbral figurativo atestigua su celebración es el del Pórtico de la Gloria compostelano, como detectó Serafín Moralejo (1988). Lamentablemente, de su representación en la colegiata de Santa María no se conocen noticias, pero existen varias referencias, que, sumadas a la Biblia de El Fuerte, traslucen su presencia en el imaginario.

Como ocurre en el resto de los templos donde está presente, hay que comenzar el rastreo en el umbral occidental, lugar donde arrancaba su escenificación. En el caso tudelano, a pesar de los esfuerzos por identificar las escenas de la Puerta del Juicio, la falta de atributos dificulta la mayoría de las filiaciones. A pesar de ello, hay ciertos grupos de personajes que sí lo permiten como ocurre con los profetas ubicados en la segunda y tercera arquivolta; la indumentaria y disposición descubre a Moisés, Aaron, Enoc y David. Justamente, entre ellos, llama la atención la presencia de una mujer en diálogo con otro varón (en la primera dovela de la segunda arquivolta), una pareja que se repite en la tercera dovela de la quinta arquivolta, siendo la única escena duplicada de todo el conjunto.

Esta mujer que encabeza el cortejo de profetas presenta una indumentaria muy específica que la diferencia claramente del resto de féminas, incluso de las nobles. Porta una túnica hasta los pies, ceñida con un cinturón y cubierta con una capa que recoge con su mano derecha, mientras que con la izquierda prende el fiador que la cierra, ademán propio de las damas cortesanas. El tocado de la cabeza -un capiello plisado en vertical- confirma la posición social que delata el gesto y la filiación francesa del modelo.

En efecto, la presencia de una mujer así caracterizada entre profetas hace pensar en la imagen de una Sibila, pues a pesar de que no existe un modelo iconográfico definido en ese momento, se detecta una clara tendencia a dotarla de una imagen clásica y con cierta carga lujosa, por asimilación del atuendo que viste el personaje en las representaciones dramatizadas.

La profecía de la Primera Venida y el valor semántico de la hornacina.

A propósito del programa de los capiteles del interior del templo, Marisa Melero sugirió cierta proyección del discurso de la puerta al establecer relación con las escenas de la lucha entre el bien y el mal. Ahora bien, todavía resta una revisión del conjunto catedralicio desde una perspectiva integral que aúne los usos y funciones de los espacios con las representaciones figuradas, como ya se ha señalado. Un primer camino se puede trazar a partir de las revelaciones de la Sibila y su representación teatral.

Según la tradición, existe una segunda visión que tuvo lugar tres días después de la profecía del final de los tiempos y estuvo motivada por una consulta del emperador Augusto, a cuenta de que un grupo de senadores que

pretendía tributarle honores divinos. En esta ocasión, la profecía tuvo lugar sobre la colina capitolina y la visionaria le advierte de que el gobernante divino está por llegar y le recomienda cuidarse de aceptar tal proposición. La leyenda dio pie al culto de la Virgen del *Ara Coeli* en ese mismo lugar y que fue consagrado por el papa Anacleto II (1130-1139) en conmemoración de la visión de la Natividad. El relato tuvo amplia difusión en el occidente cristiano, pues gozaba de una potente carga simbólica de autoridad divina sobre el poder civil. A mediados del XIII, la *Leyenda Dorada* consolida el pasaje y pone en boca de Tiburtina: «Esta es el altar del cielo» y «Este niño que ves en el regazo de esa doncella, tiene más categoría que tú, adóralo».

Es aquí, donde entra en juego la imagen nuclear de todo el templo, su titular. La talla de Santa María ha recibido, al igual que la puerta del Juicio, los mayores halagos de la crítica. La figura aguardaba el final de los tiempos tras el retablo mayor (ca. 1489) hasta que en 1930 fue descendida. Hay acuerdo en situar su labra en las últimas décadas del siglo XII, momento en el que el proyecto de la puerta del Juicio debía estar delineándose.

La imagen fue proyectada desde el comienzo de las obras para estar ubicada en la monumental hornacina sobre los tres ventanales que rasgan el muro del ábside mayor y entre sendos pares de óculos en el presbiterio. Esta singular ubicación ha servido para justificar lo extraordinario, también, de sus dimensiones. Probablemente no se ha explotado la carga semántica y simbólica de esta ubicación, no tanto por la altura sino por el efecto visual que provoca la fuerte entrada de luz a través de los grandes vanos inferiores, los de los laterales y su inclusión, entre las nervaduras de la bóveda (elemento celestial por antonomasia). La imagen de Santa María en majestad por encima de la franja lumínica creada por los ventanales con celosías muestra desde el cielo al Niño en su regazo; visualizando la visión profética interpretada como la Primera Venida.

El primer testimonio escrito en suelo hispano de una celebración de este pasaje es tardío y lo localiza Fransesc Massip en 1418 durante la noche de Navidad en la catedral de Barcelona: «cuando para figurar el prodigio se utilizaba la máquina aérea llamada precisamente araceli que descendía, desde las bóvedas del templo, unas imágenes de María y el niño Jesús iluminadas por 230 candelas». La descripción no está lejos de la visión que ofrece la imagen de Tudela, de hecho, permite

Ventanal con celosía del ábside mayor.

mirarla como la petrificación de aquello.

Así pues, considero que no es desencaminado imaginar la imagen de Santa María en majestad como una exaltación permanente de la gloria *in excelsis Deo* y un continuo *memento* de su poder a los gobernantes terrenales que participaban en las celebraciones. De modo que la Segunda Venida del umbral y la Primera, ambas en lo alto, quedan unidas para los fieles por la mediación del espacio terrenal, del eclesial.

Ahora bien, siguen abiertas la mayoría de las incógnitas declaradas al comienzo de este artículo, pues no era nuestra intención dar respuesta a todas, ni si quiera a una parte; quizá el único ánimo cierto es poner de relieve las abundantes lagunas sobre la vida de la colegiata ribereña en el medievo. Virginia Woolf advertía que cuando un tema se presta a controversia uno sólo puede explicar como llegó a tal o cual conclusión y es tarea de otros localizar las certezas y las debilidades que se esconden, aunque, como también me advirtió la profesora Lahoz al comienzo de mis estudios, ciertamente «*la mejor manera de no tener problemas es no planteárselos*».■

Nota: Ampliación en: Jiménez López, Jorge (2018), "*La Puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales, historiográficos y topográficos*", *Príncipe de Viana*, 272.

El autor es miembro de la **Asociación de Amigos de la Catedral de Tudela.**

Fotografías: Blanca Aldanondo.

El Vocabulario de Marcilla y su comarca en el Siglo XX

Emilio GARRIDO LANDÍVAR
egarrido@cop.es

1. Introducción a este sencillo trabajo

Siempre ha sido una vocación, inducida por mis maestros en la universidad, poder contribuir humildemente a crear una conciencia responsable de recoger, aglutinar y organizar todas aquellas costumbres, anécdotas, palabras, ceremonias, procesiones, comidas tradicionales, curas y refranes típicos de esa cultura rural, que siempre me fascinó -como digo-, por el enorme estímulo y motivación que me produjeron mis queridos profesores de la Universidad, especialmente el Profesor D. José Miguel Barandiarán, que tanto influyó en mi pensamiento como en mi conducta de recogida de datos y estudios de campo, "a pie de campo".

En esos años y posteriores, hice acopio de multitud de entrevistas, recopilé documentos, organicé costumbres, alumbré estadísticas domésticas y me embargué en un sin fin de cosas que iba guardando con esmero en un fichero, como entonces se trabajaba de forma ordenada... Algunos de dichos "papeles" vieron la luz como tesina, y otros muchos fueron pululando de revista en revista, sin más pretensiones, que una muestra local, historia doméstica de Marcilla.

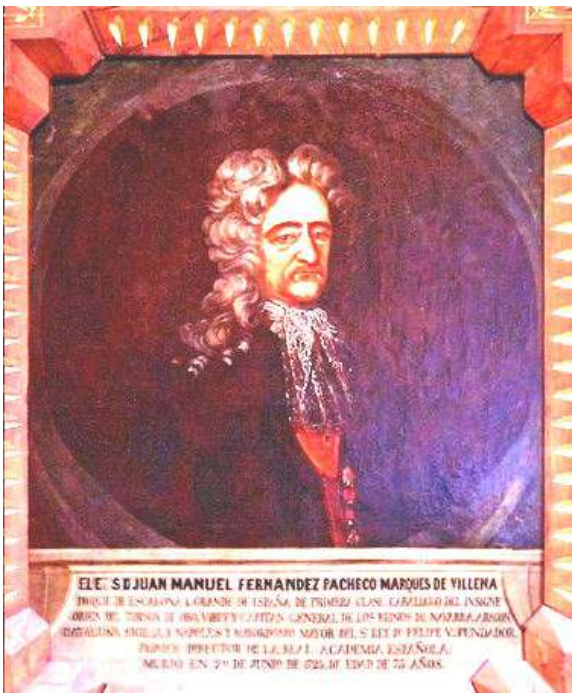
José Miguel de Barandiarán, etnólogo.

Villa de Marcilla.

2. Colección de opúsculos sobre historia y etnología de Marcilla

Con toda la recopilación que tenía organizada y guardada, me atreví a lanzar una colección que dimos en llamar "opúsculos", porque ninguno de ellos llegaba a libro, eran precisamente eso: opúsculos, monográficos de cien páginas, que trataban de acercar la cultura histórica y etnológica rural y comarcal, a un pueblo ávido de escritos y cierta cultura que demandaba una parte de los tres mil habitantes mal contados, que tiene el pueblo de Marcilla.

En ese objetivo nada de ostentoso, sino más bien con una conducta más emocional que histórica, sin por supuesto perder las raíces históricas, que dan vida y sentido a esta colección. Hemos conseguido publicar nueve opúsculos hasta ahora. Siento cierta satisfacción por haber cumplido un deber que tenía para mi pueblo de Marcilla y, cómo no, a la sociedad Navarra, en general, en prueba de la suerte que tuve en aquellos años de poder acceder a otra formación académica superior. ¡Por supuesto, que no ha tenido más proyección que la que les estoy contando!; que trata de recoger todo aquello que ha sido gestando durante un siglo en el alma de lo rural y recuperar de algún modo las faenas agrícolas que fueron el sustento y la "marca" de una sociedad que salía de la miseria con esfuerzo y valentía, conservando sus raíces y haciendo una vida, que ya está en peligro de extinción; por mucho que los políticos de turno, sin ningún conocimiento del campo y de lo rural hablen y hablen, sin pisar corrales, huertos y huelan a fiemo y tengan callos en las manos de tanto usar aquella azada -"la rabiosa"-, que dio de comer a tantas generaciones en el siglo XX.



Marqués de Villena, fundador de la Real Academia de la Lengua

3. Marqués de Villena, fundador de la Real Academia de la Lengua, nacido en Marcilla

En esta estructura sencilla y costumbrista de la colección que les cito, se enclava una segunda edición del vocabulario antiguo del pueblo de Marcilla y comarca en del siglo XX, palabras que se han hablado y se hablaban en Marcilla y en su entorno de la Ribera media. No es de extrañar que me pusiera esa tarea tan ardua y tan minuciosa con dos motivos estimulantes, como que realmente han servido de acicate en este trabajo de recoger todos los vocablos, todas las formas de habla, refranes, topónimos, motes, costumbres y aperos del instrumental de labranza, etc...; para lograr emular a dos grandes genios del lenguaje: El más histórico fundador de la Real Academia de la Lengua, Marqués de Villena, que aunque fue ocasional y de paso por Marcilla, nació en nuestro pueblo y en el castillo de Marcilla, ya que su madre estaba embarazada y peligraba su nacimiento, reposaron en el Castillo y dio a luz con sumo riesgo; él precisamente llevó a cabo el Diccionario de la Lengua Castellana. El segundo, José María Iribarren con su primer diccionario navarro: "*Vocabulario Navarro*". Creo que son dos buenos ejemplos de cómo actuar y cómo me han ayudado a seguir hasta el final... Por supuesto con muchos errores, pero con una gran ilusión de que no se pierda lo que fue nuestro canal de comunicación más importante durante la época del siglo XX.

4. El trabajo de recopilación

Tras años de recopilar palabras, vocablos, refranes, dichos.... Hemos hecho el esfuerzo de definir cada uno de dichos vocablos o palabras, que se han usado y que todavía se usan algunos en determinadas edades en el pueblo de Marcilla y comarca. Incluso, aunque las haya descrito J. Mª Iribarren en su Diccionario: "Vocabulario Navarro". Además de disponer del sentido semántico de cada uno de ellos, queremos recoger aquellos vocablos que se han usado con normalidad en el pueblo de Marcilla, en la época del siglo XX.

Igualmente describimos otros vocablos con su sentido semántico, que no aparecen en el diccionario de nuestro ilustre historiador J. Mª Iribarren. Es por ello, que aunque parezca reiterativo, a cada uno de los vocablos o términos, añadimos la "coletilla" de si aparece o no, en el diccionario del "Vocabulario Navarro". Para no cansar al lector, las palabras que tienen un asterisco, indican que J.Mª Iribarren las incluye en su diccionario aunque también se usan o se han usado en el pueblo de Marcilla y comarca. No debe extrañarse el lector que hagamos esta reseña tan repetitiva en este capítulo a J. Mª Iribarren, ya que supone un punto de referencia obligado en todos los estudios de vocabulario navarro que se llevan a cabo. Además supone un mayor valor descriptivo por el mero hecho de comparar y de constatar nuestras palabras con las ya publicadas por nuestro compatriota en 1954. Gracias a la ingente labor que hizo D. José María, existen vocablos que hoy ni siquiera los conocen las personas mayores que viven todavía, y así ocurrirá en breve, en nada de tiempo, con los que nosotros y otros transcribimos, pues el lenguaje coloquial tiene una enorme vida y evoluciona por ello a gran velocidad.

Según nuestros cálculos, en los términos o vocablos que recogemos del pueblo de Marcilla, aparecen ciento siete palabras de vocabulario usadas en Marcilla y que no figuran en el famoso Diccionario del vocabulario navarro de J. Mª Iribarren. Esto es comprensible, la ingente labor que llevó a cabo en toda Navarra, hace que olvidara muchos términos imposibles de recoger. Incluso, nosotros nacidos en Marcilla, y habiéndolos oído muchas veces de nuestros abuelos y padres, aún todavía nos faltarán algunos más. Aquí me viene muy bien citar la ya famosa frase del propio Iribarren, cuando en 1958, hace otro intento de añadir voces nuevas a su Vocabula-

rio: "Un diccionario es el cuento de nunca acabar y se hace necesario decir: ¡basta! algún día, porque en obras de esta índole es muy fácil caer en avaricia y cuanto más se tiene, más se quiere tener". Una lengua viva, que evoluciona constantemente, es muy difícil "pararla" para poder hacer una fotografía fija. Una característica del lenguaje vivo, es precisamente su evolución constante, enriqueciéndose con nuevos términos y dejando en desuso otros que ya no utilizamos.

Para que esto, por lo menos a nivel escrito, no ocurra, hacemos este esfuerzo de recopilación, transcripción y definición en una segunda edición con un nuevo estudio de campo, en las primeras décadas del siglo XXI y valorar su evolución en la juventud actual. Por supuesto que podemos intuir qué es lo que ha pasado en la actualidad, pero es algo que me apetece "poder medir" y objetivar de manera experimental.

5. Diferentes estudios de campo a lo largo del tiempo y el último para esta edición nueva.

Salvo error u omisión, en 1972, los términos o vocablos que adjuntamos en la primera recopilación, los conocían los niños en edad escolar el 86% de los muchachos de entonces, que hoy tendrán de treinta a cuarenta años. De ese conocimiento, el uso que hacían de dichos vocablos era de un 35%.

