

Hechos diferenciales y particularismo cultural: Cataluña, País Vasco, Galicia

JUAN PABLO FUSI AIZPURÚA
Departamento de Historia Contemporánea (UCM)

Los hombres del 98 hicieron desde su desengañado pesimismo la crítica casi siempre feroz de la España oficial y nacional-católica, y de las formas más brutales y vulgares del populismo españolista. Pero hicieron también esencialismo, metafísica del ser de España y del «alma castellana» (aunque su visión no ignoraba la diversidad regional española: de hecho, Unamuno y Baroja proyectaron en sus libros verdaderas «teorías» del País Vasco, y Valle, de Galicia). Ello adquirió importancia adicional: coincidió con la primera crisis profunda de la misma idea de España como Estado nacional. Dicho rápidamente: en 1900, la cultura catalana era una cultura «independizada»; la cultura vasca, una cultura escindida, la cultura gallega, una cultura marginalizada.

En efecto, la cultura catalana se articuló en los primeros años del siglo xx en torno a movimientos específicos independientes de y ajenos a la vida cultural de Madrid, esto es, movimientos con planteamientos artísticos y literarios propios, no interesados —salvo excepciones— en las cuestiones y debates que dominaban la cultura española: el 98, por ejemplo, no marcó, o marcó sólo lateralmente (caso de Maragall), a la cultura catalana.

El particularismo cultural y político de Cataluña no era nuevo. La Renai-xença, el movimiento romántico de recuperación de la lengua, la historia y el derecho civil catalanes, había comenzado a mediados del siglo xix y había culminado en los años 1875-90, en los grandes poemas de Verdaguer (la *Atlantida*, el *Canigó*), en los dramas de Guimerá (*María Rosa*, *Terra baixa*), en las novelas de Narcís Oller (*La febre d'or*). El catalanismo político se había extendido desde los años 1880-90. La doble idea, por ejemplo, de la existencia de una nacionalidad catalana y de Cataluña como única patria de los catalanes (tesis del libro capital del catalanismo, *La nacionalitat catalana*, de Enric Prat de la Riba, publicado en 1906), estaba ya prácticamente planteada en esos términos hacia 1890. En 1892, centros catalanistas de toda Cataluña habían aprobado en Manresa las *Bases per la Constitució Regional Catalana*, desde los años noventa, los catalanistas controlaban algunas de las más influyentes instituciones

culturales catalanas. Lo que en cambio fue radicalmente nuevo fueron los valores literarios y estéticos que cristalizaron entre 1890 y 1920. Concretamente, *modernisme* y *noucentisme* renovaron de raíz en esos años la cultura catalana.

El *modernismo catalán* —que se articuló en torno a la revista *L'Avenç* (1889), a las Fiestas Modernistas ideadas por el pintor Santiago Rusiñol a partir de 1892 y a locales como la cervecería *Els 4 Gats* (1897-1903), promovida por Rusiñol y Casas, Utrillo y P.Romeu— surgió precisamente como consecuencia del rechazo de la cultura catalana «establecida» por parte de las nuevas generaciones intelectuales (Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Miquel Utrillo, Maragall, Jaume Brossa, Raimon Casellas...), empeñadas en europeizar la cultura catalana frente al espíritu provinciano y arcaizante de la *Renaixença*. Aunque surgiera de iniciativas y planteamientos culturales distintos (de hecho habría varios modernismos) y se plasmara en obras individuales muy diferentes, el *modernismo catalán*, visto en perspectiva, fue un movimiento integral que abarcó no sólo la arquitectura, la literatura, la pintura o la escultura (Llimona, Clarasó), sino también, y destacadamente, las artes decorativas y las artes industriales (el mueble, las vidrieras, la cerámica, la joyería —por ejemplo, las joyas de Masriera-, la forja, la ilustración de libros, revistas, el cartelismo...), y hasta el gusto musical, tal como reveló el éxito en Barcelona del wagnerismo, canalizado por la *Associació Wagneriana* (1902), y no de la zarzuela (aunque un catalán, Amadeu Vives, compusiese una de las zarzuelas más populares del siglo xx, *Doña Francisquita*, y a tres compositores catalanes —los tres magníficos, Pedrell, Albéniz y Granados— se debiese la recuperación a principios de siglo de la tradición musical española, y obras bellísimas como la *Suite Iberia*, 1907, de Albéniz, y *Goyescas*, 1911, de Granados).

