

Algunas miradas artísticas –parciales- sobre España

por Francesc Fontbona

La serie de pinturas que nos reúne aquí es la que Joaquín Sorolla tenía que dedicar, según el contrato que firmó, a representar “la vida actual de España y Portugal”, y que estaba destinada a decorar una gran sala principal de la sede de The Hispanic Society of America, en Nueva York. El conjunto, que debería de ser de grandes dimensiones y de dificultosa realización, fue encargado al pintor en París, por el entusiasta fundador y presidente de dicha sociedad, Archer M. Huntington, en Noviembre de 1911¹.

No sé hasta que punto Sorolla y Huntington se planteaban verdaderamente representar la vida *actual* de España –Portugal fue pronto apeada del proyecto²-, pero lo cierto es que, al margen de la gran calidad pictórica de su autor, el resultado final no recoge en absoluto la vida “actual” de entonces sino una visión convencional de la vida

¹ Transcribe el contrato Bernardino de PANTORBA: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Extensa, Madrid 1970, pp. 83-84, y reproducido en su caligrafía original de los propios Sorolla y Huntington, en una lámina entre las pp. 88 y 89. (Cito esta obra por su segunda edición, ampliada respecto a la primera, que era de 1953).

² Vid. PANTORBA, p. 89.

rural y folklórica, de acuerdo con la moda tradicionalista de lo que se llamó el “regionalismo” artístico.

La vida “actual”, paradójicamente, como ya se verá, quien llegó a planteársela en un conjunto mural de parecida ambición y rigurosamente coetáneo al de Sorolla, fue otro pintor llamado Joaquín, Torres-García, en los frescos del Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya, en Barcelona. Torres-García, uruguayo de padre catalán –Sorolla era valenciano de abuelos catalanes- se había instalado en Cataluña desde hacía años y se había identificado con los ideales del Noucentisme, movimiento cultural –no sólo artístico-, bautizado por Eugeni d’Ors en su época de “Xènius”, que el mismo Torres contribuyó en gran manera a definir y a llenar de contenido.

En su gran proyecto pictórico del Saló de Sant Jordi Torres también partía de planteamientos de temática bien poco coetánea, pues su línea inicial en aquel magno conjunto venía directamente del Simbolismo de Puvis de Chavannes, pasado por el tamiz del sintetismo francés de la escuela Nabí. Torres-García entró en contacto con su mecenas, un mecenas no personal sino institucional: el presidente de la Diputación de Barcelona Enric Prat de la Riba, también en Noviembre de 1911 –o sea en igual fecha que Sorolla recibía su gran encargo americano-; o por lo menos fue en aquel momento, tras hablar con Prat del proyecto, que Torres se puso de acuerdo con el arquitecto de la Diputación Josep Bori Gensana para poner manos a la obra.

En Abril de 1912 Torres-García ya trabajaba en el conjunto, aunque sus primeros pasos –como los que estaba también dando entonces Sorolla- fueron de preparación de la labor ingente que les esperaba. El trabajo directo en las pinturas definitivas empezó tanto en el caso de Sorolla como en el de Torres ya en 1913. En este año ambos realizaron sus primeros plafones: Torres el fresco *La Catalunya eterna*, y Sorolla el inmenso óleo dedicado a Castilla y León. El valenciano empezó en Febrero o Marzo y el uruguayo en Julio. Ambos terminaron su primer plafón en Septiembre.

A continuación Sorolla fue mucho más rápido que Torres en la realización de sus plafones siguientes: dos de Sevilla, el de Andalucía, el de Guipúzcoa, el de Aragón y el de Navarra se pintaron en 1914. En cambio el segundo plafón de Torres (*L'Edat d'Or de la humanitat*) no se realizaría hasta 1915.

Durante 1914 el primer plafón de Torres ya pintado fue testigo de un acto histórico: la constitución de la Mancomunitat de Catalunya, órgano coordinador de las cuatro diputaciones provinciales catalanas que tendría una gran transcendencia política, acontecimiento que tuvo lugar en el mismo Saló de Sant Jordi donde estaba el reciente fresco, lo que propició que éste fuera visto por todo tipo de personas asistentes al evento, personas que provocaron sin embargo una gran polémica puesto que unas encontraron el mural detestable y otras reaccionaron a su favor, y así se recogió en la prensa. Fuera por esto o por otra cosa Torres-García en 1914, año que en cambio fue tan fecundo para Sorolla, no trabajó demasiado en su ambicioso

conjunto del Palau de la Generalitat sino que se centró en el diseño, la construcción y la pintura de frescos en su nueva casa de Terrassa, que bautizó con el nombre de “Mon Repòs” (“Mi Reposo”).

Cuando el uruguayo reanudó su labor en el Saló de Sant Jordi en 1915, con el fresco ya citado *L'Edat d'Or de la Humanitat* (*La Edad de Oro de la Humanidad*), tuvo un día una visita inesperada que lo sorprendió en lo alto de un andamio, pues la técnica del fresco requiere inmediatez i debe trabajarse directamente sobre el propio muro encalado. La visita inesperada era precisamente la de Sorolla que, estando en Cataluña en busca de un escenario adecuado para el plafón catalán de su *Visión de España*, pasó por el Palau de la Generalitat y quiso ver en directo la elaboración del otro gran conjunto mural que estaba en realización entonces. Era el 15 de Septiembre. Sorolla y Torres-García estéticamente no tenían nada que ver entre ellos, además Torres había sido gran amigo de Darío de Regoyos, el gran pintor neo-impresionista que no congeniaba en absoluto con Sorolla, sin embargo el encuentro fue cordial: Sorolla bromeó con simpatía al ver a Torres allí encaramado, pero luego proclamó su admiración por lo que estaba haciendo, lo que éste le agradeció en gran manera pues el valenciano terciaba así en su favor, ante las personas de la Diputación que lo acompañaban, en un momento en el que Torres todavía sentía en su ánimo la

inseguridad que le dieron las feroces críticas que pocos meses antes se habían vertido públicamente contra su proyecto³.

Sorolla visitó la obra de Torres cuando el valenciano ya había pintado, dentro del 1915, otro cuadro -de tema taurino éste- de Sevilla, y una romería gallega. Y antes de acabar el año ya había realizado el plafón de Cataluña, representando un aspecto de la cala de Santa Cristina, en Lloret de Mar⁴. Acto seguido, entre fines de Enero y Marzo de 1916, realiza el cuadro relativo a Valencia, y a partir de entonces Sorolla, como antes pasó con Torres-García, se tomó un descanso, en este caso de un año largo. El uruguayo, en cambio, en 1916 pintó dos de sus frescos del Saló de Sant Jordi: *Les Arts (Las Artes)* y *Lo temporal no és més que un símbol (Lo temporal no es más que un símbolo)*, el segundo de los cuales, un coloso que con su flauta hacía bailar a todos, resulta de significado un tanto críptico y provocó desagrado de nuevo entre muchos.

Y aquí llega la afirmación que he expresado antes: que Torres sí que llegó a proponerse mostrar la vida “actual”, la de su época, mientras que Sorolla, habiéndolo manifestado expresamente, no quiso o no supo llegar a hacerlo. Hay un mural del uruguayo, *La terrisseria (La alfarería)* del que queda el boceto y del que no se conoce exactamente la fecha ni si llegó a ser realizado; refleja un aspecto de la artesanía. El último de los murales concebidos por Torres-García hasta la fecha, sin embargo, era *La*

³ Joaquín TORRES-GARCÍA: *Historia de mi vida*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México 1990, pp. 129-130. En los papeles de Sorolla, en cambio, no se registra este encuentro; véase Sebastià RUSCALLEDA i GALLART: *Sorolla a Santa Cristina*, Obreria de Santa Cristina, Lloret de Mar 1993, pp. 78-79.

⁴ Curiosamente el lugar exacto que se representaba en el plafón de Cataluña se desconocía, hasta que lo descubrió RUSCALLEDA, op. cit.

Catalunya Industrial, esbozado con detalle en 1917. Era una composición muy distinta a las anteriores; el carácter mitológico o alegórico clasicista de aquellas desaparecía aquí. Los personajes –a excepción de las figuras del luneto- ya no eran las clásicas matronas latinas o griegas, sino obreros y propietarios contemporáneos del autor, separados, cada uno por su lado, ante un fondo de industrias, grúas y un ferrocarril. Incluso en el luneto, las matronas clásicas que había allí se mezclaban con un aeroplano, una rueda dentada y otros elementos industriales.

El mismo 1917 Sorolla pintaba, en quince días entre Octubre y Noviembre, el plafón de Extremadura. A estas alturas ambos pintores ya parecían fatigados por la magnitud de sus respectivos encargos que los habían obligado a un tan largo periodo de realización. Sorolla desde Marzo de 1916, cuando terminó el plafón de Valencia, no se puso a pintar el siguiente, como hemos visto, hasta Octubre de 1917, y Torres parece ser que de su detonante mural industrial sólo hizo bocetos detallados pero no se sabe si llegó tan siquiera a iniciar su traducción al fresco⁵.

Además en Agosto de 1917 murió Prat de la Riba, el presidente de la Mancomunitat de Catalunya, que había sido el gran valedor de Torres. Ya hemos visto que la obra del pintor en el palacio de la Generalitat era muy discutida. Con la muerte de Prat el equilibrio que mantenía el encargo en pie se rompía, Torres no sintonizó con el sucesor de Prat, Josep Puig i Cadafalch, el gran arquitecto y a la vez historiador del

⁵ Cubiertos los murales años después por otras pinturas, no fueron rescatados hasta 1968, y no es seguro que bajo las pinturas que se superpusieron a las de Torres no hubiera algún fresco del uruguayo más de los que se restauraron.

arte, y sin pintar más murales en 1918 deja de aparecer en la nómina de colaboradores de la Diputación de Barcelona.

Sorolla en el mismo 1918 tarda mucho –hasta Septiembre- en poner manos a la obra a su penúltimo plafón, para el que abandona su primitiva idea de abordar un tema mallorquín, por fatiga ante los viajes, y se decide por la mayor facilidad que le da dedicarse a los palmerales de Elche, más cercanos a su mundo, sin tener que embarcarse. El plafón se termina en Enero de 1919, y entre Mayo y Junio el artista planearía y pintaría el último eslabón de su encargo: la pesca del atún en Ayamonte, con lo que pudo por lo menos rozar el tema portugués, que en principio, según el contrato, debía entrar en la temática de su compleja obra.

El gran conjunto de Sorolla finalizaba triunfalmente. De la significación patriótica que se le quiso conferir da fe el telegrama de felicitación que Alfonso XIII manda al pintor horas después de dar su última pincelada. El rey presagia que en el futuro aquella magna obra será vista como “la representación pictórica de la España del siglo XX”⁶, sin darse cuenta de que lo que Sorolla había pintado era una España típica e intemporal, pictóricamente magnífica, pero no la del siglo en curso.

Torres-García, en su conjunto ya inacabado, se había mostrado mucho más inquieto y moderno que Sorolla en el suyo; y había sido también un encargo lleno de significación. Prat de la Riba había querido que aquello fuese la expresión plástica de

⁶ PANTORBA, p. 98.

su mandato, y por ende el símbolo plástico de la Cataluña renaciente. Sin embargo los continuadores de Prat no sintonizaron con la misma línea estética, y además, unos años más tarde, en 1926, la Diputación de la Dictadura de Primo de Rivera pondría también gran interés en anular aquel emblemático intento pictórico y taparlo literalmente con nuevos murales, éstos al óleo, de estética *pompier* y de un historicismo decimonónico.

Mientras, Torres-García ya había emprendido desde 1920 su periplo internacional que le llevaría a París y a Nueva York donde, superados ya sus esquemas simbolistas y *noucentistes*, llegaría a ser uno de los grandes representantes de un vanguardismo que desembocaría en la abstracción geométrica.

Pero hoy el camino que siguió Torres se sale ya del marco de mi discurso, y por ello vuelvo a Sorolla, ya que su *Visión de España* de hecho no es sólo paisajística. Junto a los paisajes sorollianos, The Hispanic Society tiene otros lienzos del maestro tan o más significativos que las grandes composiciones aludidas; son los diversos retratos que acaban componiendo una especie de galería de españoles ilustres contemporáneos. La Sociedad ya había adquirido años atrás los retratos que Sorolla había realizado de José Ramón Mélida (1904), Manuel Bartolomé Cossío (1905) y Vicente Blasco Ibáñez (1906), y en 1909 recibió asimismo el regalo del retrato de Raimundo de Madrazo (1906), donado por él mismo y su esposa, y el del Marqués de la Vega Inclán (1907), obsequio también del retratado. A estos retratos se sumarían

nuevas compras de obras de Sorolla del mismo género: los de Marcelino Menéndez y Pelayo (1908), Aureliano de Beruete padre (1908), José Gestoso Pérez (1910), José Echegaray (1910), y Benito Pérez Galdós (1911). Los dos últimos, el pintor los realizó ya pensando específicamente en la galería de retratos de la Hispanic Society.

A partir de 1911, Sorolla ya pintó retratos de este tipo con destino directo a la Sociedad, es decir sin tener que pasar por el estadio de la exposición y que fuera allí donde los adquiriera ésta. Son nada menos que veinticinco retratos nuevos, los del político mejicano Porfirio Díaz (1911), Rafael Altamira (1913), Francisco Rodríguez Marín (1913), Emilia Pardo Bazán (1913), otro del Marqués de la Vega Inclán de tamaño grande (1913) –el que ya figuraba en la colección era pequeño-, el Marqués de Jerez de los Caballeros (1914), Pio Baroja (1914), Juan Ramón Jiménez (1916), Ricardo León (1917), Ramón Menéndez Pidal (1917), Antonio Muñoz Degrain (1917), Azorín (1917), Mariano Benlliure (1917), Leonardo Torres Quevedo (1917), Tomás Bretón (1917), Gumersindo de Azcárate (1917), Jacinto Benavente (1917), José Ortega y Gasset (1918), Antonio Machado (sin año), José Benlliure (sin año), Miguel Blay (sin año), Gregorio Marañón (1920), Manuel Benedito (1920), Ramón Pérez de Ayala (1920) y Francisco Rodríguez Sandoval (1920).

Más adelante me referiré a ciertas singularidades de la selección de los retratados, pero ahora prefiero abrirme a comentar otras miradas artísticas sobre España, más o menos próximas en el tiempo a la que realizó Sorolla.

* * *

Una, de gran ambición, y de un carácter especialmente emblemático por ubicarse donde se ubica, es la del programa iconográfico escultórico de la fachada de la Biblioteca Nacional de Madrid. Además al tratarse de esculturas y relieves emplazados en el máximo “templo” oficial de la cultura literaria española la selección de personajes representados adquiere un valor añadido: no se trata de la elección más o menos personal de un hispanista importante, como pasaría con el ya examinado conjunto de The Hispanic Society, sino que hay que verlo como la versión canónica de lo que la España oficial consideraba que eran sus glorias literarias.

Es pues un conjunto del máximo valor simbólico y que contiene también una especie de manifiesta consagración oficial de los escritores más representativos de España el de la Biblioteca Nacional de Madrid, que se construyó entre 1865 y 1892, proyectada por el arquitecto Francisco Jareño y Alarcón y reformada por Antonio Ruiz de Salces. Aparte del frontón que corona la fachada del Paseo de Recoletos, obra alegórica de Agustín Querol, el resto de los relieves y estatuas de bulto de esa fachada constituyen todo un manifiesto cultural. Ahí veremos las dos grandes estatuas sedentes de *San Isidoro* y *Alfonso X* (de José Alcoverro), en la escalinata, y las de *Miguel de Cervantes* (de J. Vancell), *Elio Antonio de Nebrija* (de Anselmo Nogués), *Lope de Vega*

(de Manuel Fuxà) y *Lluís Vives* (de Pere Carbonell), que están de pie flanqueando las tres grandes puertas. Luego, entre los arcos, aparecen los medallones de *Calderón de la Barca* (de Braulio Álvarez Muñiz), *Fray Luis de León* (de Rafael Galán), *Juan de Mariana* (del citado Vancell) y *Francisco de Quevedo* (del también citado Álvarez Muñiz). Más arriba, tras la columnata, veremos otra serie de homenajes en piedra, ahora a *Garcilaso de la Vega* y *Diego Hurtado de Mendoza* (ambos de Manuel González Esmenota), *Arias Montano* (de Vancell), *Santa Teresa de Jesús* (de Antoni Alsina i Amils), *Antonio Agustín* (de Nogués), *Tirso de Molina* (de Alsina) y *Nicolás Antonio* (de Vancell)⁷. Luego, también, volveré sobre el contenido de este conjunto.

* * *

Otra obra de arte emblemática, de similar significación, es el óleo de gran tamaño -1'58 m. de altura por 3'02 de anchura- *La cultura española a través de los tiempos*, también conocido como *El Parnaso Español*, obra de José Garnelo y Alda, de 1894. Premiada con medalla de oro por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la voluminosa pintura preside hoy el salón de actos del Instituto de España, emplazamiento que también confiere a esta obra un rango como de oficialidad, algo así como la manifestación plástica de una declaración de principios, de identidades, por

⁷ Da estos nombres José Luís MELENDRERAS GIMENO: *La decoración escultórica de la Biblioteca Nacional y Museos Nacionales*, "Anales del Instituto de Estudios Madrileños" (Madrid), XXVIII (1990), pp. 101-120.

parte de la que teóricamente, por lo menos, es la máxima institución académica española, pues el Instituto de España agrupa en su seno todas la Academias oficiales.

En el cuadro de Garnelo un centenar largo de personajes si no españoles sí nacidos dentro de los límites de lo que con el tiempo se llamaría España, aparecen reunidos, por grupos, en el interior de una especie de templo clásico, parecido al Panteón de Roma. Hay figuras desde la época romana hasta el siglo XVIII, y si bien mayoritariamente pertenecen a la cultura escrita y artística destacan entre ellos también algunas grandes personalidades de la historia política⁸.

Pues bien, éstas tres empresas artísticas singulares -y sin duda muchas más de menor envergadura pero del mismo sentido- que pretenden representar la cultura española, y proclamarlo públicamente con todo el énfasis, tienen en común un defecto muy significativo y que, aunque a muchos les ha pasado desapercibido, es de substancial importancia: esta rara peculiaridad es que aunque los tres conjuntos están refiriéndose a toda España, las esculturas de la fachada de la Biblioteca Nacional, el Parnaso de Garnelo y la galería de retratos de Sorolla en Nueva York, en lo que se refiere al ámbito lingüístico prácticamente sólo recogen ejemplos de la cultura en castellano, y en todo caso, si cabe alguna excepción, será la de aquellos que en época medieval o humanista escribían en latín y no en su lengua materna, o incluso aquellos

⁸ Sobre esta obra, su gestación, su contenido y su contexto, véase el completo estudio de Carlos REYERO: *Cultura y nacionalismo. José Garnelo y la Academia en 1894*, Instituto de España, Madrid 2006.

otros que se expresaron en árabe. El caso es, por consiguiente, que los otros idiomas vivos autóctonos de España no están representados en estos tres solemnes conjuntos.

Si vamos repasando los nombres de escritores o eruditos presentes en la antología pétrea de la Biblioteca Nacional, o en la pictórica de The Hispanic Society y del Parnaso de Garnelo, veremos que la cultura en castellano lo ocupa prácticamente todo: ninguna estatua o medallón de la Biblioteca plasma la efigie de un escritor en catalán –o en lo que en tiempos se llamó impropriamente lemosín-, ni en gallego o vasco; y si alguien aduce que Alfonso X –presente como se ha visto con una gran estatua sedente-, escribió en gallego, sería sólo un caso aislado, de un rey de Castilla-León cuya obra escrita por otra parte tiene lógicamente más títulos en castellano que en gallego.

Vista la selección de nombres de estas antologías solemnes, está claro que cuando se trataba de representar la cultura literaria española, cabía tal vez incluir a un humanista latinizante, pero en lo que a lenguas vivas se refiere no había otra que el castellano. ¿Por qué razón, podemos preguntarnos, no están en la fachada de la Biblioteca nacional un monstruo de la cultura como Ramon Llull, ni Bernat Metge, ni Jordi de Sant Jordi, ni el enorme poeta Ausiàs Marc, ni Joanot Martorell, cuya gran novela *Tirant lo Blanc* era tan famosa ya en el siglo XVIII que los enciclopedistas franceses llamaban Tiran le Blanc a su compañero Friedrich Melchior Grimm, porqué

se maquillaba la cara con demasiados polvos blancos⁹? ¿Pues por qué en la fachada de la Biblioteca Nacional no pusieron estatua o medallón alguno de literatos de otras lenguas, que sobre el papel deberían ser consideradas igualmente como “nacionales”?

Algo parecido diríamos de la selección de retratos de Sorolla para la Sociedad Hispánica de Nueva York. Aquí sin embargo hay un matiz muy significativo a subrayar: en lo geográfico España allí está entera, pues hay plafones de todas partes, de Lloret de Mar, de Guipúzcoa, de Navarra, de Galicia y naturalmente de la Valencia natal del pintor, a parte de los plafones de tierras de habla castellana; es cierto que el pintor se olvidó de las Baleares, pero fue más por fatiga que por eliminación consciente. Pues bien, pese a tener en consideración casi todos los territorios de lengua distinta al castellano, en la serie de personajes, mayoritariamente literatos, que acompaña a la *Visión de España* tampoco hay ninguno que no sea escritor en castellano. Entre no menos de treinta y cinco retratos no hay nadie que escribiera en un idioma periférico, y esto que, en la época en que se realizó aquella galería de retratos contemporáneos ya se podían haber incluido figuras de la talla de Jacinto Verdaguer, Teodoro Llorente, Narcís Oller, Rosalía de Castro, Àngel Guimerà, Manuel Curros Enríquez, Joan Alcover o Joan Maragall, por no citar más que nombres de primera fila. Tampoco habría sobrado incluir, por ejemplo, al emblemático bardo José María Iparraguirre, en la galería de escritores hispánicos modernos neoyorquina.