El tercer estudio de campo, compuesto por diez jóvenes de ESO, niños y niñas, y diez jóvenes de bachillerato, por supuesto cinco varones y cinco hembras. Nos ha faltado en este estudio de campo otro rango de muestra de persona jóvenes entre los veinte y treinta años, pero se hace muy difícil concentrar en grupo a este sector, pues muchos de ellos trabajan en verano, otros salen fuera del pueblo y otros no tienen motivación para ello. Por eso debemos aceptar un 2,7% de la población joven. Entendemos que es muy poca muestra, que no nos da garantía lo suficiente para sacar resultados significativos, pero no tenemos otra forma más eficiente. La hipótesis que planteábamos era suponer que cuanto más joven es la población, menos palabras conocen y, a su vez, menos palabras usan de las 1221 que les presentamos. La verdad, siempre con las debidas reservas, hemos observado puntuaciones que no confirman la hipótesis planteada. Sí existe una gran diferencia entre las hembras y los varones jóvenes, pues ellas conocen muchas más palabras y usan muchas más que el grupo de varones. Pero los varones conocen muchas

Campesinos riberos.
Grabado de Belhatte & Girard.

más de las que hubiéramos pensado y usan menos de las que realmente conocen. La conclusión general es que conocen más palabras de las que usan, y conocen muchas más de las que habíamos sospechado que conocían... Nos da la impresión de que no se ha notado tanto cambio en este estudio, comparativamente con los estudios anteriores. Con una idea evolutiva, intuíamos que a más tiempo, más pérdida de semántica y de uso de las palabras propias del lenguaje navarro en Marcilla. No hay duda de que se van perdiendo palabras de uso corriente y doméstico, pero no tantas como cabría esperar.

La media de las palabras que conocen nuestros jóvenes de la ESO, son entre 538 y 449, siendo la máxima en las niñas de 672. Bajo la perspectiva de esa mediana, conocen muchas más palabras las niñas que los niños y usan menos palabras aunque conozcan más. Volvemos a la media y podemos decir que no conocen ni usan unas 772 palabras, del total de 1221 palabras. En el grupo de Bachiller la media es de palabras que usan y conocen de 255 en varones, y 399 en hembras. Estas puntuaciones nos dicen que no conocen 966 palabras propias los chicos, y en el grupo de chicas 525 palabras que no conocen y por supuesto no usan.

La conclusión final de este estudio de campo podría ser: Las muestras han sido muy pequeñas, luego la fiabilidad también es pequeña, así y todo observamos que, en dos generaciones, las 1221 palabras que se usaban en el

lenguaje coloquial navarro en Marcilla, posiblemente sospechamos que habrán desaparecido. Por eso nos es muy grato, con gran humildad, haber contribuido de alguna manera a que dichas palabras queden para la posteridad como palabras olvidadas, pero que en el siglo XX, fueron una manera especial de expresar nuestros sentimientos y nuestras emociones valoradas con la razón.

Más de la mitad de las palabras como propias que usamos en el siglo XX, nos damos cuenta que se van perdiendo y algunas más que ya ni siquiera se conoce el sentido semántico. Pero somos conscientes como decimos en otros apartados, que el lenguaje está vivo y cambia y se muere, al mismo tiempo que otras voces y otra semántica sustituye al mecanismo anterior que usamos en otros tiempos para expresar de forma muy específica muchas formas y modos de dirigirnos a los demás.

Más de uno de nuestros jóvenes de Marcilla, oyendo a las personas mayores jugando al mus, no comprendería una infinidad de términos propios del pueblo y que ya están en desuso por las generaciones actuales; aquí algún ejemplo:

"Está el campo tan chirriau que no se puede andar de zarato, hasta que joree."

Esta frase significa: "*Está tan mojado el campo que no se puede andar ni pisar, porque hay mucho barro (zarato), hasta que no se airee (oree) y se seque, es imposible pisar.*"

"Si no quieres que te esbarrigue échame una entibonada y terminaré de regar."

Significa: "*Si no quieres que te quite la parada que tienes en el río, suelta un poco la paradera*'' y así regaré con tranquilidad.

"¡Me he esbarizau, con los zapatos de mate- rial que engueran el domingo de Pascua!"

Significa: "*Me he resbalado por los zapatos de piel que he estrenado con motivo de la Pascua*''.

Expresiones como las que siguen, son las que extrañaban a las personas que venían a nuestro pueblo y observaban y escuchaban una dicción un tanto peculiar; aquí adjunto algunas respetando parte del texto de D. Pedro Reyero, profesor del Instituto de Marcilla, el cual al oír el lenguaje del pueblo, escribió en la revista con motivo de los 25 años del Instituto : "¿Qué vida, pues? o ¿dónde vas, pues?; "¡Qué discurrencia tiene la muetica!", "¡No he de jugar con ti, que eres mucho malo!"...Y llamando "pella" a la coliflor, "cutos" a los cerdos, "cardelinas" a los jilgueros, "falsos" a los débiles y "abridores" a los albaricoques...Y, si alguien osare objetaros acerca de la mayor o menor corrección y otros tiquis miquis, podéis permitiros taparle la boca con un argumento de peso y poder: que en Marcilla nació nada menos que D. Juan Manuel Fernández Pacheco, fundador y primer director de la Real Academia de la Lengua.

Para terminar una historia jocosa, donde las haya, y que el lenguaje dificulta sin mayor esfuerzo, el propio equívoco:

Una señora del pueblo de Marcilla, va al médico y le pregunta:

— ¡Su nombre por favor!

Nuestra compatriota, responde:

—Cerca Villava.

Y el médico sin levantar la vista y empezando a escribir, le repite la pregunta:

—¡Perdón, le he dicho, no dónde vive, sino cómo se llama!...

Respondiendo de nuevo y haciendo alguna separación silenciosa, para fortalecer el entendimiento:

—Cerca -silencio-, Villava -apellido-.

Pueden imaginar qué asombro del médico ante semejante respuesta.

¡No hablemos de los nombres propios que salpican toda la geografía de Marcilla, sobre todo los de una época...! Pero nos vamos a quedar con el más común: *Plú. ¿Te llamas, cómo?*; dicen tantas veces oyen dicho nombre. Alguno incluso ha llegado a decir: *¡Pero ese nombre existe!* No solo nuestras costumbres están olvidadas, sino que la cultura de nuestros pueblos, no parece interesarles a todos! ¡Que llevemos por lo menos desde el

siglo XVII, con el nombre de nuestra patrona La Virgen del Plú, y todavía haya navarros que no saben qué Virgen es esa!... Por supuesto que no sé la de veces que yo he tenido que mediar, para explicar cómo en la ribera se comete una dislalia muy frecuente de la que hacen gala todas las personas mayores: El fonema fricativo sordo de /r/, la convertimos en el fonema licuado /l/, y de "*pruno*" (vibrante alveolar sorda) deriva en *pluno*, y de ahí a "*plú*" (lateral alveolar sorda), en este caso en mayúsculas cuando al nombre de la advocación de la Virgen se refiere, pues dicha Virgen del Plú, se apareció en un ciruelo, y por eso el nombre de Virgen del Pruno -como se llamaba antes a la ciruela-, y la ley del mínimo esfuerzo, nos hizo derivar en /plú/, dislalia que se produce en la Ribera media con mucha frecuencia, aunque cada vez menos…

6. Aclaración a la relación de vocablos y sentido semántico de cada uno de ellos.

El lector encontrará en este texto, una relación de cerca mil ciento veintidós vocablos oídos y valorados como propios de nuestro pueblo. En su definición más real y acorde a nuestra transcripción oral y conforme el pueblo la describe, la hemos anotado; muchas de ellas han sido consultadas varias veces y por varios miembros de la comunidad hablante de Marcilla, con la condición, que tuvieran más de sesenta años. Añadimos un asterisco, para significar si aparece o no en el diccionario de referencia del Vocabulario Navarro de José María Iribarren. Creo que este análisis y compa- ración le da más rigor lingüístico e histórico, a nuestro juicio.

El hecho de que aparezca la palabra en el diccionario de José Mª Iribarren, no quiere decir que dicha palabra, no deba ser usada en nuestro pueblo como propia. Simplemente, el autor del Vocabulario Navarro, como él mismo dijo, no puede -¡es imposible!-, acertar en todas y localizarlas en los lugares respectivos. Simplemente porque muchas de las palabras que hemos usado nosotros durante muchas generaciones, también se usaban como propias en San Martín de Unx e incluso en Pamplona, por poner dos ejemplos de comunidades navarras hablantes.

7. Instituto Cervantes, cámara de las palabras olvidadas.

Otras palabras que Iribarren coloca como propias específicamente del habla de Marcilla, no las conocían ni siquiera los sujetos de nuestro pueblo de más de sesenta años, queriendo esto decir, que dichas palabras, como las que a continuación les voy a enumerar yo, van perdiendo fuerza y como tal olvidándose, y al olvidarlas se pierden para siempre si no hay un curioso-historiador costumbrista, que las cristaliza y les vuelve a dar vida de nuevo en forma de vocabulario o de diccionario. Creemos que este es el mejor destino y objetivo que puedan ofrecer estas páginas: Una forma plástica-gráfica de hacerlas vivas cada vez que cualquier navarro, marcillés o, lector las lea y las reflexione e incluso las use en algunas conversaciones. Por ejemplo la palabra "*JANDEAU*": Chulo, chulillo, jaque. Aparece como propio de nuestro pueblo y que así lo consigna como tal J. Mª Iribarren en la página: 283. Sin embargo, al ser preguntados hombres y mujeres de más de setenta años, no lo conocían ni lo habían oído..., menos usarla.

Van a observar otras palabras o vocablos que aunque estén en el diccionario del Vocabulario Navarro, no tienen el sentido o significado que adquiere en nuestro pueblo; y existen muchas de ellas, y así las hemos señalado, para que el lector las tenga en cuenta. Por ejemplo: "*AIJON*". En nuestro pueblo tiene el sentido de embrión de las semillas cuando germinan. En J. Mª Iribarren aparece con sentido de aguijón, y lo localiza especialmente en Cirauqui. Claro que también en Marcilla decimos "aijón" por aguijón, pero además tiene el sentido de embrión.

Por último, les presentamos otras palabras que José Mª Iribarren, no colocó en su diccionario del Vocabulario Navarro, y que seguro se hablaban en el pueblo de Marcilla, en los años cincuenta cuando él fue, con la paciencia del santo Job, recogiendo por los pueblos y zonas cada una de las palabras que engrosan su diccionario navarro. ¡Por supuesto que es una labor tan ingente, que no se termina nunca de encontrar nuevas palabras!.■

Instituto Cervantes, Cámara palabras olvidadas.

Restauración de las Torres de Donamaría e Irurita

Francisco Javier GALÁN SORALUCE
galansoraluce@telefonica.net

Las torres de Donamaría e Irurita son un ejemplo modélico de restauración llevadas a cabo por Príncipe de Viana. La torre de Donamaría fue un edificio defensivo y casa noble entre los siglos XIV y XV; se trata de una obra arquitectónica única, ya que representa el paradigma de edificación en la que moraban las personas con linaje hace seis siglos. La torre Dorrea de Irurita es un interesante ejemplar de casa torre de origen medieval con añadidos posteriores que culmina un palomar cuadrangular.

Torre de Donamaría

La torre Jaureguía de Donamaría se caracteriza porque los dos pisos superiores tienen las paredes de madera, Los dos inferiores las tienen de piedra de sillería vista de gran calidad. Tiene una entrada para la planta baja y otra, con una escalera de piedra exterior, para la planta primera, que habría sido la entrada principal.

La torre de Donamaría restaurada.

La torre restaurada se encuentra en muy buen estado, aunque está completamente vacía en el interior. Se ha construido una escalera nueva desde la planta baja hasta la planta 4ª, que, en cada tramo, está colgada del piso superior con una solución muy elegante. Toda la madera nueva de paredes, vigas, pilares, suelos etc. ha quedado muy bien. La obra fue proyecta y dirigida por la arquitecta Maite Apesteguía. La torre es de propiedad particular pero es posible visitarla.

Se encuentra en un pequeño montículo junto al pueblo de Donamaría, en el que asoma la roca, que incluso se aprecia en el interior de la planta baja.

Planta baja con la escalera de acceso a la planta primera.

Planta segunda con pilares de madera.

Las plantas baja y 1ª son diáfanas, con vigas que van de muro a muro. Las de la planta baja se han reforzado con una sección de acero que ha permitido mantener las vigas originales.

En la planta 2ª hay pilares de madera en el centro de los vanos con jabalcones para aumentar la capacidad de resistencia de las vigas superiores.

En la planta 3ª también hay pilares con jabalcones y la estructura es complicada para definir los planos inclinados de la cubierta.

Las paredes de madera sobresalen de las de piedra y se apoyan en unos perfiles de madera que están empotrados en la pared de piedra.

La escalera entre cada dos pisos tiene dos tramos. El bajo se apoya en el inicio y el alto en la terminación. Los extremos intermedios de los dos tamos están colgados de las vigas del piso superior, con lo que queda una solución muy ligera y elegante.

Los extremos intermedios de los dos tramos se apoyan en una viga metálica colgada.

La torre de Donamaría es muy singular. Es un magnífico ejemplo de la recuperación y mantenimiento del patrimonio monumental de Navarra. Sería de desear que se amueblase y se le diese alguna utilidad.

Torre de Irurita

La torre Dorrea de Irurita se ha terminado de restaurar. Ha sido encalada en el exterior, como estuvo inicialmente, y se ha reconstrui-

Detalle del exterior con los apoyos de la pared de madera.

Vista del interior de la torre, en su planta primera.

do el lucernario central del tejado. Se ha mantenido el diseño inicial de la planta baja, de modo que no está comunicada con el resto del edificio, al que se accede por una puerta de la primera planta, como es usual en las torres de la zona (Arrayoz, Donamaría etc). Este acceso fijo es probable que no fuese el inicial, que sería desmontable para mayor seguridad defensiva.

En la restauración se han renovado todas las vigas y pilares de madera, que estaban en mal estado, se han sustituido por vigas de roble francés de la misma sección que la original y la estructura resulta espectacular.

Antes de la restauración la torre no tenía claraboya superior, pero en las secciones de las vigas superiores se apreciaba que la había tenido, por lo que se decidió reponerla. Se ha reconstruido también la muralla exterior, en los tramos en que se ha encontrado cimentación. La muralla exterior resulta de muy poca altura, posiblemente porque tuviera un foso exterior.

Las paredes de la 4ª planta son de piedra de peor calidad que las de las 3 inferiores, posiblemente porque correspondan a algún levante posterior. En algunos puntos de las paredes quedaban restos de que había estado enlucida, por lo que director de la restauración, el arquitecto de Príncipe de Viana Leopoldo Gil, decidió enlucirla, aunque ello supuso protestas por algunos vecinos de Irurita que estimaban que debía haberse mantenido la piedra vista.

Toda la piedra es arenisca roja, destacando la de los pilares, marcos de las puerta y ventanas y las de las esquinas, que se han dejado vistas.

En la planta baja los pilares son de piedra y las vigas se apoyan en modillones empotradas en los muros. La estructura de la planta 1ª es similar, pero los pilares son de madera con jabalcones para aumentar la resistencia de las vigas principales.

La pared de la planta 3ª es de menor espesor, lo que permite que las vigas del techo de la planta 2ª se apoyen directamente en el muro. La estructura de la planta 3ª es muy complicada para poder soportar el lucernario y adecuarse a las pendientes de los 4 lados.

Se ha reconstruido la escalera entre las plantas 1ª y 3ª, en una esquina del edificio. Es muy ligera estando colgada de las vigas del piso superior, con una solución parecida a la de Donamaría.

En la pared norte de la planta 2ª había un retrete volado que se ha mantenido. Está situado en un punto de la torre en el que no había muralla exterior.

Antes de la restauración la torre se encontraba en mal estado, con riesgo de derrumbarse, por lo que se colocaron unas estructuras exteriores de sujeción.

La torre es propiedad municipal y aún no está definido el uso que se le va a dar.

La torre Dorrea de Irurita, antes y después de su reciente restauración.

Planta baja, con vigas apoyadas en modillones de piedra empotrados en la pared.

Escalera exterior de acceso a la 1ª planta.

"Este edificio se conoce como Dorrea; es, junto a la casa-torre de Jaureguía de Oronoz, uno de los palacios de mayor antigüedad de todo el Valle de Baztán y de Navarra… Palacio Cabo de Armería, perteneció a la familia Narvarte. Tipológicamente emparenta con las casas-torre de Zubiría y Jaureguízar, de Arrayoz, y la de Donamaria, ya que al igual que estas se configura como un potente bloque cúbico de muros de sillarejo, merced a lo cual adopta el aspecto de una fortaleza defensiva. Consta de planta baja y tres pisos, pero no sería mucho aventurarse si se dice que el último piso es un añadido mas moderno".■

Página web Ayto. de Baztán
https://www.baztan.es

Estructura de madera de la 3ª planta con el lucernario.

Planta 2ª: vigas del techo apoyadas en muros.

Asociación de Amigos del Fuerte Alfonso XII

Manuel Francisco GAMBIN AGUADO
amigosfuertealfonsoxii@gmail.com

Vaya por delante mi agradecimiento a la revista Pregón por esta oportunidad extraordinaria de divulgación de la cultura de Defensa y de la puesta en valor de la joya de la arquitectura defensiva española del siglo XIX, el Fuerte Alfonso XII en Navarra. Mi mandato militar en Navarra me ha brindado entre otras infinitas satisfacciones la de conocer esta fortaleza extraordinaria que el destino ha cruzado en mi camino, consecuencia de mi cargo de Coronel Jefe del Acuartelamiento Aizoain en Navarra. He descubierto la mayor fortaleza poligonal y más moderna, pues tras su finalización en 1920 ya no se construyeron fortalezas en España. Es posiblemente la mejor adaptada a la orografía del terreno en toda Europa, junto a la de los riscos de Besançon en Francia, diseñada y construida por el mismísimo Vauban, y que sin duda inspiró al Teniente Coronel de ingenieros D. José de Luna y Orfila en el diseño de esta maravilla arquitectónica allá por 1878, al fin de la tercera guerra Carlista.

El Fuerte es patrimonio protegido y reconocido por la Institución Príncipe de Viana, el Gobierno Foral y el Estado español, al ser declarado a instancias del Ministerio de Defensa (MINISDEF) Bien de Interés Cultural el 16 de noviembre de 2001, en categoría de monumento. Sin embargo, lo inabarcable de su inmensidad, la caída en desuso a partir de 1991 y el siempre exiguo crédito oficial de mantenimiento, le había llevado a un estado de letargo y aparente abandono.

La pasión de un grupo de amigos navarros por la Historia, la Milicia y la Arquitectura, nos ha unido en este proyecto de defensa de este patrimonio, que bien podría llegar a ser universal, si como pretendemos, la UNESCO nos reconoce su innegable valor y acertadamente lo defendemos en los pertinentes foros internacionales. Ya tuve el honor de presentar el Fuerte y su Asociación de amigos en el Congreso anual del Instituto para la Conservación de Fortalezas (ICOFORT)-Cartagena 2019, dejando maravillados a todos los congresistas e igualmente intentaremos volver a impulsar este proyecto en el Congreso Internacional de este año, ICOFORT- Mahon 2020.

Todo inmueble que no se usa se arruina, pero el caprichoso destino ha resucitado la utilidad del Fuerte para el Ejército de Tierra, en pleno siglo XXI, por las lecciones aprendidas en las montañas de Afganistán o las ciudades de Irak, ante el uso masivo de cuevas y túneles por talibanes y terroristas islámicos; siendo el Fuerte un centro de excelencia para el ensayo de las "modernas" técnicas de combate en subsuelo.

También en pleno siglo XXI, y con el enfoque de la sensibilidad hacia la divulgación de la cultura de Defensa, se ha recuperado la actividad en estos terrenos propiedad del MINISDEF, organizándose a través de la Comandancia Militar de Navarra la posibilidad de visitas guiadas al interior del Fuerte para colegios, investigadores, instituciones, empresas o asociaciones.

Se han organizado además este año 2020, gracias a la predisposición adicional y altruista de los militares del cuartel de Aizoáin, con motivo de los 100 años de la finalización de la construcción del Fuerte a su cargo, visitas guiadas todos los primeros viernes de mes, con el resultado hasta la fecha, a pesar del parón por el COVID, de casi 1000 visitantes, lo que nos enorgullece y ha permitido que muchos pamploneses, que no lo conocían a pesar de su enormidad y proximidad a la ciudad, descubrirlo por primera vez. Es sin duda

un tesoro para el turismo cultural o para el senderista con curiosidad de conocer, pues su faraónica monumentalidad no deja a nadie indiferente.

Al conocimiento del Fuerte por toda la ciudadanía quiere contribuir la recién creada, a título de particulares, asociación de Amigos del Fuerte Alfonso XII, asociación cultural, apolítica y sin ánimo de lucro, cuya finalidad es la de ayudar al Ejército de Tierra, como custodio del Fuerte, a la conservación y mantenimiento de este patrimonio cultural, digno de divulgación y puesta en valor como el mejor ejemplo en España de Fortaleza militar poligonal del XIX. Emblema también de la memoria histórica en Navarra por la fuga masiva de 1938 en plena guerra civil española, fuga digna de entrar en el libro Guinness de los records y que por sí misma es motivo de visita. El Fuerte atesora sin duda muchas leyendas, anécdotas e historias en sus más de 140 años de presencia en la Historia de Navarra. A pesar de que gran parte de los edificios interiores están en estado de ruina y es obligado por ello un restringido itinerario de las visitas por zonas seguras; estos recorridos organizados, de aproximadamente una hora de duración, permiten explorar todos sus secretos y leyendas.

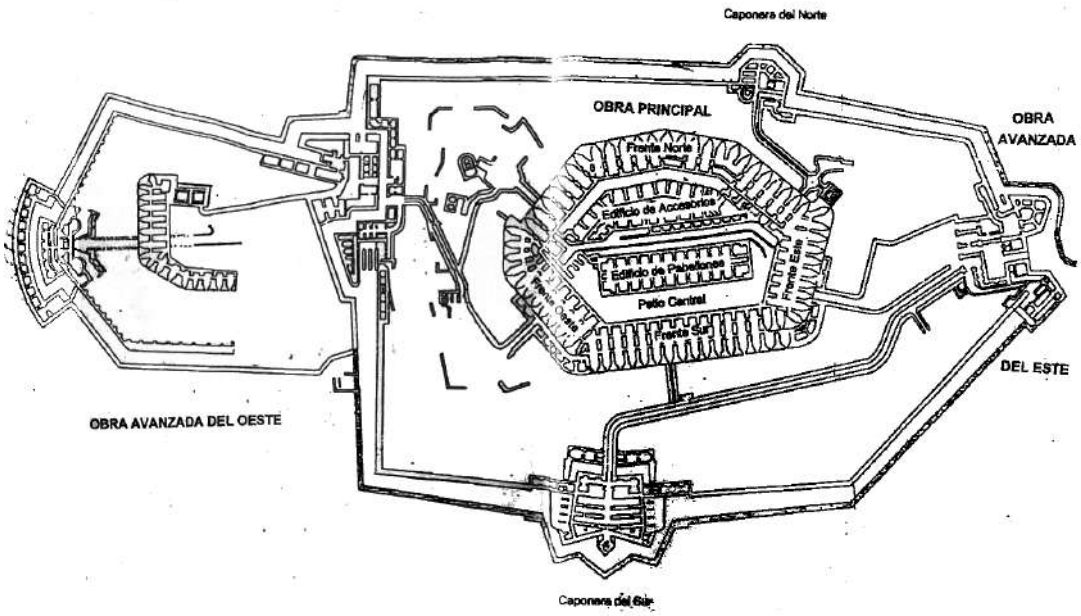
Nace así, con el número 8823 del registro de las asociaciones locales de Navarra, la Asociación de amigos del Fuerte Alfonso XII, por lo que fieles a la misión que nos encomendamos, aprovecho este marco incomparable que supone la prestigiosa revista Pregón, para exponer a continuación, un anecdótico extracto de la legendaria historia del Fuerte que contribuya a nuestro objetivo de divulgación cultural.

Contexto histórico en que se decide la construcción

Nos situamos en España al final de la tercera guerra carlista, la ciudad de Pamplona había sufrido el bombardeo desde lo alto del monte San Cristóbal por las fuerzas carlistas y su población, en previsión de futuras contiendas, exige a la monarquía española resultante de esa tercera guerra civil una solución definitiva. Así se planean fortificaciones artilladas en las alturas que rodean la capital Navarra, pero sólo se diseñó y se construyó la del monte más próximo a Pamplona, el monte San Cristóbal, que la domina con sus casi 500 metros de desnivel positivo y su cercanía a menos de ocho kilómetros en línea recta del centro de la ciudad.

Comienza así la compra de los terrenos necesarios por el Ministerio de la Guerra en 1877, la cima del monte, la ladera del monte donde construir una carretera que no existía y sería necesaria para la consecuente accesibilidad, e incluso un terreno de manantial en la localidad de Berriozar para suministrar agua por tubería hasta la obra de la fortaleza en la cima.

Es en 1878 cuando comienza la construcción de la carretera de los " sietes", 7 rectas, 7 curvas de herradura, 7 metros de ancho, 7 % de pendiente, casi 7 kilómetros de largo, y por redondear la cifra cuentan que 7 meses para construirla. Formidable pista que para abara-



Planos de la época de la construcción del Fuerte Alfonso XII.

tar costes y tiempos de construcción se doto de raíles y un tranvía tirado por caballerías que permitía subir los materiales con alto rendimiento y seguridad laboral para los estándares de la época.

En 1881 se aprueba el anteproyecto del "Fuerte San Cristóbal" realizado por el Teniente Coronel de Ingenieros Don José de Luna y Orfila.

Alarde de Ingeniería Militar

El prodigio de visión arquitectónica que desarrolla el Teniente Coronel José de Luna es extraordinario; desmonta la cima del monte de plena roca, con lo cual ya tiene el material de construcción sin necesidad de canteras externas, hasta la roca no aprovechable la tritura para ahorrar costes de arena, y eleva en sucesivas superposiciones hasta más de veinte subniveles de fosos, caponeras, pasadizos , acueductos, recolectores de agua de lluvia, pozos de filtrado de aguas sucias antes de su devolución al monte, iglesia, comedores, horno ,pabellones, aljibes de millones de litros de agua, tales como para que un regimiento artillero de 1.100 hombres aguantase cuatro meses de asedio; fuerte del Oeste primero, reducto principal, fuerte del Este, kilómetros y kilómetros de casamatas para fusilería y galerías artilladas de morteros y cañones de todo tipo.

Basta decir que, en 1884, el rey Alfonso XII andaba tomando los baños termales en Betelu, cuando decide acercarse a ver cómo iban las obras, quedando tan impactado que solicitó que tan magnífica construcción llevará su nombre, y al día siguiente Don José de Luna fue inmediatamente ascendido al empleo de Coronel.

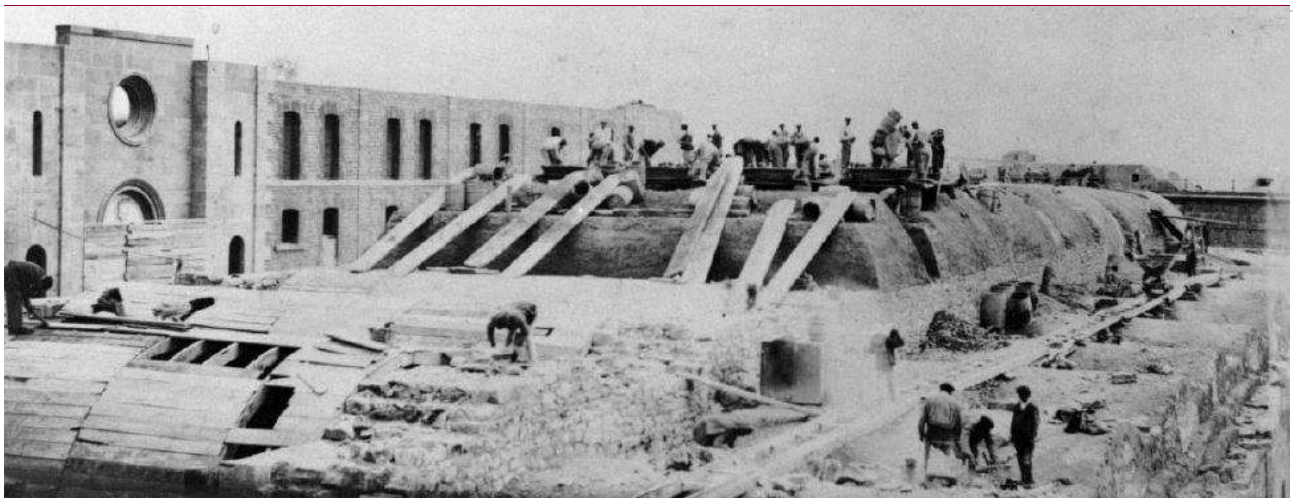
Las obras continúan dando trabajo a un gran número de población, con buenos sueldos de a peseta veinticinco para aprendices y tres pesetas los mamposteros y oficiales de obra, en jornada de a 12 horas con alto de almuerzo y comida, eso sí, en el siglo XIX se cobraba por día trabajado, por lo que si las lluvias, y en el invierno Navarro son abundantes, impedían la jornada y ese día la caminata de ascensión hasta la cima del fuerte quedaba sin recompensa y mañana será otro día. Tampoco estaba garantizado el presupuesto anual de 500.000 pesetas de la época todos los años, por lo que a falta de presupuestos se paraban las obras a la espera de los del año siguiente lo que explica el dilatado periodo de construcción.

En 1895, asciende al empleo de General de Don José de Luna, pues además de genial ingeniero, fue un valeroso militar con dos máximas distinciones de cruz al mérito militar individual concedidas en sus años jóvenes en sendas segunda y tercera guerras carlistas, sólo un hombre de talla excepcional podía salir airoso de tan extraordinario proyecto, tomando su relevo al frente de las obras el Coronel de Ingenieros Don Lizaso Azcárate.

Sala, quien modifica el proyecto en lo que da a cara Norte de baterías de morteros y cara Este, y que también ascendió al empleo de General en el año 1906, para ostentar el puesto de Director de la Academia de Ingenieros del Ejército; los Coroneles que le sucedieron finalmente en la dirección de las obras no introdujeron ya novedades al proyecto.

En 1916, la Capitanía General de la 5ª Región militar de la época, que incluía a Navarra, propone a sus superiores la suspensión por tiempo indefinido de las obras para analizar su conveniencia, pues parece quedar obsoleta a partir de las lecciones aprendidas de la Gran Guerra Europea, no por la aparición de los primeros aeroplanos, del tipo del famoso Barón rojo de la época, que lanzaban a mano pequeñas bombetas, sino por la tremenda evolución de la artillería a finales del XIX y principios del XX, con el cambio de cañones de bronce a cañones de acero, de tubo de anima lisa a anima rayada, de pro-

Vagón de mulos sobre raíles en carretera.



Construcción del techo de la cubierta superior.

yectil redondo al ojival, que dobla los alcances y la capacidad de penetración en los muros, con una eficacia destructiva hasta entonces desconocida, así como la observancia del desgaste inútil del estancamiento de los frentes de la guerra de trincheras , así como por la nueva movilidad táctica para los transportes que supuso la aparición del camión y del coche blindado y así como por la tremenda evolución de la tecnología de las comunicaciones y por todo ello la consecuente evolución del arte de la guerra. Pero el destino juega sus cartas, y a pesar de estar concebida con mentalidad de finales del XIX, el Estado Mayor del Ejército en Madrid valora que el 90% de la inversión económica ya estaba realizada y decide finalizarlo. Así, apenas artillado con tres morteros, pues nunca llega a materializarse la compra de grandes cañones, se convierte en Acuartelamiento de tropas de artillería, realizándose las últimas reformas para adaptarlo a su nueva función en 1920.

Usos y leyendas del Fuerte

Comienza su primigenia función el fuerte de Alfonso XII alojando al 4º Regimiento de Artillería de Plaza y Posición, compuesto por el Grupo fijo de Pamplona a tres Baterías, el grupo fijo de Jaca con otras tres Baterías y el Grupo de posición con dos Baterías de cañones a tracción mecánica, rondando los 1.500 hombres de guarnición.

En 1929, pasa a ser penal militar, construyéndose dos nuevos pabellones para el jefe y oficial del penal, y llegada la Segunda República en 1931, por orden Orgánica dentro del relevo de denominaciones de raigambre monárquica, pasa la instalación a denominarse "Fuerte de San Cristóbal". Determina el Gobierno republicano que en octubre de 1934 pase el conjunto al Ministerio de Gracia y Justicia, que lo convierte en Prisión Provincial, y de inmediato recibe a los primeros anarquistas de la sofocada rebelión de Asturias de ese año.

Como prisión civil, y por las malas condiciones de salubridad, se suceden protestas y hasta un motín, y la Dirección General de Prisiones de la República acomete la reforma de los comedores y la enfermería de la prisión, aunque en febrero de 1936 el Gobierno decreta la amnistía de los presos políticos, por lo que quedan casi vacías las instalaciones, salvo por poco más de 200 presos comunes.

Pero tras el estallido pocos meses después de la Guerra civil española, en julio de 1936, se convierte de nuevo en cárcel política bajo control de los sublevados con la denominación de Prisión Central de Pamplona, Navarra estaba desde el principio de la Guerra en el llamado bando Nacional. Se produce en esta situación el hecho histórico más afamado de la leyenda del fuerte y por lo que hoy en día, a caballo de la Ley de Memoria histórica, se hace tristemente famoso el Fuerte, y es por el hecho de la multitudinaria fuga del domingo 22 de mayo de 1938, donde 14 reclusos, tras eliminar al funcionario de prisiones de vigilancia, acceden a las armas del retén de guardia, y sin más oposición, se fugan por la puerta principal seguidos de 795 presos espontáneos de un total de 2.487. La huida de casi 800 fugados, sin apenas armas, muchos foráneos sin conocimiento del terreno, ni lógicamente apoyos en medio de la denominada zona nacional, acabó en masacre, sólo tres de los fugados consiguieron escapar por Francia, dejando en las cunetas a 207 muertos y el resto vueltos al penal, muchos por iniciativa propia al constatar lo inútil y peligroso de la situación bélica existente.

En 1941, se transforma por aprovechamiento de su construcción en altitud, en Sanatorio Penitenciario de Pamplona para tuberculosos. Se reciben en el Fuerte, reos afectados de la enfermedad de tuberculosis. EL penal es reformado en cuanto a instalación de suelo alicatado propio de funciones de Hospital, que permitía el adecuado circular de camillas y especialmente la limpieza higiénica acorde a este tipo de instalación hospitalaria.

De esta época es el conocido como "Cementerio de las botellas" , situado en la falda norte del Monte a escaso centenar de metros del fuerte, un improvisado terreno acotado por un pequeño muro, (restaurado por el Gobierno Foral en 2019 coordinado con el MINISDEF) gracias a la piadosa actitud del sacerdote del Fuerte de identificar cada uno de los cuerpos con una botella de vidrio conteniendo un papel con anotación de nombre, fecha de nacimiento y lugar de procedencia, si se sabía, del reo fallecido, la leyenda está servida.

Un nuevo uso militar vuelve al Fuerte, cuando en 1945 se decreta el cierre del sanatorio y retorna la instalación al ámbito del entonces denominado Ministerio del Ejército, convirtiéndose en 1946 en depósito de municiones. De esta época es la bombeta de cemento hecha en el suelo antes de la entrada principal en la fachada Este. Ven los últimos quintos del servicio militar, allá por el año 1991, como se cierra el retén de guardia que quedaba en el Fuerte, quedando abandonado en su mantenimiento.

Por iniciativa del MINISDEF se incoa el expediente por el que se declara al Fuerte en el año 2001, Bien de Interés Cultural. Patrimonio desde entonces oficialmente protegido por el Estado Español y por la Institución Príncipe de Viana.

Conservación presente y futuro

Casi un cuarto de siglo de abandono, desde comienzo del siglo XXI, habían dejado al Fuerte en estado de aparente ruina y comido por la vegetación en sus patios y fosos. Varios han sido los estudios económicos y las iniciativas para ponerlo en uso, como Área Natural Recreativa, como restaurante u Hotel, tipo Parador Nacional, pero la ingente cantidad de dinero que haría falta para ello ha echado para atrás a empresarios e incluso llevó al Gobierno Foral a rechazar el ofrecimiento del Fuerte para que se hiciera cargo de él. Las distintas líneas de viabilidad económica estudiadas para su explotación turística no han puesto de acuerdo a distintas posibilidades de gestión de empresarios y ecologistas, sirva de ejemplo la famosa carretera de los sietes que da acceso a la cumbre, los empresarios requieren arreglarla para que sea viable cualquier empresa turística que se instale en el fuerte, pero los ecologistas consideraban

Fotografía aérea de la totalidad del fuerte a la finalización de las obras, en 1920.

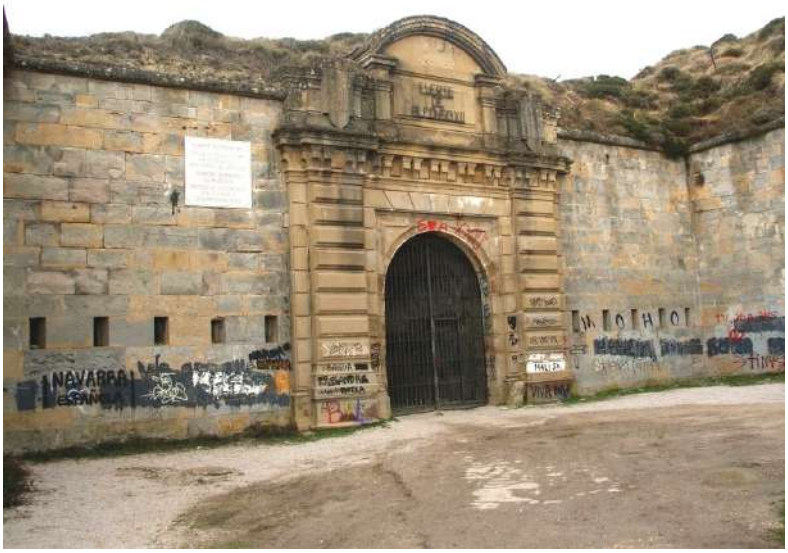
que no había que arreglarla porque se facilitaría el acceso masivo de coches al monte dañando el medio ambiente; incluso se planteó la construcción de un teleférico para llegar a la cima, que lo mismo se hubiese convertido en una atracción turística de primer orden, pero también fue desestimado por impacto ambiental.

En 2007 el ayuntamiento de Berrioplano, en cuya demarcación municipal está inscrita la parcela del Fuerte y resto de propiedades del MINISDEF en el monte San Cristobal, promovió la creación de un "Foro Fuerte San Cristóbal" dirigido por su alcalde D. Jose Mari Irisarri, con el mejor afán de gestión eficaz, se realizó un profundo estudio de posibles usos, donde ecologistas, periodistas, políticos, empresarios, arquitectos e historiadores debatieron sobre la puesta en marcha de un sistema alternativo para la explotación cultural o turística del Fuerte, pero evidenciaron que les faltaba músculo económico para el multimillonario proyecto que supondría su mantenimiento, custodia y conservación. No era tarea sencilla para el presupuesto de un pequeño ayuntamiento de la Comarca, ni de una sola Institución privada o pública por la envergadura de tal proyecto. Ya se vislumbraba que sería necesario un gran Consorcio entre Instituciones públicas, empresas y asociaciones para afrontar tan descomunal reto.

En 2007, noviembre, el Congreso de los Diputados aprueba una enmienda de Nafarroa Bai, por lo que el Estado destina 500.000 € para tareas de limpieza y acondicionamiento para visitas, con la demarcación de zonas de peligro de edificios en ruina, tapiado de accesos, limpieza de fosos e instalación de vallas decorativas en el interior de seguridad para evitar el riesgo de caídas entre los distintos pisos y niveles del Fuerte para poder recibir visitas. En esta actuación se retira el muro de ladrillo del patio interior, amenazado de derrumbe y por no ser elemento original del Fuerte, que acotaba el patio de recreo de los presos en la época que funcionó como penal, y del que hoy en día sigue pudiendo observarse perfectamente la huella de su trazado en el suelo y en los muros de apoyo.

A pesar de la actuación de cerramiento de accesos llevada a cabo en 2007, las acciones de intrusismo y vandalismo han sido constantes, hasta el punto de reventar candados, rejas o derribar accesos tapiados, con el propósito de realizar pintadas en sus desnudos muros y galerías, bien de desfasado índole político o simplemente grafitis de dudosa calidad artística, estas pintadas deterioran la piedra y dañan el patrimonio de todos los navarros, pero ya se sabe que la violencia es ciega, especialmente ante la cultura.

En 2009, el Ministerio de Defensa abre al público el Fuerte a través de un programa de visitas guiadas, con exigencia de seguro de responsabilidad civil a aquellos colegios, empresas u organizaciones que soliciten realizar la visita. Dichas visitas pueden, hoy en día, solicitarse a través del correo electrónico comilna@mde.es de la Comandancia Militar de Navarra.



Estado del acceso principal antes de su limpieza y restauración en 2020.

En el año 2014 la custodia del Fuerte pasa a estar a cargo del Coronel Jefe del Acuartelamiento de Aizoáin, sito a los pies del monte San Cristóbal. Desde esta fecha se ha recuperado su uso para el adiestramiento operativo de la Unidad, pues tras la participación del Regimiento "América" 66 hasta en cinco ocasiones en las campañas de Afganistán, se vio la necesidad de adiestramiento en el combate en subsuelo, practicado por los talibanes en grutas y cuevas en las montañas Afganas. Los laberintos del Fuerte, diáfanos y sin mobiliario alguno, suponen un campo de adiestramiento óptimo para esta modalidad del combate propia de las unidades de infantería como es el Regimiento "América"66. De esta manera vienen a entrenarse al fuerte

unidades como el Regimiento de San Sebastián o el Regimiento de Jaca, o los alumnos de la prestigiosa Escuela Militar de Montaña y Operaciones Especiales, (EMMOE), de la ciudad jacetana. A estos efectos, la instalación del Fuerte está abierta a todas las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, locales, forales o nacionales, que han requerido de sus posibilidades para la instrucción.

También desde 2014 se ha venido organizando, por el Regimiento "América" 66 de Navarra, la carrera de montaña San Cristóbal XTREM-memorial Subteniente Casanova, que partiendo y finalizando del Acuartelamiento Aizoáin, sube hasta el Fuerte y discurre por todo su interior, patios, pasadizos y túneles incluidos. Carrera abierta al público, que ya ha cumplido seis ediciones con gran aceptación de corredores que no temen a los desafíos, no sufren de claustrofobia y son capaces de afrontar estos desniveles extremos.

En junio de 2020 la Mancomunidad de la Comarca de Pamplona, MCP, ha finalizado y presentado en el marco del Plan Sectorial de Incidencia Supramunicipal (PSIS) de futura creación del Parque-Ezkaba al Gobierno Foral, tras recoger las alegaciones pendientes del MINISDEF sobre sus propiedades en el monte San Cristóbal, en el que el Fuerte y el bosque son los grandes protagonistas a destacar. Cabe significar, que el MINISDEF permite el libre paso de senderistas y ciclo turistas por los terrenos militares del monte San Cristóbal, siempre que la actividad de senderismo promovida por la MCP con su señalización instalada al efecto, sea coordinada con el MINISDEF como titular de la propiedad de estos terrenos y se atienda la demarcación segura de los senderos próximos a los fosos, siendo fundamental la voluntad del Ejército en gestionar los uso del Fuerte mientras sea de su propiedad y, hasta el momento, único contribuyente a su mantenimiento, custodia y conservación.

Se afronta actualmente las tareas de mantenimiento del Fuerte mediante la gestión adicional, por parte de los cuadros de mando del Acuartelamiento de Aizoáin, de Talleres de Empleo de albañilería y jardinería para civiles en situación de exclusión social, mediante los cuales, además de la labor de inclusión social aprendiendo y certificando con titulación un oficio de nuevas capacidades profesionales para su futura vida laboral, permiten subvencionar las necesidades mínimas anuales de limpieza de hierbas y vegetación de patios y recorridos para posibilitar las visitas y pequeñas reparaciones interiores de enfoscados en aquellas estancias más afectadas por el paso del tiempo.

Toda esta actividad y gestión militar adicional, realizada de modo altruista y voluntaria desde el cuartel de Aizoáin bajo la máxima militar cuartelera aprendida en los antiguos tiempos de la mili del "búscate la vida", no está dotada de créditos económicos específicos, y por supuesto, las visitas organizadas son gratuitas tanto para contribuyentes navarros como para turistas foráneos. Desde la Asociación de amigos del Fuerte Alfonso XII entendemos que no debemos dejar solos en su titánico esfuerzo a los militares de Aizoáin. Afrontamos así, desde la fuerza de la iniciativa y del voluntariado, la labor de contribuir a la conservación de este Bien de Interés Cultural y su puesta en valor en la sociedad navarra, española e internacional. Para ello se ha puesto en marcha esta Asociación civil de particulares, con la finalidad de ayudar al Ejército de Tierra, como propietario del Fuerte, a su conservación y mantenimiento. Poniendo en valor y divulgando como patrimonio cultural esta extraordinaria fortaleza militar que desde la cumbre del monte San Cristóbal nos observa infatigable desde hace más de un siglo y requiere de nuestro auxilio para su conservación.

El poner en valor y conservar este patrimonio de Navarra, a salvo de vandalismos y respetado por todos los amantes de la Historia y de la cultura, es la finalidad última de este articulo y de la Asociación Amigos del Fuerte Alfonso XII.■

El autor es Presidente de la Asociación de Amigos del Fuerte Alfonso XII — Miembro de ICOFORT ESPAÑA — Coronel Jefe del Regimiento América 66 de Cazadores de Montaña — Jefe del Acuartelamiento Aizoain 2019-2020, Berrioplano - Navarra

PRESENTACION DE LA ASOCIACION.

Asociación de Amigos del Fuerte

ALFONSO XII

SANFERMINES DE 1973. LA VISIÓN PERSONAL DEL ALCALDE. EPÍLOGO (EL POBRE DE MÍ)

José Javier VIÑES RUEDA
josejavier@vines.es.telefonica.net

En el artículo con el mismo título de este epilogo publicado en el número 56 de PREGON siglo XXI Especial San Fermín, el autor acababa su relato el día 14 de julio con la corrida de los toros. Sin embargo, todavía quedaba cuerda. Faltaba la vivencia del "pobre de mí" que en su caso tuvo un significado especial por ser realmente su último San Fermín como alcalde, y a la vez, la sanción popular al desarrollo de las fiestas. Pero este final sin final había quedado perdido en la nube informática, las faenas de la red digital o entre los dientes de las máquinas de impresión. En cualquier caso, aquí queda recuperado el texto perdido, dejando a la vez constancia de cómo se fue gestando ese "momentico" final de las fiestas.

