

CATALOGADO

EXPANSION Y RESTRICCIÓN DEL BARROCO EN ESPAÑA

Por Ramón Xuriguera.

Escritor español. Autor de numerosos ensayos literarios. Colabora en Revistas de América y España.

No es fácil definir el barroco. Ni circunscribirle siquiera. A menudo se presenta entrelazado con otros estilos, y ni la representación clásica lo rehuye enteramente. ¿No hay indicios de barroco en Miguel Ángel y en el Corregio?

Tampoco es privativo de país alguno ni de ninguna época. Existe una Alemania —y en general una Europa central—, una Italia, una Rusia, una España barrocas. Pero al mismo tiempo es suficientemente conocido cuanto han dado estos países al equilibrio y a la serenidad clásicos. Y recíprocamente, Francia, considerada como un país de armonía clásica, contiene no pocos ejemplos de arquitectura, de pintura y de escultura barrocas.

Asimismo, el barroco que ordinariamente se sitúa en el siglo XVII, apunta ya en la escritura de las cuevas, se insinúa en el período expresivo del arte griego, late en todo el arte de Oriente, aparece en los bajo relieves de los sarcófagos de los cristianos primitivos y en los frescos de sus catacumbas, deja huellas en el románico y en el gótico, y adoptando nombres diferentes después de la expansión que debe al Renacimiento, reaparece en el arte romántico, en el luminismo impresionista, en el super-realismo y en las imbricaciones de Picasso.

Y del mismo modo que no se circunscribe en el tiempo, tampoco es privativo de ninguna escuela, pues todas han utilizado, más o menos, alguno de sus elementos. Más bien parece ser fruto de una tendencia personal, de una disposición subjetiva, y por extensión de un estado de espíritu. Tomarlo, pues, como un procedimiento, sería arriesgarse a falsear su sentido; sería menospreciar a la vez su libertad rebajándola a un mero recurso manual. Nada deformaría tanto este modo de expresión como rehusarle su calidad de estilo considerándolo única-

mente como una técnica. Pues además de que las técnicas del barroco son muchas —según las inclinaciones individuales y según las épocas—, en ningún caso una técnica traduce un sentimiento y menos un nivel de conocimientos como ocurre, por lo común, con los estilos.

En su calidad de estilo, pues, el barroco acusa un conjunto de lo que tiene de fantástico independientemente de la lógica; lo que difícil. Tales son su carácter emotivo por encima de toda reflexión; aspectos que ayudan a descubrirlo aun anunciándose su definición contiene de excesivo, de suntuoso ante el comedimiento y la ponderación clásicos.

Estos rasgos, estrechamente unidos y acentuadamente pronunciados, dominan el siglo XVII, marcan la literatura y las artes y el curso de la civilización de aquel período histórico. Sus efectos se extienden por toda Europa. Y ellos son los que designa la crítica con el nombre asaz oscuro de barroco; oscuro no solamente por su origen, sino por la diversidad de apreciación que su sentido lato merece a distintos países: excesivo y ridículo en Italia, complicado y extravagante en Francia, irregular y defectuoso en España (perla en forma de pera en oposición a la perla esférica).

Pero si la etimología es confusa, lo es menos su extensión, así como las disposiciones de espíritu que más han facilitado su difusión. Sin que la crítica se haya mostrado siempre lo suficientemente lúcida para penetrarlo y situarlo, no es menos cierto que ha logrado captar ciertos acentos que han disipado las sombras de su significación y que hoy, después de los escritos de Wölfflin, nos permiten conocer lo esencial de su mensaje.

Pues por encima de la vaga atribución de exuberancia por parte de Henri Focillon y de la mención somera que le acuerda Croce, queda en pie el sólido examen de Wölfflin, según el cual, el barroco ni es una decadencia ni es una corrupción, sino una manera de ser distinta, otra interpretación del Renacimiento, del que, por otra parte, es un elemento tan destacado como lo es la versión clásica.

Eugenio d'Ors, sin añadir nada nuevo, hace plástica la noción de movimiento señalada por Wölfflin, su carácter desbordante, con la conocida imagen de las formas que vuelan, distinguiéndolas de las formas que pesan, con las que alude al estatismo de la representación clásica.