⁹ Philipp BLOM: *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*, cito por la edición castellana, Anagrama, Barcelona 2007, p. 107.

Con este tipo de exclusiones lo que sucede es que nombres como éstos pasan a tener *de facto* un trato de extranjeros -o peor, de apestados- en la propia España, que los ignora o los margina, produciéndose así un contrasentido: el del separatismo que actúa desde el centro, que es más fuerte de hecho muy a menudo que el denostado separatismo desde la periferia. Y lo peor para aquellos que desean la unidad de España es que éste separatismo desde el centro es el que potencia constantemente y desde hace por lo menos tres siglos al otro, aunque resulta mucho menos espectacular y no merece nunca los reproches o ataques que produce el separatismo desde los países costeros.

La única mínima excepción a toda esta tónica la encontramos en el gran lienzo de Garmelo del Instituto de España, donde, entre más de un centenar de figuras representadas aparecen, muy discretamente en segunda fila, Ramon Llull y Ausias March, porque alguien se ha encargado de identificarlos así, pues su fisonomía es difícil de descifrar. Por fin alguno se acordaba de que lo español no equivalía sólo a lo castellanoparlante, pero se acordaba poco, pues ambos grandes escritores aparecen en un lugar secundario y faltos de relieve; mínima presencia de la literatura catalana o valenciana cuando en cambio en el conjunto están mucho más presentes los representantes de las culturas latinas o arábicas en territorio de la actual España, como Lucano, Marcial, Séneca, Avicbrón, Azarquiel, Aben-Pace o Averroes, entre otros. Además Llull no era sólo un gran escritor en catalán sino también en latín y en árabe, y

a lo mejor fue incluido por estas obras y no por las catalanas; en cuanto al genial Ausias March, su insólita presencia puede deberse simplemente a que Garnelo, el pintor que concibió y ejecutó el gran cuadro, aunque viviera en Andalucía, era valenciano y tal vez quiso no olvidar la presencia de un coterráneo suyo en la antología que él mismo realizaba.

España, pues, cuando se propone representarse a sí misma nunca se olvida de incluir a los territorios periféricos, pues la geografía es intocable. Pero solamente suele acordarse de mostrar a representantes de tan sólo una de las lenguas vivas habladas en el interior de sus fronteras: el castellano.

No es en absoluto anecdótico todo esto. Este simple rasgo de esos tres conjuntos más que artísticos altamente representativos que hoy he analizado a propósito del viaje de la *Visión de España* de Sorolla, significa palmariamente algo del todo esencial en la propia configuración del país: que el encaje de las culturas no castellanas en el conjunto de la cultura española nunca se ha abordado o se ha abordado mal. Y si no se ha abordado es porque la España central, de hecho, nunca ha considerado como parte integrante suya a las culturas en otras lenguas, cuando en cambio sí que tiene por propios la totalidad de sus territorios y de sus recursos. Hasta que la mayoría de españoles de Valladolid o Málaga, de Santander o Badajoz, de Madrid o Murcia, de Teruel o Toledo, no sientan como un tesoro cultural propio las

lenguas catalana/valenciana, gallega o vasca, y sus literaturas, la tan proclamada, y tan mal planteada siempre, unidad de España no será una realidad.

Pero estas cosas en definitiva no dependen de ninguna voluntad política sino de los sentimientos, y si la España central no se siente representada por las culturas periféricas, no las nota entrañablemente insertas en su propio cuerpo, tal vez esto querrá decir algo más profundo y más grave: que España es sin duda una realidad política clara, pero no una verdadera realidad nacional. Es una realidad política fruto no ya de avatares matrimoniales de los monarcas del pasado o de episodios bélicos, sino más directamente de una política unidireccional aplicada desde el siglo XVIII sin fisuras, por todos los gobiernos de distinta ideología que se han ido sucediendo, mediante leyes insensibles a la diversidad cultural del estado, como la Ley Moyano, la Ley del Notariado, y tantas otras.

España, si existe, es como es, con todo su volumen físico, pero también con todo su volumen cultural. Mostrarla uniformada y lingüísticamente cercenada es deseable que sólo resulte ser una mala costumbre de aquel gran siglo que fue el XIX.