EL POBRE DE MÍ

Pero yo no había acabado mi faena. Me quedaba el "pobre de mí" reunión de despedida de todas las Peñas juntas en la Plaza consistorial a las 9 de la noche para despedirse del Ayuntamiento, con velas encendidas y cánticos alusivos, tirándose como muertos a la calzada, para luego brincar de nuevo con la música exultante, y así una y otra vez. Después de los toros fui a casa a cambiarme de traje y despedí a Inocencio: ya iría yo en mi coche, mi pequeño Dauphine. Cuando salí hacia el Ayuntamiento comprobé que no se podía circular por la calle hasta el Ayuntamiento y me lancé desde la calle Urdax por la Cuesta de la Reina para coger la cuesta de Curtidores, a Santo Domingo y en la plaza del Mercado tiré el coche.

Carta Postal del 14 de Julio de 1973. Despedida de los Gigantes.

En dos saltos entré por la parte posterior que estaba abierta con la suerte de que el ascensor estaba en planta baja. Subí a la primera donde me esperaban despavoridos de que no llegaba y en el momento que empezaban los cuartos de las nueve de la noche en el reloj de san Cernin, abríamos la puerta y salimos al balcón con la aclamación festiva del momento. Pasados unos minutos de fiesta me dirigí por los altavoces: "*¡Pamploneses!: quedáis convocados a las doce del 6 de julio del año que viene en esta Plaza*". Sí, esto se me ocurrió a mí, salvo prueba en contrario. No recuerdo que yo lo hubiera tomado de anteriores alcaldes También yo creé este "momentico". La respuesta fue clamorosa y de nuevo corearon: "El alcalde, el alcalde, el alcalde es cojo…, como el Alcalde no hay ninguno". Inolvidable fin de fiesta. A descansar.

Fueron mis únicos sanfermines como alcalde. Los sucesivos acontecimientos políticos ocasionaron mi cese diez meses después y no llegué a mi propia cita del 6 de julio de 1974.■

Ricardo Ollaquindia, *In memoriam*

Juan José MARTINENA RUIZ
jj.martinena.ruiz@hotmail.com

El pasado 7 de agosto fallecía en su casa de Pamplona, a los 94 años, nuestro querido amigo y decano de los miembros de la Sociedad Cultural PREGÓN Ricardo Ollaquindia Aguirre. Nacido en octubre de 1925, pasó sus primeros años en su querido barrio pamplonés de la Rochapea. Cursó el bachillerato y los estudios de Filosofía en Javier, con los jesuitas. Su vida profesional la desarrolló en tareas administrativas en una conocida empresa de nuestra ciudad, pero su verdadera pasión fue escribir, labor a la que dedicó más de sesenta años. En 1958 se casó con Pilar García, una simpática valenciana a la que conoció casualmente en un viaje en tren, y a la que pronto contagió su amor por Navarra. De ese matrimonio feliz y duradero nacieron dos hijas y un hijo, a los que, según me cuenta su hija Amparo, sus padres supieron transmitir el valor del trabajo bien hecho y el afán por saber. En otras dos generaciones, han tenido la suerte de conocer, como en la bendición bíblica, a nueve nietos y dos biznietos.

Ricardo empezó a escribir en esta revista allá por diciembre de 1954, en el número 42, y lo hizo en verso, con un inspirado trabajo titulado "Novena de sonetos a la Inmaculada". Su primer artículo en prosa, "Las fuentes del barrio", apareció publicado en el número siguiente, que salió a los quioscos en la Semana Santa de 1955. El último se publicó en el número 45-46 de la segunda etapa, mayo-diciembre de 2013. Sesenta años colaborando en estas páginas, todo un récord.

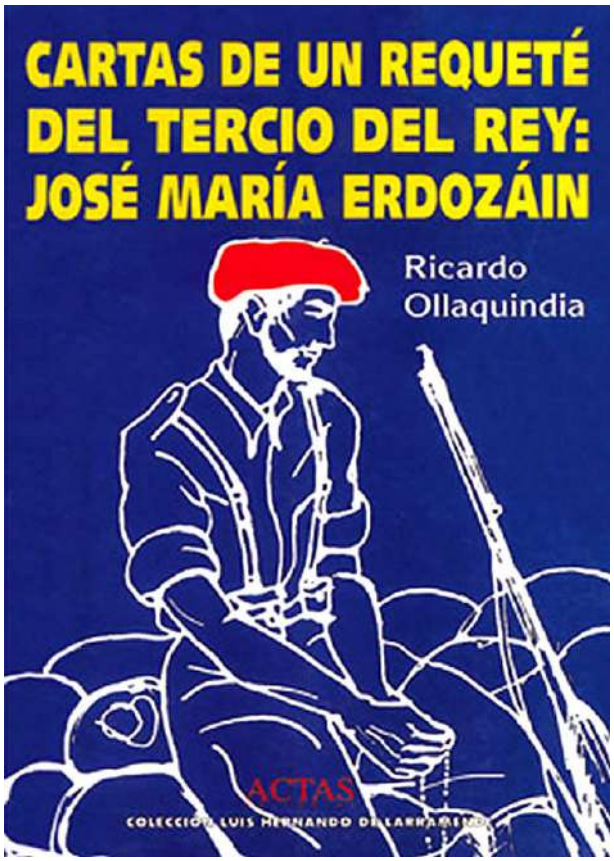
Pero aparte de sus colaboraciones en PREGÓN, Ricardo es autor de otras publicaciones. Empezaremos por citar sus libros: *La cocina navarra y su vocabulario* (Pamplona, Caja de Ahorros Municipal, 1979); *Pamplona, 100 años de carteles de las fiestas y ferias de San Fermín, 1882-1981* (Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1981); *Pamplona, casa del toril* (Ayuntamiento de Pamplona, 1985); *Novena de sonetos a la Inmaculada, por don Quijote de la Mancha*, (1986), y *Cartas de un requeté del tercio del Rey* (Madrid, 1997). En la colección "Navarra, Temas de Cultura Popular", que editaba la Dirección de Turismo y Bibliotecas de la Diputación Foral, publicó tres opúsculos: *Vocabulario y refranero navarros* (Nº 347, Pamplona 1979), *Jotas navarras en su salsa* (Nº 367, Pamplona 1980), y *Selección de vocabulario navarro* (Nº 378, Pamplona 1981). En 1984 se encargó de preparar la segunda edición del *Vocabulario Navarro*, de José María Iribarren, a cuyo contenido aportó unas 3.000 nuevas palabras.

Ricardo Ollaquindia.
Fotografía: Miguel Bergasa.

Colaborador asiduo de la revista "Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra", tiene publicados en ella los siguientes trabajos: *El juego de pelota en Navarra, estudio histórico-literario* (Nº 39, año 1982), *Toros célebres en Navarra* (Nº 53, año 1989), *El juego de pelota en el tesoro de Covarrubias* (Nº 60, año 1992), *Libro de tazmías de Ustés* (Nº 59, año 1992), *Convenio de mugas entre Ustés y Navascués* (Nº 61, año 1993), *En el país de las frases felices* (Nº 63, año 1994), *Cambios en los nombres propios entre abuelos y nietos* (Nº 68,

año 1996), *Papeles de casa Gonzalorena en Echauri* (Nº 70, año 1997), *Las esquelas y los cambios de mentalidad* (Nº 71, año 1998), *La Tau en Navarra y en el Camino de Santiago* (Nº 72, año 1998), *La orden hospitalaria de San Antonio en Navarra* (Nº 74, año 1999), *La orden militar de San Antón* (Nº 75, año 2000), *Diputación de campos de Urzante* (Nº 76, año 2001) y *Colección de esquelas* (Nº 79, año 2004).

En la revista "Príncipe de Viana" publicó también algunos artículos: *Nuevas adiciones al vocabulario navarro* (Nº 156-157, año 1979), *La Oficina de Prensa y Propaganda Carlista de Pamplona al comienzo de la guerra de 1936* (Nº 205, año 1995), *Pormenores organizativos de la Guerra de 1936 en cartas de un requeté de Sangüesa* (Nº 210, año 1997), *Navarra, un periódico de Tudela* (Nº 225, año 2002) y *Un libro de José María Iribarren condenado por la censura: Con el general Mola* (Nº 229, año 2003).



Por último, en la revista "Fontes linguae vasconum" publicó otro artículo *Tres estudios sobre diccionarios navarros* (Nº 35-36, año 1980).

También fue colaborador asiduo, entre los años 1954 y 1977, del desaparecido diario local *El Pensamiento Navarro*, que en los años 60 llegó a alcanzar una amplia difusión en nuestra Comunidad Foral.

Pero además de todo esto, tengo que decir –y creo que pocos lo saben- que nuestro amigo y contertulio ha dejado un libro inédito: *Sucesos perdidos en la niebla*, que recoge algunos episodios poco conocidos de la guerra civil de 1936-39. El original, que he podido hojear en su casa hace unos días, lo ofreció en 1987 a Editorial Planeta, la cual –tal vez siguiendo criterios más mercantiles que literarios- no consideró oportuno publicarlo, negativa que naturalmente supuso una desilusión para el autor.

No hay que olvidar la faceta de Ollaquindia como poeta. José María Corella, en su *Historia de la literatura navarra*, publicada en 1973, dice de él que era un poeta de nacimiento y que es una lástima que no hubiese prodigado más sus versos y estampas literarias. "Su novena de sonetos a la Inmaculada –escribe dicho autor- es una pieza recia, perfecta, llena de elegancia y buen decir".

No sé si calificarle como hombre polifacético, pero sí diré que, allá por los años 90, junto a otros "pregoneros" ilustres como los doctores J. Joaquín Arazuri y Baltasar Soteras, mostró sus dotes de actor cinematográfico en alguna de aquellas entrañables películas que bajo el título general de "Rincones y nostalgias de Pamplona" rodó y difundió el inolvidable amigo y también pregonero Antonio José Ruiz.

Pero no quiero terminar esta semblanza de nuestro buen amigo Ricardo sin referirme a su acendrada devoción mariana y pilarista. Al menos, desde 1975, era caballero de la Real Orden y Cofradía de Santa María del Pilar, instituida por la reina Blanca de Navarra en 1441 y restaurada con todos los honores en la parroquia de San Nicolás de Pamplona en 1947. Como maestre de la misma, puedo dar testimonio de que en todo ese tiempo ha sido el más fiel cumplidor de sus obligaciones y el más asiduo en la asistencia a todos los actos, aún con las limitaciones propias de la edad en estos últimos años. Con ello nos ha dado sin duda un magnífico ejemplo de constancia, fidelidad y amor a la Virgen al resto de los caballeros. Personalmente, estoy convencido de que Nuestra Señora, a la que tanto quiso, rezó y veneró, se lo habrá agradecido ya en el Cielo. Como me dijo hace bastantes años nuestro recordado Faustino Corella, tenemos muchos más "pregoneros" allí arriba que aquí abajo. Desde ahora, con la marcha de Ricardo, tenemos uno más.■

Otro famoso roncalés

Por Ricardo Ollaquindia García

- Dígame el nombre de un roncalés famoso.
- Gayarre.
- Otro.
- ¿Otro más? Pues, no sé...

Otro roncalés famoso es Pedro Navarro. Se parece a Gayarre en que su arte también tenía efectos acústicos, pero se diferencia de él en que, cuando actuaba, "sus oyentes" tenían que taparse los oídos. Fué el primero que empleó barriles de pólvora para hacer volar murallas y fortificaciones. Aquellas primeras explosiones dejaron mudos de asombro y sordos a sitiadores y sitiados.

Pedro Navarro nació en Garde en 1460. Garde era ya un pueblecito roncalés. El Roncal era ya un valle de Navarra. Pero Navarra no era todavía una provincia española. España, nuestra España, no había nacido aún. Estaba en la mente de Dios. Y, quizá también, en la de algún hombre.

La infancia de nuestro héroe transcurrió en el valle, a la orilla del río, entre bosques sombríos y altas cumbres, recibiendo en el alma el sello inconfundible de las virtudes telúricas: la altivez del picacho, la bravura de la sierra, el misterio de la selva, la potencia del torrente, la agresividad del jabalí herido…

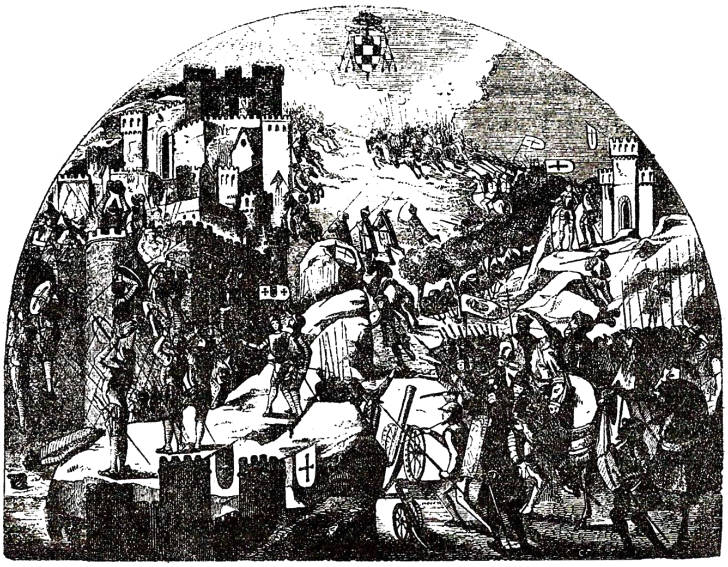
No sé cuando ese niño terrible cogió en sus manos los primeros granos de pólvora. No sería en el valle, robado de un cuerno de caza. Aquellas montañas no había repetido aún, asombradas, el eco de una detonación. Ni un ave había caído del cielo fulminada por un arma de fuego.

La pólvora era uno de los grandes inventos que estaban transformando política, social e intelectualmente al mundo civilizado, forzando el paso de la Edad Media a la Moderna. Dicen que fue conocida por los chinos antes de la Era Cristiana. Dicen que los musulmanes descubrieron su fuerza expansiva y la emplearon contra los Cruzados lanzando "tiros de fuego con trueno". Se dice también que un monje alemán, llamado Bertoldo, descubrió en Occidente, por casualidad, el mismo maravilloso poder y vendió el secreto a los venecianos.

Nuestro conde de Oliveto, el extraordinario Pedro Navarro, de asombrosa personalidad.

La pólvora estaba cambiando lentamente el arte de la guerra. Hacía a la infantería más temible que la caballería, creaba el arma de artillería, quitaba importancia a los castillos medievales y a las murallas de las ciudades que podían ser batidas a distancia. Y, cuando aparece en escena el siniestro roncalés con un puñado de pólvora, la tierra tiembla como por arte diabólico, vuelan las piedras y el campo queda cubierto de ruinas.

Pedro Navarro se hace soldado. Recibe el bautismo, no sé si de fuego o de lanza, en las guerras de Florencia y Génova, donde, ya en los primeros encuentros, se revela como un tipo extraordinario. Se ata después a la cabeza el pañolón de los piratas y, al servicio del marqués de Cotrón, como corsario asombra a los mismos corsarios que le llaman "Roncal el Salteador". Y se convierte por fin en la pesadilla de las fortalezas sitiadas cuando hace volar por los aires, hecha mil pedazos, la roca sobre la que se asentaba el famosísimo Castel d'il Ovo.



La toma de Orán, uno de los más significados servicios de Pedro Navarro a España.

Es el 11 de junio de 1503. Navarro está entonces a las órdenes del Gran Capitán, Gonzalo de Córdoba, quien, al salir de Nápoles para poner sitio a Gaeta, le confía la conquista de Castel d'il Ovo. La empresa es dificilísim, porque el castillo está edificado sobre un peñón defendido por el foso anchísimo del mar. El asalto es casi imposible y el cerco se hace interminable. El roncalés, con su experiencia de pirata y su nueva invención de minador, aprovechando la confianza que inspira a los sitiados tan ventajosa posición, logra acercarse sin ser visto por el mar con unas barcas, logra abrir sin ser oído una mina, la carga y hace saltar gran parte de la roca, abriendo una brecha en el castillo y sepultando entre las ruinas a la guarnición. Sólo se salvan doce hombres que se apresuran a pedir clemencia al vencedor.