El atributo de movimiento que tanto cuadra con el espíritu barroco, es cada vez más admitido por críticos e historiadores como una tras-

endencia, de lo físico a lo moral: del aspecto al sentido. Esta idea de *función*, opuesta a la de *desviación*, hace ver muy distintamente el barroco de como había sido admitido hasta hace poco, pues se le considera vehículo del desarrollo activo de la Contrarreforma, del retoñar del catolicismo después de la merma ocasionada por la Reforma. Y en este sentido, alcanzaría el vuelo de los grandes estilos de la historia: el del románico enraizando el cristianismo en Europa; el del gótico consolidando su triunfo. Sorprende el volumen de expresión barroca que contienen las iglesias del viejo continente. No en vano se le ha asociado al proselitismo de los jesuitas. Y quizás tampoco sea gratuito el papel que se le atribuye de haber vinculado el Renacimiento a lo suprasensible después de haberlo desprovisto de paganismo.

Sólo por estas razones puede parecer ya comprensible su rotundo establecimiento en España. Pero existen otras, y no menores.

En primer lugar, antes de que el barroco penetrara en la Península, existía ya como prefigurado, es decir en la inclinación y en el gusto. Así se presenta el plateresco, formado con elementos del país ya transformados por su sentimiento: amalgama de mudéjar, de gótico y de anticipos del Renacimiento. Y ello no sólo en la arquitectura, sino en las demás artes, incluyendo la retorsión de la lengua y del pensamiento. El convento de San Marcos de León, las fachadas del Ayuntamiento de Sevilla y de las Universidades de Salamanca y de Alcalá, el ascetismo atormentado y visionario característico del siglo XVI, el dramatismo escultórico de Juan de Juni y de Gregorio Hernández, el gusto de la alegoría de "Los conceptos espirituales" de Alonso de Ledesma, atestiguan este espíritu propicio, esta preexistencia que elabora la amplitud que el barroco alcanzará más tarde.

Pues la entrada del barroco en España corresponde a uno de los momentos de creación más altos de su historia artísticoliteraria. Es este otro de los motivos mayores de su arraigo, puesto que si el barroco no hubiera convenido al genio de la expresión española, ni su producción hubiera sido tan vasta ni su nivel tan elevado.

En pintura, en escultura, el barroco es una animación, un desborde. Ambos caracteres van unidos. Lo que se mueve, lo que se derrama, se dobla encima de la representación, la recarga, la oscurece. El accidente y lo esencial se mezclan. Cede la preeminencia del motivo fundamental. Por este hecho, el ornamento se equipara a la sustancia. En arquitectura, la decoración inunda el pórtico, oculta la columna. En literatura, el período accesorio sobrecarga el pensamiento central. Descu-

brir lo que queda oscurecido, deslindar la idea, estimula la trasposición, la condensación y la intrepidez de la imagen en poesía; propicia el disimulo y el misterio en la prosa, la agudeza y el concepto, que, según Gracián, “son vida del estilo y espíritu del decir”.

Así, culteranismo y conceptismo se adueñan de toda la literatura del siglo XVII. Los grandes nombres del siglo de Oro —Góngora, Quevedo, Calderón, Gracián— vinculan las letras españolas al amplio despliegue del barroco, que toman como una renovación, cuando en realidad es una tendencia permanente.

Pues no es únicamente porque respondía al sentimiento de una época que florecía con tanta lozanía en el portal del palacio de San Telmo de Sevilla, en el Hospicio de Madrid, en las catedrales de Cádiz y de Murcia, en la fachada de la Universidad de Valladolid, en la Iglesia de Santa María de San Sebastián y en la del Pilar de Zaragoza; ni era por la atracción de novedad fortuita por lo que el gran número de altares enguados en innúmeras iglesias convergía con el realismo copioso de *Don Quijote*, con el espíritu de la picaresca, con el tenebrismo de la pintura, con la exaltación religiosa que descansaba en la forma más bien que en la esencia —persistente en las procesiones, en la ostentación con que se adornan las imágenes sagradas, en la redundancia de los sermones que pronto pondría en ridículo el padre Isla en *Fray Gerundio de Campazas*—, con la pasión de los toros, con las peripecias realistas y fantasiosas del teatro, con el moblaje, con el impulso, con el sedentarismo estéril o la loca aventura en vez de la labor paciente y constructiva. Sin el sentimiento innato de la evasión, de la exaltación, de la “magia del vuelo” tan bien expresado por Lope de Vega, España no hubiera sido, tal como aparece hoy, la tierra prometida del barroco. El barroco halló en el creador español lo que contenía de espíritu de libertad, de indisciplina, de desorden, de desmesura, de fantasía, de violencia y de realismo denodado, y esta identificación favoreció su adopción como si fuera espontánea.

Se ha dicho que el barroco representa en España una reacción contra el renacimiento. Más bien es su forma de penetración. La otra, la clásica, no consiguió establecerse. Toda tentativa en este sentido fue finalmente vencida por el barroco. Berruguete —el escultor—, llevó al convento de San Benito el Real, de Valladolid, el espíritu clásico de Miguel Ángel, a quien tuvo como maestro. Juan de Juni y Gregorio Hernández, sus discípulos, volvieron al mismo realismo atormentado de la tradición barroca.

El Escorial, el Ayuntamiento de Toledo, la puerta de Santa María de Burgos, la Catedral de Valladolid, con su huella del renacimiento clásico, son esfuerzos para frenar el plateresco. Pero el alud del churriguerismo los sumergió extendiendo la contorsión ornamental hasta Valencia (palacio del marqués de Dos Aguas) y Barcelona (Iglesia de Belén) —tierras de serenidad arquitectónica y poco inclinadas hacia el barroco—, culminando con el delirio del Transparente de la Catedral de Toledo.

Detenida con la aparición del neoclasicismo, esta profusión barroca parecía, al fin, neutralizada. El advenimiento de la casa de Borbón al trono de España, facilitó la entrada del estilo nuevo, el arte de la línea recta opuesta al agrado de la línea torcida. Este arte había nacido en Italia, donde el desarrollo del barroco había alcanzado serias proporciones. Francia, que permaneció fiel al espíritu del renacimiento clásico y que resistió a Bernin a pesar de su inmensa fama, lo acogió muy pronto. Una serie de pintores, de escultores y de arquitectos, todos ellos ganados a las nuevas tendencias, entraron en la península llamados y protegidos por los Borbones. La fundación de la Academia de Nobles Artes de San Fernando aspiraba a consolidar y a prolongar los principios del neoclasicismo, mucho más de acuerdo con el sentimiento francés que el barroco.

También el nivel de la cultura pareció participar de esta brisa de renovación. Contra la indigencia general de los conocimientos, resonaron, como un acento nuevo, voces proclamando la necesidad de las ciencias, de la crítica, de la investigación. La literatura, que vivía de las viejas fórmulas barrocas, de las que, empobrecida la originalidad de las ideas, no quedaba más que el mecanismo de la contorsión, pareció querer orientarse hacia las normas de "La Poética" de Luzán, inspiradas en el clasicismo de Boileau.

Hasta el teatro dio la sensación de que abandonaba la tradición conceptista o el pintorequismo plebeyo recurriendo a las tragedias de Alfieri, de Racine y de Corneille.

Pero no fue más que una reacción pasajera, un movimiento sin convicción profunda. A los clasicistas importados —Jubari, Sermini, Sabatini, Sachetti, Fraschina— sucedieron sus discípulos españoles del tipo Ventura Rodríguez, y al estilo clasicista del Palacio Real reconstruido, del Ministerio de Hacienda y de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de la capital española, sigue la construcción barroca de la capilla del Pilar de Zaragoza, del palacio de Liria y de la Iglesia de San Marcos de Madrid.

El verdadero espíritu barroquista y pasional del país, triunfaba. Toda forma recta y lógica, toda geometría desnuda, acababa dominada por “las dobleces de sentido” de las que habla Unamuno refiriéndose al conceptismo. Menéndez no puede abstenerse de acumular contrastes y curvas disponiéndolos en una composición alambicada, aun sirviendo el gusto clasicista que imperaba con Carlos III, de quien era pintor de cámara. Y de la doble expresión del renacimiento reunida en el arte de Tiepola, Goya retiene mayormente la inclinación barroca.

Asimismo, el clasicismo francés introducido en el teatro no halla campo propicio donde poder establecerse. Las traducciones de “Cinna”, de “Atalía” y de “Británico” no pueden representarse. No suscitan el interés del público. Nicolás Fernández Moratín, el primer escritor del siglo XVIII que aparece sin supervivencias culteranas, no entusiasma. El mismo padre Feijóo, que no cesa de ensalzar las excelencias de la ciencia, poniendo de relieve los ejemplos de la investigación europea —considerados en España como “curiosidades inútiles”—, aboga por el retorno a los moldes tradicionales, por el sostén de la épica barroca en el teatro, contra las manifestaciones del espíritu neoclásico.

El meritorio esfuerzo de la segunda mitad del siglo XVIII, encaminado hacia el resurgir económico, el desarrollo del comercio, el fomento de la industria, la mejora de los cultivos agrícolas, la secularización de la enseñanza, de neta influencia europea, no modifican esencialmente el sentimiento del pasado de pura propensión barroca. Cadalso, Menéndez Valdés, Jovellanos, Leandro Fernández Moratín y Larra, no desvían el curso arietado que tomó el romanticismo, su tendencia a lo fantástico, al visionarismo, al desbordamiento místico-ascético del siglo XVI, a la imaginación atormentada, a la vivencia medieval de las tinieblas y de la muerte. La claridad que Goya hereda de Tiepola no enmienda el carácter sombrío de la pintura española. Ni puede nada el positivismo de la ciencia contra la fuerza popular del rito, que ve el drama en las imágenes del culto, las adorna con cabellos naturales, con oro y piedras preciosas y convierte las procesiones en un espectáculo. La más barroca de las leyendas españolas, que ya inquietó a Tirso de Molina, que Zorrilla incorpora en *Don Juan Tenorio*, permanece tan viva aún en el alma del pueblo, que el teatro ha de escenificarla cada año, como un rito que une la emoción popular al sentido del día de difuntos.

El examen de conciencia de los escritores contemporáneos, el afán de ver claro en los destinos del país, preocupación mayor de la ge-

neración del 98, pone todavía de relieve el vigor de esta disposición barroca, que si se manifiesta tan lozana en el arte y en la literatura, es porque no es el fruto de una influencia pasajera, sino una tendencia natural del espíritu. En la producción actual son bien visibles, en general, estas inclinaciones que existen en la poesía, en la pintura, en la música, en las costumbres y hasta en las creencias colectivas. Cuando el impulso que mueve la creación es alto, su fondo fecunda siempre la obra vigorosa y personal que ha surgido siempre, en general, en todos los períodos de las letras y de la plástica españolas. Sabido es lo que la lírica actual debe a la lección de Góngora y lo que el sentimiento barroco ha transmitido al arte de Solana.

Quizás contribuya a que aparezca barroca la producción de no pocos autores españoles, la impresión que dan de afrontar los temas sin orden. En su ensayo sobre la "Psicología del pueblo español", Miguel S. Oliver anota: "... los más grandes ingenios escriben casi sin plan, por instinto, sin insistencia ni retoque. Su característica es la genialidad y la desigualdad". Y añade: "Comparada esta literatura con el método, la lucidez y la regularidad de la francesa, es como una selva enmarañada y agreste al lado de un jardín de Lenôtre".

Aun sin tomar este criterio al pie de la letra, salta a la vista que las fuentes de la construcción española son, por lo general, barrocas, como son clásicas las de la construcción francesa.

No es sorprendente, pues, que un espíritu familiarizado con el orden discursivo francés, como Antonio Machado, halle el barroco una "oquedad" y "una inanidad estética".

Podría discutirse prolongadamente respecto de las ventajas o de los inconvenientes de una y otra tendencia. Y los mismos españoles proporcionarían en uno y otro sentido numerosos interlocutores. Pues todo no es barroco en España. Ni mucho menos. Del mismo modo que hay una Europa que no admitió su expansión, existe también una España que se resiste. Y no por consideraciones estéticas, sino por temperamento.

Esta España es, a grandes trechos, la periférica, y muy concretamente la mediterránea. La geografía y la historia han condicionado la España periférica y la interior de modo diferente. El espíritu de la primera, se ha formado en estrecha unión con el mar, vía abierta a todas las comunicaciones. De aquí la familiarización mediterránea con lo imprevisto y la variedad. La luz, que lo destaca todo, le ha comunicado la idea de la claridad, así como la de la proporción y de las

formas puras. El sentimiento mediterráneo es contrario a toda confusión, a toda pesadez, a toda imprecisión. Su gusto por la medida lo modera ante el misterio y lo sobrenatural, lo vuelve sobrio ante la ornamentación. El prolongado contacto con los griegos y luego con los romanos lo compenetra con el concepto clásico de las formas, con el orden de la construcción. La arquitectura será una de sus nobles aptitudes. La lengua que el mediterráneo hispánico crea, es clara y sencilla, con una pronunciada disposición por lo concreto; y concreta es también la tendencia de su arte.

Este arte, que es ya autóctono en el siglo X, es decir, surgido después de las últimas invasiones, difiere del resto del arte peninsular lo mismo por la singularidad de su acento que por las condiciones a que lo somete la historia. Nace en la región oriental de los Pirineos en los inicios del arte románico y va descendiendo hacia el interior a medida que se ensanchan los territorios de la Confederación catalano-aragonesa. Representando las avanzadas del bizantino que después ha de difundirse por Europa, asume desde el primer momento su fisonomía propia, naturalista, humana y, a despecho de su filiación, desprovisto del patetismo y del terror orientales.

Porque se trata de un arte observado, se acerca al sentimiento grecolatino de las formas, y en general del pensamiento clásico, los cuales no habían desaparecido del país ni con la ocupación visigótica ni con la más breve de los musulmanes.

En el siglo XIII, cuando se verifica la unión definitiva de Castilla y de León, Jaime I el Conquistador había reunido en el Levante peninsular todos los territorios de la antigua etnos ibérica a que hacen referencia los geógrafos griegos. Con su recuperación, fija a la vez la lengua que les une y su espíritu común. A pesar de las transformaciones posteriores, su fisonomía intrínseca ya no sufrirá gran variación.

Dan una idea del alto grado de esta civilización, además de las realizaciones primordiales que como el Estudio General de Lérida, que practicaba disecciones humanas durante el siglo XIII, y el Consulado de Mar, primer código marítimo del que se tiene noticia, las figuras universales de Raimundo Lulio y Arnaldo de Vilanova, por no mencionar sino las más conocidas.

Este nivel y con él la peculiar formación del espíritu de Levante, imprime su gusto clasicista al gótico cuando éste penetra en la península, aligerándolo del farrago ornamental del gótico del norte. No es ocioso hacer notar que el gótico entra tarde en esta porción de

España, debido al arraigo del románico, que respondía más a su temperamento. Cabe decir que mientras el gótico del resto de España es una fiel repetición del gótico nórdico francés, el de Cataluña, de las islas Baleares y de Valencia es sobrio, como lo es el de Provenza, región también formada por el sentido mediterráneo de la construcción.

Esta inclinación es asimismo visible en la escultura, en la pintura, en las artes aplicadas que florecen resplandecientes en los países de la corona catalanoaragonesa de los siglos XI al XV. La escultura es la más antigua de Europa. La pintura da los primeros nombres importantes de la plástica medieval peninsular y produce un conjunto de retablos cuya cronología ha permitido establecer perspectivas más completas de la historia del arte. Todos los especialistas que los han estudiado —Sampere y Miquel, José Gudiol, Emile Beitaux, Chandler Rathfon Post, etc.— están de acuerdo en señalar el carácter realista, ordenado de esta pintura, más próxima de la vida que deseosa de abstracción. Este arte somete el idealismo italiano y el detallismo flamenco a una expresión local más sencilla y más concreta. Lo más vivo de esta expresión, la evolución que representa Ribalta en Valencia, con la unión de las coronas de Aragón y de Castilla, pasa a constituir el fondo de la escuela española. Pues Velázquez, como toda la escuela de Sevilla, es el heredero de un espíritu marítimo en el que late la tradición de Levante y el sentimiento clásico de la expresión italiana. Este espíritu preserva, quizás, a Zurbarán del exceso, llevándole a concentrar en el interior cuanto el barroco derrama por fuera. Y al espíritu marítimo corresponde lo mejor de la pintura de Murillo, quien por otro lado aporta al barroco la claridad levantina del color.

Velázquez es un muro para el barroco. Existen no pocas otras resistencias periféricas. Juan de Herrera, espíritu cantábrico, le opone a la concepción grecorromana contenida en el “Discurso sobre la figura cúbica”. Mientras Juan de Juni y Gregorio Hernández acentúan el expresionismo de su arte, la escuela de escultura que se forma en Andalucía con Montañés y sobre todo con Alonso Cano, sigue una tendencia clasicista. Contrastando con el barroquismo de Ventura Rodríguez, el arquitecto catalán Soler Fonseca construye la Lonja de Barcelona, uno de los edificios más armoniosos de la época. Entre el flujo de imágenes populares del siglo XVIII, acusadamente barrocas, se destaca el arte clásico de Campeny, el único gran escultor de su tiempo. Mediterráneos son también Campmany, Piquer y Eiximeno, quienes sostienen el sensorialismo en los problemas de la filosofía del arte, ante el idealismo de Arteaga. Arteaga es el autor del tratado *Investi-*

gaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación, publicado en Madrid el año 1789. Comparte el idealismo de la pintura de Mengs, mentor artístico en aquel entonces en España.

Que el realismo español se relegara ante el auge de esta pintura académica, prueba la desorientación a que lo había conducido el neoclasicismo, tendencia que no cuadraba con su genio. El acierto de Goya es haberla rehusado. Y contra ella se levanta el arte de Viladomat, quien restablece en Barcelona la tradición de los grandes talleres medievales catalanes sin el dominio de las corporaciones. Pero mientras se opone al academicismo, Viladomat frena también el barroco, canalizando así la expresión hacia el vigor que la pintura catalanolevantina había perdido desde la unión política de Castilla y Aragón.

Esta vigorización, por otra parte, se manifiesta ampliamente en el territorio catalán: resurgimiento del comercio después de una prolongada postración, introducción del maquinismo en la industria, vitalización del espíritu local en todas sus manifestaciones.

El barroco hallará en este resurgir una viva resistencia a sus nuevas formas de expansión.

Una de las más curiosas es el krausismo. El extraordinario eco hallado en España por un filósofo sin positivo relieve en su país, no se explica más que por la secreta afinidad que presenta el talante barroco de su doctrina. Los efectos de esta seducción serán vivos en la Universidad y puede decirse que todavía perduran. Una sucesión de promociones estudiantiles le debe su orientación hacia los seminarios de Alemania. El krausismo, tal como se ha entendido en España, es como una proyección barroca del sentimiento liberal. Y una de sus contradicciones sorprendentes —a la que quizás no sea ajena la acción de la atmósfera alemana— es el haber hecho desembocar a toda una generación de intelectuales en el totalitarismo.

Este contrasentido no se ha producido en Cataluña, donde el liberalismo se remonta a una vieja tradición y donde el krausismo no ha hallado buena acogida. En Cataluña la especulación era realista. Balmes y Llorens y Barba eran observadores y no teorizantes. Por otro lado, el espíritu universitario catalán, de tendencia clasicista, que el particularismo contribuye a confirmar, más que sentirse atraído por el pensamiento alemán se halla cerca de las formas de la cultura francesa.

La parte de barroco que acarrea el romanticismo, ha sido contenida en la España periférica animada de sentimiento localista: Vas-

conia, algunos sectores de Valencia y de Galicia, las islas Baleares y Cataluña. El arte y la literatura nacidos del diferencialismo, han tomado del romanticismo la rebelión contra el exotismo invasor y el afán de libertad interior que impulsaba a cada uno de estos países a deslindar su espíritu autóctono del compuesto barroco de “un monarca, un imperio y una espada”, en el que se sentían indebidamente incluidos. La tendencia hacia la fantasía histórica, hacia el impetuoso desorden de los sentimientos, hacia la redundancia verbalista y, en general, hacia el exceso, han sido contenidos por la propensión analítica del localismo. La voz íntima y sencilla de Rosalía Castro y el lirismo a la vez delicado y vigoroso de Verdaguer, contrastan visiblemente con el anticlasicismo sinuoso del duque de Rivas y con la escenografía abigarrada y copiosa de Zorrilla.

La razón de esta divergencia de actitud estriba en la idea que la España clásica y la España barroca se forman del hombre. Para la primera, el hombre es el hombre concreto. Para la segunda es el hombre abstracto. Nada indica con tanta claridad como esta diferencia de concepto la bifurcación de sentimientos manifestada en un momento particularmente crítico de la historia de España. Se trata de la profunda conmoción causada por la catástrofe de las últimas guerras coloniales. Ante ella, las conciencias esclarecidas se preocupan por la idea de salvarse. Los destinos del país no cambiarán sin el resurgimiento colectivo capaz de rectificar los errores. