

Música y nacionalismo vasco. La labor musical de Juventud Vasca de Bilbao y el uso de la música como medio de propaganda política (1904-1923)

(Music and Basque nationalism. The musical work of the Juventud Vasca de Bilbao and the use of music as a means of political propaganda (1904-1923))

Ruiz Descamps, Nicolás
UPV/EHU. Fac. de CC. Sociales y de la Comunicación.
Dpto. de Hª Contemporánea. Sarriena, s/n. 48940 Leioa
nikolaruiz@hotmail.com

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 151-210]

Recep.: 08.04.2009
Acep.: 22.01.2010

En el marco de su estrategia global de nacionalizar todos los ámbitos de la vida, el nacionalismo vasco supo, a principios del siglo XX, aprovechar la oportunidad que le brindaba el nacionalismo musical vasco para hacer de la música un vehículo importante en la transmisión del imaginario político sobre el cual se sustentaba su ideología.

Palabras Clave: Nacionalismo vasco. Juventud Vasca de Bilbao. Música y propaganda. Imaginario político.

Bizitzaren alderdi guztiak nazionalizatzeko estrategia globalaren esparruan, euskal nazionalismoak aurkitu zuen, XX mendearen hasieran, euskal nazionalismo musikalak eskeintzen zion aukeraz baliatzeko modua, musika bere ideologia oinarritzen zen imaginario politikoa transmititzeko ibilgailu garrantzitsua bihurtuz.

Giltza-Hitzak: Euskal nazionalismoa. Bilboko Euzko Gaztedia. Musika eta propaganda. Irudikari politikoa.

Dans le cadre de sa stratégie globale de nationalisation de tous les domaines de la vie, le nationalisme basque a su, au début du XXe siècle, profiter de l'opportunité que lui offrait le nationalisme musical basque pour faire de la musique un important véhicule de transmission de l'imaginaire politique sur lequel reposait son idéologie.

Mots-Clés : Nationalisme basque. Juventud Vasca de Bilbao. Musique et propagande. Imaginaire politique.

INTRODUCCIÓN

Este artículo nace de una investigación en curso centrada en el estudio de las organizaciones juveniles del nacionalismo vasco a principio del siglo XX, y, más concretamente, de la más activa e influyente de entre ellas: Juventud Vasca de Bilbao¹. Mediante este trabajo, se ha procurado, entre otras cosas, analizar el proceso por el cual se intentó fabricar primero y materializar después la “comunidad imaginada”² en la ideología sabiniana³ en una comunidad real, que tenía que servir como modelo para la sociedad vasca. Este proceso correspondía en realidad a una estrategia claramente definida por parte de los dirigentes nacionalistas, cuyo objetivo era la nacionalización de todos los aspectos de la vida para demostrar el hecho diferencial vasco (De Pablo, de la Granja y Mees, 1998: 51-53, 61-62 y 73-74). En el trabajo de investigación del que se hace referencia al principio, se ha analizado esta estrategia en los numerosos campos en los cuales las organizaciones juveniles nacionalistas desarrollaban su actuación propagandística, a saber, básicamente, los deportes, el euskera, el teatro y la música. La historiografía reconoce a estas organizaciones su gran capacidad a la hora de organizar propuestas culturales y deportivas (De la Granja, 1995: 157-158). Para Iñigo Camino, “si Bilbao fue la cuna del nacionalismo, durante décadas Juventud Vasca fue el faro que alumbró a los abertzales de todos los rincones de Euzkadi” (Camino, 1988: 14). Para ello, Juventud Vasca de Bilbao disponía de numerosas comisiones especializadas, que se encargaban de organizar actividades en sus respectivos campos.

En lo que se refiere a su labor cultural, Juventud Vasca contaba con una Comisión de Teatro, que se esforzó en fomentar la creación de nuevas obras que su cuadro dramático se encargaba de poner en escena, no sólo en los escenarios de los centros nacionalistas, sino también de los teatros públicos de Bilbao. En este contexto, contó con la colaboración de escritores como Nicolás Viar o Alfredo Echave, entre otros, en cuyas obras se encontraban muchos temas propios al imaginario político sabiniano⁴. El teatro no era sólo un acto cultural o un

1. Se trata de una tesis doctoral en curso de elaboración en el Departamento de Historia Contemporánea de la UPV/EHU.

2. Benedict Anderson (1996: 19-20) habla de la nación como “una comunidad política imaginaria”, y explica que “las comunidades se distinguen (...) por el estilo en el cual han sido imaginadas”. Para una mayor coherencia en el artículo, se ha elegido traducir al español todas las citaciones que se han hecho de las obras de la bibliografía que están en francés.

3. La ideología sabiniana es el ideario creado por Sabino Arana Goiri (1865-1903), fundador del Partido Nacionalista Vasco en 1895 en Bilbao. Para él, “raza, lengua, historia y religión eran los cuatro rasgos constituyentes que avalaban de manera incontrovertible la identidad nacional vasca” (De Pablo: Mees y Rodríguez Ranz, 1999: 37).

4. Aparte de representar por lo menos en 6 ocasiones el *Bide Onera* de Alfredo Echave entre 1908 y 1922, el cuadro dramático de Juventud Vasca de Bilbao estrenó varias obras de este autor: *Udabarrri* en 1914; *En la fronda* en 1915, *Matilde* en 1914; *De la vida rustica* en 1915, y *Pedro Mari* en 1922. La colaboración con Nicolás Viar fue también fructuosa, como demostraba el hecho de que el cuadro dramático de la entidad nacionalista juvenil hubiera estrenado sus siguientes obras: *Con la música a otra parte* en 1910; *Alma vasca* en 1911; *Nerea* en 1912; *¿Me caso?* en 1912; *Maite* en 1913; *Manu Soro* en 1914; *Josefina modista* en 1914; *iAguá va!* en 1916, y *La señorita de la Palomeque* en 1917. Lista elaborada a partir de la prensa nacionalista de la época en el marco de la investigación para la tesis doctoral en curso mencionada anteriormente.

momento de ocio, sino un medio más para hacer propaganda y poner en escena, dándole vida, a la comunidad imaginada por los nacionalistas. Juventud Vasca disponía también de una Comisión de Música, cuyo papel era el de responder a una demanda musical muy importante en la comunidad nacionalista. Es cierto que esta organización no fue la primera, ni la única, en interesarse por la música –el mismo Sabino Arana o el Centro Vasco de Bilbao ya lo habían hecho anteriormente–, pero sí fue la que más esfuerzos hizo y éxitos logró en este campo, siendo el ejemplo para muchas más organizaciones nacionalistas, y siendo su labor muy representativa de la estrategia nacionalista (Camino y Guezala, 1991: 145-146). De nuevo, como en el caso del teatro, no se trataba únicamente de proponer música a los afiliados durante las fiestas o durante las misas, sino de utilizar la música como instrumento para propagar un imaginario político.

Este artículo pretende explorar algunos detalles de esta utilización, sobre todo los relacionados con las letras de los cantos vascos que se escribieron en este contexto. Durante el trabajo de investigación, se han encontrado numerosos cantos que fueron publicados en la prensa nacionalista o editados por Juventud Vasca de Bilbao en pequeños cuadernos, y que debían servir de repertorio para los afiliados nacionalistas y los coros que se multiplicaban en el seno de los batzokis⁵ y de las Juventudes Vascas. Al analizar la letra de estos cantos, han aparecido algunos aspectos dignos de consideración que se desarrollarán a lo largo del artículo, como la modificación de las letras de cantos tradicionales para introducir en ellos elementos del imaginario político nacionalista vasco (Elorza, 1995: 29-56 y 1978; Juaristi, 1997), o el propósito de mezclar canciones de creación nacionalista que vinculaban valores propios del imaginario político sabiniano con otras, tradicionales, que formaban parte de las colecciones de cantos populares vascos. Para entender mejor en qué contexto el Partido Nacionalista Vasco y sus organizaciones actuaron para hacer de la música un instrumento de propaganda política, se empezará por tratar del nacionalismo musical vasco. Después, se analizará, a través del ejemplo de Juventud Vasca de Bilbao, como la maquinaria del PNV se puso en marcha para integrar la música en su estrategia propagandística. La tercera parte se centrará en estudiar el caso de alteración de la letra de cantos tan populares como los de Santa Águeda o de la noche de San Juan para introducir en ellos elementos políticos. El cuarto punto se centrará en el análisis detallado de cancioneros publicados por los nacionalistas vascos entre 1915 y 1917, para demostrar la generalización de este proceso de alteración del canto tradicional en herramienta propagandística. En el siguiente capítulo del artículo, se examinará en detalle la letra de estos cantos con el fin de demostrar que contenían elementos para la constitución de un imaginario político. Para acabar, se expondrán datos que servirán para aclarar los medios que permitían la difusión de este imaginario a través de la generalización del uso de la música como instrumento propagandístico.

Antes de empezar, es necesario añadir que el Partido Nacionalista Vasco no fue en esta época la única fuerza política en interesarse por la música y en emplearla para sus fines políticos. María Nagore Ferrer aporta numerosos datos que

5. Los batzokis son los centros de reunión del Partido Nacionalista Vasco (De la Granja, 1995: 156-157, y Tapiz, 2001: 71-77).

demuestran que los carlistas, los liberales y los socialistas también utilizaron la música en el marco de sus actividades en la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX en Vizcaya (Nagore Ferrer, 2001: 166-183). Como en el caso del nacionalismo, estas fuerzas políticas se centraron principalmente en la música coral con la creación de agrupaciones corales que ascendían a más de 20 según María Nagore Ferrer (Ibíd.: 167). En su investigación, Nagore recalca el papel importante de la música para la Sociedad El Sitio, controlada por los liberales, cuya agrupación coral “interpretaba obras célebres para orfeón además de los coros patrióticos en línea con el carácter de la sociedad” (Ibíd.: 173). Los carlistas igualmente, en Bilbao y en Durango, tenían orfeones muy activos y, como en el caso del PNV, estrechamente ligados con sus Juventudes, que interpretaban canciones vascas y “alguna obra de carácter político” (Ibíd.: 179). Sin embargo, el partido cuya actuación más se acercaba a la de los nacionalistas fue el Partido Socialista. Su orfeón, según informa Nagore, participaba en “casi todas las fiestas, mítines y veladas organizadas por el partido” (Ibíd.: 174). La autora insiste también sobre el hecho de que la finalidad de este orfeón “no era artística sino política”, ya que “su repertorio estaba constituido por *himnos revolucionarios* o *himnos socialistas*, coros populares y fáciles de cantar que los orfeonistas aprendían de memoria sin necesidad de conocimientos musicales, con una carga ideológica marcada y dirigidos a enardecer los ánimos del pueblo” (Ibíd.: 174), aunque también con el tiempo y mediante clases, se intentó mejorar el nivel artístico de estos coros (Ibíd.: 176-177). Nagore hace referencia a una anécdota muy interesante en la que se puede observar cómo los socialistas, al igual que los nacionalistas, modificaban la letra de algunas canciones para que fuesen más acordes con sus ideales políticos. Se trata del caso de la composición de la *Marsellesa de la Paz* en 1900 en Bilbao (Nagore Ferrer, 2007). El dirigente Indalecio Prieto contaba cómo los socialistas bilbaínos trataban de “elegir un himno de salutación del nuevo siglo” y que decidieron usar el himno francés de la *Marsellesa* como modelo (Nagore Ferrer, 2001: 167-168 y 2007: 131-132). Indalecio Prieto explicaba el proceso de transformación de la letra: “mas habría que cambiarse la letra, no sólo traduciéndola al castellano, sino dándole otro sentido, pues en lugar de una excitación a la guerra se pretendía exhortar a la paz (...)”, y daba algunas pistas sobre el contenido final de la letra, refiriéndose al primer verso “en el cual los *enfants de la patrie* se convirtieron en *hijos del trabajo*” (Ibíd.). Finalmente, la transformación había logrado sus fines: “un himno esencialmente guerrero quedaba transformado en esperanzadora canción de paz”. Este proceso de adaptación a la ideología socialista se completó con otro proceso, no menos importante, de edición y difusión de la obra, para que adquiriese definitivamente su papel de instrumento de propaganda. Tras haber adaptada la letra a la música de la *Marsellesa* original, la *Marsellesa de la Paz* fue impresa en un millar de octavillas y profusamente distribuida (Nagore Ferrer, 2001: 176). Por otra parte, el Orfeón Socialista de Bilbao también editó una colección de himnos en 1899 con un “repertorio de canciones obreras” (Ibíd.).

1. EL NACIONALISMO MUSICAL VASCO

En el siglo XVIII se elaboraron en Europa una serie de elementos que permitieron la construcción de las identidades nacionales (Thiesse, 1999). En este

contexto, como explica Natalie Morel Borotra, “se prestará una atención primordial a la reconstrucción (es decir, de hecho, a la invención) de una historia antigua, cuyas ruinas serán los vestigios materiales y los cantos históricos los *testimonios orales*” (Morel Borotra, 200: 12). En su libro, Anne-Marie Thiesse explica con detalle este proceso y la importancia de la publicación en 1761 de la obra *Fingal* del escocés James Macpherson, el “monumento fundador de una Revolución cultural” (Thiesse, 1999: 28). Macpherson pretendía haber encontrado un poema épico sobre el rey Fingal escrito por el bardo céltico Ossian, lo que debía servir para demostrar “que existen otras tradiciones fundadoras de las culturas europeas y que se puede encontrar sus obras maestras” (Thiesse, 1999: 28). Seguidamente, empezó en otros países la búsqueda en el pasado y en el mundo rural de la autenticidad del espíritu nacional para poder emprender, sobre estas bases, el renacimiento cultural de la nación. Dos eran los elementos esenciales: la lengua nacional y la exaltación de la poesía popular. Para el alemán Johann Gottfried von Herder, “cada lengua (...) es la expresión viva, orgánica, del espíritu de un pueblo, la suma de la acción eficiente de todas las almas humanas que la han constituido en el transcurso de los siglos” (Thiesse, 1999: 38). Por otra parte, el valor de la poesía nacional, en lengua nacional, residía en el hecho de que permitiera retornar a “la época en la que la lengua, la poesía y el pueblo eran uno sólo” (Ibíd.). Por ello, era muy importante coleccionar los cantos populares en los que se encontraban reunidos todos los valores auténticos del pueblo. Para todas las naciones que luchaban para recobrar su libertad, la recopilación de cantos populares fue una manera de encontrar el legado de los “grandes ancestros” y empezar a elaborar los cimientos de su identidad nacional (Thiesse, 1999).

La música sirvió como elemento de construcción de las identidades nacionales y se basó sobre los mismos preceptos. Es lo que se conoce como “nacionalismo musical”, en el que la recopilación de melodías populares sirvió a la elaboración de la música nacional: “el canto popular y su arraigamiento en lo más profundo de la tradición son entonces invocados en testimonio de la implacable especificidad del genio nacional, inaccesible a los extranjeros” (Thiesse, 1999: 182). El crítico musical Ignacio de Zubialde daba una definición bastante completa del nacionalismo musical, que tiene el valor añadido de haberse publicado a principios del siglo XX, en el momento en que se produjeron los hechos aquí estudiados:

El nacionalismo musical, tal como hoy se concibe (...) es la compenetración con el alma del pueblo de modo que el pueblo mismo hable por nuestra boca. El nacionalismo musical se sirve del elemento folklórico como de una materia que transforma, diluye y asimila, para devolverla depurada y embellecida, pero sin que pierda nada de su aroma prístino: en una palabra, recrea el arte popular.

Y así el procedimiento de esos músicos no consiste en el empleo textual y literal de los temas populares, sino que extraen sus características, se impregnan de su sustancia y llegan a conseguir que sus inspiraciones propias broten automáticamente con el troquel de raza. Sólo piden a la inspiración popular un estimulante, el empujón que rompe la inercia, y después marchar solos creando en perfecta espontaneidad y transmitiendo a la obra que conciben los menores repliegues de su idiosincrasia. (Zubialde, 1917: 9)

En el País Vasco, la abolición de los Fueros en 1876 y la revolución industrial provocaron importantes transformaciones socio-económicas que reforzaron “la toma de la conciencia de la *vasquidad* y provocan una reacción que se apoya en la idealización del pasado, de los tiempos anteriores a 1876 en los que el vasco vivía libre, protegido por sus Fueros” (Morel Borotra, 2006: 44). Como en otros países europeos, se procedió a la búsqueda de la esencia del pueblo vasco mediante estudios lingüísticos e históricos y a la recolección de cantos populares. El nacionalismo vasco, creado en este contexto por Sabino Arana, se reivindicó como el principal agente del renacimiento de la cultura vasca basado en la defensa de la cultural tradicional (Morel Borotra, 2006: 19-22). Para esta labor de regeneración, la recopilación de la música tradicional vasca ha sido un elemento clave cuyo proceso ya ha sido analizado (Bagües, 2002).

Denis Laborde, en un artículo dedicado a las “incesantes fabricaciones de una música vasca”, explica que, a la hora de definir el término de música vasca, ésta se entiende como la asociación de dos conceptos: sirve para “designar un conjunto de realizaciones musicales” y “permite calificar el conjunto de los comentarios que dan a estas realizaciones musicales una multiplicidad de significados” (Laborde, 1996: 28). La música popular vasca existía, porque, por una parte, había interpretes que la habían tocado y seguían haciéndolo, pero también porque hubo especialistas que la comentaron, que crearon un discurso que participaba en la elaboración de una identidad musical vasca. Así, “la existencia de una música vasca resultaba de una operación de calificación” (Ibíd.: 29) que empezó en el País Vasco en el siglo XIX, cuando todo “lo vasco” se convirtió en objeto de análisis. La música popular era un elemento más de los muchos que se analizaban para separar lo vasco de lo no vasco, para identificar lo que era esta comunidad vasca que se quería preservar frente a lo que se sentía como agresiones exteriores, utilizando la dicotomía entre lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, lo propio y lo foráneo. La música vasca tradicional también estaba vista como una práctica en peligro, y los folkloristas se centraron en su salvación. Para ello, utilizaron la escritura. Primero, había que poner por escrito las letras de los cantos que se cantaban en todo el país, y después hacer la transcripción musical con solfeo, que además pudo suponer a veces un trabajo de armonización. A principios del siglo XIX, Juan Ignacio de Iztueta publicaba su *Euscaldun Anciña Anciñano*, recopilación de cantos populares vascos de danza en el que las letras eran acompañadas por la transcripción musical (Bagües, 2002: 86-87). Este libro representaba el primer “monumento” sobre el cual se quería salvar a la música vasca y permitir a las generaciones futuras poder conocer y usar el patrimonio de sus antepasados. Otros especialistas continuaron esta labor y, en 1910, se dio un paso muy importante cuando las Diputaciones de Álava, Guipúzcoa, Vizcaya y Navarra organizaron un concurso para la recopilación de los cantos populares vascos. Resurrección María Azkue y el Padre Donostia fueron los dos únicos participantes, siendo R. M. de Azkue nombrado vencedor en 1912. Con las obras de R. M. de Azkue y del Padre Donostia, que recogieron cerca de 2400 canciones y danzas (Morel Borotra, 2006: 57), se pasó a otra dimensión, donde “el análisis musical se convierte en esta herramienta que permite al folklorista y al musicólogo decir lo que era la música vasca” (Laborde, 1996: 31). Las dos obras serían entonces el “corpus”, la referen-

cia para saber lo que era música vasca, pero también para poder crear nueva música vasca. Ahora bien, este trabajo de recopilación de cantos populares vascos suponía también que los que se iban a dedicar a esta labor tuvieran que elegir cuales iban a ser los cantos que servirían para definir lo que era música vasca (Diaz G. Viana, 1998: 91-112). Todo lo que se encontraba no valía y existía una tendencia a eliminar todo lo que no era visto como demasiado "puro", todo lo que sonaba demasiado cercano a los cantos del resto de España, y también a modificar las canciones originales. En una entrevista, Jorge Riezu contaba como R. M. de Azkue, en su trabajo de recopilación de música popular vasca, "mejora las cosas", las corrige, pero también modificaba las melodías (Zufía, 1980: 70-71). La labor recopilatoria se hizo en un contexto político y cultural en el País Vasco durante el que se establecía "un discurso coherente que narre la historia de una identidad pasada común que sobrevive en el presente en condiciones de discriminación cultural y que, por lo tanto, plantee una apuesta clara a favor de su perdurabilidad en el futuro" (Ibarretxe Txakartegi, 1996: 2).

Con este objetivo, el nacionalismo musical vasco permitió que se desarrollasen en el país distintas vertientes musicales, pero dos fueron las que interesaron particularmente al nacionalismo político: las vertientes coralística y operística (Zubikarai Erkiaga, 1985: 64-70). La "revolución coral" llegó a partir del último tercio del siglo XIX al País Vasco y se plasmó con la multiplicación de sociedades corales. Entre 1850 y 1874, de las 7 sociedades corales en el País Vasco se pasó a 87 entre 1874 y 1936, la época más floreciente del movimiento coral en el País Vasco correspondiendo al periodo 1896-1910, con la creación de al menos 40 de estas sociedades (Nagore Ferrer, 2001: 82-87). El orfeón se convirtió en un símbolo de la ciudad, de la provincia, y sus éxitos en los concursos y los certámenes eran los éxitos de toda la comunidad. En cuanto a la creación de nuevas obras de ópera, se podía apreciar de manera clara el proceso establecido por el nacionalismo musical, es decir, cómo a partir de la publicación de la música popular vasca y de su posterior teorización se producían obras nuevas.

El teatro lírico fue otro elemento que participó en la creación de las identidades nacionales en Europa en el siglo XIX. Como subraya Natalie Morel Borotra, la ópera "ofrece (...) un terreno propicio a la manifestación de caracteres étnicos juzgados específicos y que serán en adelante los nuevos referentes estéticos" (Morel Borotra, 2006: 19). En el País Vasco, el teatro lírico se elaboró siguiendo un modelo resumido por J. A. Arana Martija como de "tema histórico o costumbrista vasco expuesto en euskera, musicado por compositor vasco que lleva dentro de sí esa especial inspiración que le presta el conocimiento del acervo musical popular" (Arana Martija, 1977: 5). En Vizcaya, el teatro lírico nació con el *Vizcainik Bizkaira* de R. M. Azkue en 1895. Le seguirían obras como *Chanton Piperrri* o *Anboto* de Buenaventura Zapirain Uribe con letra de Toribio Alzaga. Pero la edad de oro del teatro lírico vasco se situó entre mayo de 1909 y mayo de 1914 con la creación de 8 óperas vascas de 7 compositores diferentes (Arana Martija, 1977). El éxito de la ópera vasca en esta época se debió en gran parte al movimiento coral (Morel Borotra, 2006: 65) y, más concretamente, en la capital vizcaína, al trabajo de la Sociedad Coral de Bilbao. Cuando su fundador y director dimitió en 1889 tras un fracaso en un concurso celebrado en

París, Aureliano Valle asumió la dirección de la sociedad. El Maestro Valle, con sus dos colaboradores Santos Intxausti y Anselmo Azurmendi, decidió no limitar la labor de la sociedad a la presentación en concursos y promover el teatro lírico vasco, lo que permitió la creación de obras como *Bide Onera* o *Maitena* (García, 1986: 17). La temporada de ópera de 1910 fue excepcional para el teatro lírico vasco con los estrenos de *Mendi Mendiyan* de Usandizaga y Power, *Lide ta Ixidor* de Santos Intxausti y Alfredo Echave y de *Mirentxu* de Jesús Guridi y Alfredo Echave, con la colaboración del franciscano José Arrue para la letra en euskera (Arana Martija, 1977). Seguirían otras óperas, siendo quizás la más representativa *Amaya* (1920) de Jesús Guridi, que dirigió también la Sociedad Coral entre 1912 y 1914. En todo caso, cabe destacar que la ópera vasca fue “la afirmación (casi la concreción) de una clase social que jugó un importante papel en la vida del país, que encuentra en el regionalismo y en el nacionalismo las justificaciones a sus ambiciones o a sus reivindicaciones, y en la cultura autóctona una legitimación de aquellas” (Morel Borotra, 2006: 238). Gracias a la ópera, el País Vasco demostraba que tenía la capacidad de crear una ópera propia y que existía en el mapa.

Con el nacionalismo musical vasco, la música obtuvo en el País Vasco el papel importante que había adquirido con anterioridad en otros países europeos en “la movilización patriótica de las sociedades y las culturas” (Nagore Ferrer, 2007: 109) y el nacionalismo político, representado por el PNV, la utilizó como este “instrumento privilegiado de cohesión y propaganda” del que nos habla María Nagore Ferrer (Ibíd.: 109).

2. RESPUESTA DEL NACIONALISMO VASCO A LA DEMANDA MUSICAL

Esta efervescencia cultural fue aprovechada sobre todo en Bilbao, donde el nacionalismo político contaba con la organización Juventud Vasca que se dedicó por todos los medios a la nacionalización de todos los ámbitos de la vida. Esta “conquista del alma nacional”⁶, como lo llamaban en el órgano de las Juventudes nacionalistas, pasaba por proponer a la sociedad opciones y modelos para que todos sus actos se desarrollasen en un marco autodefinido como “eminente vasco”⁷. En la extensa lista de actividades a las que Juventud Vasca de Bilbao se dedicaba, la música tenía el sitio privilegiado que asumía en el resto de la vida pública y de todas las actividades sociales. Se podía ver como la mayoría de los actos celebrados por las organizaciones nacionalistas, políticos o de ocio, tenían una parte musical. Esta demanda resultó ser muy importante, ya que obligó a las organizaciones como las Juventudes Vascas o los batzokis a organizar una oferta artística interna. Hacía falta gente que supiera cantar o tocar un instrumento, por lo que había que organizar clases y ensayos, pero también obras que interpretar, y todas no valían. La música que se programaba tenía que ser, como todo el resto, “eminente vasca”, ya que su principal objetivo no era tanto el de proporcionar al público un momento agradable, sino

6. “La conquista del alma nacional”, por Agurain, *Aberrri*, 7 de julio de 1917, p. 1.

7. Ibíd.

en realidad de transmitir una serie de mensajes más o menos directos, es decir, hacer propaganda. La música era un elemento diferenciador y característico más, que debía servir para demostrar que los vascos no eran españoles ni franceses. Fueron estos conceptos que acercaron lógicamente el PNV al nacionalismo musical.

La estructura que Juventud Vasca de Bilbao organizó para responder a la demanda musical sirvió de modelo para las demás organizaciones nacionalistas, batzokis, Centros Vascos y Juventudes Vascas, dentro y fuera de Vizcaya. La Comisión de música era la encargada de organizar todo lo relativo a la música dentro de la sociedad. Se trataba de una de las comisiones más activas y una de sus labores era atender a la gran demanda de números musicales que podían ser de varios tipos: la parte musical de las veladas teatrales, las misas, las conmemoraciones y las diferentes fiestas con sus romerías. Con este propósito, Juventud Vasca fomentó la práctica de la música entre sus socios, lo que le permitió tener a su disposición cantantes, pianistas, un sexteto, tamborileros y txistularis. Podía contar también con la colaboración de músicos importantes como Jesús Guridi⁸, Isidro Parada⁹ o Aureliano Valle¹⁰, sin olvidar al cantante Iñaki Ibarra¹¹, siendo algunos de ellos miembros de la Sociedad Coral de Bilbao (García, 1986). La presencia de artistas famosos en los actos de la Juventud, aparte de ser una garantía de calidad y de público, era también la demostración de que Juventud Vasca era parte de la vida cultural de la Villa y dejaba entrever

8. Aparte de su colaboración con el diario *Euzkadi* para la publicación de cantos vascos, Jesús Guridi acompañó al órgano al orfeón de las Juventudes Vascas durante la misa en honor a su patrona, la Inmaculada Concepción. Véase la crónica del acto en *Euzkadi*, 16 de diciembre de 1919, p. 2.

9. La colaboración de I. Parada con Juventud Vasca se concretó en distintos aspectos. Por una parte, participó como cantante a la inauguración de la organización en 1904 ("Naskaldija" en *Patria*, 14 de febrero de 1904, p. 3), a una velada organizada por los jóvenes nacionalistas en el Centro Vasco en abril de 1904 (véase la crónica del acto en *Patria* 1 de mayo de 1904, p. 3), a una fiesta en los locales de Juventud en junio de 1905 (véase la crónica del acto en *Patria* 17 de junio de 1905, p. 3), o a la velada conmemorativa organizada por Juventud para el aniversario de la muerte de Sabino Arana en 1915 (véase el programa del acto en *Euzkadi*, 27 de noviembre de 1915, p. 1). Como autor, Parada vio algunas de sus obras estrenadas por el cuadro de Juventud Vasca de Bilbao, como *¿Cuál de los tres?* en 1911, *La herencia del tío* en 1912, *Zaletasun kaltegarriak* en 1913, *Patriota (Dos amores)* en 1914 y *Ezkontza Bila* en 1921. Lista elaborada en el marco de la investigación para la tesis doctoral en curso mencionada anteriormente a partir de la prensa nacionalista de la época. Como director, Parada dirigió a un orfeón compuesto por socios de varias Juventudes Vascas durante una misa en junio de 1921 (véase la crónica del acto en *Euzkadi*, 21 de junio de 1921, pp. 1-2).

10. Para la representación en mayo de 1908 por parte del cuadro dramático de Juventud Vasca de Bide Onera, Aureliano Valle, autor de la música, dirigió la orquesta ("La velada de la Juventud Vasca", en *Aberri*, 23 de mayo de 1908, pp. 2-3). El maestro Valle volvió a dirigir para la misma obra durante la velada que Juventud Vasca de Bilbao había organizado para la fiesta de San Ignacio de 1909 (véase el programa de los actos en *Gipuzkoarra*, 31 de julio de 1909, p.1).

11. En la misa para el día de San Ignacio en 1922, Ibarra cantó con el orfeón de Juventud Vasca de Bilbao (véase la crónica del acto en *Aberri*, 12 de agosto de 1922, pp. 3-4). En junio del mismo año, había cantado en la representación de *De la vida rustica*, interpretada por el cuadro dramático de juventud Vasca de Bilbao (véase el programa del acto en *Aberri*, 17 de junio de 1922, p. 4). Por otra parte, Juventud Vasca de Bilbao participó de manera activa al homenaje que se rindió a Ibarra en julio de 1922, "para corresponder así a las pruebas evidentes de cariño con que ha distinguido siempre Iñaki a esta Juventud" (*Aberri*, 8 de julio de 1922, p. 1).

la conexión que el PNV buscaba crear entre arte y nacionalismo. La formación musical era asimismo un factor importante y la Comisión de Música organizó clases, en las que participaron muchos socios que podían elegir entre clases de solfeo, cantos populares, txistu, piano, sin olvidar que el hecho de participar en estas clases les obligaba, a partir de 1921, a asistir a una asignatura general de "nacionalismo"¹².

El orfeón de Juventud Vasca de Bilbao fue uno de sus mayores logros a nivel artístico, sin olvidar su grupo de teatro. El interés por la música coral por parte del nacionalismo vasco no era una cosa nueva. En 1896 se había creado el orfeón "Euskeria" que contaba entre sus suscriptores con Sabino Arana y cuyos miembros eran militantes nacionalistas. Su principal objetivo fue el fomento de la música popular vasca para amenizar los primeros actos del partido nacionalista vasco recién nacido. Esta relación con el nacionalismo le creó problemas, ya que se ordenó su disolución en 1899, aunque volvió a aparecer después (Nagore Ferrer, 2001: 187-191). Sin embargo, a partir de 1904, el orfeón que más peso tenía dentro de la comunidad nacionalista vasca era el que se había fundado en el seno de la Juventud Vasca de Bilbao. Como en el caso de muchas otras actividades, esta sociedad era la referencia para todas las demás agrupaciones nacionalistas¹³. Gracias a su labor conjunta, consiguieron, por una parte, crear en el País Vasco una fuerte conexión entre movimiento coral y nacionalismo y, por otra parte, convertir el canto colectivo en un elemento más de propaganda política.

Juventud Vasca de Bilbao contó con una masa coral desde los principios de la sociedad en 1904, pero hubo de esperar hasta 1908 para que se diesen los primeros pasos para la formación de un orfeón organizado. En julio, se hablaba de la constitución de un orfeón de más de 80 voces que ya funcionaba en el seno de la sociedad¹⁴. Aparte del Orfeón de la Juventud, se estableció un coro de niños con los alumnos de las clases de euskera del que se encargó principalmente Elías Gallastegui¹⁵. Coros de hombres, de mujeres, mixtos o de niños: la Juventud dis-

12. Para los detalles sobre las clases de música de Juventud Vasca de Bilbao, véanse los anuncios oficiales publicados en: *Aberri*, 26 de septiembre de 1908, p. 4; *Bizkaitarra* 18 de septiembre de 1909, p. 4; *Bizkaitarra*, 17 de septiembre de 1910, p. 3; *Bizkaitarra*, 30 de septiembre de 1911, p. 1; *Bizkaitarra*, 27 de septiembre de 1912, p. 6; *Euzkadi*, 29 de septiembre de 1914, p. 3; *Euzkadi*, 9 de mayo de 1916, p. 3; *Aberri*, 15 de octubre de 1921, p. 2 y *Aberri*, 30 de septiembre de 1922, p. 4.

13. "Por su excepcional situación en Bilbao, centro de actividad bizkaína, y en la Juventud Vasca impulsora de alientos patrióticos, cuanto respecto de música realice el Orfeón de Juventud ha de ser imitado y asimilado por los demás Orfeones del Partido; los cantos serán pronto repetidos y aprendidos por el último de los nacionalistas". Véase "De la música vasca", por B., en *Bizkaitarra*, 12 de junio de 1909, p. 2

14. Véase la crónica de la Junta General de Juventud Vasca de Bilbao en *Aberri*, 18 de julio de 1908, p. 3.

15. Para su faceta de profesor, véase "Las clases de invierno de Juventud Vasca, *Aberri*, 21 de octubre de 1922, p. 3. Para su trabajo como director del coro infantil, véanse el programa de los actos de Juventud Vasca de Bilbao para San Ignacio en *Euzkadi*, 24 de julio de 1916, p. 1, y la crónica de la misa para la Inmaculada, en *Euzkadi*, 11 de diciembre de 1916, p. 2.

ponía de un amplio abanico de posibilidades para fomentar la música coral que estaba presente en numerosos actos nacionalistas. Se organizaban veladas y conciertos con los coros de Juventud, que participaban también en las veladas teatrales, pero las misas representaban la mayoría de sus actuaciones¹⁶.

En cuanto al repertorio, el fruto de las investigaciones a partir de las crónicas de los actos nacionalistas publicadas en la prensa permite ver que se trataba lógicamente en su mayoría de obras de compositores vascos. Así, en el caso del repertorio de los orfeones de la Juventud, se encontraban obras firmadas por José María Iparraguirre, Cleto Zabala, R. M. de Azkue, Padre Donostia, Eduardo Mokoroa, Juan de Orue, Norberto Almandoz, Jesús Guridi, José María Usandizaga, Raimundo Sarriegi o Santos Intxausti. Con respecto a las obras que se interpretaban durante las misas, la Juventud optaba en general por la *Misa* y la *Misa de Réquiem* de Perossi o la *Misa* de Bizente Goikoetxea. Pero fue en este aspecto del repertorio que se pudo ver con claridad la estrategia que el nacionalismo vasco estableció para hacer de la música un instrumento propagandístico. Una opción hubiera sido contentarse con las obras recopiladas por R. M. de Azkue o el Padre Donostia, o por las obras de los nuevos compositores vascos, que sí interesaban y eran interpretadas por los distintos orfeones y artistas nacionalistas. Esta tendencia se pudo ver también en 1901, cuando el Centro Vasco de Bilbao invitó a Resurrección María de Azkue para hacer una conferencia con 14 ejemplos musicales y dar a conocer su trabajo sobre *La música popular baskongada*, o cuando, en 1909 el Orfeón Euskeria montó la ópera *Anboto*. Además, en 1916, Juventud Vasca de Bilbao organizó en Bilbao una serie de conferencias musicales en el Salón de la Filarmónica para que el público pudiese familiarizarse con el trabajo del Padre Donostia. El interés del nacionalismo por estos trabajos era bastante lógico, ya que servía para demostrar que el pueblo vasco disponía de una cultura popular propia que había de usar para el proceso de regeneración nacional. Sin embargo, se trataba también para el PNV de situarse dentro de este nacionalismo musical y usarlo para introducir en la música elementos políticos para hacer propaganda.

3. LA INTROMISIÓN DEL NACIONALISMO POLÍTICO EN EL NACIONALISMO MUSICAL: LOS CASOS DE LOS COROS DE SANTA AGUEDA Y DE SAN JUAN

Sabino Arana fue el primero en utilizar este proceso que pasaba por modificar obras existentes para introducir en ellas su mensaje político. Lo había hecho con *la Marcha de San Ignacio* (Mujica, 1911), una composición muy popular, a la que cambió la letra para que el santo se convirtiera en el jefe de los “bizkaitarras” que luchaban por la liberación de Vizcaya¹⁷. Tras esta modi-

16. Mediante el trabajo de investigación para la tesis de doctorado mencionada anteriormente, se pudo comprobar que, sin hacer distinciones entre música coral o instrumental, la Comisión de Música de Juventud Vasca de Bilbao organizó unos 200 eventos entre 1904 y 1923, sin contar Santa Águeda. Concretando, su orfeón participó a casi 90 misas, que se celebraron en el marco de inauguraciones de entidades nacionalistas, funerales o fiestas, lo que representó su mayor actividad.

17. Véase el detalle de la letra en la quinta parte del artículo.

ficación, se convirtió en la versión que interpretaban los orfeones nacionalistas en sus actos. Pero el mejor ejemplo para entender con claridad el proceso utilizado se encontraba en los distintos cuadernos que los nacionalistas publicaron en las primeras décadas del siglo XX y donde se recopilaba música vasca.

El año 1912 marcó un punto de inflexión con el lanzamiento de una campaña desde la prensa nacionalista para recopilar cantos populares vascos. El hecho de que esta campaña hubiera empezado este preciso año no era fruto del azar: ya se ha comentado que este mismo año, las Diputaciones vascas y navarras habían dado el fallo de un importante concurso para fomentar la recopilación de estos cantos. Juventud Vasca de Bilbao aprovechó la ocasión para adueñarse de la paternidad de una iniciativa que coincidía con la labor emprendida por el Padre Donostia o R. M. de Azkue: salvar los cantos vascos del olvido. Para ello, se inició la recuperación de la tradición de los coros de Santa Águeda que se había perdido en Bilbao¹⁸. Se hizo un llamamiento a las autoridades y a las organizaciones nacionalistas para que trataran de recopilar la canción de Santa Águeda que se cantaba en sus zonas de influencia, contando para ello con la ayuda de los mayores. Llegaron melodías de los pueblos, muchas, según parece, y hubo que seleccionar la que se iba a cantar en las calles de Bilbao para la primera salida de los jóvenes de la sociedad. De ello se encargaron tres personas: primero, Xavier de Gortázar, presidente de la Juventud Vasca de Bilbao, y Jesús Guridi, que eligieron una canción “claramente genuina”. Una vez escogida la melodía, hubo que ponerle letra, de lo que se encargó Evaristo de Bustintza, Kirikiño. Se verá a continuación que la colaboración entre Jesús Guridi y Kirikiño no se limitó a la canción de Santa Águeda. Se pensó en armonizar la música de la canción, pero al final se decidió no hacerlo para respetar la melodía “como una reliquia: es decir, un solista y el grupo al unísono”¹⁹. Gracias a este trabajo, los jóvenes socios de Juventud Vasca de Bilbao ya tenían el material necesario para emprender su recorrido por las calles de la Villa. El primer año salieron unos 50 jóvenes²⁰, pero, año tras año, el evento juntó cada vez a más personas hasta llegar a más de 200 personas divididas en 5 grupos a principios de los años 20²¹. En el largo palmarés de logros que se atribuyan a Juventud Vasca de Bilbao antes de la Dictadura de Primo de Rivera, la recuperación de la tradición de los coros de Santa Águeda figuraba en los primeros puestos²².

Resulta muy interesante analizar el contenido que había adquirido este acto para los nacionalistas vascos. Lo primero era insistir en la antigüedad de esta tradición:

18. “Como se ha conservado en Bilbao la tradición de los coros de Santa Águeda”, por ORUETA, Andima, *Euzkadi*, 4 de febrero de 1932, pp. 1-2.

19. *Ibid.*

20. Véase la crónica de la salida de los jóvenes en *Gipuzkoarra*, 10 de febrero de 1912, p. 2.

21. “Coros de Santa Águeda”, *Aberrri*, 17 de febrero de 1922, p. 2.

22. ORUETA, *op.cit.*

La de los coros de Santa Águeda tiene también un origen –puesto que principio tienen las cosas–, aunque nadie lo conoce. De padres a hijos, desgranando (...) de una a otra generación, ha llegado hasta nuestros días²³.

Los coros de Santa Águeda eran “una de las más pintorescas tradiciones de la tierra vasca”. El autor de este artículo no se preocupaba por buscar de donde venía la tradición, sólo suponía que, hablado de su “origen”, “nadie lo conoce”. Esto colocaba a la canción dentro de la “no historia” propia de la Edad de oro del imaginario político (Girardet, 1986: 101). Como no se sabía muy bien desde cuándo se cantaba, era que se cantaba desde siempre. Darle fecha de nacimiento hubiera sido perjudicial, y como la raza vasca misma y su idioma, los coros de Santa Águeda pertenecían a esta nebulosa misteriosa propia del discurso nacionalista. Gotzon Ibarretxe explica que la recuperación de los coros de Santa Águeda, como los de San Juan, se organizaban para demostrar el hecho de que los vascos cantaban desde sus orígenes, tratando “de reproducir los presupuestos más tópicos en relación al canto coral entre los vascos” (Ibarretxe Txakartegi, 1996: 220). Lo más importante era que los coros habían pasado de generación en generación, a través de los tiempos. La tradición no tenía fecha, pero se podían dar sus características:

Es una ronda coral, armada de makillas, con las cuales, golpeando el suelo, acompañan al canto, que va de casa en casa deseando felicidad y abundancia.

La generosidad del casero a quien se le predice la ventura obsequia a los cantores; es así como las cestas van llenándose de especies: huevos, chorizos, talos, vino, txakoli. Con lo recogido, el día de Santa Águeda, en la era del pueblo, celebrase una merienda²⁴.

El origen rural de la tradición era también otra de sus características que le daba aún más valor. En el artículo aquí citado existía la dicotomía propia del imaginario político entre lo rural y lo urbano, lo pasado y lo moderno:

So pretexto de sentimentalismo ñoños, Bilbao, el de los “barregarris”, influenciado quizá por intelectualismos extraños, ha olvidado su humildad y origen sencillo, y con el abigarramiento confuso de nativos y exóticos, ha desterrado la tradición, la costumbre, que era gala fragante de la nacionalidad.

Aun en los pueblos perdidos en el corazón del país se destierran ocultándolas, las tradiciones. ¡Son aldeanas! –dicen, avergonzados, los pueblerinos–, ¿Que iban a ser las costumbres de aldeanos?

El de la pieza de “borona” y el del molino, el de la yunta de bueyes y el “aizkolari”. Labrador del “baserri” del color de la esperanza, vivid con vuestros hijos en la magia milagreira de una noche de San Juan. Dejad, dejad cantar la sentimental tonada confundida con el rumor del cascabel de los klinklones en la víspera de Santa Águeda, y que vuestra risa suene entre tamboriles, sin tristezas, que aldeanos fueron, y al calor de estas aldeanadas que desprecias vivieron

23. *Ibíd.*, p.1.

24. *Ibíd.*, p.1.

aquellos tus abuelos que asombraron al mundo con sus gestos decididos y valientes²⁵.

La tradición que iba pasando de generación en generación en los pueblos se había perdido el día en que el vasco se había ido de su pueblo para vivir a la ciudad. Entonces, empezaba a despreciar sus costumbres, sus orígenes y perdía sus características bajo la influencia del forastero. Se trata de un discurso clásico en el imaginario político del nacionalismo vasco²⁶. También se encuentra la idea, muy presente, por ejemplo, en el teatro nacionalista, de que había existido una generación que había roto la cadena que iba uniendo a los vascos desde los tiempos de la Edad de Oro²⁷. La gran labor de los nacionalistas vascos era entonces restablecer este puente entre generaciones:

En Juventud Vasca convivían jóvenes en los que había prendido el ideal de Sabino de Arana. Eran unos enamorados de la tierra, unos románticos, no tan soñadores como se les decía, porque sus sueños están viviendo hoy una hermosa realidad. Querían sostener la personalidad vasca y con (...) sentido nacional querían vivir las tradiciones intensamente²⁸.

Pero la tradición, que se había perdido en Bilbao, se restablecería con algunos cambios. A nivel antropológico, como lo explica Gotzon Ibarretxe, “en todo proceso de restauración de tradiciones autóctonas se produce un trasvase de un contexto de significación a otro” (Ibarretxe Txakartegi, 1996: 221) . La Juventud Vasca de Bilbao pretendía que el mundo rural y la tradición volviera a la ciudad, y que, gracias a ello, volviera la alegría que se había perdido:

La juvenil muchachada es un alarde de movimiento, de luz, de color y viveza. Hay risas en los labios, y hoy “irrintzis” que la montaña devuelve poderosa de robar algazara²⁹.

Con los cantos de Santa Águeda que Juventud Vasca recibió tras su llamamiento, se hizo una selección para encontrar uno que se pudiera cantar en Bilbao. El primer cambio se produjo precisamente aquí, cuando de las canciones que llegaron se decidió hacer una selección de la melodía y, sobre todo, cuando se le puso otra letra. Como se ha visto, Kirikiño se encargó de la letra que se cantaría en Bilbao, añadiendo tres estrofas. He aquí la canción:

25. *Ibid.*, p.1.

26. En un artículo dedicado a la celebración del festival de San Ignacio y refiriéndose a los cantos populares vascos, se decía: “de antigüedad inmemorial, impregnados de infinita melodía, son los presentimientos de nuestros padres, que, si no conocieron la esclavitud, la veían en las lejanías del porvenir torturando a sus descendientes que no sustentaban la dignidad de su historia y acabarían por mancillar el tálamo castísimo de sus padres, uniéndose en asqueroso abrazo a los que no sabiendo vencerlos en la lucha, pudieron corromperles el corazón y la conciencia”. Véase “El festival”, en *Patria*, 24 de julio de 1905, p. 1.

27. Véase por ejemplo en la obra *Alma Vasca*, de Nicolás Viar.

28. Orueta, *op. cit.*, p. 1.

29. *Ibid.*, pp. 1-2.

1. *Aintzaldu daigun Agate deuna,
bijarr da, ba, Deun-Agate;
etxe onetan zorijon utza
betiko euko al dabe.*

(Alabemos a Santa Águeda. Mañana es el día de Santa Águeda; deseamos a todos los de esta familia pura felicidad para siempre)³⁰.

2. *Euzkadi'ren ekandu ederrak
geuk berrbixi gura doguz,
orregattik zuberana gatoz:
agurrik samurrena arrtu.*

(Nosotros queremos resucitar las bellas costumbres de Euzkadi. Para eso venimos a ti: recibe nuestro saludo).

3. *Geu gara Aberrijaren semiak,
Euzkadi da geure Ama;
semiak Ama matte daben lez
matte dogu Aberrija.*

(Somos los hijos de la Patria, Euzkadi es nuestra Madre; al igual que los hijos quieren a su madre, nosotros queremos a la Patria).

4. *Deun-Agate'na batzeko gatos
bertoko mutil gastiak:
bijotzez arrtu gagixubez ta
zabaldu zuben sakelak.*

(Nosotros los jóvenes de aquí nos reunimos por Santa Águeda: acogednos con simpatía y abrid vuestros bolsillos).

5. *Etxe onetako euzkotarrai
opa dautseguz zoruna,
Jaun-Goikua'ren eskarr berua
eta azkatasun argija.*

(A los vascos de esta casa, deseémosle felicidad, la gracia de Dios y la luz de la libertad).

6. *Orian bai guaz alde egittera
agurr daitzubezu pozik;
Agate deuna bittarte dala
ezexube ixan kalterik.*

(Ya nos marchamos; os despedimos con cariño; con la ayuda de Santa Águeda no sufráis ninguna desgracia).

La primera estrofa, la cuarta y la sexta eran originales, y estaban dedicadas a la Santa. Pero la segunda, tercera y quinta eran claramente nacionalistas. Se hablaba de resucitar las costumbres, de afirmar sus ideales políticos y su amor a la patria, y de saludar a los nacionalistas para quien se iba a cantar. He aquí otra aportación de

30. Para facilitar la lectura, se ha traducido la letra de los cantos del euskera al castellano. Se trata de una traducción libre, que tiene la única intención de que el lector que no sepa euskera pueda tener informaciones sobre el sentido de la letra.

Juventud Vasca: la exclusividad del beneficio de la tradición a una parte concreta de la población y, a través de ella, la materialización de una comunidad. Los coros no sólo se cantaban exclusivamente bajo las ventanas de personas pertenecientes a la comunidad nacionalista, sino que, en la prensa nacionalista, se publicaba cada año la lista de la gente que se había beneficiado de los coros³¹. Otro cambio significativo era que, aunque parece que se había mantenido la costumbre de dar comida y bebida a los cantantes los primeros años, éste no era el objetivo principal. Se trataba sobre todo de conseguir dinero destinado a financiar organismos o actividades afines al nacionalismo. De conseguir alimentos para el día de Santa Águeda se pasó a conseguir fondos para alimentar la maquinaria nacionalista³².

Un proceso parecido se realizó con los cantos de la noche de San Juan, que era otra fiesta que los jóvenes nacionalistas celebraban anualmente. Como en el caso de los coros de Santa Águeda, se trataba de recuperar una tradición ancestral, pero siempre con un añadido nacionalista. El primer objetivo de esta fiesta era alejar a los jóvenes de otras romerías que se celebraban la misma noche, estableciendo así fronteras entre los que disfrutaban de la fiesta de la manera establecida por las normas nacionalistas y los que no lo hacían:

La Juventud Vasca de Bilbao, en su afán nunca interrumpido de modificar y conservar las costumbres en el molde de la tradición, y de contrarrestar en lo posible las maléficas influencias que, especialmente en la gente joven, ejercen las fiestas que se celebran principalmente en Bilbao y sus alrededores, acordó celebrar de la Natividad de San Juan Bautista, una romería pura y netamente vasca, donde decorosa y honestamente pudieran expansionar su natural alegría los jóvenes vascos de ambos sexos, privados en su buen gusto de asistir a esos otros bailes en que constantemente se falta al pudor y a la dignidad de católicos y de vascos³³.

Por otra parte, se experimentó un proceso de adaptación de una canción popular tradicional para introducir elementos patrióticos en ella. El 26 de mayo de 1913, Jesús Guridi publicó en *Euzkadi* el canto *San Juan de la Portaletaña*, que correspondía a una versión popular muy parecida a la recopilada por R. M. de Azkue en su *Cancionero popular* y cuyo valor simbólico ya ha sido analizado (Jorda, 1978)³⁴. Jesús Guridi también la rescató y, además, la armonizó. Pero el 18 de junio de 1914, justamente para la conmemoración de San Juan, el periódico nacionalista *Euzkadi* publicó otra versión de la canción de San Juan, recogida también por Jesús Guridi, que llevaba por título *Deun Jon-subak*. La canción "original" era la siguiente:

31. Véanse por ejemplo las listas publicadas en *Euzkadi*, 7 de febrero de 1913, 5 de febrero de 1915, 5 de febrero de 1917, 5 de febrero de 1918, 6 de febrero de 1919, 5 de febrero de 1920, y 19 de febrero de 1921.

32. De unas 1000 pesetas recaudadas el primer año, se pasó a 6000 en 1922. Véanse respectivamente "Por la tradición", en *Gipuzkoarra*, 10 de febrero de 1912, p. 2, y "Coros de Santa Águeda", *Aberrri*, 17 de febrero de 1922, p. 2.

33. Véase el programa de los actos organizados por Juventud Vasca para la San Juan en *Bizkaitarra*, 2 de julio de 1910, p. 3.

34. Se puede encontrar la letra de la canción en <<http://www.euskomedia.org/cancionero/5019>>.

*San Juan de la Portaletaña
sapatu arratzaldian
amalau atso tronpeta joten
motrollu baten gañian.
Urra, urra, urra San Juanetan
jantzen egingoñu ipar-axetan
uju-ju San Juanera guaz gu.*

(San Juan de Portaletaña en la tarde del sábado, 14 viejos tocando la trompeta por encima de un burro a San Juanes, vamos a vestirlo en viento del norte, uju-ju nos vamos a la San Juan)

Y la versión patriótica publicada en *Euzkadi* era:

*Deun Jon'az zorgin, eltxo ta zorri
gustijak dira erretan,
soloetako landara onak
garbi geratu dattezan.
Gure Aberri ekandu onak
gustiz garbirik izteko,
itz dongea ta jantza zikiña
erre daiguzan betiko.
¡Gora, gora, gora garbitasuna!
¡Aupa, bizkorr egin subari bira!
¡Ujuju!
¡Deun Jon'az guaz gu!.*

(Por San Juan, brujas, mosquitos y piojos todos están quemándose, para que se limpien las plantas buenas de la huerta. Para que los buenos frutos de nuestra patria queden limpios, quememos para siempre la palabra débil y el vestido sucio. ¡Viva, viva la limpieza! ¡Aupa, dar vueltas rápido alrededor del fuego! ¡Ujuju! ¡Vamos a la San Juan!).

Las dos versiones hacían referencia a la misma fiesta. Sin embargo, en la canción que publicó *Euzkadi*, se introducía el concepto de patria, y se añadía al poder purificador del fuego la capacidad para limpiar la patria de “la palabra débil y el vestido sucio” y permitir que sus “buenos frutos queden limpios”. Se podría analizar como una llamada a la pureza de la raza vasca y al rechazo de lo foráneo. De esta manera, la noche de San Juan, los nacionalistas tenían a su disposición esta versión más acorde con sus ideales políticos. Pero, poco después, en 1915 Juventud Vasca de Bilbao publicó en su primera edición de *Euzkel Abestijak* otra versión de esta canción, que recogía estas tres primeras estrofas, añadiendo otras que enfatizaban mucho más en la temática nacionalista³⁵. Es importante subrayar que no se cambió el título; sólo se puso un añadido a las tres estrofas de la canción publicada por Jesús Guridi en junio de 1914. Era lo siguiente:

*1. Alkarrekin eskutik elduta, Ikotika ta barreka,
Geure bijotz-goguaren poza
Erakutsi bilddurrtzeka.
¡Gora, gora neskatil euzkotarrak!
¡Aupa, bizkorr egin bira ta bira!
¡Ujuju!*

iAberztzaliak gara gu!

(Unidos de la mano, riéndonos y brincando, mostramos sin pudor el anhelo de la alegría de nuestros corazones.

¡Viva, viva las mujeres vascas! ¡Aupa, dar vueltas rápido! ¡Ujuju! ¡Nosotros somos nacionalistas!).

2. *Orrtik ziarr dabiltz txoritxubak*

Samurr-samurrez pioka;

Aberri-txoritxubak geu gara:

Asi gadixan santsoka.

iGora...!

(Los pajaritos andan por ahí piando suavemente; somos los pajaritos de nuestra patria; empecemos a cantar-gritar).

3. *Euzkadi da geure Aberrija,*

Bijotzaren mattetsuba:

Opaldu dagijogun berari,

Loraz einda, burestuna.

iGora...!

(Euzkadi es nuestra patria, regalémosle lo amado del corazón, una corona hecho con flores)

4. DEL CANTO TRADICIONAL AL CANTO PATRIÓTICO³⁶

Al mismo tiempo que se hacía el llamamiento para la canción de Santa Águeda, la “Comisión Regional de música de Bizkaia”, al parecer directamente relacionada con la Juventud Vasca de Bilbao, afirmaba estar tratando de recopilar las canciones populares vascas para archivarlas³⁷, es decir, que se asociaba a la labor emprendida por el nacionalismo musical, asumiéndolo como suyo. Esta labor de recopilación de cantos populares vascos vio sus frutos con el nacimiento del diario nacionalista *Euzkadi* en 1913. Poco después del concurso de las Diputaciones, *Euzkadi* publicó los lunes, entre febrero de 1913 y febrero de 1914, una serie de cantos vascos recopilados por Jesús Guridi, el Padre Donostia –que firmaba como Udalaiz– y, en menor medida, Resurrección María de Azkue. Se trataba de 46 canciones en total, con letra en euskera y música. El Padre Donostia escribió que había tomado estas canciones de J. D. J. Sallaberry y que Jesús Guridi las había recogido en Vizcaya (Ibarretxe Txakartegi, 1996: 89). Con estas publicaciones se consolidó lo que se podía llamar la construcción de un repertorio musical nacionalista vasco, de naturaleza política, que iría en paralelo al repertorio del nacionalismo musical vasco, de naturaleza más cultural, intentando siempre confundirse con él. Eran como dos líneas paralelas que los nacionalistas vascos intentaron juntar lo más posible para lograr la ilusión de una sola línea.

35. *Euzkel Abestijak*, 1915, Euzkeltzale Bazkuna, p. 39.

36. Aparte de los cancioneros citados en las referencias bibliográficas, se han utilizado los cancioneros vascos publicados en Internet por Euskomedia Fundazioa: <<http://www.euskomedia.org/cancionero?idi=es>>.

37. Véase “Santa Águeda”, *Gipuzkoarra*, 10 de febrero de 1912, p. 1.

Cuando, en 1913 y 1914, el diario *Euzkadi* publicó estas canciones, hubiera podido publicar los trabajos de R. M. de Azkue y del Padre Donostia premiados en 1912 para poner a disponibilidad del público ejemplos de cantos populares vascos. Sin embargo, no fue exactamente así. Del Padre Donostia, se publicaron 26 cantos, que sí correspondían con cantos populares vascos. Fue Jesús Guridi quien introdujo cantos patrióticos en esta serie de cantos publicados, ya que, por lo menos en cuatro ocasiones, la letra era de corte nacionalista, mezclándose con otras que no lo eran. Parece ser que Jesús Guridi, aparte de publicar los cantos populares que había recopilado –ya que se dedicó también a esta labor³⁸– había recogido también canciones patrióticas, que respetaban en cierta medida las características de los cantos populares vascos, creando así una confusión entre los géneros, siendo un buen ejemplo una canción dedicada a San Juan anteriormente analizada. Los cantos publicados en el diario *Euzkadi* representaban el primer paso, dado, al parecer, por Jesús Guridi, para que cantos populares y cantos patrióticos se mezclasen. Era cierto que él no había inventado el canto nacionalista vasco; el *Euzko Abendea'ren Ereserkija* de Sabino Arana escrito en 1902 era muy anterior, y es posible que hubiera podido recopilar cantos nacionalistas que ya se cantaban. Además, el mismo Sabino Arana ya había efectuado el proceso de cambiar la letra original de una canción popular, más concretamente la letra de *La Marcha de San Ignacio*. Pero sí estaba claro que fue él, con la colaboración del diario nacionalista *Euzkadi*, quien los publicó al lado de otros cantos que no eran nacionalistas, sin dar ninguna información, creando así una confusión entre los géneros.

Ese proceso de confusión se generalizó con la labor de Juventud Vasca de Bilbao. Gotzon Ibarretxe informa sobre el hecho de que el Padre Donostia contaba cómo había enviado las canciones al diario *Euzkadi* y que la Juventud de Bilbao “alteró un tanto las letras de las canciones y las adaptó a sus ideales políticos” (Ibarretxe Txakartegi, 1996: 89). A continuación, se va a analizar este proceso de alteración y de adaptación al que se refería el Padre Donostia.

En 1914, Juventud Vasca de Bilbao publicó un primer cuaderno, titulado *Euskel Abestijak, lenengo ingurtija*, con 23 cantos vascos que habían sido publicados en *Euzkadi*³⁹. Para la revista *Euskalerriaren Alde*, esta nueva colección de cantos populares era una “joya que viene a avalorar nuestro tesoro musical”⁴⁰. Tras este primer paso, en 1915, 1916 y 1917, Euzkeltzale Bazkuna, organización encargada del euskera dentro de Juventud Vasca de Bilbao, publicó otros tres cuadernos de cantos vascos, bajo el título de *Euskel Abestijak*. Eran en total 75 canciones, que se podían dividir en distintos grupos. Se encontraban cantos populares vascos “originales”, es decir, ya recopilados por R. M. de Azkue o el Padre Donostia en sus obras, que esta-

38. En la obra de Jesús Guridi, se encuentran varios cuadernos de cantos populares basados en el folklore vasco, como *Euskal folkloreko XXII abesti* de 1932, y *Canciones vascas*.

39. “Crónica. Publicaciones musicales vascas”, *Euzkadi: revista trimestral de ciencias, bellas artes y letras*, julio de 1914, p. 65.