No fue ésta la primera mina historica, la semilla que favoreció la siembra funesta de los actuales campos minados. Ya antes había hecho algunas pruebas satisfactorias en otras fortalezas, como en Cefalonia, en la torre de San Vicente, en Castel Nuovo.

Castel Nuovo es un nombre bonito y un famoso castillo napolitano. Su almenado perfil aparece en los primeros días, gloriosos y terribles, de nuestro héroe y en los últimos, amargos y negros.

Pedro Navarro llegó a ser primer jefe del Arma de Ingenieros, por designación expresa de Gonzalo de Córdoba, y Capitán General de la Armada, por nombramiento del Rey Católico, quien además le invistió con el condado de Oliveto. Dirigió la victoriosa expedición de África. Volvió de nuevo a Italia y, a las órdenes del virrey de Nápoles, luchó valerosamente en Bolonia y Rávena. Allí cayó por primera vez prisionero y hay que anotar el percance. En esa prisión comenzó la segunda parte de su vida, más agitada y turbulenta, mucho más interesante que la primera. Era un hombre del que se hablaba, bien o mal, en todas partes. Tenía entre sus enemigos más admiradores que entre sus compañeros de armas.

Francisco I de Francia quiere atraerle a sus filas para nombrarle general de sus ejércitos y ofrece por su rescate una fuerte suma. Carlos V, en cambio, dando oídos a las envidias y rencores de sus consejeros, le muestra su discipliente ingratitud y permite que esté en la prisión durante tres años. Este imperial desprecio hiere en lo más hondo el alma del noble y peligroso encadenado quien, al verse libre, libre y despreciado, rompe los entorchados y los contratos que le unen a unos señores que tan mal pagan sus servicios y, como un jabalí herido de sus montañas, se revuelve contra ellos.

Pone al servicio de los franceses, además de su bravura y de sus barriles de pólvora, la furia y la desesperación. Va a Pavía, a Milán y Génova. Se bate en Bicoca a la desesperada, hasta caer prisionero. Segunda prisión, donde rebrotan las viejas ansias de venganza. Puesto en libertad por el Tratado de Madrid, vuelve nuevamente a Italia y, en la desastrosa retirada de Aversa, cae otra vez en poder de los españoles, que lo encerraron en Castel Nuovo. Tercera prisión, en Castel Nuovo, en la bella ciudadela napolitana que él un día afeó con los desgarrones de una mina. Allí, cargado de pesadas cadenas y de tristes recuerdos, con las barbas largas y los trapos del cautivo, en el año 1528 murió el temido corsario y el magnífico Almirante, el soldado mercenario y el conde de Oliveto, el inventor de las minas, el famoso roncalés, Pedro Navarro.■

Este es uno de los primeros artículos que Ricardo Ollaquindia escribió para la Revista Pregón, publicado en el número 55, otoño de 1955. 58 años después, el año 2013, escribiría el último.

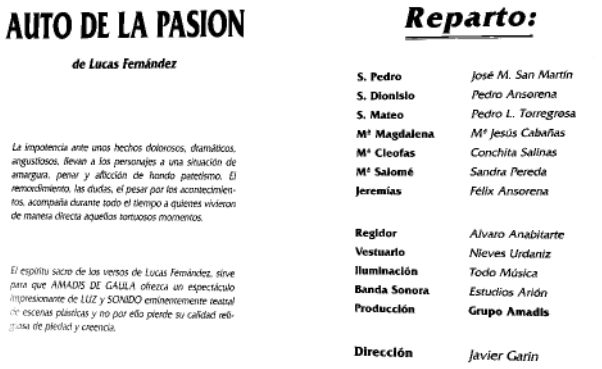
EL TEATRO RELIGIOSO PAMPLONÉS EN EL SIGLO XX

Álvaro ANABITARTE PÉREZ
alvaroanabitarte@gmail.com

En el apartado de compañías o colectivos "aficionados" dentro del ámbito navarro en general y en el de Pamplona en particular, el teatro religioso no da "muestras de existir" hasta los años cuarenta del pasado siglo XX. Las primeras reseñas que ofrece la prensa local en este sentido nos sitúan en las navidades de 1943, donde El Centro Parroquial de San Lorenzo contribuye a la campaña de Navidad de 1943-44 con el estreno de "Novenario de Estampas Evangélicas". El texto cuyo autor es D. Antonio Ona de Echave, a la sazón párroco de dicha parroquia, gira en torno a la Natividad del Señor. Las representaciones se llevan a cabo los días 25 y 26 de diciembre. Más tarde y debido al éxito cosechado y las diversas peticiones de la ciudadanía, se programan dos funciones más. La primera para el 30 de ese mismo mes y la siguiente para el 6 de enero, día de los Magos de Oriente. Todas las sesiones se llevan a término en el Aula Sancti Laurenti, local perteneciente a la parroquia.

Tras la buena acogida que el público pamplonés ha tenido con este esbozo escénico-religioso, D. Antonio Ona de Echave prepara un trabajo sobre la Pasión de Cristo, de cara a la cercana Semana Santa, titulado "La Noche del Jueves". Dividida en tres partes a modo de consideraciones: "El hombre-Dios ante la muerte", la segunda "Jesús con los suyos" y la tercera "Sangre en el Huerto". Se estrena el 27 de marzo -lunes de Pasión- en el Teatro Gayarre. Tres nombres destacan, según la prensa, de esta primera representación, Eduardo Bayona en su "rol" de Jesucristo, excelente interpretación la suya del personaje central, Lozano de Sotés por las decoraciones y el Sr. Virto por las caracterizaciones, amén de felicitar al autor del texto. Al día siguiente -28 de marzo de 1944- se repone, a petición del público, en el Olimpia puesto que el principal teatro pamplonés estaba ocupado por una compañía profesional de variedades. El telón vuelve a levantarse el 4 y 5 de abril (miércoles y Jueves Santo) con gran respuesta del público que llena por completo el aforo en ambas funciones. Esta obra sirve como ensayo general, como boceto de lo que en un futuro próximo puede ser el gran espectáculo de masas sobre La Pasión de Cristo en Pamplona.

La idea sugerida por el Prelado de la Diócesis (Monseñor Olaechea) a Ona de Echave como autor de "La Noche del Jueves", sirve como inicio de un ambicioso proyecto de teatro religioso. Los primeros contactos se realizan en el Palacio Episcopal. Llamados por el Prelado asisten el Alcalde de la ciudad, representantes de la Hermandad de la Pasión, del Orfeón, prensa… Poco a poco, se tejen los acuerdos para que el proyecto se haga realidad. Se pretende realizar una Pasión como en Oberammergau, pequeña ciudad bávara, o al estilo del Teatro de la Naturaleza de Carcassonne. Se plantean, en principio, tres ubicaciones, el Rincón de la Aduana, los fosos de Larreina o la plaza del baluarte del Labrit (lo que hoy es la plaza de Santa María la Real).


AUTO DE LA PASION

de Lucas Fernández

La impotencia ante unos hechos dolorosos, dramáticos, angustiosos, llevan a los personajes a una situación de amargura, penar y aflicción de hondo patetismo. El remordimiento, las dudas, el pesar por los acontecimientos, acompaña durante todo el tiempo a quienes vivieran de manera directa aquellos tortuosos momentos.

El espíritu sacro de los versos de Lucas Fernández, sirve para que AMADIS DE GAULA ofrezca un espectáculo impresionante de LUZ y SONIDO eminentemente teatral en escenas plásticas y no por ello pierde su calidad religiosa de piedad y creencia.

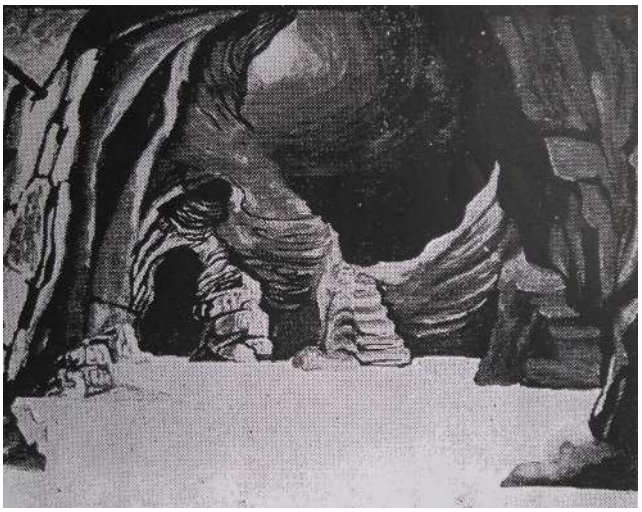
Reparto:

S. Pedro	José M. San Martín
S. Dionisio	Pedro Ansorena
S. Mateo	Pedro L. Torregrosa
Mª Magdalena	Mª Jesús Cabañas
Mª Cleofas	Conchita Salinas
Mª Salomé	Sandra Pereda
Jeremías	Félix Ansorena
Regidor	Alvaro Anabitarte
Vestuario	Nieves Urdaniz
Iluminación	Todo Música
Banda Sonora	Estudios Arión
Producción	Grupo Amadis
Dirección	Javier Garín

Programa de mano del "Auto de la Pasión".

Mientras tanto, pasada la Semana Santa, se trabaja de cara a la Navidad en una nueva versión, más completa, del Nacimiento de Jesús en toda su extensión y verdad histórica y que titula "Rocío de siglos". El argumento, como nos cuenta Santiago Lindin en Pregón (diciembre 1944): "Tres actos en un prefacio y cinco Estampas Evangélicas. El prefacio, sim-

pática nota de las navidades en el hogar de la montaña de Navarra. La primera estampa del acto 1º: vigorosa fantasía del "Seno de Abraham" donde los judíos esperan el "Nacimiento". Delicadísima la estampa 2ª de la "Anunciación de María". Bellísimo panorama la 3ª del costumbrismo hebreo, cuyo nervio vibra en la "Publicación del edicto del empadronamiento". El acto 2º, eminentemente teatral, reajustando toda la trama de la obra, traza elocuentemente el estado de ánimo del pueblo judío, del "Sanedrín y los Magos ante Herodes". Y el 3º de "Reyes y pastores" con una original visión de la gruta de Belén…" En el aspecto artístico los medios de comunicación locales destacan de manera positiva la puesta en escena del texto religioso del párroco de San Lorenzo. Diario de Navarra señala que "Todos los cuadros son primorosos y encantadores, sobresalen por su colorido y movimiento el del "Seno de Abraham" ...", continuando, de esta manera, su repaso por el resto de las secuencias que componen estas "Estampas Evangélicas" bajo el título de "Rocío de siglos".



Rocío de siglos. Decorado Lozano de Sotés.

Pero si algo destaca el autor del artículo es el trabajo de "Nuestro estimado artista Pedro Lozano de Sotés, ha vuelto a prestigiarse como un escenógrafo de talla. Los lienzos que ha pintado para esta obra son magistrales, seguros en las perspectivas y sorprendentes efectos como en la segunda estampa y en la de la Cueva del Niño que sobresalen de manera singular. Reciba nuestro entusiasta parabién." Esta nueva y corregida versión navideña se estrena el 28 de diciembre de 1944 en el escenario del Teatro Gayarre. La interpretación actoral está a cargo de la Agrupación artística "Representantes de la Pasión" que ya intervino en la pasada Semana Santa. Los días 30 de diciembre y 3 de enero se repiten las funciones con gran afluencia de público que llenaba el aforo del teatro.

Llega la Semana Santa de 1945 y con ella el activo párroco de San Lorenzo nos presenta una nueva propuesta sobre el Calvario del Señor. Con el título "…Era el hijo de Dios" desarrolla, en cinco actos, la Pasión de Cristo, siendo el 4º "Sobre alfombra de sangre" y el 5º "La muerte de la muerte" las novedades con respecto a "La noche del jueves" del año anterior y que mejora sensiblemente el trabajo artístico y literario del texto. Se estrena el 28 de marzo en el Gayarre. El telón vuelve a levantarse el 29 y el 30 con llenos absolutos y aplausos continuados al término de cada acto por parte del respetable. Este espectáculo religioso, según nos dice B.B. en el primer número del año 1946, de Pregón "… ha adquirido ya carta de naturaleza. Ha quedado enhebrada en el hilo de lo tradicional. Lo que empezó siendo una sugerencia (…) va adquiriendo relieve tal, que tal vez en el año próximo, cristalizará en la soñada realidad de contemplar este misterio al aire libre, en un teatro desmontable que se levante en Pamplona exclusivamente para representar su típica Pasión". Para, a continuación, recoger los elogios de la prensa a las representaciones realizadas el año anterior y terminar preguntándose "Y por qué no ha de ser Pamplona tanto y más que aquella pequeña ciudad bávara de Oberammergau, ¿tanto y más que el modesto pueblo catalán de Olesa?". Finaliza su artículo señalando el título de cada uno de los seis actos que componen la nueva versión, corregida y aumentada, de la "Pasión".

Bajo el título genérico de "Ibis ad Crucen", señalando que las funciones tendrán lugar en la presente Semana Santa (1946), el Jueves Santo a las siete de la tarde y el Viernes Santo a las cuatro de la tarde y diez de la noche. Finaliza augurando un rotundo éxito a la actual propuesta que aliente definitivamente hacer realidad el espectáculo sacro al aire libre. Las crónicas posteriores a la puesta en escena de este año confirman que el triunfo ha sido rotundo tanto artísticamente como de público que ha completado el aforo del teatro en las tres representaciones realizadas en esta ocasión.

En 1947 D. Antonio Ona de Echave vuelve a sorprender al espectador incluyendo un nuevo acto o cuadro al conjunto del texto ofrecido hasta el momento completando así un total de siete "estampas" sobre el Calvario del Señor … El 2 de abril se ofrece la primera

función "Con éxito clamoroso se inauguró la campaña de Semana Santa" según el titular de El Pensamiento Navarro en su edición del 3 de abril. El crítico (García Lacabe), destaca la buena interpretación de todos los actores y, sobre todo, la escenografía realizada por Lozano de Sotés una vez más. De igual manera destaca los textos escritos por Ona de Echave. El Viernes Santo (4 de abril) vuelven a encenderse las candilejas para mostrar una nueva función. El Teatro Gayarre es el escenario del espectáculo religioso en sesiones de tarde y noche en ambas fechas. El 24 y 26 de marzo de 1948 Miércoles Santo y Viernes Santo respectivamente, el Gayarre vuelve a ser protagonista de la puesta en escena de las "estampas" sobre la Pasión del Señor, sin embargo, en esta ocasión D. Antonio Ona de Echave no ha introducido ninguna variación en el texto original o al menos no lo refleja la prensa en sus páginas como lo había hecho en los tres últimos años. La Agrupación Artística "Representantes de la Pasión" es el grupo teatral encargado de dar vida a los diferentes personajes.

Llegados a este punto hay que señalar que el proyecto artístico- religioso de crear un gran espectáculo de masas al aire libre o dentro de una estructura desmontable, ha quedado en eso: en una idea que no ha podido hacerse realidad, que no ha podido llevarse a la práctica. No obstante, este contratiempo no ha supuesto ningún obstáculo para seguir ofreciendo al público local el Vía Crucis de Ntro. Señor en el escenario de Carlos III.

En 1949 "Hagioscenia", Hermandad navarra de teatro sacro, creada un tiempo atrás, toma el relevo de anteriores grupos y se encarga, a partir de este momento, de representar la Pasión. En esta ocasión se ofrecerán únicamente dos funciones, el 30 de marzo y el 9 de abril, ambas en sesión de tarde. Posteriormente y hasta 1955 se estuvo representando en el Gayarre los textos de Ona de Echave. El nombramiento de D. Antonio Ona de Echave como obispo auxiliar de Lugo el 26 de marzo de 1956 habría influido, entre otros motivos, para dar por finalizados once años de montajes de teatro religioso en el principal teatro pamplonés.

"Panorámicas de la Pasión" en las murallas.

Han de pasar nueve años para que se vuelva a ver la Pasión en Pamplona y, curiosamente, lo que no se pudo llevar a cabo en los años cuarenta se va a poner en práctica en esta ocasión, se va a hacer realidad la recreación escénica del Calvario y muerte de Nuestro Señor. En la Semana Santa de 1964, la plaza de Santa María la Real, junto al arzobispado y con las murallas y el Baluarte del Labrit como telón de fondo va a ser el escenario idóneo para este espectáculo religioso de masas al aire libre. Manuel Garcés Olhagaray, conocido como el Reportero de Cristo, es el autor del libreto teatral de las escenas bíblicas que componen el conjunto de "Panorámicas de la Pasión".

Escena del Auto de la Pasión.

La dirección artística la realiza Jesús Garín que lleva a cabo una excelente labor en el movimiento actoral por la dificultad que supone coordinar la acción de un centenar largo de figurantes que se mueven a lo largo y ancho de tan grandioso escenario al aire libre y donde ningún interviniente es profesional, todos proceden del campo aficionado. La mayoría de los intérpretes principales en este primer año (1964) procede de la extinta Agrupación teatral Tirso de Molina perteneciente a la Institución Cunas y que empezaban a "tener mono" escénico por lo que no ha resultado difícil contar con su colaboración para este menester, no así con los "figurantes" que ha supuesto un mayor esfuerzo para reunir a tal número de actuantes.

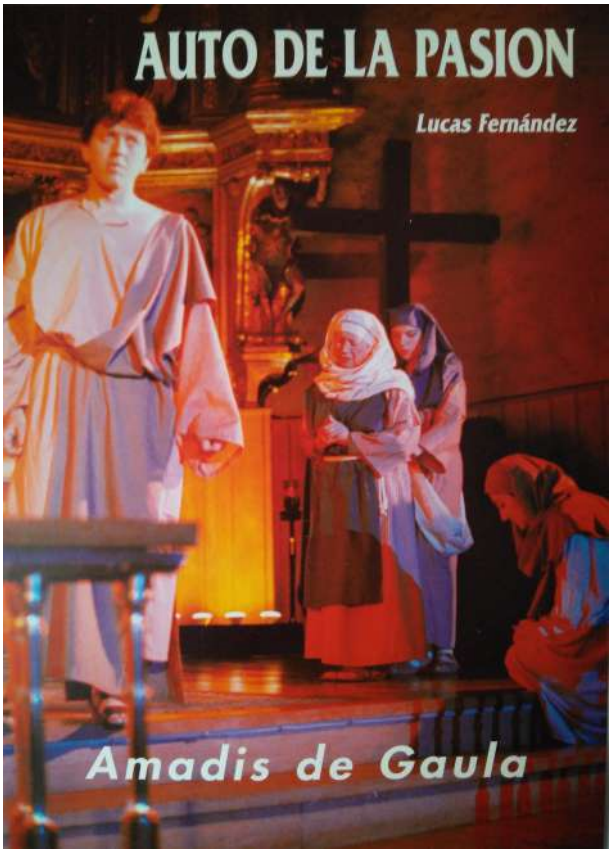
Tras un mes de ensayos intensivos, llevados a efecto en el patio de la Providencia se estrena el 22 de marzo, Domingo de Ramos con una gran afluencia de público que llena, prácticamente, el aforo disponible (alrededor de dos mil localidades). Los efectos de luz, vestuario y sonido son impresionantes sobre el fondo de muralla y piedra, hecho que el espectador sabe reconocer tanto con su asistencia diaria como con los aplausos a término de cada función. "El resultado artístico es francamente positivo. Lo conseguido es satisfactorio" en palabras del director Jesús Garín, si bien la nota negativa la pone el mal tiempo y, sobre todo, la lluvia que obliga a suspender el espectáculo varios días.

En compensación los organizadores programan una función extra para el lunes de Pascua que el ciudadano acoge con agrado. Al año siguiente, 1965, el lunes Santo 12 de abril se inician las representaciones de la nueva edición, que ha introducido pequeñas novedades en el montaje como es la aparición de alguna oveja, jinetes a caballo que cruzan la plaza de un lado a otro en ambos sentidos en diversos momentos del espectáculo. Vemos pasar a Claudia Prócula (Mª Carmen Berzal), esposa de Pilato, dirigirse a palacio llevada en parihuela por cuatro fornidos "esclavos", además de algún pequeño detalle más que enriquecen sustancialmente el montaje de este año con relación a la primera edición.

La prensa local elogia de manera unánime la labor artística y técnica de este macro espectáculo "A pesar del frío que últimamente nos está regalando esta dichosa primavera, los intérpretes de este drama sacro aguantaron bien a lo largo de la obra. Que el esfuerzo fue grande lo demuestra el desmayo que sufrió el protagonista quién después de conducir vestido, cargado y sudando la cruz tuvo que permanecer un largo rato sujeto a ella con muy ligeras ropas mientras se terminaba la escena", si bien este suceso apenas fue percibido por el público que aguantaba impasible sentado la hora y media, larga, que dura la función y premiando a los actores con fuertes aplausos durante varios minutos en todos y cada uno de los días. En cuanto a los intérpretes, tanto actores como actrices ejecutaron magistralmente su cometido. Cabe señalar a Ángel Ibarrola (Jesucristo), Mª Pilar Otaegui (Virgen María), Javier Escribano (San Juan) Jesús Elizondo (Judas), Javier Garín (Caifás), Ángel Martínez Arbeloa (Pilato) así como Alberto Simón, Luis Gallego, Mª Jesús Artaiz, y Blanca Ferrer como Verónica o Mª Carmen Berzal, aludida anteriormente entre otros y dirigidos por Jesús Garín.

Meses más tarde (septiembre de 1965) se realiza un intento de recrear una serie de estampas bíblicas del Antiguo Testamento, pero la idea no termina de cuajar, ya que apenas se escenifican media docena de funciones en este año. La dirección de este montaje corre a cargo de Juan Ramón Lorente. Desde entonces "La Pasión del Señor" como tal, no ha vuelto a subir a los escenarios pamploneses. Sin embargo, con el paso del tiempo, diversos pueblos navarros, sobre todo de la Ribera, recuperan esta tradición colocando este acto como uno más en sus respectivas Semanas Santas, de esta forma el primero que lo hace es Aras (1982), le siguen Cascante, Andosilla, Azagra, Tudela etc. Algunos, con altibajos, continúan ofreciendo este montaje religioso, otros por el contrario …

Desde entonces "La Pasión del Señor" como tal, no ha vuelto a subir a los escenarios pamploneses. Sin embargo, con el paso del tiempo, diversos pueblos navarros, sobre todo de la Ribera, recuperan esta tradición colocando este acto como uno más en sus respectivas Semanas Santas, de esta forma el primero que lo hace es Aras (1982), le siguen Cascante, Andosilla, Azagra, Tudela etc.



Cartel de Auto de la Pasión, (A. de Gaula).

El Auto de la Pasión.

No creo que sea demasiado arriesgado decir que esta obra, "Auto de la Pasión" de Lucas Fernández, sea, dentro del teatro religioso y en el ámbito del campo aficionado tanto a nivel de Pamplona cómo de Navarra, la más representada a lo largo del pasado siglo XX. Las primeras referencias las encontramos en la Semana Santa de 1967 cuando la coral "Abeslariak" y el club de teatro del Instituto Ximénez de Rada unen sus fuerzas para llevar a cabo la puesta en escena de los versos de este clérigo del siglo XVI. Los días 24 y 25 de marzo, Viernes Santo y Sábado Santo de 1967, el teatro Gayarre es testigo silencioso de este drama religioso. El reparto está compuesto por Luis Gallego (San Pedro), Jesús Elizondo (San Dionisio), Teodoro González (San Mateo), Mª Jesús Artaiz (Magdalena), Mª Jesús Cabañas (Mª Cleofás), Pilartxo Munárriz (Mª Salomé) y José Mª Martínez Zugasti (Jeremías) siendo sus directores Valentín Redín en la parte escénica y Narciso Echandi en lo que concierne a la musical. Los organizadores de este montaje abducidos por el éxito de su anterior propuesta "Palabras de Yahveh", representada en el Paraninfo del Instituto Ximénez de Rada entre los días 17 y 22 del pasado mes de diciembre- se animan con este "Auto de la Pasión" que, según las noticias periodísticas, resulta del agrado del público.

Fuera de los límites de la capital navarra donde los textos de Lucas Fernández han sonado con más fuerza, con más profundidad ha sido en Sangüesa. De la mano de la "Agrupación Misterio de Reyes" se ha escenificado el "Auto de la Pasión" a lo largo de varios años. El primer dato que ofrece la prensa refleja la puesta en escena en una única función de "Palabras de Yahveh" y "Auto de la Pasión" realizada por dicha Agrupación en el cine Príncipe E. de Labrit, el 22 de marzo, Miércoles Santo de 1967. La asistencia de espectadores es masiva, alrededor de ochocientas personas que completan el aforo del local. En esta primera ocasión los actores que dan vida a los distintos personajes son: Juana Mª Bandrés, Angelines Echegoyen, Don Pedro Sola, Javier I. Úriz y Rafael Estremado, en Palabras de Yahveh y en el Auto de la Pasión, Luchi del Castillo, Yoli Martínez, Resurrección Olleta, Luis Sabalza, Eleuterio Remón, Fermín Gascón y Javier Sabalza. A partir del año siguiente las representaciones se celebran en la iglesia conventual de San Francisco -PP. Capuchinos- donde la asistencia del público y la acogida de los asistentes se puede considerar de excelente. Hay que señalar que no solo estas dos obras, de corte sacro, ha ofrecido esta Agrupación al pueblo sangüesino. Existen diversos títulos como "Auto de Peregrino" (trilogía) de Pedro Sola, realización ésta al margen de las fechas navideñas y de Semana Santa. Se puede considerar que, al margen de los "Belenes vivientes" navideños que, cada año, se montan por estas fechas, la "joya de la corona" de la Agrupación sangüesina es, sin duda, el "Auto sacramental de los tres Reyes Magos" que, desde 1900 recorre las calles de Sangüesa cada 6 de enero.

Escena de El Pleito matrimonial del cuerpo y el alma.

Pasa el tiempo y los versos de Lucas Fernández vuelven a oírse en Pamplona, en sus iglesias, y lo hacen de la mano de "Amadís de Gaula" veterano grupo teatral de la capital navarra que, en vísperas de Semana Santa, realiza seis representaciones del Auto de la Pasión en otras tantas iglesias, tanto de la ciudad cómo de la comarca. Estamos en 1994. Entre los días 21 y 28 de marzo, los templos de Santa María de Ermitagaña, Santa María de Barañáin, Corpus Christi, San Juan Bautista de Huarte, Santo Domingo y la Casa de Misericordia, son los primeros en ofrecer a sus feligreses, a través de Amadís, los versos de este clérigo del siglo XVI. Dan vida a los personajes, José Miguel San Martín (San Pedro), Pedro Ansorena (San Dionisio), Pedro Luis Torregrosa (San Mateo), Mª Eugenia Aristegui (Magdalena), Mª Carmen Berzal (Mª Cleofás), Montserrat Iturbide (Mª Salomé) y Félix Ansorena (Jeremías), con dirección de Javier Garín.

Año 1995, en esta ocasión y por segundo año consecutivo el teatro sacro vuelve a las iglesias pamplonesas en vísperas de Semana

Santa; Amadís lo hace con un montaje escénico que para muchos resulta espectacular. Se trata de una versión muy mejorada y más completa si nos atenemos a lo ofrecido el pasado año. Se pone en escena no como una obra de teatro al uso sino como una sucesión de estampas plásticas donde la luz y el sonido adquieren un papel protagonista. Un telón de luz blanca sobre el foro, proyectando del suelo al techo, convierte a los personajes en siluetas que sólo adquieren identidad propia cuando intervienen. Para ello, Amadís, se apoya magistralmente en un efecto externo al propio grupo, esto es, ni más ni menos, que en los excelentes retablos de nuestros templos. Así, en este año, el Auto de la Pasión, recorre las iglesias conventuales de Santo Domingo (PP. Dominicos) y la de los PP. Carmelitas en la calle Descalzos y las parroquias de San Saturnino y San Agustín además de Santa María de Ermitagaña, entre los días 8 y 12 de abril. Se observa cómo se incorporan dos actrices al reparto, Mª Jesús Cabañas (Magdalena) en sustitución de Mª Eugenia Arístegui e Itziar Vaquero (Mª Salomé) en lugar de Montserrat Itúrbide.

El Pleito matrimonial del cuerpo y el alma.

Al año siguiente (1996) el hipotético telón, vuelve a levantarse y esta vez lo hace, únicamente, en dos ocasiones. La primera en San Agustín el 1 de abril y el día 2 en San Saturnino, ambas fechas iniciada la Semana Santa. El reparto vuelve a sufrir sendos cambios, siendo Mª Victoria Echávarri quien asuma el rol de Mª Cleofás y Ana Maestrojuan haga lo propio con el de "Salomé". Ambas parroquias repiten representación mostrando dos llenos absolutos. La sencillez de la escenografía -la Cruz, una Custodia y seis candelabros como únicos elementos escénicos- no es óbice para que el montaje sea espectacular ya que, como queda dicho, el juego de luces y los efectos especiales hace que el espectáculo resulte de gran calidad.

La parroquia de San Miguel y la Iglesia conventual de las MM. Agustinas Recoletas son testigos de una nueva puesta en escena, en este 1997, de las representaciones sacras de Amadís de Gaula. Los días 21 y 22 de marzo en la Iglesia de San Miguel y el 23, 24 y 25 en este convento femenino de la capital. La asistencia de espectadores es masiva en ambos templos teniendo que quedarse bastantes asistentes de pie, en los laterales, por falta de espacio para sentarse, a pesar de la amplitud de las naves de ambos recintos religiosos. Si escasa es la frecuencia, por no decir nula, de ver teatro sacro en el interior de nuestros templos mucho menos lo es contemplarlo en una Iglesia de religiosas de clausura como son las Agustinas Recoletas de la capital navarra, siendo esta la primera -y única- ocasión en la que se representa una obra teatral en su interior.

A partir de 1998, Amadís de Gaula, deja de escenificar este texto de Lucas Fernández en Pamplona por falta de apoyo institucional. Sin embargo, el grupo navarro si lo hace en las siguientes Semanas Santas en algunas localidades navarras, por ejemplo, lo hace en Viana el 28 de marzo de 1999. Posteriormente en el 2001 se realiza en Huarte y, por último, en 2002 la parroquia del Corpus Christi el 21 de marzo y la Iglesia parroquial de Villava, el 22 del mismo mes, son las que cierran el ciclo de teatro sacro ofrecido por Amadís en los últimos años siendo el único colectivo navarro en ofrecer este tipo de temática al público a lo largo de su dilatada historia ya que allá, por los años 80 representó "El Pleito matrimonial del cuerpo y el alma", auto sacramental de Calderón de la Barca, recorriendo con este montaje varias localidades.

En 1997, la Compañía del Teatro Gayarre, realiza un montaje con una selección de textos de autores como Alberti, Gabriel y Galán, Juan del Encina y, sobre todo, de Lucas Fernández y su Auto de la Pasión. Con el genérico título de "Pasión", lo suben a las tablas del principal teatro pamplonés los días 27, 28 y 29 de marzo en plena Semana Santa. Jesús Idoate, Marta Juániz, Juan C. Múgica, Mª Eugenia Aristegui, Javier Baigorri, Marga García y Manolo Monje, son los actores. La dirección musical está a cargo de Máximo Oloriz y la escénica la lleva Valentín Redín.■

Navarjota consigue que la Jota Navarra sea declarada Bien de Interés Cultural Inmaterial

Mª Ángeles GONZÁLEZ ROYO & Laly JAUSORO GARCÍA
navarjotaasociación@gmail.com

A iniciativa de la Asociación de la Jota Navarra, **NAVARJOTA**, junto con la Cátedra de Patrimonio Inmaterial de la UPNA, elaboraron la Memoria para que la Jota Navarra, como estilo musical y como expresión cantada y bailada, fuera declarada Bien de Interés Cultural del Patrimonio Inmaterial de Navarra.