Desde luego, la arquitectura modernista —cerca de ciento cincuenta edificios estilo «art nouveau» en la zona del Ensanche, construidos a partir de los años 1880— cambió Barcelona. Edificios como el Palau de la Música Catalana (1908), el Hospital de Sant Pau, la Casa de Lleó Morera (los tres de Domenech i Montaner), como las casas Amatller y Terradas (1905) y el Palau Nacional (de Puig i Cadafalch), y sobre todo, las casas Batlló (1906) y Milá (La Pedrera, 1910) y el Parque Güell (1900-1914), de Antonio Gaudí (1852-1926), cuya inacabada Sagrada Familia se había empezado en 1888, suponían uno de los mejores conjuntos de toda la arquitectura modernista europea de principios del siglo xx.

Rusiñol y Casas revolucionaron la pintura catalana (y en buena medida, el gusto de la sociedad catalana). Formados en París en contacto con el impresionismo, trajeron a la pintura catalana el «plain air», el paisaje urbano, los temas fugaces y triviales (cafés, terrazas, vistas de Montmartre, patios, interiores, mujeres solitarias...) y luces y colores suaves y delicados. Ramón Casas (1866-1932) fue, además, un maestro del dibujo y del carbón (con el que hizo la iconografía de la intelectualidad catalana de su tiempo: Domenech i Montaner, Pompeu Fabra, Oller, Granados, Guimerá, Llimona, Maragall, Marquina, D'Ors, Nonell...) y de la ilustración y el cartelismo, y pintó además cuadros de

temas de la vida contemporánea barcelonesa: *Garrote vil* (1894), —la ejecución de un anarquista—, *La procesión del Corpus* (1898), *La carga* (1903), una escena de la disolución de una manifestación de obreros en huelga por la guardia civil a caballo. Por su parte, Rusiñol, tras Montmartre, pintó preferentemente patios (de Sitges), figuras femeninas, paisajes y, finalmente, bellísimos jardines (en Granada, Mallorca, y sobre todo, en Aranjuez), una pintura que comunicaba un intenso sentimiento de melancolía y soledad. El también pintor Joaquim Mir (1873-1940), tras una etapa en que pintó temas sociales, pintó casi exclusivamente paisajes, una versión personalísima del impresionismo a través de un cromatismo intenso y libre, a veces puras manchas de color.

Ignasi Iglesias adaptó a Cataluña el teatro ibseniano; Adrià Gual, fue creador en 1898 del Teatre Intim, el teatro simbolista. Los poetas modernistas (Apel·les Mestres, Zanné, Alexandre de Riquer) introdujeron el gusto y las formas pre-rafaelistas, parnasianas y simbolistas. Joan Maragall (1860-1911) removió —como poeta, crítico y ensayista— toda la cultura catalana entre 1890 y 1911. Tradujo a Goethe y Novalis y se interesó por Nietzsche, Ruskin, Emerson e Ibsen, autores previamente casi desconocidos, cuyas ideas fue exponiendo desde sus artículos en la prensa. Su poesía (*Poesies*, 1895, *Visions i cants*, 1900; 1906; *Seqüències*, 1911), una poesía en general serena y sobria, combinó emoción estética y vital, sentimiento de la naturaleza (el mar, los Pirineos), mitos catalanes (el conde Arnau), poemas «cívicos» («Oda a España», «Oda nueva a Barcelona», «Himno ibérico») y la contemplación y reflexión de la vida y la muerte... Su pensamiento integró catalanismo, visión regeneracionista e «iberista» de España, intensa espiritualidad, profundo sentido ético de la vida y finalmente, filosofía cristiana.

En pocos años, el modernismo, que había nacido como una estética de ruptura —algunos «modernistas» como Brossa o Pere Corominas se habían incluso aproximado al anarquismo en unos años, la década de 1890, en que varios atentados anarquistas habían conmocionado a la sociedad barcelonesa—, terminó por lograr un excepcional éxito social (sobre todo, la arquitectura y las artes decorativas), evidente ya hacia 1900. Era claro que, además del Ensanche modernista, había otras Barcelonas: la Barcelona popular, obrera y proletaria, cuya cultura integraba anarquismo (la Escuela Moderna de Francesc Ferrer fue fundada en 1901), republicanismo radical y violento anticlericalismo —que estalló en la Semana Trágica de 1909—, más el gusto por las zarzuelas y las revistas musicales que se representaban en los teatros de la calle del Paralelo; la Barcelona sórdida y miserable de los bares y prostíbulos del Raval (el Barrio Chino). El hecho, pues, era palmario: las clases acomodadas, el catalanismo conservador, asumían el *modernismo* como expresión y afirmación de su identidad cultural y de clase (lo que hizo que algunos artistas radicalizaran sus propuestas artísticas personales, como fueron los casos de Nonell —pintor de fuerte agresividad expresiva sobre temas de la vida marginal: enfermos, mendigos, gitanos—, del joven Picasso y del escultor Manolo Hugué).

En cualquier caso, Cataluña, o Barcelona al menos, estaba generando una

verdadera cultura creativa. Azorín contrastaba ya en 1898 lo que él llamaba ausencia de literatura joven en Madrid, con el vigor de la juventud artística y literaria catalana (y citaba a Rusiñol, Casas, Adriá Gual, Guimerá, Maragall, Iglesias y Oller). Y en efecto, a medida que el modernismo se fue convirtiendo en cultura «oficial», fueron apareciendo nuevas formulaciones individuales y colectivas, nuevos intentos, en suma, de reestructuración de la cultura catalana en su conjunto. Hechos como el cierre de *Els 4 Gats* (1903), como la aparición de la revista *Catalunya* (1903-1904), dirigida por Josep Carner, o la conferencia en 1904 del escritor republicano mallorquín Gabriel Alomar titulada «El futurismo» —una apelación a una cultura catalana deliberadamente cosmopolita y urbana-, e incluso como la aparición (1904) de un catalanismo de izquierdas en torno al periódico *El Poble Catalá* (en el que colaboraban intelectuales como Pere Corominas, Eugeni D'Ors, Maragall o Domenech i Montaner), evidenciaron tensiones y voluntad de cambio. La publicación en 1906 del libro del poeta Josep Carner (1884-1970) *Els fruits sabrosos*, y la aparición en las páginas de *La Veu de Catalunya* del «Glosari» de Eugeni D'Ors (1882-1954), marcaron ya la definitiva transición hacia un nuevo movimiento cultural al que D'Ors, su principal inspirador, denominó *noucentisme*.

El noucentisme (que D'Ors, siempre amante de expresiones extravagantes y aparatosas asoció a «arbitrariedad», «imperialismo» y «tradición») era también, como lo fue el modernismo, una nueva estética, una nueva visión particularista de Cataluña, que D'Ors —hombre de cultura amplísima y excelente crítico de arte— identificó, por oposición a los valores simbolistas y decadentistas del modernismo, con el clasicismo y la luminosidad del Mediterráneo. En el *Almanaque* de noucentistes que, coordinado por D'Ors, apareció en 1911, colaboraron una treintena de escritores y artistas. No todo tuvo la misma calidad, pero hubo obras decisivas: ante todo, la poesía de Carner (*Auques i ventalles*, 1914, *La paraula en el vent*, 1914; *Bella terra, bella gent*, 1918, 1920), cuyo libro antes citado, *Els fruits sabrosos*, constituyó un hito en la literatura catalana por su belleza formal, su luminosidad y expresividad sensual y contenida al tiempo; junto a ella, la poesía de «Guerau de Llost» (seudónimo de Jaume Bofill i Mates, autor entre otros libros de *La muntanya d'ametistes*, 1908), y desde luego, el *Glosari* del propio D'Ors, aquellos comentarios breves, glosas, sobre temas de cultura y actualidad, llenos de ingenio y talento, que fue publicando en la prensa casi a diario, entre 1906 y 1920, y aun su novela *La Ben Plantada* (1912).

La escultura noucentista (Casanovas, Clará) siguió en general los modelos del clasicismo griego, la pintura (Torres García, Sunyer, Obiols...), inspirada en Puvis de Chavanne y Cézanne, incorporó además visiones arcádicas y bucólicas, composiciones alegóricas y paisajismo mediterráneo. La obra del escultor Manolo Hugué se diferenció, sin embargo, por su primitivismo y vitalidad singulares. Pablo Gargallo (1881-1934), junto a obras alineadas en aquel ideal clasicista, realizó una amplia obra en chapa metálica (la más conocida, *El gran profeta*, ya de 1933) en la que la inspiración clásica se resolvía en un jue-

go sorprendente de volúmenes, huecos y líneas curvas y parabólicas, que la aproximaban a las vanguardias europeas. Joaquim Sunyer plasmó, sobre todo en sus cuadros *Pastoral y Mediterránea*, ambos de 1910-11, el ideal mediterraneista del noucentisme: desnudos clasicistas, intemporales, arquetípicos, sobre fondos paisajísticos inequívocamente mediterráneos, con un tratamiento de volúmenes y color muy influido por Cézanne.

En definitiva, la vigencia de *modernismo* (aproximadamente entre 1890 y 1910) y *noucentisme* (más o menos, de 1905-06 a 1920) tenía ante todo, como ya quedó indicado, una significación: mostraba que la cultura catalana tenía entidad propia y distinta. El proceso de catalanización de la vida civil catalana era, además, evidente. Desde finales del siglo XIX se multiplicaron los grupos sardanistas, las sociedades corales (el Orfeo Catalá se creó en 1891), los centros excursionistas catalanes, los ateneos populares, las asociaciones en defensa de la lengua catalana. En 1906 se celebró en Barcelona el primer Congrès de la Llengua Catalana, en 1908 el primer Congrès d' Historia de la Corona de Aragó (y se inauguró el Palau de la Música Catalana). Con la llegada de Prat de la Riba a la presidencia de la Diputación Provincial de Barcelona (1907) y luego, con la formación de la Mancomunidad de Cataluña (1914), organismo de coordinación de las cuatro Diputaciones catalanas que también presidió Prat de la Riba, la institucionalización de la cultura catalana cobró fuerza extraordinaria. Prat hizo de aquellas instituciones un verdadero mini-Estado cultural: en pocos años, se crearon el Institut d'Estudis Catalans, la Biblioteca de Catalunya, una Escuela Industrial, la Escola de Bibliotecaries, la Escuela de Administración Pública, escuelas profesionales para la mujer, un Institut d'Educació Nacional y muchos otros organismos e instituciones culturales. En 1913, el Institut d'Estudis Catalans aprobó las *Normes ortogràfiques*, obra de Pompeu Fabra, para regular y unificar el uso del catalán; en 1918 Fabra publicó por encargo del Institut la *Gramàtica* catalana, adoptada de inmediato como texto oficial.

Los casos vasco y gallego fueron muy distintos. En Galicia, pese al *Rexurdimento* poético del siglo XIX (Rosalía de Castro, Curros, Pondal) y pese a iniciativas como la creación en 1905 de la Academia Galega (para el estudio del idioma gallego), la producción literaria en lengua gallega era antes de los años veinte escasa y de calidad limitada, con la excepción, tal vez, de Antonio Noriega Varela y Ramón Cabanillas Enríquez y, en todo caso, no comparable con la literatura en castellano de Emilia Pardo Bazán y de Valle-Inclán. Que precisamente fuese a Valle a quien se debiesen las mejores aproximaciones literarias a Galicia antes de 1920 (en obras como *Aromas de leyenda*, *Flor de Santidad*, las comedias «bárbaras», *El embrujado*, *Jardín umbrío* y sobre todo, *Divinas palabras*, 1920), no dejaba de ser revelador. Valle escribió siempre en castellano y proyectó en sus libros una imagen de Galicia —arcaica y milagrosa, mística y supersticiosa, hidalga, rural, intemporal (y en *Divinas palabras*, una obra genial, una Galicia esperpéntica, brutal y grotesca)— que era ante todo un formidable artificio literario, que nada tenía que ver con la realidad marítimo-rural, urbana y social de la región. En otras palabras, hacia

1900 (y aún años después) la debilidad del galleguismo como propuesta cultural era palmaria.

De hecho, como dirían Castelao y Otero Pedrayo, el verdadero despertar de la cultura gallega no se produjo hasta los años 1916-18, hasta la creación del movimiento de las Irmandades de Fala (1916) y la publicación de *Teoría do nacionalismo galego* (1920) de Vicente Risco (1888-1976). Sólo tras la aparición de la revista *Nos* en octubre de 1920 y la irrupción en la vida literaria y artística del propio Risco, de Alfonso R. Castelao (1886-1950) y de Ramón Otero Pedrayo (1886-1976) —los tres (y algunos más: Cuevillas, Losada Diéguez, Noguero) vinculados a *Nos*—, y de los pintores Carlos Maside, Manuel Colmeiro y Arturo Souto, más la creación (en 1923) del Seminario de Estudios Galegos, sólo entonces el galleguismo adquiriría entidad propia. En una Galicia no industrializada, carente de grandes ciudades, dominada aún por la vida de aldea, con niveles educativos deplorables, atrasada y pésimamente comunicada, como era Galicia aún en los años treinta, la vida cultural —libros, exposiciones, revistas— carecía por definición de proyección social significativa y se circunscribía a pequeños círculos intelectuales y universitarios.

El caso vasco fue en un sentido opuesto al gallego. La industrialización y el desarrollo social, el crecimiento de Bilbao (y, luego, de San Sebastián) y la elevación de los niveles educativos, generaron allí, desde comienzos de siglo, una nueva demanda social de cultura, que se reflejó, por ejemplo, en la creación de nuevos periódicos (*La Gaceta del Norte* y *El Liberal*, ambos de Bilbao, en 1901; *El Pueblo Vasco*, en 1911, *Euzkadi*, diario del Partido Nacionalista Vasco, en 1912) y que se tradujo sobre todo en la aparición de un número notable de escritores (Unamuno, Baroja, Maeztu, Meabe, Bastera, Salaverría, Grandmontagne, Mourlane Michelena, Lizardi, Lauaxeta, Orixé) y pintores (Guiard, Regoyos, Iturrino, Zuloaga, Echevarría, los Zubiaurre, los Arrúe, Tellaeché, Gustavo de Maeztu, Arteta, Ucelay, Aranoa, Lekuona, Olasagasti), de eruditos e investigadores (José M. de Barandiarán, Aranzadi, Carmelo Echeagaray), de arquitectos (Manuel M^o Smith, Bastida, Amann, T. Anasagasti, Secundino Zuazo, Ispizua, Juan M. Aizpúrua) y músicos (Guridi, Usandizaga, los padres Otaño y Donostia), todos ellos de valía casi siempre estimable y, en muchos casos, indiscutible.

Pero con una adición, que diferencia a su vez el caso vasco del caso catalán que acabamos de ver: a diferencia de lo ocurrido en Cataluña, en el País Vasco la formulación de la idea de nacionalidad —por Sabino Arana en los años noventa— y el papel del euskera en ella provocarían escisiones irreversibles en la conciencia de la intelectualidad vasca. De hecho, entre 1900 y 1936 se configuraron dos ámbitos de cultura diferenciados (dejando al margen la cultura de masas, pronto, en los años veinte, ganada por los espectáculos deportivos modernos): la cultura vasco-española y la cultura etno-euskaldún. La generación del 98 —Unamuno, Baroja, Maeztu, Salaverría, Zuloaga, Manuel Bueno, Grandmontagne— fue, por ejemplo, rigurosamente coetánea de la «primera generación nacionalista» (o «euskaldunista», pues no todos fueron nacionalistas),

la generación de Arana, Evaristo Bustinza («Kirikiño»), Toribio Alzaga, Resurrección María Azkue y Domingo Aguirre. La generación españolista del 14 (Sánchez Mazas, Ramón de Basterra, Mourlane Michelena, Joaquín Adán, Joaquín Zuazagoitia, nacidos en los años 1879-89) coincidió también con una generación del 14 euskaldún, la generación de Severo Altube, del *bertsolari* Enbeita, de Gregorio Múgica y del etnógrafo José Miguel de Barandiarán, nacidos también en aquellos mismos años.

En la misma nueva y espléndida pintura vasca que había ido apareciendo desde principios de siglo tras la estela abierta por Adolfo Guiard y Darío de Regoyos —que tuvo además un excelente teorizador en el crítico bilbaíno Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), autor de *La trama del arte vasco*, 1919-, pudieron distinguirse también etapas, sensibilidades y tendencias distintas: 1) una primera generación «noventayochista» (la de Zuloaga, Uranga, Losada, Juan de Echevarría, Ricardo Baroja y Larroque), en la que Francisco Iturrino haría de puente hacia la vanguardia; 2) una generación del 14, dominada por el etnicismo nacionalista (la generación de los Zubiaurre, Tellaeché, los Arrúe, Gustavo de Maeztu), de la que en parte divergería la figura singular de Aurelio Arteta (1879-1940) en cuya obra los tipos vascos servían a una pintura concebida muchas veces como una épica social del trabajo, y 3) una tercera generación, la de los años 1920 a 1930, la generación de Ucelay, Aranoa, Urrutía, Lekuona, Guezala, Montes Iturrioz, Olasagasti y Martínez Ortiz, en la que, junto a los continuistas del etnicismo regionalista y del paisajismo idealizante, aparecerían ya diversos e interesantes lenguajes de modernidad.

Como ya quedó dicho, la cultura vasca era, en efecto, una cultura escindida. Los resultados que de ahí se derivaron fueron ciertamente desiguales y muchas veces contradictorios. Por ejemplo, antes de la aparición —ya en los años treinta— de los poetas Lizardi, Lauaxeta y Orixe, los intentos por crear una novela, un teatro, incluso una poesía vascos —con novelas como *Kresala* (1901) y *Garoa* (1907), de Domingo Aguirre, y el teatro de Toribio Alzaga y Avelino Barriola— fueron verdaderamente fallidos: viejo costumbrismo, y malo, en euskera. Fue desde luego muy positivo el impulso que tuvieron los estudios de tipo científico sobre el euskera y el folklore y la etnografía vascos a través de publicaciones como la *Revista Internacional de Estudios Vascos* (1907), de Julio Urquijo, *Euskal-Esnalea* (1908) y *Euskalerrriaren-Alde* (1911), y merced a la labor gramatical y folklorista de Resurrección María Azkue, autor del *Diccionario vasco-español-francés* (1905), *Morfología vasca* (1925), *Cancionero popular vasco* (1922) y *Euskalerrriaren Yakinza* (1935). En 1918, se reunió el 1 Congreso de Estudios Vascos, que acordó la creación de la Sociedad de Estudios Vascos y de *Euskaltzaindia*, la Academia de la Lengua Vasca, instituciones decisivas en adelante para el fomento de la cultura vasca. Telesforo de Aranzadi, José Miguel de Barandiarán y Enrique de Eguren, trabajando bien conjunta bien separadamente, con una intensidad desbordante, plasmada en los centenares de estudios y trabajos que irían publicando sobre todo desde 1915-20, avanzaron decisivamente en el estudio de la prehistoria (dólmenes, cuevas

con pinturas rupestres), la etnología, la antropología y la mitología del primitivo pueblo euskaldún.

Pero, o expresada en una lengua minoritaria o encerrada en la mera erudición, alejada en suma de la modernidad, la proyección social que, entre 1900 y 1936, pudo tener la cultura euskaldún fue comparativamente menor. La hegemonía que ejerció en esos mismos años la cultura moderna vasco-española (prensa en castellano: Unamuno, Baroja, Maeztu, Salaverría y Basterrea; pintura y arquitectura, que tuvieron amplio mercado en las nuevas clases acomodadas de Bilbao y San Sebastián) fue así evidente, y se diría que hasta natural. Hasta el mismo nacionalismo vasco tuvo que reconocerlo. Cuando personas vinculadas al movimiento —la familia Sota, Jesús de Sarria— quisieron crear una revista tipo *magazine* suntuoso y de calidad, *Hermes* —que apareció entre 1917 y 1922 y que resultó magnífica—, tuvieron que, redefiniendo cultura vasca como toda la producción cultural surgida en el País Vasco en castellano o en euskera, apostar decididamente por los hombres del 98 vascos y por la pintura vasca.

Esa pintura era, entonces, la mejor que se estaba haciendo en España. Los arquitectos antes citados eran también excelentes, como evidenciaban muchos edificios por ellos erigidos en Bilbao, San Sebastián y en el mismo Madrid. La coincidencia de Unamuno, Baroja y Maeztu fue una ocasión excepcional e irreplicable. La obra de José María Salaverría (*El perro negro, La afirmación española, En la vorágine, Alma vasca...*) de Francisco Grandmontagne, de Ramón de Basterrea (*La obra de Traiano, Las ubres luminosas, Los navíos de la Ilustración*) o de Mourlane Michelena (*El discurso de las armas y las letras*) fue de calidad más discutible pero, en todo caso, muy estimable. La cultura vasco-española no era, además, ajena al hecho vasco (por más que no fuera nacionalista). Unamuno mantuvo siempre una emotiva vinculación con Bilbao que plasmó en libros como *Paz en la guerra* (1897), *De mi país* (1903), *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908) y *Sensaciones de Bilbao* (1922), en los que combinó la idealización del Bilbao liberal del siglo XIX con una visión en la que lo vasco y lo castellano aparecían como aglutinantes de lo español. El mundo vasco fue igualmente esencial en la obra de Baroja, con títulos como *La casa de Aizgorri* (1900), *Zalacaín el aventurero* (1909), *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922), *El cura Santa Cruz y su partida* (1918) y otros. En ellos iría apareciendo un País Vasco hecho de paisajes y escenarios singulares (el Bidasoa), guerras civiles, vidas sombrías, héroes populares y románticos, aventureros (Pilotos de altura, contrabandistas, negreros), cabecillas carlistas feroces, crímenes oscuros; emergería allí, también, el ideal vasco de Baroja, un País Vasco rural y euskaldún, liberal y paganizante (no monoteísta), sin curas ni carlistas ni nacionalistas. El galleguismo era, pues, minoritario. La cultura vasca era mayoritariamente vascoespañola. Culturalmente, entre 1900 y 1933, sólo Cataluña era un problema. Prat de la Riba llevaba razón: en España había dos pensamientos nacionales, dos culturas, dos capitales, Madrid y Barcelona. Nunca faltaron diálogos y puentes entre ambas: la

amistad Unamuno-Maragall sería en ese sentido paradigmática. Pero desde principios de siglo, el distanciamiento cultural entre Madrid y Barcelona fue creciente. El esencialismo español del 98 y sus epígonos fue —ya quedó dicho— esencialismo castellanista: «Castilla ha hecho a España, y Castilla la ha deshecho», escribió Ortega y Gasset en *España invertebrada* (1921). «Castilla hizo a España —replicaría en 1931, en las Cortes Constituyentes, el historiador Sánchez Albornoz— y España deshizo a Castilla» (mucho después, en 1974, Julián Marías, discípulo y colaborador de Ortega propondría la idea de que «Castilla se hizo España»). Probablemente, llevaban razón: el hecho era, sin embargo, que Cataluña no fue nunca central a la reflexión sobre España y su historia planteada a raíz de la crisis del 98.