40. “El mes de julio. Arte y artistas vascos. Nueva colección de cantos vascos”, por Berrizale, *Euskalerriaren Alde*, 86, julio de 1914; pp. 454-455.

ban publicados sin ser modificados. Pero había también cantos populares vascos “originales” cuya letra había sido modificada, bien porque se había cambiado palabras, bien porque se les había añadido estrofas que no estaban originalmente. En ocasiones, estos cantos populares vascos “originales” venían seguidos de otra versión, nueva, que no tenía nada que ver con el original. Y existían canciones nuevas, creadas, cuya letra era de temática nacionalista. En este caso, se encontraban algunas de las canciones publicadas en *Euzkadi* entre 1913 y 1914, pero también poemas escritos por Sabino Arana, así como otras producciones. Pero, fuera cual fuese la naturaleza de estos cantos, en ningún caso aparecía su origen, ni sus características. No se estipulaba si eran cantos populares originales, o versiones nacionalistas o creaciones. Sólo se informaba sobre el origen lingüístico, es decir, si estaban escritos en el dialecto de Vizcaya, Navarra, Lapurdi, Zuberoa, etc. En este aspecto, cabe subrayar un aspecto importante: los cantos tradicionales aparecían en los tres cuadernos en su dialecto original, en cambio, las versiones nacionalistas de estos cantos así como las nuevas creaciones nacionalistas estaban en vizcaíno. La única excepción fue el segundo canto de los *Arrats Abestijak* publicados en el cuaderno de 1916, que estaba en guipuzcoano. Existen varias explicaciones a este hecho. Por una parte, que los cuadernos fueron publicados por Euzkeltzale Bazkuna, organización bilbaína perteneciente a Juventud Vasca de Bilbao, y destinados a un público mayoritariamente vizcaíno. Por otra parte, como se verá a continuación, los autores –conocidos– de las letras eran Sabino Arana y Evaristo Bustintza, que escribían en vizcaíno.

Para una mejor comprensión, ya que se trata de muchos cantos, se han creado cuadros para las tres ediciones de los cuadernos de *Euzkel Abestijak* en los que el lector podrá conseguir varias informaciones, algunas de las cuales serán ampliadas a continuación en el artículo. Aparte del título, se ha añadido la persona que había recopilado el canto, aunque esta información no aparecía en *Euzkel Abestijak*; se trata de un dato que se ha añadido aquí, fruto de la investigación. Es importante matizar también que ni el Padre Donostia ni R. M. de Azkue fueron los autores de las versiones nacionalistas de sus cantos. Otro apartado está reservado al autor del canto, que tampoco aparecía en los cuadernos. Como apunta Jon Bagües, en la elaboración de los “monumentos musicales” que son las colecciones de cantos populares, no se informa de quienes son sus autores, ya que “se considera generalmente que las canciones tradicionales son anónimas” y, de hecho, como explica, es lo que les daría su autenticidad (Bagües, 2002: 85). Euzkeltzale Bazkuna, en su afán por mezclar cantos tradicionales con cantos políticos, y por poner su trabajo a la misma altura que los de R. M. de Azkue o del Padre Donostia, tampoco informaba del autor del canto, aunque lo tuviera. En el caso de los cantos nacionalistas, el trabajo de investigación ha permitido relacionar algunos de ellos con poemas escritos por Sabino Arana y publicados en varios periódicos nacionalistas, que fueron reunidos en *Olerkijak* (Arana Goiri, 1980: 2397-2419). Desgraciadamente, no se ha podido encontrar los autores de la música de estos poemas de Arana, aunque es probable que, como en los casos de *Euzko Abendea'ren Ereserkija* o de *Itxarkundia*, hubiera utilizado melodías de cantos tradicionales

vascos. Por otra parte, la investigación ha permitido también aclarar que otros cantos nacionalistas publicados eran poemas de Kirikiño (Estornés Lasa, 1976: 396-407) a los que Jesús Guridi había puesto música. Ya se ha visto que los dos hombres habían trabajado juntos para la elaboración de la versión nacionalista de la canción de Santa Águeda. Su colaboración continuó y fue fundamental en la elaboración de cantos políticos nuevos, como prolongación del trabajo de Sabino Arana. Sin embargo, no se ha podido encontrar el autor de todos los cantos nacionalistas recogidos por Jesús Guridi, por lo que no se puede informar si él mismo había escrito la letra o si era de otra persona. El hecho de que hubiera firmado algunos de estos cantos previamente publicados en el diario *Euzkadi* no permite tampoco aclarar si era el autor de la letra, aunque probablemente sí lo era de la música. Además, en los cuadros, se informa del género del canto, si es tradicional o nacionalista, o si, bajo el mismo título, aparece una versión con letra distinta, en general de carácter nacionalista. En la última columna, se han añadido observaciones que pueden resultar interesantes sobre el origen del canto, aunque, como se ha dicho, las más relevantes serán detalladas después.

4.1. Euzkel Abestijak de 1915

Como se puede observar en el siguiente cuadro, en el primer cuaderno publicado por Juventud en 1915, había canciones que entraban en el grupo de los cantos populares vascos “tradicionales” y canciones que eran creaciones nacionalistas. De estos cantos, algunos eran creaciones de Sabino Arana. Esa interesante ver cómo hasta sus poemas podían también sufrir modificaciones, que tendían a demostrar la necesidad de cambiar el uso de ciertos términos utilizados por el fundador del PNV para así plasmar el carácter nacional del movimiento nacionalista. Así, si Sabino Arana utilizaba el término de “Bizkaitarrak”, en *Itxarkundia* se cambió por “Euzkotarrak”⁴¹. De la misma manera, en el *Gaurik baltzena* de Arana había una referencia a “Bizcaya” que se cambió en 1915 por “Euzkadi”. *Itxarkundia* también había sido publicada por Jesús Guridi en 1913, con los mismos cambios: la versión de 1913 decía “itxartu zaiz, bizkaitarrak”, y en 1915 se cambió por “itxartu zaiz, euzkotarrak”, siendo “euzkotarrak” el término que más se utilizaba en estos *Euzkel Abestijak* de la Juventud para referirse a los nacionalistas vascos.

41. “Bizkaitarrak” se puede traducir por “Vizcaínos”, aunque era el término por el cual se conocían a los primeros nacionalistas vascos provenientes de Vizcaya. “Euzkotarrak”, designa a los vascos, y más concretamente aquí a los vascos nacionalistas.

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Euzko Abendea'ren Ereserkija</i>		Sabino Arana	Nacionalista	(Arana Goiri, 1980: 2413)
<i>Goiko Mendijan</i>		Kirikiño	Mezcla tradicional y nacionalista	Publicado en 1913 en <i>Euzkadi</i> . Corresponde al poema <i>Ene Aberri polit ederra</i> escrito por Kirikiño.
<i>Txorittua, ¿nurat hua?</i>			Tradicional	Se parece a otros cantos tradicionales que llevan un título parecido, pero con unos cambios.
<i>¡Ene Ama!</i>		Sabino Arana	Nacionalista	Publicado en <i>Patria</i> el 13 de marzo de 1904. (Arana Goiri, 1980: 2410).
<i>Itxasua</i>	Padre Donostia		Tradicional	
<i>Attonaren esana</i>		Jesús Guridi (música) y Kirikiño (letra)	Nacionalista	Publicado en <i>Euzkadi</i> en 1913, pero se le ha añadido dos estrofas.
<i>Urkiola'rako bidian</i>		Sabino Arana	Nacionalista	Publicado en <i>Baserritarra</i> el 18 de julio de 1897. (Arana Goiri, 1980: 2401).
<i>Maitia ¿nun zira?</i>			Tradicional	
<i>Itxarkundia</i>		Sabino Arana	Nacionalista	Publicado en <i>Baserritarra</i> el 31 de julio de 1897
<i>Oñaz Loyola'tarr Deuna Ereserrkija</i>		Sabino Arana	Nacionalista	Publicado en <i>Baserritarra</i> el 31 de julio de 1897. (Arana Goiri, 1980: 2404).
<i>Gastetasunak bai-nerabila</i>	Padre Donostia		Tradicional	Publicado en <i>Euzkadi</i> en 1913, aparecía aquí en una versión más larga.

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Txakur galduba</i>		Jesús Guridi	Tradicional, pero con añadido de dos estrofas con letra de carácter nacionalista.	Jesús Guridi había publicado en 1913 en <i>Euzkadi</i> las dos primeras estrofas cuya letra no era nacionalista.
<i>Nik bai-dut maiteño bat</i>	Padre Donostia		Tradicional con versión nacionalista	Había sido publicada en 1913 en <i>Euzkadi</i> , pero en 1915 aparecía con una estrofa más y con una versión en vizcaíno, cuya letra es de carácter nacionalista.
<i>Ni mendexa'ra</i>	Resurrección Maria de Azkue		Tradicional	
<i>Mendiko negarra</i>		Sabino Arana	Nacionalista	Publicado en <i>Baserritarra</i> el 25 de julio de 1897. (Arana Goiri, 1980: 2402).
<i>Zeluko izarren bidia</i>			Tradicional	
<i>Deun Jon Abestijak</i>		Jesús Guridi	Nacionalista	Publicado en <i>Euzkadi</i> en 1914, esta versión tiene tres partes más.
<i>Iruten ari nuzu</i>	Padre Donostia		Tradicional con versión nacionalista	La parte tradicional había sido publicada en 1914 en <i>Euzkadi</i> , y aparecía en 1915 con una estrofa más y con una versión en vizcaíno cuya letra era de carácter nacionalista.

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Gaurik Baltzena</i>		Sabino Arana	Nacionalista	Publicado en <i>Baserritarra</i> el 20 de junio de 1897. (Arana Goiri, 1980: 2401).
<i>Bortian Ahuzki</i>	Padre Donostia		Tradicional con versión nacionalista	Había sido publicado en 1913 en <i>Euzkadi</i> , pero aparecía en 1915 con dos estrofas más y con una versión en vizcaíno que es de corte nacionalista.
<i>Matzaren orrpotik</i>	Jesús Guridi		Tradicional	Publicado en <i>Euzkadi</i> en 1913.
<i>Argizariak zelutik</i>	Padre Donostia		Tradicional	Publicado en <i>Euzkadi</i> en 1913 con el título de <i>Argizariak</i> , aparecía aquí con tres estrofas más.
<i>Gabon-Abestijak</i>	Jesús Guridi		Tradicional	Se parece al canto <i>Ator Mutil</i> , publicado por R. M. de Azkue. Jesús Guridi la publicó en <i>Euzkadi</i> en 1913, pero, en 1915, aparecía con una estrofa más.
<i>Txori urrhentxindorra, hots, emak enekin</i>			Tradicional con versión nacionalista	
<i>Orra orr goiko</i>	Resurrección Maria de Azkue		Tradicional	La segunda estrofa es distinta a la de R. M. Azkue

Además existían canciones modificadas para darles un contenido nacionalista. Una de ellas era el *Deun Jon Abestijak*, como ya se ha visto anteriormente. También estaba el caso de la letra de *Txorittua ¿nurat hua?*, que no era claramente nacionalista, pero que fue modificada para que no apareciese ninguna referencia a España en un canto vasco. Se trataba de un canto popular vasco recopilado por Sallaberry (Sallaberry, 1870: 78-79), pero aparecía en *Euzkel Abestijak* con el cambio de la palabra “España” por la de “Nabarra”.

Otras canciones reproducían la letra de los cantos populares vascos, pero iban acompañados de una adaptación libre y nacionalista. El análisis permitirá entender cómo se mezclaban los géneros populares y nacionalistas.

Goiko mendijan, de Jesús Guridi, había sido publicado en el diario *Euzkadi* el 24 de febrero de 1913. Su letra tenía dos partes muy distintas, como se puede ver aquí:

1. *Goiko mendijan edurra dago,*
Errekaldian ixotza.
Neu zeugandik libre nago ta
Pozik daukat bijotza.

(En la cima del monte hay nieve, en la orilla del río hielo. Estoy libre de ti y tengo el corazón feliz).

2. *Ene Aberri polit-edera*
Zeu lako bat nun dago ba.
Zeugaz beti bizi gura dot
Eldu arte erijotza.

(Oh bella Patria ¿Dónde hay otra como tu? Para ti siempre quiero vivir hasta que me llegue la muerte).

Juventud Vasca de Bilbao publicó la misma letra, con dos pequeños retoques, el más significativo siendo la palabra “libre” de la primera estrofa, que fue cambiada por los puristas de Euzketzale Bazkuna por la palabra sinónima “azke”. Más que este detalle, resulta interesante la diferencia de tema entre las dos estrofas. La letra de la primera era de temática amorosa, más concretamente de una persona que se había liberado del peso de una ruptura sentimental. Pero, de repente, la segunda estrofa pasaba a hablar del amor incondicional de una persona hacia su patria⁴².

El 7 de abril de 1913, Jesús Guridi publicó en el diario *Euzkadi* otro canto popular titulado *Txakurr galduba*:

Txakurr gorri-polit bat
Galdu yaku guri;

42 En el año 2000, la editorial Erein publicó en su *Euskal Kantak* una versión de *Goiko Mendian* que sólo recogía su parte más “popular”, es decir la primera estrofa Véase: <<http://www.euskomedia.org/cancionero/4926?op=4&primR=1&idi=es®s=10&EIKKATTS=goiko%20mendian&pos=1>>.

*Ezaugarija bauko,
Argittu ba'ledi.*

(Se nos ha perdido un bonito perro pelirrojo. Tiene una característica, se lo cuento).

*Belarri baltzak eta
Bustana bellegi,
Iruntsiko leukela
Ogittan libra bi.*

(Tiene las orejas negras, la cola (...), se tragaría dos libras de pan).

No era éste el único canto popular vasco cuya letra hacía referencia a un perro (Donostia, 1994: 1344 y Azkue, 1923: 799). Sin embargo, cuando Juventud Vasca de Bilbao decidió publicarle en 1915, le añadió dos estrofas que nada tenían que ver con aquel animal:

*Nik matte-dot bijotzez
Euzkadi ederra,
Euzkadi bai-dalako
Euzkotarren Ama.*

(Yo amo de corazón a la bella Euzkadi, porque Euzkadi es la madre de los vascos).

*Ene Ama kuttuna,
Matte-laztantxuba:
Eutsi neura bijotza
Ta neura gogua.*

(Mi querida madre, mí querido amor: sostén mi corazón y mi alma).

De nuevo, el añadido hacía referencia a la patria y al amor que los vascos le otorgaban.

El tercer caso era el de la letra de la canción *Nik bai-dut maiteño bat*, que había sido publicado en *Euzkadi* el 1 de septiembre de 1913, firmado por Udalaitz. Era el siguiente:

*Nik bai-dut maiteño bat, ioi! , !zion hura lako!
Ez da tipi ez da handi, bai bien arteko:
Begia du ederra, urdin ezti oso,
Bihotzian sarthu zaut ez baitzaut jelgiko.*

(Tengo una queridita, ¡y como es! Ni grande ni pequeña, sino de estatura media. Ojos bonitos, de un azul muy dulce. Ha entrado en mi corazón y no la dejaré salir de él).

Se trataba de una canción de temática amorosa, que el Padre Donostia había recopilado en Lapurdi en 1913 y que publicaría en su recopilación de cantos populares vascos, con algunas pequeñas modificaciones (Donostia, 1994: 1158-1159). Juventud Vasca de Bilbao la publicó con más cambios. Por una parte, la primera estrofa aparecía seguida de otra, que respetaba la temática amorosa de la letra. Pero, por otra parte, se le añadió una versión en vizcaíno de una estrofa que, de nuevo, pasaba a ser un canto de amor a la patria:

*iOi, Aberri laztana, nik matte-zaudana!
Ikusi gura-zenduket azke ta garbija.
Neura bijotz-jabia zeu bakarrik zara;
Pozik, cebaren, emongo neuke neura bixitza.*

(¡Oh, mi querida patria, a la que yo amo! Me gustaría verte libre y limpia. Tú eres la única dueña de mi corazón; te daría feliz mi vida).

El siguiente caso de letra modificada era el de *Iruten ari nuzu*, que Udalaizt había publicado en *Euzkadi* el 19 de enero de 1914. Se trataba también de una canción cuya letra era de temática amorosa:

*Iruten ari nuzu
Kilua gerrian,
Ardura dudalarik
Nigarra begian.*

(Estoy hilando con la rueca en la cintura, como si nada me preocupara pero con lágrimas en los ojos).

En la edición de Juventud Vasca, aparecían varios cambios. Primero, se le añadió una estrofa, pero que respetaba la temática inicial. Se trataba de la explicación de la tristeza de la mujer, que lloraba porque no se quería casar. En otras versiones de *Iruten ari nuzu*, aparecían también estrofas con una temática similar⁴³. El cambio más significativo operado por los de Juventud fue la versión en vizcaíno de este canto:

*Benetan da polita geure Aberrija;
Bijotzez matte-daigun, berak matte-gaxan;
Gustirik gaxoena da-ta geure Aberrija.*

(De verdad que es bella nuestra patria; amémosla de corazón para que ella nos ame; porque de todas ella es la más enferma).

Como lo ocurrido con los cantos anteriores, se le había añadido una letra con temática patriótica, que nada tenía que ver con la letra original, pero sin cambiar el título. Lo mismo ocurrió con *Bortian Ahuski*, que Udalaizt había publicado en *Euzkadi* el 15 de diciembre de 1913, y que era la siguiente:

*Bortian Ahuski hur hunak osoki;
Neskatila eijerrak han dira ageri;
Hirur badirade, oi, bena txarmantik,
Basa-Nabar orotan ez dute paretik.*

En 1915, la letra de esta estrofa fue ligeramente cambiada:

*Bortian Ahuski, hur hunak osoki;
Neskatila eyerrak han dira ageri;
Hirur bai-dirade, ioi! bena lerrdenik,
Beko Nabarra orotan ez dute berrdinik.*

43. Véase <http://www.euskomedia.org/cancionero?EIKKATTS=iruten&EIKKAAUT=&EIKKATPU=&EIKKALOC=&EIKKAGEN=®s=10&Submit2=Buscar&op=3&idi=es&primR=1>.

(Las chicas bonitas allí aparecen; son tres de venas limpias, no tienen igual en toda Baja-Navarra)

Aparte de estos ligeros cambios –quizás para Euzkeltzale Bazkuna “txarman-tik” sonaba demasiado a la palabra francesa “charmant” (encantadora) y “pare-tik” a la palabra española “par”- que no modificaban el sentido de la letra, se añadió dos estrofas más, que respetaban también la temática amorosa. Sin embargo, tras esta versión, aparecía otra que hacía referencia a la importancia para los jóvenes de ser buenos mendigoizales⁴⁴:

*Mendijan axia garbi ta ederra,
Bertan indarruten da sendero bularra.
Antxe dozu, gaste, osasen betia:
Ixa zatte ba beti mendigoxalia.*

(En el monte la semilla limpia y bella, allí se fortalece el pecho fuerte. Allí tienes joven toda la salud: por lo tanto se siempre mendigoizale).

La última canción cuya letra fue modificada, siguiendo el patrón ya establecido, fue la que Udalaitz había publicado en *Euzkadi* el 23 de junio de 1913: *Txori erresiñula*⁴⁵. Esta letra fue utilizada por Juventud Vasca de Bilbao para su edición de 1915. Era la siguiente:

*Txori erresiñula
Ots emak enekin
Maitearen bortara
Biak elkarrekin;
Erakuts zayok gero
Boz ezti batekin
Aren adizkide bat
Badela irekin.*

(Pájaro ruiseñor, de la amada los dos juntos; muéstrele luego con una voz dulce que es un buen amigo).

Juventud Vasca de Bilbao utilizó esta letra para su edición de *Euzkel Abestijak* de 1915, pero la modificó ligeramente y le añadió otra estrofa cuya letra tenía la misma temática. La canción cambió también de título, pasando a llamarse, *Urrhentxindorra, hots, emak enekin*. Después de esta versión del canto recopilado por el Padre Donostia, venía una versión en vizcaíno que modificaba substancialmente el sentido de la letra:

*iOi, txori polita! ¿Zer abil orr abesten?
¿Aberrijan azkena daustak iragarren?
Ezeistak alakorik attatu be, arren;
Gurau-neukek lidia neu-Ama baño len.*

44. “Mendigoizales”, que se puede traducir por “aficionados a subir los montes”, eran los jóvenes nacionalistas vascos que practicaban el montañismo y que aprovechaban sus excursiones para hacer propaganda.

45. Otra versión, con el mismo título, había sido publicada en *Euzkadi*, con la firma de Udalaitz, el 22 de septiembre del mismo año.

(¡Oh, bonito pájaro! ¿Qué estas cantando? ¿Qué me predices sobre la Patria? Eso no me nombres, por favor; me gustaría antes morir yo que mi madre).

Todas estas modificaciones, alteraciones o añadidos a las obras originales se hacían sin ninguna notificación, bajo un mismo título, creando de este modo una confusión entre lo original y lo nuevo, entre lo tradicional y lo nacionalista.

4.2. *Euzkel Abestijak* de 1916

Cuando se publicó el segundo cuaderno en 1916, la revista *Euskalerraren alde* advirtió que, “como en el primer cuaderno, las letras de muchas melodías han sido cambiadas”⁴⁶. El cuadro que viene a continuación permitirá visualizar más fácilmente el conjunto de esta edición, antes de profundizar en el análisis.