Con fecha 27 de noviembre de 2019, el Gobierno de Navarra adoptó el Acuerdo por el que se declara la Jota Navarra Bien de Interés Cultural, como Bien Inmaterial y, posteriormente, fue publicado en el BON Nº 243 de 12 de diciembre de 2019. El pasado 25 de febrero se celebró en el Parlamento de Navarra un Acto Institucional con motivo de la Declaración de la Jota Navarra como *Bien de Interés Cultural del Patrimonio Inmaterial de Navarra*, organizado por el Departamento de Cultura y Deporte del Gobierno de Navarra.

Su presidente, Unai Hualde, destacó la Jota Navarra como "expresión musical representativa de la identidad de los navarros y navarras" y agradeció a la Asociación Navarjota y al Departamento de Cultura y Deporte del Gobierno de Navarra el trabajo realizado para dar reconocimiento a la Jota Navarra. La Consejera de Cultura y Deporte, Rebeca Esnaola, destacó el proceso de elaboración de la Memoria calificándolo como "ejemplar, coordinado y colaborativo". La Administración debe "velar por la protección y por la mayor difusión de esta expresión artística de Navarra", y apostó por "transmitir la jota a las nuevas generaciones para que sobreviva en el tiempo". Alfredo Asiáin, director técnico del Archivo de Patrimonio Inmaterial de la UPNA, hizo una exposición de la historia de la Jota, cantada y bailada, a través de una conferencia en la que habló de su origen, desarrollo y situación actual. Defendió que la Jota Navarra es "merecedora de la declaración por su singularidad cultural, por ser una expresión viva y por su marcado carácter identitario". En el desarrollo de la misma se interpretaron jotas, cantadas y bailadas, por joteros y joteras de Navarra y por los dantzaris de Ortzadar.

Mª Ángeles González y Laly Jausoro, miembros de Navarjota, asociación promotora de la solicitud de declaración, cuyo objetivo es "impulsar, divulgar, desarrollar, preservar y fomentar cualquier actividad que dé a conocer la Jota Navarra", se encuentran muy satisfechas por haberlo conseguido.

Propuestas de Navarjota

A partir de ahora comienza un trabajo en colaboración conjunta con el Departamento de Cultura y Deporte del Gobierno de Navarra y con la Cátedra de Patrimonio Inmaterial -UPNA para desarrollar los objetivos expuestos en la Memoria presentada, así como detectar riesgos y proponer medidas de salvaguarda, si fuera necesario.

La Administración pública tiene la responsabilidad de apoyar e impulsar un Plan específico de revitalización de la Jota Navarra para acercar el patrimonio al público joven, para que sea el relevo generacional de la jota en todos los ámbitos (cantada, bailada, tocada y escuchada), así como en diferentes contextos (público, familiar, educativo…), con un fin: cuidarla y respetarla. La Jota Navarra, forma parte de nuestro patrimonio y como tal tiene que perpetuarse, conservarse, y hacerse sensible a la sociedad en general. Todas las propuestas para su perpetuación y transmisión deberán ir encaminadas a un trabajo conjunto entre la comunidad cultural, en consenso con las administraciones, con el fin de: Conocer, Comprender, Respetar, Valorar, Cuidar, Disfrutar, Transmitir, Investigar e Innovar.

Para Navarjota, la Jota Navarra tiene que estar presente en cualquier evento y celebración de nuestra sociedad, como una forma natural de expresión de sentimientos y tradiciones. Las Administraciones tienen que realizar una labor de difusión, contado en sus programaciones y festividades con la presencia de la jota.

Como colofón al trabajo realizado, la **Asociación de la Jota Navarra, "NAVARJOTA"** ha solicitado formalmente al Gobierno de Navarra destinar una fecha del calendario a la celebración en la Comunidad del

DÍA DE LA JOTA NAVARRA.

Las fotos que ilustran este trabajo plasman momentos del acto institucional celebrado en el Parlamento de Navarra, el pasado día 25 de febrero de 2020.

AY, MUERTOS POR EL CORONAVIRUS

Víctor Manuel ARBELOA MURU
vmarbeloa@gmail.com

Ay, muertos,
innumerables muertos por el coronavirus,
tan cerca de nosotros
y más lejos que nunca…

Muertos en vuestras celdas de los hospitales,
o en vuestras residencias de ancianos,
o tal vez en vuestras casas,
o en nuevos, improvisados morideros
en este tiempo de pandemia.

Nunca os visteis tan solos en vuestra larga vida.
Sedados, en el mejor de los casos,
dentro de un respirador,
o ahogados en silencio por la voraz neumonía.

Sin la última mano tal vez
de vuestros hijos o vuestros nietos,
o de algún amigo leal de vuestras vidas;
sin la palabra confortante
de un servidor del Dios de la esperanza,
o acaso,
sin siquiera la palabra terapéutica
del médico o de la enfermera.

En la sociedad de la ciencia y el progreso,
en el reino de las infinitas libertades,
no hemos sabido hacerlo mejor
por miedo del contagio,
igual que en la Edad Media o en los tiempos
antiguos.

Números de una lista interminable
de muertos anónimos
-solo a unos pocos los salvan los medios informativos-,
numerado está también el ataúd precintado,
destinado al horno crematorio, si es que hay
sitio
o a la humilde, acogedora, tierra de todos.

Aunque Dios no es un Dios de muertos,
sino de vivos,
lo es también de muertos que quieren vivir,
y no se ha olvidado de vosotros
en ningún momento.

Seguramente le habéis vivido más cerca
en vuestra triste agonía
que en ningún tiempo de vuestra existencia.
Id con Dios.
Con Dios quedad.
A Dios os encomendamos.
Que Dios está con vosotros.

SONETO AL PASO DEL CORONAVIRUS

José Antonio ARZOZ MARTÍNEZ

Tener y consumir, coqueteando
con esa aberración ilimitada
que exige el bienestar, es coartada,
a creer avanzar atesorando.
Tener y consumir, hoy cuestionando,
surgió mundial pandemia inesperada
y quebró esa sociedad elaborada
en querernos felices malgastando.
Una vida vivida así genera
temores que rezuma el egoísmo
cuando surge una urgencia solidaria.
Servicio generoso es la certera
vía urgente de hacer, con altruismo,
la nueva sociedad humanitaria.

(Acedo, 21 marzo 2020)

SENTIMENDUAK ETA INPRESIOAK

Iban ESCUDERO IGOA
izarro_ihabar@yahoo.es

Hace muchos años ya que PREGÓN no publica en vascuence. Lo hizo en alguna ocasión, aunque también es verdad que eran tiempos complicados para expresarse en dicho idioma. No podemos dejar de recordar, por ello, a ilustres pregoneros vascoparlantes, como José Aguerre. Llevábamos tiempo intentando publicar en este idioma; ¡Lo hemos conseguido!

ELKARTASUNA

Iada ez gaitu astoratzen
baladen kantu melankolikoak
edo funanbulisten soka gaineko beldurrak,
gauzen benetako esentzia izkutatu baitzaigu,
eta gure kontraesanak aldendu nahian,
etxe azpiko eskale bakartiari ematen dizkiogu
poltsikoan aurkitzen ditugun azken sosak.

Maskarilarekin,
betiko karriketako bidexka egiten
ongi moldatzen ikasi dugu,
eta behar ez denean,
belauniko jartzen bagara ere
ez da itsu gaudelako,
pozoia gure zainetan dabilkigulako baizik.

GIZARTEA

Zertarako balio izan den
biok elkartu nahi gaituen eraikitako zubi zuria,
gure artean isiltasuna eta disidentzia bada nagusi.

Zertarako zeharkatu aldentzen gaituen muga beltza,
bioi desoreka badakarkigu,
gauden moduan eroso gaude.

Itsaropenek eraiki ziguten zubiak
hilabeteetan giltzaperatutako gizarte honetan,
etorkizun lizuna eskaintzen digu,
horregatik zin dagizut
berriro ere abiatuko ez naizela,
goizero zuk eskaintzen didazun
azalezko maitasun horretara.

Ahaztu beharko genituzke
sargorian sortzen diren disidentziak,
gure hasarrearen zezen odoltsuetan
gorriz inpregnaturik daudelako.

RELATO BREVE

Olga IZQUIERDO MONREAL
olgaizquierd@gmail.com

LA PRIMAVERA CONFINADA

La primavera confinada por la pandemia mece mi habitación a través de la ventana. Escucho el silencio en la calle como altavoz de nuestra tragedia. Como espejo inequívoco de lo que somos. Como individuos. Como sociedad. Como altavoz de nuestra miseria; nuestra flamante y tecnológica miseria. Una de las cosas más turbadoras acerca del asunto es la estupidez. La soberbia estupidez de creer que la sanidad, así como la educación, no es un buen negocio y no es conveniente invertir más de lo justo en ella. Siempre he definido esta cuestión como "mentalidad ratonil"; el ratón que no ve más allá del queso y es atrapado por el cepo.

La sanidad no deposita el jugoso pedazo de queso ante nuestros ojos y, como ahora comprobamos, luego nos alcanza la trampa. Y el negocio que se sujetaba, entre otras cosas, ahorrando en sanidad se nos viene abajo. Es el premio a la estulticia, a la ceguera, a la codicia, a la cerrazón... A la indiferencia hacia la comunidad científica que hacía décadas que venía anunciando que el próximo enemigo de occidente iba a ser una pandemia. Carencia de médicos, enfermeros, camas hospitalarias, de UCI, mascarillas, guantes, respiradores... Y muerte. Muerte. Muerte... Al parecer prácticamente nadie, privilegiadas mentes que rigen los destinos del mundo, ha sido capaz de darse cuenta de que la sanidad y la educación son las inversiones más rentables para cualquier modelo de sociedad. La creación de salud e individuos preparados de mente libre son las inversiones más prósperas tanto por el dinero que generan como por el que ahorran. Privilegiadas mentes que rigen los destinos del mundo... No son capaces de pensar en el bien general pero ni siquiera de proteger debidamente el objeto de su avaricia. Estupidez desatada, solemne. Infinita.

Me asomo a mi ventana y respiro el silencio. Un silencio tan trágico como necesario; silencio como contemplación del descarrilamiento del alma misma de la civilización. La muerte a nuestro paso no es hija de la miseria ni de la injusticia de otros. Codicia. Estupidez... Un codicioso y estúpido suicidio premeditado y colectivo. Me sirvo una copa, enciendo un cigarrillo. Regreso a los "Cuentos Reunidos" de Scott Fitzgerald; una modélica disección de la alta sociedad de la luminosa Norteamérica de principios del siglo XX. Una Norteamérica embebida en su incipiente sueño.

Al mismo tiempo estoy releyendo estos días a Bukowski y se me antojan las dos caras de la moneda. Desde la retina del viejo Hank se aparece diáfano el reverso oscuro de una Norteamérica post-sueños, post-Kennedy, post-Vienam. Una nación que, desde su amargo desengaño, daba a luz una generación de escritores que ya no podían recrearse en su gloria sino en el abisal precipicio de su duda, alumbrando así innumerables y prodigiosos hallazgos. Bukowski, John Fante, Raymond Carver, Richard Ford, Tobias Wolff... Fueron testigos y cronistas de la sobredosis de realidad que sufría la sociedad estadounidense originando el movimiento conocido como "realismo sucio".

Efectivamente entonces la realidad era sucia, muy sucia, y Charles Bukowski, desde el fondo de su inagotable botella, la diseccionó y relató con la precisión de un neurocirujano abstemio. Hank no necesitó observar la realidad de su tiempo; se limitó a expulsarla de su estómago, de su entraña. Porque él era otro hijo bastardo de la pesadilla en la que había devenido el sueño americano. Y su visión de la misma, todo lo que vertió en sus libros, tiene plena vigencia aún hoy en día. De hecho probablemente sus libros resulten ahora más valiosos que nunca. Porque a través de la pluma del escritor alcohólico, que comprendió la dimensión del áspero despertar que dejaba atrás los sueños, el hombre actual puede nítidamente observar la pesadilla que es ya, a día de hoy, el cotidiano devenir. La única realidad posible; la rutinaria normalidad. El alma de la modernidad fagocitada por la insaciable serpiente neoliberal. Mientras yo desde mi pequeño cuarto, desde mi pequeño rincón de mundo, me sirvo otra copa, enciendo otro cigarrillo y, desde el profundo convencimiento de lo que soy, relato sin más altavoz que mis palabras los días que ahora se quiebran de silencio. Y mastico el empeño profundo de que ni ellas ni yo nos volvamos a mentir.

ENCUENTRA LO QUE AMAS Y DEJA QUE TE MATE

Como decía Charles Bukowski "Encuentra lo que amas y deja que te mate", porque la vida te matará de todos modos. Lo hará cuando dejes de respirar y te matará de todas las formas posibles en vida. Te matará desde el mismo momento en el que llegues al mundo donde te espera la vida que aún no has tenido ocasión de decidir. Los sueños que aún no has tenido ocasión de tener. Luego, ya dentro de la muerte asumida, te matará teniendo que estudiar materias que no tienen para ti interés ni valor. Teniendo que realizar trabajos que detestas para sobrevivir. A cambio de un dinero que ni tan siquiera te alcance para acceder a los sueños que se te han indicado. Te matará cada vez que se retuerce la realidad para hacerte asumir que no tiene sentido nada de lo que en tu interior tu alma se desgañita para decirte que es lo único que lo tiene. Cada vez que lo fútil deviene en trascendente. Así que encuentra lo que amas y deja que te mate. Que es tanto como decir que te encuentres a ti mismo y te dejes, por ti, la vida. Que te entregues tu vida a ti mismo. A lo que realmente hace de tu vida una vida. Haz lo que amas y hazlo con amor. Hazlo, aunque no te traiga dinero ni reconocimiento ni tan siquiera aprobación. Hazlo y sigue haciéndolo, aunque vaya en contra del sentido común. Aunque no resulte práctico. Aunque implique renuncia e inconvenientes. Aunque te aísle del resto del mundo. Aunque genere incomprensión. Aunque la sociedad determine que resulta inútil o estúpido. Hazlo a través de los días plácidos y a través de las tormentas. A través de tu ánimo pletórico y de tu depresión. Encuentra lo que amas y deja que te mate. Hazlo porque si lo haces no cesará jamás la íntima conversación en tu pecho. Porque no cabrá lástima por el infortunio ni arrepentimiento por el error. Porque todo cuanto suceda estará esculpido en oro. Hazlo porque habrás así respetado todo cuanto te permita mirar atrás colmado de paz y satisfacción.

PREGÓN SIGLO XXI

ASOCIACIÓN CULTURAL NAVARRA DESDE 1943

57
3ª época
Octubre
2020
6€

www.PregonNavarra.com

Síguenos por redes sociales

ISSN 1696-1161

9 771696 116061

Contraportada: *Catedral de Tudela. Recreación fotográfica de Blanca Aldanondo*

"Esta obra ha contado con una subvención del Gobierno de Navarra concedida a través de la convocatoria de Ayudas a la Edición del Departamento de Cultura, Deporte y Juventud".

"Lan honek Nafarroako Gobernuaren dirulaguntza bat izan du, Kultura, Kirol eta Gazteria Departamentuak egiten duen Argitalpenetarako Laguntzen deialdiaren bidez emana."

Gobierno de Navarra — Nafarroako Gobernua

EREGÓN
ASOCIACIÓN CULTURAL NAVARRA DESDE 1943
B.Aldanondo