Las canciones se podían dividir de nuevo en varias categorías. Estaban los cantos populares originales, que no tenían temática nacionalista, pero, como ocurrió en 1915, algunas canciones eran populares a las que se había añadido una versión nacionalista. La única diferencia entre las versiones que se anunciaba era el dialecto del euskera utilizado.

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Aberri mattiari</i>		Jesús Guridi (música) y Kirikiño (letra)	Tradicional	Publicado en <i>Euzkadi</i> en 1913. El poema de Kirikiño era <i>Lora politta ontzijan</i> .
<i>Goi-gorantz beti</i>		Nacionalista		
<i>¡Jantzara muttilak!</i>		Nacionalista		
<i>Txoiri urrentxindorra udan</i>				Tradicional Letra parecida con la de <i>Txori erreniñula</i> , firmado por Udalaiz en <i>Euzkadi</i> en 1913. En 1916, aparecía con dos estrofas más.

46. “El mes de agosto. Arte y artistas vascos. *Euzkel-abestijak* – Cantos vascos (2.º cuaderno), por Berrizale, *Euskalerraren alde*, 136, agosto de 1916, p. 495.

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Mendirik mendi</i>			Nacionalista	Publicado en 1913 en <i>Euzkadi</i> , aparecía aquí con una estrofa más de carácter nacionalista.
<i>Jagi, jagi, Euzkotarrak</i>		Kirikiño	Nacionalista	El título del poema de Kirikiño era <i>Jagi-Jagi</i>
<i>Markiñetxebarri'ko</i>			Tradicional	Letra parecida a la de <i>Markina-Etxebarriko</i> , publicado por R. M. de Azkue
<i>Basatxoritxu</i>			Tradicional	
<i>Belarrimotza ¿zertara atorr ona?</i>		Kirikiño	Nacionalista	El título del poema de Kirikiño era <i>Zetara ator ona?</i>
<i>¡Mendiyan baid ederra!</i>			Tradicional	
<i>¡Oñazez Otseña zara</i>		Sabino Arana	Nacionalista Nacionalista	Publicado en <i>Patria</i> , 15 de octubre de 1904. (Arana Goiri, 1980: 2412).
<i>Itxarttu, Euzko-semia</i>			Nacionalista	
<i>Egunto batez</i>			Tradicional	Letra muy similar al <i>Egun batez nitzelarik</i> que había recopilado el Padre Donostia
<i>Arrats abestija (Agota)</i>			Tradicional y nacionalista	Son tres cantos: dos bajo el título de <i>Arrats abestija</i> , con letra nacionalista, y el último con el título de <i>Agota</i> , que es tradicional.

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Gertu gagoz</i>		Jesús Guridi (música) y Kirikiño (letra)	Nacionalista	Publicado en <i>Euzkadi</i> en 1913. El poema de Kirikiño tenía por título <i>Gertu gatoz</i> .
<i>Lenago il</i>		Sabino Arana	Nacionalista	Poema original que Sabino Arana escribió desde la cárcel en 1895 y que <i>Baserritarra</i> publicó en su número 15, en 1897. (Arana Goiri, 1980: 2405-2406).
<i>Andra on daun gizona</i>	Jesús Guridi		Tradicional	Publicado en 1913 en <i>Euzkadi</i> con el título de <i>Andra ona duen gizona</i> .
<i>Urrundik</i>			Tradicional con versión nacionalista	El canto tradicional es una variante de un canto popular recopilado por el Padre Donostia con el título de <i>Urrundik ikusten dut</i> . Este canto venía aquí acompañado por una versión cuya letra era de carácter nacionalista.
<i>iAzkatu bedi!</i>			Nacionalista	

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Euzkerearen eriyotza</i> <i>Lilli eder bat</i>	Padre Donostia (segundo canto)		Tradicional	Son dos cantos, con dos títulos distintos, publicados en la misma página. La segunda había sido publicada en <i>Euzkadi</i> en 1913 con el título de <i>Lili eder bat</i> , y firmada por Udalaitz.
<i>iltuna...!</i>			Tradicional en su primera estrofa y nacionalista en la segunda	Empieza como una canción de amor pero se convierte en canto patriótico en la segunda parte.
<i>Alostarría</i>			Tradicional con versión nacionalista	La primera versión es la de un canto popular, pero va acompañada de una versión en vizcaíno, que es de carácter nacionalista
<i>Txeru</i> <i>!Ama!</i>			Tradicional	Aparecía en 1916 dividido en dos cantos, mientras que en <i>Euzkadi</i> , en 1913, estas dos partes formaban un único canto: <i>Txeru</i> (<i>Otxandijo'ko Erri-Abestija</i>).

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Len eta orain</i> <i>Goxian On</i>			El primero es nacionalista, el segundo tradicional	De nuevo, dos cantos distintos en la misma página. Arriba, aparecía el título de <i>Len ta orain</i> , cuya letra es nacionalista. Debajo estaba <i>Goixian On</i> , canto popular tradicional.

Bajo el título de *Arrats-abestija*, Juventud Vasca de Bilbao publicó tres cantos con letras distintas, el tercero de ellos siendo una canción popular cuyo título era *Agota*⁴⁷. Las otras dos versiones de *Arrats-abestija* eran de corte nacionalista. La primera, en vizcaíno, era la siguiente:

Azkatasun-eguzkija jun yaku Euzkadi'ttik,
bere bixiko gaitz miñak gabarekin eldurik.
Illargirik ez ortzian, ezta be ixarr-izpirik,
illunperan aberrijau illunduba danetik.

(El sol de la libertad se ha ido de Euzkadi, los males de su vida unidos con la noche sin luna en el horizonte y tampoco rayos de estrella, en el atardecer se ha obscurecido esta Patria).

La letra de la segunda versión estaba en guipuzcoano:

Arramaka dabiltz oro, artzak etz otsuak,
idukitzen ixututa Euzkadi'ko euzkuak.
Abestu ezin ba, pozki euzko gaxo-gaxuak,
orlako estutasunen naigabe, min ta itxubak.

(Andan todos gruñendo, los osos y los lobos tienen atemorizados a los vascos. Sin poder cantar, contentos los pobres vascos, disgustados por esta estrechez, dolidos y ciegos).

Negarr egin negarr beti, jun danetik euzkiya,
ene gogo, biyotz estarrí ta begiya.
Purrukatu errai oro; lerrtu, barren gustiya;
nekatuta dagolako, ondatuba Aberriya.

(Llorar, llorar siempre desde que se ha ido el sol, mi mente, corazón, garganta y ojo. Luchad todas las entrañas, explota todo mi interior, porque esta cansada, hundida la Patria).

47. Juventud Vasca publicó únicamente la primera estrofa de este canto, que aparece completo en los cancioneros *Chants populaires du Pays Basque* y *Souvenirs des Pyrénées*. Véase <<http://www.euskomedia.org/cancionero?EIKKATTS=agota&EIKKAAUT=&EIKKATPU=&EIKKALOC=&EIKKAGEN=®s=10&Submit2=Buscar&op=3&idi=es&primR=1>>.

De nuevo, se había mezclado un canto popular con esta vez dos versiones cuyas letras eran patrióticas, aunque esta vez el canto popular aparecía con otro título.

Por otra parte, en la edición de 1916 se publicó el canto *Alostarria*, que se dividía de nuevo en dos partes. La primera contaba con la letra de un canto popular vasco, *Alostorrea*, cuya letra es la siguiente:

*Alostorria, bai, Alostorria
Alostorre'ko zurubi luzia.
Alostorria'n nenguanian
gorubetan, bela beltza
kua, kua, kua, kua leyoetan.*

(Alostorrea, sí, Alostorrea, el largo puente de Alostorrea, cuando estuve en Alostorrea, hilando, cuervo negro, Kua, kua, kua, en las ventanas)

Le seguía una versión en vizcaíno, con una letra muy distinta a la canción original:

*Mendijen ganetik agiri dira
bela arrotz zittalak geuri begira.
Gosez geugara bein teoriíta
jgeu gaxuok! zati-birringduko
gabez euzkotarrok.*

(Euzkadi desgraciada. ¿Dónde has caído? Tienes tu cabeza a punto de morir, con los extranjeros dentro, sin libertad, esclavizada... Levántate, madre, levántate o muere).

*Euzkadi gaxua, ¿nun jausi zara?
il-zorijan duzu zeure buruba.
Motza sarruta, azkatasun-barik,
jopu einda...Jagí, arren, jagi
lasterr edo il, Ama.*

(Por encima de los montes han aparecido los extranjeros malvados mirándonos. Los cuervos han venido con hambre. Pobres de nosotros, a nosotros, los vascos, nos van a destrozar).

El mismo tipo de transformación se operó con el la letra de la canción *Urrundik*. La primera versión que publicó Juventud Vasca de Bilbao era un canto tradicional recogido por el Padre Donostia bajo el título de *Urrundik ikusten dut* (Donostia, 1994: 1402-1403). La versión publicada en 1916 era la siguiente:

*Urrundik ikusten dut ikusten mendiya;
beraren gibelian dago nire erriya.
Yadanik dut aditzenzoriyon aundiya:
yuale mattiaren asperen eztiya.*

(De lo lejos diviso la montaña tras la que esta el pueblo. Oigo ya, qué alegría más grande, el dulce suspiro de la campaña amiga).

Tras este canto, se encontraba una versión con letra en vizcaíno, con una temática muy distinta:

*Gastexu nintzarian erritik urtenda
negarrez atzerrira jun nintzan lan-billa.
Oin pozik aberrira nentorran atzera...
¡Gaxuoi! Ondíño az arrotzen jopuba.*

(Cuando era jovencito me fui llorando de mi pueblo al extranjero para buscar trabajo. Ahora vuelvo contento a mi patria, desgraciada todavía eres sierva de los extranjeros).

Un último canto popular que aparecía acompañado por una versión con letra nacionalista era *Len ta orain*. Este caso era similar al de *Arrats-abestija*, ya que se había publicado primero un canto nacionalista y, seguido, otra canción con un título distinto, y que era un canto popular. Se trataba de *Goxian on*, que el Padre Donostia había reunido en su cancionero (Donostia, 1994: 729), aunque la versión publicada por Juventud Vasca era un poco más corta:

*Goxian on,
arratsian on,
matsaren zumua beti duk on,
eta bet iduk on.
Etxera abiya ta juan ezin
erori eta bertan etzin,
eta bertan etzin.*

(Bueno por la mañana, por la tarde bueno: el zumo de la uva siempre es bueno. Te encaminas hacia casa, y no puedes andar. Caes, y ahí quedas tumbado).

Este canto popular estaba acompañado por una versión cuya letra era de corte claramente nacionalista:

*Antziñako
asaba zarrak
izkilluz ebesan Aberritik
jaurti erbestarrak.
Orain barriz dirudun danari
zabaltzen yakozak zoliki
beso euzkotarrak!*

(Los viejos antepasados de antaño echaron a los extranjeros de la patria con las armas. Ahora sin embargo los vascos abren sus brazos a los que tienen dinero).

*Aldi baten
euzko-semiak
txiruak zuazan ta landerrak,
baña baitta azkiak.
Orain osterarrotzik baltzenei
saldu yaroatsoeguzak
odol ta legiak!*

(Una vez los hijos vascos eran pobres, pero eran libres. Ahora sin embargo, a los extranjeros más negros se les han vendido la sangre y las leyes).

Aparecía también una larga lista de creaciones nacionalistas y algunos cantos que ya habían sido publicados con anterioridad. Así, *Otseña zara* y *Lenago II* eran poemas de Sabino Arana, y *Aberri mattiari*, *Gertuz gagoz* y *Mendirik mendi*

habían sido publicados en *Euzkadi*. Cabe destacar que en el caso del *Lenago II* de Sabino Arana, la versión de 1916 introducía unos cambios. No sólo se había cambiado el orden de las estrofas, sino que el término “Euzkaldunak” empleado por Sabino había sido reemplazado por “Euzkotarrak”. Además, Arana utilizaba “maketuak” cuando en 1916 se utilizaba “motzak”⁴⁸, para referirse a los españoles que vivían en el País Vasco.

4.3. *Euzkel Abestijak* de 1917

Como se va a ver en el cuadro, el cuaderno de 1917 reproducía muchos más cantos populares tradicionales vascos, que no estaban modificados. Algunos de ellos habían sido publicados en *Euzkadi* entre 1913 y 1914, y otro era un poema escrito por Sabino Arana. En cuanto a los demás, tenían un carácter nacionalista, bien porque eran creaciones nacionalistas o bien porque se había alterado la letra. Por otra parte, en *iKen!* y *Euzkotarrak gara*, que eran originales de Sabino Arana, los términos “Bizkaya”, “Bizkaitarrak” y “Euzkaldunes” utilizados fueron reemplazados por “Euzkadi” y “Euzkotarrak” respectivamente.

Uso zuria era un canto popular vasco muy conocido, que fue recogido por el Padre Donostia en su cancionero (Donostia, 1994: 1415-1421). Juventud Vasca de Bilbao publicó en 1917 lo que parecía ser una variante de este canto, ya que llevaba el título de *Uso Zurijoi*, y que parecía seguir la misma temática que la canción popular. La primera estrofa de la versión recogida por el Padre Donostia era la siguiente:

*Uso zuria, errazu,
Norat yoaiten ziren zu.
Espainiako portuak oro
Elhurrez betheak dituzu.
Zure gaurko ostatu
Gure etxean baduzu,
Gure etxean baduzu.*

(Blanca paloma, di, ¿adónde vas? Todos los puertos de España están cubiertos de nieve; tu posada esta noche la tienes en nuestra casa).

La versión de Juventud Vasca empezaba de esta manera:

*Uso zurijoi, ¿nora ua
ortze zabalaz egazka?
Mendi-aranak zuri yagozak,
lats-iturrijak lettu dozak.
Uso zurijoi ¿nora ua?
¿Aberri-ataz eyotan?*

(Blanca paloma, ¿adónde vas volando por el cielo? Los montes y los valles están blancos. Blanca paloma ¿adónde vas? ¿No sobrevuelas la Patria?)

48. “Maketuak”, que se traduce por “maketos”, era el término despectivo utilizado por los nacionalistas para designar a los españoles que vivían en el País Vasco. “Motzak”, o “belarrimotzak” también se usaba con el mismo fin.

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Gabon gabea</i>		Jesús Guridi	Tradicional	Publicado en <i>Euzkadi</i> en 1913.
<i>Leyotzurik</i>			Tradicional	
<i>Aurroi, lo...</i>			Tradicional	Tiene dos versiones: una en navarro y otra en vizcaíno. La letra de la primera se parece a <i>Aurra, egizu lotxo bat</i> , que había sido recopilado por el Padre Donostia.
<i>Orain bai-nauzu</i>	Padre Donostia		Tradicional	Udalaitz había publicado en <i>Euzkadi</i> en 1913 el canto <i>Banauzu herritik</i> , cuya primera estrofa correspondía con la de 1917, con algunas palabras cambiadas. La letra correspondía también a la primera y a la tercera estrofa del canto <i>Orain banoazu herritk</i> , que el Padre Donostia había publicado en su <i>Cancionero</i> .
<i>Lenegotxu ori</i> <i>Ene semetxuba</i>	R. M. de Azkue		Tradicional	<i>Lenegotxu ori</i> había sido recopilada por R. M. de Azkue.
<i>Txoritxubak</i> <i>kayolan</i>			Tradicional	La letra de la primera estrofa de este canto tiene similitudes con la letra de <i>Txoriñuak kaiolan</i> , recopilado por el Padre Donostia.

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Saratarra naizela</i>			Una versión tradicional seguida de otra de carácter nacionalista	La letra de la primera versión era muy parecida a la del canto del mismo título, publicado por el Padre Donostia en su <i>Cancionero</i> .
<i>Uso zurijoi</i>			Nacionalista	Se trata de una variante del <i>Uso Zurijoi</i> recopilado por el Padre Donostia.
<i>Goizian goizik</i>			Tradicional	Letra muy similar a las versiones publicadas por el Padre Donostia –una de ellas en <i>Euzkadi</i> en 1913- y por R. M. de Azkue.
<i>Aldapeko</i>			Tradicional	Letra muy similar a <i>Aldapeko sagarraren</i> , publicada por R. M. de Azkue.
<i>Antón Aizkorri - iEne Aberri</i>		1º parte: Jesús Guridi	Mezcla tradicional y nacionalista	Tenía dos estrofas. La primera con letra idéntica al canto <i>Antón Aizkorri</i> , firmado por Jesús Guridi y publicado en <i>Euzkadi</i> en 1913. La segunda estrofa era de corte nacionalista.
<i>Bonbolontena</i>	Padre Donostia		Tradicional	La primera estrofa era idéntica a la del canto recopilado por el Padre Donostia.

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Lurraren pian</i>	Padre Donostia		Tradicional	Udalaitz firmó en 1913 en <i>Euzkadi</i> un canto cuya letra correspondía a la primera estrofa de este canto.
<i>Euzkotarrak gara</i>		Sabino Arana	Nacionalista	Publicado en <i>Bizkaitarra</i> , 24 de marzo de 1895. (Arana Goiri, 1980: 2398). El poema original de Arana se titulaba <i>iBizkaitarrak gara!</i> Y se editó en 1917 con algunas modificaciones.
<i>Zeuretzat bixitza</i>		Jesús Guridi (música) y Kirikiño (letra)	Nacionalista	Había sido publicado en <i>Euzkadi</i> en 1913, pero en 1917 se le añadió una estrofa. El poema de Kirikiño era <i>Negarrez iksuten zaut.</i>
<i>Ortzeko izar ederrok</i>			Tradicional	
<i>iKen!</i>		Sabino Arana	Nacionalista	(Arana Goiri, 1980: 2412).
<i>Barrba ametsa</i>			Tradicional	Letra similar a la segunda estrofa de <i>Choriñoak kaiolan</i> , publicada en el cancionero <i>Kantuz</i> ⁴⁹ .

49. Véase: <<http://www.euskomedia.org/cancionero/4092?primR=71&op=9&idi=es&f3=KANTUZ&fp3=11&fclick=3&pos=71>>.

TÍTULO	RECOLECTOR	AUTOR	TIPO	OBSERVACIONES
<i>Agate Deunaren abestija</i>		Jesús Guridi (musica) y Kirikiño (letra)	Versión nacionalista	
<i>iLua, lua!...</i>			Tradicional	
<i>Betiko agurr</i>			Tradicional	
<i>iAi, Kepandon!</i>		Sabino Arana	Tradicional	Publicado en la revista <i>Euzkadi</i> en julio de 1906. (Arana Goiri, 1980: 2414).
<i>Illazkittan Argizagi ederra</i>			Nacionalista tradicional	El segundo canto era un canto popular que había sido recopilado por el Padre Donostia en su <i>Cancionero</i> .
<i>Mañari'ttik asi ta...</i>	Jesús Guridi		Tradicional	Había sido publicado en 1913 el <i>Euzkadi</i> .
<i>Txakolin</i>			Tradicional	

Se puede ver como la letra era muy similar a la versión de la canción popular. Existen versiones del canto popular mucho más largas, pero son de temática amorosa. En cambio, la versión de Juventud Vasca tenía una segunda estrofa que se alejaba de dicha temática para acercarse más a una de tipo patriótico:

*Aizkidetxuboi ¿zegattik
ittun dagistak ittaun oi?
¿Mendijok dozak geure mendijak?
¿Errijau-ete asabena?
Arren, itxeistak juaten
ez-ikusteko Ama iltzen.*

(Amigos míos, ¿Por qué me hacéis esta pregunta? ¿Estos montes son nuestros montes? ¿Este pueblo es el de los antepasados? Por favor, no les dejéis marchar para no ver morir a la Madre).

El caso de la letra de la canción *Saraterra naizela*, publicada por Juventud Vasca en 1917, resultaba interesante porque se trataba de una reinterpretación nacionalista de un canto popular. Hasta ahora, se ha visto que algunas letras de cantos populares venían acompañadas por versiones de temática nacionalista, pero que no tenían mucho que ver con la letra original. En cambio, para

Saratarra naizela, Juventud Vasca publicó una primera versión cuya letra correspondía con la del canto popular recopilado por el Padre Donostia (Donostia, 1994: 1301-1302):

*Saratarra naizela
orok bai-dakitte;
Senpere'n bai-dudala
txoriño bat maite.
Ura bezain pollitta
bertze bat daite
baña nik ezpai ' nuye
ura bertzeik maite.*

(Todos saben que soy de Sara, que amaba a un pajarillo de Senpere. Puede que haya otro tan bonito como él, pero yo no amaba sino aquel).

Le seguía una versión en vizcaíno:

*Euzkotarra nazala
orok bai-dakije,
ludijan bai-dodala
aberrí bat matte.
Berau baxen politta
besteik ixan leike,
baña au ta be nik eztot
bera baxen matte.*

(Todos saben que soy “euzkotarra”, que quiero a una patria en la tierra. Ella era bonita, pero hay otras que lo son, pero yo quiero a esta).

Unos cambios en la letra permitieron hacer que el chico del pueblo de Sara que amaba a una chica de Senpere se convirtiese en un nacionalista vasco que amaba a su patria.

Además, Juventud Vasca publicó conjuntamente dos cantos: *Illazketan* y *Argizagi ederra*. Este último canto había sido recopilado por R. M. de Azkue y por el Padre Donostia en sus respectivos cancioneros (Azkue, 1923: 67, y Donostia, 1994: 46). Juventud Vasca publicaba una versión muy similar:

*Argizagi ederra, argi-egidazu;
Oraño bide luzian jun beharra nuzu.
Gau huntan nahi nuke maitia kausitu;
Haren ateraño argi-egidazu.*

(Luna hermosa, alúmbrame; tengo que hacer un largo camino. Quisiera ver esta noche mi amada: alúmbrame hasta su puerta).

Esta versión venía precedida por la canción *Illazketan*, que tenía, como *Argizagi ederra*, a la luna como protagonista principal. Sin embargo, la letra no hacía ya referencia a una historia de amor, sino a la situación del País Vasco:

*Ortze ixillan argi-dagijan illazki ederroi:
¿Geure zori au lakorik noz ete-dok ikusi?*

*Len azke ixanok oin yoguk arrotza nagusi...
Bide latzau argittu itxaroz, gentza-geznarjoi.*

(En el cielo silencioso se ilumina la luna: ¿Cuándo has visto una suerte como la nuestra? Los que antes éramos libres ahora tenemos al extranjero de jefe... Esperando que se ilumine este camino complicado, emisarios de la tranquilidad).

*Ala-arantzak bijotz gaxuok zulatzen yoskuzak.
¿Zegatik, ba, barre-irri dagik geure zori baltzaz?
¿Ala ortze-gotik dakusk egubantz barrija?
Itxaro gozo au lasterr ioi! bete egi geuretzat.*

(Las espinas que agujerean los pobres corazones. ¿Porqué te ríes de nuestra mala suerte? ¿Así vez desde el cielo el nuevo amanecer? Que se cumpla pronto para nosotros esta dulce espera).

*Illun-arrez yagirk argija malkuok legortzen.
Eure bidez ua, illazki, bestetzkuk argitzen.
Zorun-euzkija odoltsu baso-ostez jagi dok:
Bere izpijak euzko-semiok yuez azkatuten.*

(Hasta el anochecer pasa la luz secando lágrimas. Por tu camino vas, luna, iluminando a otros. El sol de (...) Se ha levantado sangrante tras el bosque. Sus rayos liberan a los hijos vascos).

Para acabar este análisis, cabe subrayar el caso de *Anton Aizkorri*. - *iEne Aberri!*, que se componía de dos partes, cada una correspondiente a uno de los dos títulos. La letra empezaba así:

*Anton Aizkorri,
Anton Aizkorri,
Aizkorri'ra juan da
Damatuta etorri.*

(Antón Aizkorri ha ido a Aizkorri y ha venido arrepentido).

Esta letra, publicada por Jesús Guridi el 10 de marzo de 1913 en el diario *Euzkadi*, no contenía referencias a la temática nacionalista, pero, en 1917, se le añadió una segunda parte que sí la tenía, empleando la misma repetición al principio:

*!Ene Aberri!
iEne Aberri!
Matte oni gustija,
Berarentzat naz ni.*

(¡Oh Patria! La amo del todo, soy suya).

Se ha comprobado que se intentaba crear una amalgama entre cantos populares antiguos y cantos nacionalistas modernos, bien publicándolos juntos sin distinguirlos, bien modificando los cantos originales o creando versiones que tenían un contenido más patriótico. Pero también es necesario saber cual era el contenido de las canciones nacionalistas. Si los cantos populares vascos eran para el Padre Donostia los que permitían conocer cuales eran las características del pueblo vasco (Ibarretxe Txakartegi, 1996: 70-135), los cantos nacionalistas

eran los que permitían saber cuál era el imaginario que se quería transmitir a los que las cantaban y a los que las escuchaban. Para estudiarlos aquí, se ha utilizado el sistema elaborado por el historiador francés Raoul Girardet que distingue cuatro grandes conjuntos temáticos para el análisis del imaginario político: la Edad de Oro, el Salvador, la Conspiración y la Unidad (Girardet, 1986).

5. CANTOS PATRIÓTICOS E IMAGINARIO POLÍTICO

La Edad de Oro no tiene fecha, es el tiempo de lo que Girardet llama la “no-historia”, que “escapa a la cronología” (Girardet, 1986: 101). El paraíso perdido que los nacionalistas añoraban en sus cantos respondía a esta característica: se trataba de “una época”⁵⁰, “una vez”, “antaño” o “antes”. Este paraíso perdido era donde “las buenas costumbres estaban (...) arraigadas en la tierra”, un país, un “huerto sobresaliente”, “aislado de la maldad”. Pero, aunque por la naturaleza misma del discurso del imaginario político el nacimiento de la patria no tenía fecha, se le daba un origen divino: “una bella patria tan perfecta y tan limpia dada por Dios”. En este país imaginado, “perfecto” y “limpio”, los vascos, por vivir en este entorno, también eran perfectos y limpios. “Eran pobres”, casi “miserables”, pero tenían lo principal: “eran libres”, y además eran “tan limpios como la blanca nieve”, es decir, que la raza vasca era “limpia y escasa”. Este tema de la pureza de la sangre era recurrente en el discurso nacionalista vasco. Como recordaba el órgano de las Juventudes Vascas en 1917; “Dios quiso hacer al vasco libre en medio de sus montañas y de sus mares, y no permitió que la sangre de los hijos del País Vasco se contaminara con el roce con los demás pueblos. (...) Aquí no dominaron esos pueblos; por eso los tratadistas, hablando del pueblo vasco, dicen que constituimos una *raza isla*, es decir una raza sin afinidad alguna con las demás existentes”⁵¹. Los vascos de la Edad de Oro sabían luchar para mantener sus características, la pureza de su sangre y su libertad: “los viejos antepasados de antaño echaron a los extranjeros de la Patria con las armas”. Así que, para los vascos del siglo XX, estos antepasados representaban el ejemplo a seguir: “hijo de mi hijo, mi querido nieto, no olvides lo que te enseña el abuelo”. Existía un diálogo imaginario entre las generaciones. Pero, como también ocurría en el teatro nacionalista vasco, este diálogo no tenía lugar entre padre e hijos, sino entre abuelos y nietos. En el caso del nacionalismo vasco, los padres eran los que no habían sabido mantener la libertad de la patria, el legado de sus padres. Se había roto el diálogo entre las generaciones por su culpa y se trataba de recuperarlo: “este pueblo es el de los antepasados. Por favor, no les dejes marchar para no ver morir a la Madre”. El legado de los abuelos, de los antepasados, debía servir de guía para las nuevas generaciones, y se resumía en dos ideas: “Ama siempre a Dios y después a nuestra Madre Euzkadi”

50. Para agilizar la lectura, se ha optado por no poner su título original cada vez que se hace referencia a una canción. Asimismo, se ha traducido al castellano la letra original que estaba en euskera. Se invita a los lectores interesados a leer estas canciones, bien a través de las ediciones originales, bien a través de Internet: <<http://www.euskomedia.org/cancionero?idi=es&op=8&fclick=3&fp3=11&f3=EUZKEL-ABESTIJAK>>.

51. “Afirmación de la nacionalidad. Mañana en Sukarrieta”, *Aberrri*, 20 de enero de 1917, p. 1.

–ideas que eran el eje central del ideal del nacionalismo vasco. De hecho, el orden de los dos conceptos del lema del PNV, *Jaun-Goikoa eta Lagí Zarra*, era muy importante: primero Dios y, después, los Fueros como “las constituciones de los territorios vascos, sus verdaderos códigos nacionales, expresión de su soberanía y del derecho a regirse por sí mismos que libremente habían ejercitado hasta 1839” (De Pablo, Mees y Rodríguez Ranz, 1999: 43-44).

Claro que el presente representaba todo lo contrario a esta Edad de Oro: decadencia, corrupción, que Girardet colocaría en su conjunto de la Conspiración (Girardet, 1986: 25-62). Existían dos principales responsables: el enemigo externo y el enemigo interno. El enemigo externo se definía en los cantos nacionalistas a través de términos como “extranjeros malvados”, “maketos”, pero sobre todo como “belarrimotzak” (“orejas cortas”) y también “motzak” (“cortos”), términos despectivos para hablar de los que no eran vascos o los que no hablaban euskera (Michelena, 1990: 583-584 y Pagola Hernández, 2005: 73). El origen de la palabra “belarrimotza”, “oreja cortada”, podría estar en el castigo que se imponía a los malhechores. Condenados al fuste, había un hueco que “era para introducir la cara de los reos y cortarles las puntas superiores de las orejas, marcándoles así para toda la vida como malhechores” (Zufiaurre). Con ellos, había entrado en el país un idioma que no era el euskera, “el sucio erdera”⁵² y con él “la semilla llena de blasfemia”. Con la llegada de los extranjeros, el pueblo vasco perdía su esencia. Por una parte, perdía las leyes con las que se regía el pueblo y que le aseguraban igualdad, justicia y libertad: “no aparecen en ningún sitio las leyes de vuestros antepasados”. Esto provocaba la pérdida de la independencia y la aparición de la esclavitud, tal y como aparecía en las letras de algunos cantos: “eres criada. Tu jefe es España”, “todavía eres sierva de los extranjeros”, “los que antes éramos libres ahora tenemos como amo al extranjero” o también “nuestra Euzkadi querida bajo el yugo de los cortos (...) ahora los más maketos la tienen dominada”. Y si en la Edad de Oro los vascos eran “limpios”, el presente se caracterizaba por la suciedad y la oscuridad: “la luz blanca se ha ennegrecido y el roble verde ha amarilleado”; “Euzkadi se ha tapado bajo la noche, la Ley Vieja⁵³ se ha perdido y se ha ennegrecido”, “se ha manchado la patria”. Era como si el pueblo vasco estuviera viviendo en las tinieblas donde la luz de Dios no pudiera penetrar: “los pájaros silenciosos, el sol oscurecido, las flores marchitadas. ¡Qué desgracia! Se ha ido la alegría para siempre”. La decadencia también era vista como un agujero sin fondo en el que había caído el pueblo: “el pueblo vasco ha caído en el abismo”. En consecuencia, cuando el vasco miraba a su tierra, no la reconocía: “¿qué ven mis ojos? Veo todo eso perdido: provincia, bosque, colina y monte, ciudad, baserri, todo”. Pero el vasco también era responsable de esta situación. Era él quien había permitido al extranjero adueñarse de su tierra: “ciegamente le considerabas bien al extranjero y le diste tu corazón”. En lugar de luchar contra ellos, el vasco abrió la puerta, dejando entrar el mal: “tus hijos te han hundido”. Las consecuencias de la presencia de los extranjeros, y de la pasividad y colaboración de los vascos eran por lo tanto la pérdida de las características del País Vasco de la Edad de Oro, lo que provocaba la enfermedad de la patria y su muerte anunciada. Como dice

52. El término “erdera” sirve para definir una lengua que no es el euskera.

53. Referencia a “Lagí Zarra” –los Fueros– del lema del partido.

Benedict Anderson, “las naciones no tienen nacimiento claramente identificado y su muerte, si acaso ocurre, no es nunca natural” (Anderson, 1996: 206). La muerte de la patria era un tema que aparecía a menudo en estos cantos, pero todavía cabía una opción: “Levántate, Madre, levántate o muere”.

La muerte de la patria vasca, que estaba a punto de ocurrir, tenía un remedio: Sabino Arana era el Salvador. Con su presencia, la mantenía con vida: “Si esta patria querida está viva, se lo debemos a Sabino, porque la ha quitado del patíbulo”. Pero también despertaba al pueblo vasco de su sopor y se ponía a la cabeza del ejército liberador: “Euzkadi, bonita, hermosa, estabas media muerta; no hay en la tierra una raza tan desgraciada (...) Cuando un vasco hizo un llamamiento, nos pusimos de pie; estamos preparados a su lado para empezar a trabajar”. Aparte de Sabino Arana, San Ignacio de Loyola representaba también la figura del Salvador, tal y como aparecía en el himno que el mismo Arana había escrito en honor al santo:

- | | |
|---|--|
| <p>1. <i>Iñaki,</i>
<i>Jaungua'k bidalduba</i>
<i>Ludijan ixatera</i>
<i>Josu'ren</i>
<i>Gudarijen Buruba;</i>
<i>Batzarrak</i>
<i>Autu zinddun</i>
<i>Bizkattarren</i>
<i>Zain Deuntzat.</i>
<i>Zeu zara</i>
<i>Zaindari ta</i>
<i>Jaun onena</i>
<i>Geuretzat.</i>
<i>Iñaki,</i>
<i>Entzun, arren, eiguzu</i>
<i>Ta geure opea arrtu.</i>
<i>Bijotza</i>
<i>Bizkattarrak</i>
<i>Jayotzetik</i>
<i>Damotzu;</i>
<i>Zeuria da</i>
<i>Beria...</i></p> | <p>2. <i>Baso, mendi, ibai, arru...</i>
<i>Zeru-gottik,</i>
<i>Deun-Iñaki,</i>
<i>Jabon, ba,</i>
<i>Bizkaya.</i>
<i>Jabo-ixu</i>
<i>Lagi-Zarra;</i>
<i>Areyo-aurian</i>
<i>Zeuk aginddu</i>
<i>Bizkattarrak...</i>
<i>Gudean sarrturik,</i>
<i>Ezpatea arrtuta,</i>
<i>Bizkattarren aldez,</i>
<i>Donge ta areyua</i>
<i>Indarr zerutarraz</i>
<i>Zatittu osoro ta...</i>
<i>Zorijontsuba</i>
<i>Bizkaya beti ixango da</i>
<i>Zeuk, Iñaki,</i>
<i>Zainduta.</i></p> |
|---|--|

1. ¡Oh Ignacio, enviado por Dios a ser en la tierra Capitán de los soldados de Cristo! La Junta General te eligió por Patrón de los bizkaínos. Tú eres el más excelente. Guarda y Señor para nosotros. ¡Oyenos Ignacio, te rogamos, y acepta nuestra ofrenda. El bizkaíno entrégate el corazón desde que nace. Tuyo es todo lo suyo...
2. Bosques, montes ríos, barrancos... Desde lo alto del Cielo, San Ignacio, guarda a Bizkaya. Guarda nuestra religión; guarda nuestra Ley Vieja. Enfrente del enemigo manda Tú al bizkaíno. Y entrando en la pelea, blandiendo la espada por los bizkaínos, despedaza por completo a enemigos y malos con la virtud del Cielo y... ¡Bizkaya será siempre feliz, custodiada por Ti, oh Ignacio!)⁵⁴

54. Esta traducción fue publicada con el texto original: “Oñaz-Loyola'tarr Iñaki Deuna”, *Euzkadi*, 10 de marzo de 1914, p. 1

San Ignacio era para el PNV el protector y el jefe de su ejército. La labor de los vascos era seguir a estos salvadores y empezar la lucha por la recuperación de sus características. Esta lucha pasa por la afirmación de estas particularidades, a saber, la pureza de sangre, la religiosidad, la fuerza mental y física, el euskera, la libertad y el uso de sus costumbres definidas como sanas, en oposición a las extranjeras definidas como "sucias". Todos estos elementos estaban en los cantos: "somos vascos, puros vascos, limpios de sangre y fuertes de mente"; "las costumbres de Euzkadi porque las queremos mucho. No queremos danzas sucias, somos limpios"; "odia el toreo, las blasfemias, los bailes sucios. Ama de corazón el deporte vasco, los nobles juegos limpios"; "no somos extranjeros, no somos proextranjeros, no somos amigos de los maketos o de los cortos, somos hijos de nuestra madre, que ella es Euzkadi" o también "las bellas costumbres de Euzkadi, nosotros las queremos resucitar". Pero la lucha del mismo modo era un combate, una guerra. En muchos cantos, se animaba a los vascos a luchar, a tener valor: "despertad vascos, arriba, euskaldunes todos; viva las viejas leyes; si estáis todos en silencio, qué escucháis? Que nos llame la guerra santa"; "siempre más arriba, este ánimo tuyo, levántalo, euzkotarra, fuertemente", "arriba, euzkotarras". Tal como lo habían hecho los antepasados, había que expulsar del país a los extranjeros y a los enemigos para recuperar la libertad: "echa, echa a los huesos negros y a todos sus amigos. Quita, echa a los que pierden lo nuestro (...) Echa así a los que nos quieren pisar", o "que mueran todos los enemigos de nuestra patria". En una canción, *Belarrimotza ízetara atorr ona?*, se invitaba al extranjero a irse de manera voluntaria del País Vasco para volver a sus tierras, lo que evitaría el combate, "y de esta manera, tú y yo amigos para siempre". Cabe además destacar que, a menudo, en las canciones se hacía referencia al lema del PNV, "Jaun-goikua eta Lagí-zarra"; que representaba por lo que los vascos estaban luchando.

En el conjunto temático relacionado como el imaginario del Salvador aparece el concepto de sacrificio, que estaba también muy presente en los cantos creados por los nacionalistas vascos. Pero para llegar hasta el sacrificio, para estar dispuesto a morir por una patria, por una comunidad imaginada, una "invención", como dice Benedict Anderson, tenía que intervenir un factor esencial: el del amor. La temática del amor estaba también muy presente en estos cantos donde la patria vasca era a menudo descrita como una madre. De hecho, si uno no elige su familia, tampoco elige el país donde nace, ni su nacionalidad. Anderson explica que la idea de familia está relacionada con el dominio del amor desinteresado y de la solidaridad, que lleva al sacrificio (Anderson, 1996: 147). Al menos en 16 cantos, se identificaba a la patria con la figura de la madre. Así, "Euzkadi es la madre de los vascos": "tienes que saber que nuestra madre patria es Euzkadi", "somos hijos de nuestra madre: que ella es Euzkadi" o "somos los hijos de la patria. Euzkadi es nuestra madre". Como se explicaba en *Agate Deunaren abesti-ja*, "como los hijos quieren a su madre, queremos a la patria". Sin embargo, algunos vascos no eran buenos hijos: "tu hijos te han hundido", y la madre sufre: "te estoy viendo llorar", "madre, no te mueras". Así que los buenos hijos querían recuperar este amor, "tenemos que sostener a nuestra madre Patria", "ensalzad ahora la madre, la querida patria", y para ello están dispuestos a sacrificarse: "preferiría morir yo antes que mi madre muera", "Ay mi madre! Aquí te traigo la vida para ti", o bien "daremos la vida para limpiarte".

El amor a la patria y el sacrificio eran elementos muy presentes en estas canciones que se expresaban a través de otros elementos que el de la madre, aunque siempre se trataba de personalizar a la patria, dándole un rostro humano para establecer con ella una relación de amor. Euzkadi era “bella”, “bonita”, “hermosa”, y enamoraba al vasco como si fuera una mujer: “todos saben que soy euzkotarra, que en la tierra quiero una patria. Ella era bonita, pero puede que haya otras igual de bonitas. Pero yo amo a ésta”. A veces también, Euzkadi se parecía más a un país verdadero, cuando se la definía a través de los elementos de su geografía: “río, baserri, campo, monte”, “bosque, monte, río, barranco”, “los bosques de nuestra Patria, los campos de nuestros montes”.

Girardet atribuye al Salvador poderes propios de un visionario, que sabe lo que ocurrirá en el futuro (Girardet, 1986: 78). Esta temática también estaba presente en algunas canciones. Muchas eran pesimistas, y se insistía mucho sobre lo negativo, pero a veces aparecía una esperanza. Así, “la raza de antaño, limpia y escasa (...) se encenderá y se levantará y Euzkadi será de los euzkotarras”. Lo que ocurre con la Edad de Oro, que no tiene fecha concreta, ocurre también con la salvación. En una canción se decía que “pronto viene el día”, a saber, el día en que los vascos liberen la patria del yugo extranjero.

En cuanto al tema de la Unidad, el hecho de cantar estas canciones era ya un acto de unidad. Benedict Anderson, hablando de los himnos nacionales, dice que “cantarlos, es hacer la experiencia de una cierta simultaneidad: gente que no se conoce de nada cantan los mismos versos sobre la misma melodía”, lo que crea una imagen de “unisonancia”; cantar estos himnos “crea ocasiones para la unisonancia, para la realización física en eco de la comunidad imaginada” (Anderson, 1996: 149). En los actos nacionalistas vascos de la época, no faltaba al final el *Euzko-Abendea'ren Ereserkija* o el *Itxarkundia* en el caso de los actos de la Juventud, que el público cantaba de pie al unísono. Pero la unión no ocurría sólo con estos himnos, sino que se reproducía con todas las canciones que se pretendía popularizar entre los nacionalistas. La publicación de los cuadernos de cantos por parte de la Juventud Vasca de Bilbao, así como las clases y las veladas dedicadas a los cantos populares, respondían a esta preocupación. Se trataba de que todos los nacionalistas dispusieran de estas canciones, que se las aprendieran y que, juntos, las cantaran. Se podría sin embargo establecer una división entre vascos a causa de estas canciones. Por una parte, estaban los que se sabían los cantos populares originales, y, por otra, los que se sabían las versiones nacionalistas. Era posible también derribar la barrera cuando cantos populares originales y versiones nacionalistas habían alcanzado el mismo nivel, es decir, cuando no se diferenciaba entre las dos, lo que se intentaba hacer publicándolos juntos sin especificar cuáles eran los originales y cuáles las creaciones nacionalistas. Además, resulta interesante apuntar que en una canción se daba la oportunidad a los “malos vascos” de reintegrarse en la comunidad: “ven, vasco maketizado, ven entre nosotros a trabajar por la patria, junto con nosotros”. Juventud Vasca de Bilbao les brindaba la ocasión de dar este paso gracias a sus clases en las que podían aprender estos cantos vascos. En la revista *Euskalerraren Alde*, refiriéndose a estas mismas clases, se alegraban de esta “acertadísima idea”, y añadían este comen-

tario que confirmaba el papel que se atribuía a los cantos como medio de contención de la música extranjera en la sociedad vasca: “a ver si las popularizamos hasta el extremo de conseguir aminorar un poco la irrupción de *couplets* sin sentido o indecorosos que amenaza ahogarnos”⁵⁵. Para acabar con este tema de la Unidad, cabe recordar que en el caso de los poemas de Sabino Arana que han sido utilizados en estos cuadernos, se cambiaban los términos de “Bizkaya”, “Bizkaitarrak” o “Euzkadunak” por “Euzkadi” y “Euzkotarrak”. Los cambios respondían también a una voluntad de unión de todos los vascos, ampliando los referentes que Arana había limitado a la provincia de Vizcaya y a los que hablaban euskera. Con “Euzkadi” o “Euzkotarrak” se ampliaba el espectro geográfico y poblacional, incluyendo así a todos los que tenían que formar parte de la comunidad imaginada.

6. GENERALIZACIÓN DE LA ESTRATEGIA DE POLITIZACIÓN DE LA MÚSICA Y CREACIÓN DE UNA ÓPERA PATRIÓTICA

Pero el trabajo de Juventud Vasca de Bilbao no se limitó a los cantos populares que, como en el caso del nacionalismo musical, debía servir de base para la creación de un nuevo repertorio. En 1921, tras volver a poner a la venta los cuadernos publicados entre 1914 y 1917, la Comisión de música se reorganizó y se encargó de la catalogación del archivo musical que poseía Juventud Vasca. La organización juvenil nacionalista anunció públicamente: “comenzamos nuestros trabajos con la reorganización y catalogamiento del archivo musical de esta Sociedad que no hemos de parar hasta que alcance a ser el primero del País Vasco, al menos en lo que a música vasca se refiere”, e informaba que había adquirido una maquina litográfica para su impresión⁵⁶. Con todo este material y la maquinaria necesaria, Juventud Vasca de Bilbao emprendió un plan ambicioso de publicación de música vasca. Además de volver a publicar los *Euzkel Abestijak*, sacó uno nuevo, que parecía corresponder a la continuación del cuaderno editado en 1914, que comprendía los cantos que aparecieron en *Euzkadi* entre 1913 y 1914. Con este cuaderno se pretendía completar la colección para la elaboración de un nuevo repertorio de música vasca a través de la utilización de los cantos populares. Por una parte, se contó con la colaboración del director de la Banda Municipal de Bilbao, José Franco, para armonizar los cantos populares. Los resultados de esta colaboración serían la publicación de *Escenas Vascas* y *Rapsodia Vasca*, ambas para bandas. Gracias a esta labor, en septiembre de 1921, se anunció con orgullo en la prensa nacionalista que por primera vez, la Banda de Bilbao había tocado tres cantos vascos armonizados⁵⁷. Por otra parte, se encargó a varios jóvenes compositores vascos que escribieran melodías vascas para el orfeón, así como la instrumentalización de los cantos vascos para sexteto, obras de concierto y de baile para bandas de txistularis, música religiosa sobre temas vascos para órganos, y adaptaciones de cantos popu-

55. “El mes de octubre. Arte y artistas vascos. Clase de cantos populares”, por Berrizale, *Euskalerraren Alde*, octubre de 1913, p. 707.

56. “La Asamblea general extraordinaria de Juventud Vasca, de Bilbao”, *Aberri*, 31 de agosto de 1921, pp. 1-4.

57. “Movimiento nacionalista”, *Aberri*, 24 de septiembre de 1921, p. 2.

lares para la creación de preludios y conciertos, también para órgano, con la colaboración del compositor y organista Urregarai⁵⁸. Se proyectaba asimismo una edición de lujo de la historia de bailables vascos y un libro de ezpatadantza. Además, Juventud Vasca intentó introducir nuevas óperas vascas en su programa y en su producción. Después de las representaciones en 1910 de *Itxasondo*, *Jauntxuba* y de la pastoral *La Princesa Gastia*, en 1921 se anunció que se quería poner música a *Libe*, “melodrama histórico-legendario y romántico sobre la Vizcaya medieval” (De la Granja, 1995: 160), y a *Bizkaya por su independencia*, de Sabino Arana, para así formar con la opereta *Lore*, una “Tetralogía vasca”⁵⁹.

En la historia de la ópera vasca en Bilbao a principios del siglo XX, aparecían nombres muy ligados a Juventud Vasca de Bilbao y al nacionalismo vasco. La colaboración de Alfredo Echave con la labor teatral de esta organización es ya conocida. En el apartado sobre la labor de su orfeón, han aparecido los nombres de Santos Intxausti, Aureliano Valle y Jesús Guridi. Se trataba de algunas de las figuras más importantes de la vida cultural de Bilbao, que estaban colaborando directamente con la sociedad juvenil nacionalista bilbaína. Por lo tanto, no era de extrañar que Juventud Vasca de Bilbao hubiera intentado participar también, como lo hizo con el teatro o con la música coral, en la construcción de una ópera vasca. Aunque esta experiencia no fue tan fructífera como la del teatro o el coralismo, denotaba bien la voluntad del nacionalismo de utilizar el arte, en este caso, el nacionalismo musical vasco que se estaba imponiendo en el País Vasco, como un elemento más al servicio de su ideología.

Juventud Vasca de Bilbao participó en este movimiento del teatro lírico vasco en Bilbao principalmente con dos obras: *Itxasondo* y *Jauntxuba*. *Itxasondo* era una opereta con letra de Miguel Cortés⁶⁰ y música de Santos de Intxausti cuyo primer acto fue estrenado por Juventud Vasca de Bilbao el 30 de octubre de 1910 en el Teatro Arriaga. Además del cuadro de la sociedad, también participó un coro mixto. Sólo se volvió a representar en 1911, con la participación del coro. En esta obra en la que las partes cantadas eran euskera y las partes habladas eran en español, el argumento era muy sencillo: se trataba básicamente de la historia de amor entre Ramón, un pescador vasco nacionalista, e Izar. En el primer acto, se celebraba con una romería la vuelta de los pescadores a tierra, pero cuando volvían a salir, su barco se hundía. Ramón desaparecía durante el naufragio, e Izar quedó rota de dolor ya que habían previsto casarse a la vuelta del barco. Finalmente, Ramón era recogido por un barco y volvía a casa, pudiendo celebrarse la boda. Pero lo más interesante de la obra, sin entrar en consideraciones

58. “Comisión de música”, *Aberri*, 8 de octubre de 1921, p. 2.

59. “La Asamblea general extraordinaria de Juventud Vasca, de Bilbao”, *Aberri*, 31 de agosto de 1921, p. 3.

60. Natalie Morel Borotra da unos detalles interesantes sobre Miguel Cortés en su libro: conoció a Sabino Arana cuando interpretaba un papel el día del estreno de *Vizcaitik Bizkaitarra* y se convirtió rápidamente en propagandista de las ideas aranistas, colaborando en varias publicaciones nacionalistas y como autor de comedias como *Idekuak alkarrekin (cada oveja con su pareja)* (1909) y *Estropadeak* (1909) (Morel Borotra, 2002: 209). De hecho, estas dos obras fueron también estrenadas por el cuadro dramático de Juventud Vasca (véanse “Naskaldija”, en *Bizkaitarra*, 10 de abril de 1909, p. 4, y el programa de la velada en *Bizkaitarra*, 8 de mayo de 1909, p. 2).

artísticas, era el mensaje que había detrás de esta sencilla historia de amor. Se encontraba, como en el caso de las obras de teatro interpretadas por el cuadro dramático de la Juventud o de los cantos populares que publicaban, varios elementos temáticos que permitían construir un imaginario político propio.

La obra empieza con los pescadores cantando al unísono con su capitán un canto patriótico, que bien hubiera podido ser uno de esos cantos publicados por Juventud Vasca entre 1915 y 1917:

El Capitán: Viva siempre el pueblo vasco
Todos: Viva siempre el pueblo vasco
El Capitán: Viva siempre nuestra Patria
Todos: La Patria
El Capitán: Todos somos vascos
Todos: Vascos somos todos
El Capitán: Amemos a nuestra Euzkadi
Todos: Es verdad, cantemos, ¡Viva siempre nuestra Patria! (Acto I, escena 1).

Existe en esta obra una reflexión sobre las fiestas. El tema de la fiesta es muy frecuente en el imaginario político y Girardet lo asocia al conjunto de la Unidad, explicando, a través del ejemplo de las fiestas revolucionarias francesas, que tienen un carácter pedagógico relevante (Girardet, 1986: 144-147). Así, gracias a este tipo de reuniones, se intentaba establecer una disciplina colectiva, algunas pautas de moral y de comportamiento. Se trata también de una afirmación de la voluntad de unificación, de no establecer diferencias entre los individuos presentes y de minimizar el individualismo. Girardet lo resume diciendo que:

La mayor preocupación sigue siendo sin embargo la de una unidad que hay que recobrar, de un equilibrio que hay que restaurar tanto en el campo de la moral individual como en el de la consciencia colectiva (Ibíd.: 148).

Todos estos elementos se encuentran en *Ixasondo*. Existen dos tipos de fiestas: las que, como se ha visto, servían para unificar la comunidad imaginada bajo los mismos valores, y otras que simbolizaban la trasgresión, la anarquía, con unos participantes sin control. Cuando se trata de celebrar una fiesta, Ramón, que representa en la obra el modelo de vasco que fomentaba la Juventud Vasca, quiere establecer reglas, lo que corroboraba la idea de que la fiesta era un medio para educar. Así, celebrar una fiesta no debía ser un acto donde el vasco perdiera sus características, sino todo lo contrario, debía ser un acto donde afirmarlas, reivindicarlas. En este caso, se establece una clara oposición entre las fiestas que se celebraban, teñidas, según los nacionalistas, de "exotismo", con música española y baile "agarrado", y las que fomentaba, por ejemplo, la Juventud Vasca de Bilbao, que tenían que responder a un cierto canon. La gran cuestión para Ramón a la hora de celebrar una fiesta es la siguiente: "¿Por qué hemos de dejar ahora de rendir culto a nuestro país?" (Acto I, escena 1). Es decir, que se hiciera la fiesta no debía ser una excusa para no comportarse como un "buen vasco":

Pues venga broma y alegría, pero sin olvidar que somos vascos. No hagamos como aquellos que solo son vascos entusiastas cuando el ambiente que les rodea

es vasco, y se olvidan de su patria en todas las demás ocasiones. Parece que, ayunos de entusiasmo y de convicciones, tenemos que ir siempre, sin timón ni brújula, allá, a donde el viento quiera llevarnos (Acto I, escena 1).

Lo que combate aquí Ramón, es el uso de canciones extranjeras durante las romerías. Que un vasco cantase canciones extranjeras, era algo que no se podía concebir, por la naturaleza misma de estas canciones:

Pero en estos tiempos, en que todo lo vasco agoniza, ¿es honrado e inofensivo manifestar nuestra alegría con cantos que contribuyen a apresurar la muerte de nuestro pueblo? (Acto I, escena 1).

Cantar canciones extranjeras, en este caso españolas, es para Ramón participar en la extinción de la cultura vasca, de todo lo vasco. Esta idea responde bien a los conceptos establecidos por el nacionalismo musical vasco. Gotzon Ibarretxe explica de manera precisa la naturaleza de estos presupuestos reivindicados, entre otros, por el Padre Donostia, en los cuales los cantos vascos representan la esencia del pueblo vasco (Ibarretxe Txakartegi, 1996: 83-85). Del mismo modo, Jesús Guridi hablaba del pueblo vasco como el “pueblo cantor por excelencia”, en el que “canta todo el mundo” (Morel Borotra, 2002: 353). Si un vasco no cantaba sus propios cantos populares, dejaba de ser vasco, primero, porque olvidaba su legado cultural, pero también porque adoptaba cantos que eran propios de otros pueblos, asimilando así características que no eran suyas. De manera gráfica, se podía decir que era como un contagio a través de los cantos, de la transformación del vasco en español por el hecho de cantar cantos españoles.

La demostración que se daba en la obra para explicar que los cantos vascos eran distintos de los españoles corroboraba lo dicho:

en nuestro pueblo la alegría es franca, ingenua. Es el alma vasca, bañada de sol, que sale fuera espontáneamente. Esa otra alegría, o lo que sea, que se manifiesta en los cánticos meridionales, tiene algo de fúnebre que oprime el corazón. Es alegría forzada, rebuscada. Es el alma de otro pueblo distinto del nuestro (Acto I, escena 1).

Se asumía en la comunidad nacionalista vasca, gracias, entre otros, a los trabajos del Padre Donostia, que la música vasca era distinta porque la raza vasca lo era (Ibarretxe Txakartegi, 1996: 83-85). En la obra, todo esto se resume por el hecho de que en la música vasca la alegría es sincera, sana, y que la española es “forzada, rebuscada”. Lo que queda claro al final de la demostración es que “es el alma de otro pueblo distinto del nuestro”. Después de criticar el uso de cantos españoles en las romerías, se establece el modelo a seguir. Además de cantar cantos vascos, hay que bailar danzas vascas –“bailaremos al son del tamboril”– y comportarse “sin ofender a Dios ni a nuestra Patria” (Acto I, escena 5). Se establece de esta manera “el estilo de nuestro pueblo” (Acto I, escena 12). Y para dar la posibilidad al espectador de poner en práctica lo que le estaban explicando con la obra, Juventud Vasca de Bilbao y las demás organizaciones nacionalistas tenían a la disposición de sus socios clases específicas para aprender a bailar los bailes típicamente vascos.

Aunque, más importante que la fiesta, era actuar para la patria. En *Itxasondo* se encuentran postulados que recuerdan ciertos eslóganes en pancartas y pegatinas hechas por las juventudes nacionalistas vascas más radicales, que se podían ver durante las fiestas populares de los años 90. Algunos recordarán el “Jaiak bai, borroka ere bai” (las fiestas sí, pero la lucha también) por ejemplo. Ya en 1910, los personajes de *Itxasondo* apuntan hacia esta dirección:

Los que estamos aquí, juntos al chacoli, todos seremos buenos vascos. Pero desearía que hoy, mañana y siempre hiciésemos algo por la Patria
Responde el coro:

¡He aquí nuestro lema: ¡Viva Dios y la Vieja Ley!
Como estos novios seamos, pues: amigos del trabajo y patriotas. En tiempo de abundancia, como en tiempo de escasez, amemos siempre la patria del vasco.
Y todos juntos:

Ona emen gure ikuriña,
¡Gora Jaungoikua eta Lagi-Zarra! (Acto I, escena 12).

También se critica a los que sólo se comportan como “buenos vascos” cuando están en sociedad, pero que luego lo olvidan en la vida diaria. Si las fiestas eran una manera de educar a los miembros de la comunidad, las pautas que se establecían en ellas no debían limitarse al ámbito festivo, sino ser reproducidas en todos los ámbitos de la vida. Aparte del ejemplo que se ha dado antes, existe otra referencia en la obra:

Mucho quiere Txabarri al Fuero, pero más aún al vino sabroso.
Como él hay muchos euzkédunes. ¡Leyes viejas sí, pero antes que ellas el estómago!
Ante el vino, ¡cuánto patriota!
(...) En las alegrías suele mostrarse lo que en otras ocasiones no se descubre
(Acto I, escena 10).

En muchas obras teatrales nacionalistas aparecían historias de amor donde el hombre vasco se caracterizaba por una cierta torpeza a la hora de conquistar a la mujer que amaba. A veces silenciaba su amor, y en el caso de *Itxasondo*, cuando Ramón se declara a Iziar para que se casen, lo hace de manera brusca, con pocas palabras. Se trata también aquí de un tópico presente en el imaginario, en el cual el vasco era más un hombre de acción que de palabras. Pero esta falta de elocuencia verbal, lejos de ser un defecto, representa una garantía, una demostración de sinceridad. Miren, hermana de Iziar avisaba:

Generalmente los excesos de lengua suelen disimular la falta de sentimientos
(...) Ten cuidado, Iziar, de los hombres que, para pintarte su cariño, hagan derroche de palabras melosas! (Acto I, escena 5).

Existen también en *Ixasondo* muchos elementos pertenecientes al conjunto de la Edad de Oro establecido por Girardet. Uno de ellos se encuentra en la obra cuando Ramón se refiere a los aldeanos:

Estos (...) son buenos; ellos constituyen la parte sana. Por eso, su placer es sencillo: comer y beber. Otros hay, más arriba con costumbres y aspiraciones más relajadas y dañinas (Acto I, escena 9).

La Edad de Oro, a la que se refiere Girardet, es el tiempo del “antes”, una época sin determinar en el que reinaban la armonía social y el orden dentro de una comunidad cerrada, solidaria y jerarquizada, en el que se respetaban los ritmos de la naturaleza, ya que el hombre vivía de la tierra y su vida seguía el ritmo de las estaciones (Girardet, 1986: 97-105). Esta imagen se suele asociar al mundo rural. Ramón insiste en el hecho de que los aldeanos son “buenos”, que “constituyen “la parte sana” y que sus principales preocupaciones son comer y beber. Se trata aquí de subrayar las cualidades de personas que viven “como antes”, en lo que se considera una especie de Edén. Naturaleza y hombre convivían, y de esta armonía nacía la felicidad del hombre. Era inocente, puro, alejado del pecado y sólo se preocupaba de alimentarse. Si sale de este mundo rural idealizado, el hombre se corrompe, empieza a tener “aspiraciones más relajadas y dañinas”, “necesidades artificiales” como dice Girardet (Ibíd.: 105-119). La pureza que caracterizaba al hombre del campo se perdía en las ciudades. El hombre salía del tiempo sin fecha, de la Edad de Oro, y entraba en la historia de los hombres, con sus guerras, sus divisiones... La ciudad, en definitiva, la modernidad, eran vistas como amenazas. Según Ramón, había que volver a este hombre de la Edad de Oro, al que el aldeano era el que más se acercaba.

En la construcción del imaginario político vasco, el euskera tiene un lugar importante. En *Ixasondo*, se insiste sobre la necesidad de amar y hablar euskera, pero también de no utilizar otro idioma:

Txabarri: Si están perdidas las antiguas costumbres, de otra parte viene el mal viento podrido.

Txabarri: la lengua de nuestros padres el euzkera ha sido; y debemos hablar el querido euzkera. Hagamos, pues, todo cuando podamos por nuestro euzkera, como buenos euzkeldunes

Ramón: Cosa buena es el euzkera y digna de ser amada, y debería ser la lengua única (Acto II, escena 2).

Este llamamiento al uso exclusivo del euskera resultaba paradójico, ya que la letra de *Ixasondo* estaba en español y que sólo las partes cantadas estaban en euskera. Un estudio más exhaustivo de las obras de teatro y de ópera publicadas o interpretadas por Juventud Vasca de Bilbao a principio del siglo XX permite destacar que muchas de ellas llevaban un título en euskera, pero que su letra estaba, en su gran mayoría, en español⁶¹. Sin embargo, cuando los nacionalistas vascos teorizaron a principio del siglo XX sobre la necesidad de crear un

61. Véanse por ejemplo los casos de *Bide Onera*, *Idekuak Alkarrekin*, *Zaletasun Kaltegarriak*, entre otros.

“Teatro Nacional Vasco”, uno de los aspectos más importante fue precisamente el del idioma. Todos los especialistas estaban de acuerdo para decir que: “el verdadero y definitivo teatro vasco ha de ser en euzkera, únicamente en euzkera, necesariamente en euzkera. Lo demás es renunciar a nuestra lengua, no es hacer teatro vasco”⁶². Tras esta declaración de principios tan contundente, el autor matizaba, explicando que la situación del idioma vasco en muchos sitios del país, sobre todo en Bilbao, era tan mala que no se podía aplicar estos principios, que parecían fundamentales. Entonces, Vicente de Aizkibel añadía que “si hay la necesidad ineludible de hacerlo en lengua extraña, que en nuestro caso tiene que ser la castellana, pero bien escrita, haciendo hablar a los personajes, no en un brillante, pero si en un correcto erdera”. Así que, por lo menos en Bilbao, “el euzkera, nada más que el euzkera, necesariamente el euzkera (...) y como lengua provisional, el castellano”⁶³. Desde Guipúzcoa, Avelino Barriola, autor de numerosas obras de teatro en euskera que se interpretaban en los centros nacionalistas de esta provincia, avisaba que:

Desde hace algún tiempo, se habla en nuestro país de Teatro vasco, y se tiene la pretensión de constituirlo con obras escritas en una lengua que no es la vasca. No puede aceptarse en buena ley semejante contrasentido. Ese Teatro extraño a nuestra lengua, podrá ser de ideas vascas, de tendencias vascas, de aspiraciones vascas, podrá reflejar con relativa fidelidad nuestras costumbres, usos, prácticas, virtudes, vicios, en una palabra nuestra vida peculiar y característica; pero, para ser considerado como Teatro vasco, le faltara siempre el elemento fundamental, esencial e indispensable: la lengua, principal característica de nuestro pueblo. Todos los teatros del mundo se distinguen por la lengua que cada uno emplea, no ha de ser el vasco una excepción a la ley general (Urkizu, 1996: 5)

Los nacionalistas vascos de Bilbao estaban conformes con estos principios, pero lo principal para ellos era poder utilizar el teatro y la ópera como instrumentos propagandísticos, y si el público bilbaíno no hablaba euskera, las obras debían ser en español para que pudiese asimilar el mensaje que contenía la obra.

Volviendo a la temática de la Edad de Oro, existe en *Itxasondo* otra referencia, pero esta vez asociada a su pérdida, cuando se habla de las costumbres vascas. Al igual que los cantos vascos, si los vascos no adoptan sus propias costumbres, que venían directamente de la Edad de Oro, y adoptan las de otros pueblos, dejan entonces de ser vascos:

También hay otras cosas que debiéramos mirar: las costumbres antiguas, que están perdidas.

Si fuese nuestra Euzkadi como era antiguamente, en nuestras casas viviríamos hermosamente (Acto II, escena 12).

La causa de los males de los vascos tiene dos orígenes. Es el extranjero, pero también el vasco el que cambia sus cantos por los cantos españoles, el

62. “Acerca del Teatro Vasco”, por Vicente de Aizkibel, en *Euzkadi* del 7 de enero de 1914, pp. 1-2.

63. *Ibid.*

que cambia sus costumbres por las españolas, o el que cambia su idioma por el español:

Ramón: Grandes males nos vienen de acá; pero aquí no permanecerían si nosotros no los retuviésemos. Si esta mal Euzkadi, y sus costumbres y leyes perdidas, nosotros tenemos la culpa.

Coro: La verdad dice, culpa nuestra es la muerte de las viejas leyes.

La única manera para los vascos de recuperar lo perdido, además de cantar cantos vascos y bailar danzas vascas en las romerías, hablar únicamente euskera y seguir sus costumbres, pasa por la defensa del lema establecido por Sabino Arana:

¡He aquí nuestro lema: ¡Viva Dios y la Ley Vieja!

(...)

Ona emen gure ikuriña,

¡Gora Jaungoikua eta Lagi-Zara! (Acto I, escena 12).

En *Itxasondo* se encontraban muchas de las características que Natalie Morel Borotra atribuye ópera vasca en su papel de elemento constructor de una identidad nacional (Morel Borotra, 200: 315). Como explica, a través de las obras, se representaba a un país idealizado, como si fuera una “especie de documental que captaría la vida y la esencia vascas” (Ibíd.: 412). Pero si *Itxasondo*, tenía muchos elementos en común con otras obras de la ópera vasca (Ibíd.: 315-347), como los paisajes, los personajes o el vocabulario, se distinguía porque hacía propaganda de las ideas nacionalistas de una manera directa, refiriéndose al lema nacionalista como la salvación del pueblo vasco.

7. CONCLUSIONES

Si en este artículo el análisis se ha centrado principalmente en el estudio de la labor de la organización nacionalista Juventud Vasca de Bilbao durante las dos primeras décadas del siglo XX, es importante subrayar que las conclusiones que se pueden sacar van más allá de este marco geográfico y temporal. Por una parte, geográfico, porque Juventud Vasca de Bilbao fue el modelo para los centros nacionalistas de todo el País Vasco: lo que se hacía en la calle Bidebarrieta, donde tenía su sede la organización juvenil bilbaína, procuraba ser reproducido fuera. Los cuadernos de música *Euzkel Abestijak* no estaban destinados al uso exclusivo de los socios de Juventud Vasca de Bilbao, sino que debían ser adquiridos por multitud de batzokis y Juventudes Vascas de otras localidades, para sus clases de “cantos vascos” y para sus conciertos⁶⁴. Además, los cuadernos se vendían al público durante los actos nacionalistas más populares, como el día de San Ignacio⁶⁵. Poco

64. Véase el programa de la velada organizada por el cuadro dramático de Juventud de Barakaldo, con “trozos populares de Euzkeld Abestijak”, en “Información postal desde Barakaldo”, por Bingen, *Euzkadi*, 12 de febrero de 1915, p. 4.

65. Véase por ejemplo, “Juventud de Bilbao: Euzkeltzale Bazkuna”, *Euzkadi*, 31 de julio de 1915, p. 1.

después de la edición del cuaderno de 1915, los miembros de Euzkeltzale Bazkuna se alegraron del “éxito rotundo” de las ventas, no sólo en Vizcaya sino también en las demás provincias vascas⁶⁶. Para hacerse una idea de este éxito, Juventud Vasca de Bilbao informó haber comprado 5000 ejemplares para distribuirlos⁶⁷ y, en 1921, se anunció que la primera edición del primer cuaderno de cantos estaba agotada⁶⁸. Juventud Vasca de Bilbao no hacía más –aunque esto supuso mucha habilidad y mucho trabajo– que poner en práctica la estrategia ideada por su partido para difundir en la sociedad las bases del imaginario nacionalista. Es bastante revelador, por ejemplo, el hecho de que Juventud Vasca de Bilbao hubiera empezado a publicar sus cuadernos de cantos populares en 1914, año en el que el máximo órgano del PNV había mandado a todas las organizaciones, mediante un decreto oficial, directrices para emprender una “campana educadora e instructiva de otoño e invierno”, de la que los cantos vascos tenían que ser parte⁶⁹. Juventud Vasca de Bilbao se volcó en esta empresa y organizó un “vasto y completo plan, que abarca aspectos varios del renacimiento vasco: clases de euskera, de educación nacionalista, charlas doctrinales, conversaciones euzkéricas para erdelunes tendentes a la depuración del habla popular, conferencias, veladas festivas y cantos populares”⁷⁰. Así, los cantos populares eran una asignatura más en la lista de instrumentos propagandísticos que las organizaciones nacionalistas debían programar para la formación ideológica de sus socios. Por otra parte, toda esta labor cultural y relativa al ocio desarrollada en estos años por Juventud Vasca de Bilbao, y reproducida por las demás organizaciones nacionalistas, fuera y dentro de Vizcaya, en la que se enmarcaba la música, tuvo su continuación en el tiempo, y fue la que permitió al nacionalismo vasco sobrevivir durante la dictadura de Primo de Rivera y al PNV constituirse durante la Segunda República “en el principal referente de articulación político-social en el seno de la sociedad vasca” (De Pablo, Mees y Rodríguez, 1999: 209).

Como en otros países europeos, los cantos populares jugaron en el País Vasco un papel muy importante en la construcción de la identidad nacional. Con ellos, se demostraba que el pueblo vasco disponía de un patrimonio cultural propio, que le diferenciaba de los demás pueblos. Los vascos cantaban desde siempre, y había que darles la posibilidad de seguir haciéndolo para no perder sus características. Ya se ha visto el valor de las obras de Iztueta, del Padre Donostia o de R. M. de Azkue en este proceso con sus colecciones de cantos populares vascos. Sin embargo, como explica Xavier Itzaina, en estos trabajos no había sitio para la temática política, que no entraba para ellos dentro de lo que definían como “popular” (Itzaina, 2002, 145-154). Este concepto chocaba con el pensamiento nacionalista que quería ir más allá de una independencia musical o cultural. Sabino Arana pretendía demostrar con sus trabajos

66. Véase “Juventud Vasca de Bilbao: Euzkeltzale Bazkuna”, *Euzkadi*, 14 de agosto de 1915, p. 1.

67. Véase “Juventud Vasca de Bilbao: Euzkeltzale Bazkuna”, *Euzkadi*, 15 de agosto de 1915, p. 4.

68. Véase “Ediciones musicales de Juventud Vasca”, *Aberrri*, 24 de septiembre de 1921, p. 2.

69. “Decreto general del Euzkadi Buru Batza”, *Euzkadi*, 28 de septiembre de 1914, p. 1.

70. “Movimiento nacionalista: Juventud Vasca de Bilbao”, *Euzkadi*, 29 de septiembre de 1914, p. 3.

sobre la historia del País Vasco –como *Bizkaya por su independencia. Cuatro glorias patrias*, de 1892– el proceso gradual por el que los vascos habían perdido su independencia política. La soberanía originaria, al igual que las demás características de los vascos, tenía que estar presente en los cantos, en estos documentos del pasado que habían logrado resistir al tiempo gracias a su transmisión de generación en generación. Y si el Padre Donostia o R. M. de Azkue no daban cuenta de ello en sus colecciones de cantos populares, sería el PNV el que resolvería este problema con la introducción en sus cancioneros de cantos que sí lo hacían. Que estos cantos fueran inventados o manipulados tampoco era demasiado grave ni extraño⁷¹: lo principal era difundir a través de ellos el mensaje de que los ancestros habían sido libres, que habían amado y defendido a su patria, y que estos sentimientos tenían que guiar las nuevas generaciones, no sólo para crear nueva música y cultura, sino también para crear una nación.

En este artículo se ha tratado de explicar el proceso por el cual, a principios del siglo XX, el Partido Nacionalista Vasco utilizó la música como medio de propaganda, aprovechando el contexto que el nacionalismo musical le brindaba. La manipulación de cantos populares tradicionales y la creación de nuevas obras con su posterior publicación con el fin de difundir la ideología nacionalista consiguieron crear una confusión que, en realidad, ha llegado hasta nuestros días. Así, en las listas de cancioneros vascos que la Fundación Euskomedia ofrece por internet, se encuentran, al lado de los trabajos de R. M. de Azkue o del Padre Donostia, entre otros, las publicaciones de Euzkeltzale Bazkuna. Cualquiera que decida utilizar estas recopilaciones para aprender cantos vascos tendrá la oportunidad, sin saberlo, de cantar algo escrito por Sabino Arana o alguno de sus seguidores, cuando, quizás, pensaba cantar una canción tradicional de su país. Más aún, podrá pensar que las ideas nacionalistas son tan antiguas como sus cantos tradicionales. Pero la música no fue el único elemento utilizado de esta manera, sino que entraba en el marco de una estrategia global.

El nacionalismo vasco se caracterizó desde sus comienzos por su ambición de ser más que una opción política a la hora de votar. Su objetivo era la nacionalización de todos los ámbitos de la vida y liderar un gran movimiento de vasquización de la sociedad. Desde el principio, se autoproclamó el salvador de todo lo vasco, de su cultura y de su idioma, lo que suponía que tenía que estar presente en el proceso de elaboración de la producción cultural. En todo este proceso se reproducía una misma pauta: lo que se definía como auténticamente vasco tenía que haber pasado por el filtro de la ideología nacionalista, creando así una amalgama que beneficiaba al nacionalismo como opción política. La estrategia se construyó en varias fases en las primeras décadas del siglo XX y se intensificó durante la II República (Tapiz, 2001). Primero, elaborar un marco teórico que defendía el papel central del nacionalismo en este proceso de salva-

71. Véanse por ejemplo la polémica sobre la autenticidad del trabajo de Macpherson (Thiesse, 1999: 26-27); y también la "selección e intervención sobre el material popular" por parte de R. M. de Azkue (Sánchez Ekiza: 6-9), la intervención del padre Donostia sobre los cantos recogidos (Zufia, 1980: 70-71), o el papel del colector de cantos populares como "guardián de la tradición" (Díaz Viana, 1998).

ción. Segundo, poner en marcha una serie de instrumentos que permitían recuperar lo que se decía haber degenerado con la pérdida de la independencia del País Vasco, para lo que el ejemplo de la labor de Juventud Vasca de Bilbao resultaba muy evocador: ahí estaban sus distintas comisiones para que sus socios aprendiesen a comportarse como “auténticos vascos”, aprendiendo a bailar, a cantar, a jugar, a entretenerse y a hablar como se suponía que tenían que hacerlo, todo ello sustentándose sobre multitud de publicaciones y modelos. Tras conseguir con este esfuerzo resultados concretos y visibles con distintas exhibiciones públicas, llegaba una tercera fase en la que se podía reivindicar que, en efecto, “lo vasco” existía y era la norma sobre la cual debía sostenerse la sociedad, siendo el nacionalismo la única opción política válida para mantener a salvo esta realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict (1996). *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte.
- ARANA GOIRI, Sabino (1980). *Obras completas de Arana-Goiri'tarr Sabino*. Tercer Tomo. San Sebastián: Sendoa.
- ARANA MARTIJA, José Antonio (1977). *Ópera vasca en Vizcaya*. Bilbao: Caja de Ahorros de Vizcaya, Colección “temas vizcainos”.
- AZKUE, Resurrección María (1923). *Las mil y una canciones populares vascas*. Barcelona: Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau y Bernasconi.
- AZKUE, Resurrección María (1968). *Cancionero popular vasco*. Bilbao: Biblioteca de la Gran Enciclopedia.
- BAGÜES, Jon (2002). “La construction des monuments musicaux”. *Kantuketan. L'univers du chant basque*. San Sebastián: Elkar, 79-90.
- CAMINO, Iñigo (1988). *Batzokis de Bizkaia. Bilbao*. Bilbao: Alberdi.
- CAMINO, Iñigo y GUEZALA, Luis (1991). *Juventud y nacionalismo vasco: Bilbao (1901-1937)*. Bilbao: Fundación Sabino Arana.
- CORTÉS, Miguel (1910-1911). “Ixasondo”. *Euzkadi: ciencias, bellas artes, letras*, 6, 443-457, y 7, 19-31.
- DÍAZ G. VIANA, Luis (1998). “Los guardianes de la tradición: el problema de la autenticidad en la recopilación de cantos populares”. *Antropología*, 15-16, 91-112.
- DE LA GRANJA, José Luis (1995). *El nacionalismo vasco: un siglo de historia*. Madrid: Editorial Tecnos.
- DE PABLO, Santiago; MEES, Ludger y RODRÍGUEZ RANZ, José Antonio. (1999). *El péndulo patriótico. Historia del Partido Nacionalista Vasco, I: 1895-1936*. Barcelona: Crítica.
- DE PABLO, Santiago; DE LA GRANJA, José Luis; MEES, Ludger. (1998). *Documentos para la historia del nacionalismo vasco. De los Fueros a nuestros días*. Barcelona: Ariel Practicum.
- DONOSTIA, José Antonio (1994). *Cancionero vasco*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.

- Ruiz, N.: Música y nacionalismo vasco. La labor musical de Juventud Vasca de Bilbao y el uso...
- ECHEMENDY, Paul; LAFITTE, Pierre (1946). *Kantuz : Receuil de 120 chansons populaires basques*. Bayonne: Eskual-Herria.
- ELORZA, Antonio (1978). *Ideologías del nacionalismo vasco, 1876-1937 (de los "euskaros" a Jagi Jagi)*. San Sebastián: Haranburu.
- ELORZA, Antonio (1995). *La religión política : "el nacionalismo sabiniano" y otros ensayos sobre nacionalismo e integrismo*. San Sebastián: R&B.
- ESTORNES LASA, Bernardo (1976). *Enciclopedia general ilustrada del país Vasco. Cuorp B: Arte, lengua y literatura. Vol. II, Literatura*. San Sebastián: Auñamendi.
- GARCÍA, Patxi (1986). "La Sociedad Coral de Bilbao (1886-1986). *Arbola*, 3, 15-17.
- GIRARDET, Raoul (1986). *Mythes et mythologies politiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- IBARRETXE TXAKARTEGI, Gotzon (1996). *El canto coral como entramado del nacionalismo musical vasco. El P. Donostia y los constructos identitarios en el imaginario vasco*. Tesis doctoral, F.I.C.E, U.PV/E.H.U.
- IBARRETXE TXAKARTEGI, Gotzon (1996). "Identidad étnica y música vasca". *Revista Transcultural de Música*, 2. Disponible en <www.sibetrans.com/trans/trans2/ibarretxe.htm>.
- ITZAINA, Xavier (2002). "La construction des monuments musicaux". *Kantuketan. L'univers du chant basque*. San Sebastián: Elkar, 142-174.
- JORDA, Enrique (1978). *De canciones, danzas y músicos del País Vasco*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia, 418-435.
- JUARISTI, Jon (1997). *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*. Madrid: Espasa.
- LABORDE, Denis (1996). "D'Iztueta à Negu Gorriak en passant par Donostia, incessantes fabrications d'une musique basque". *Bulletin du Musée Basque*, 143, 1996, 27-34.
- MANTEROLA, José (1981). *Cancionero Basko*. San Sebastián: Sendoa.
- MICHELENA, Luis (1990). *Diccionario General Vasco. Orotariko Euskal Hiztegia*. T. IV. Bilbao: Euskaltzandia.
- MOREL BOROTRA, Natalie (2006). *La ópera vasca (1884-1937)*. Bilbao: Ikeder.
- MUJICA, Gregorio (1911). "La marcha de San Ignacio". *Euskalerraren Alde*, 14, 444-446.
- NAGORE FERRER, María (2001). *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid: Ediciones del ICCMU.
- NAGORE FERRER, María (2007). "Del *Gernikako Arbola* a *La Marsellesa de la Paz*. Música, política e ideología en Vizcaya (1876-1914). *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 54-1, 107-136.
- PAGOLA HERNÁNDEZ, Inés (2005). *Neologismos en la obra de Sabino Arana Goiri*. Bilbao, Iker 18.
- RIEZU, Jorge (1982). *Flor de canciones populares vascas*, San Sebastián: Sendoa.
- SALLABERRY, Jean Dominique Julien (1870). *Chants populaires du Pays Basque: paroles et musique originales*. Bayonne.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos. "El *Cancionero* de Azkue desde una perspectiva etnomusicológica". www.pelinski.name/pdf/Cancionero_Azkue.pdf.

Ruiz, N.: Música y nacionalismo vasco. La labor musical de Juventud Vasca de Bilbao y el uso...

TAPIZ, José María (2001). *El PNV durante la Segunda República (organización interna, implantación territorial y bases sociales)*. Bilbao: Fundación Sabino Arana.

THIESSE, Anne-Marie (1999). *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris: Éditions du Seuil.

URKIZU, Patri (1996). *Historia del teatro vasco*. San Sebastián: Egin Biblioteca.

ZUBIALDE, Ignacio (1917). "El nacionalismo musical y la música vasca". *Hermes*, 5, 8-11.

ZUBIKARAI ERKIAGA, Juan Antonio (1985). "Nacionalismo musical vasco: un capítulo por cerrar". *Cuadernos de Alzate*, 2, 64-70.

ZUFIA, Rosa (1980). "Aita Donostia. A la luz de Jorge Riezu". *Muga*, 8, pp. 69-73.

ZUFIAURRE, José. "Picotas y rollos". <<http://www.euskonews.com/0022zbnk/gaia2204es.html>>.

Euzkel Abestijak (1915-1916 y 1917). Bilbao: Euzkeltzale Bazkuna.

Cancioneros vascos publicados en Internet por Euskomedia Fundazioa <<http://www.euskomedia.org/cancionero?idi=es>>.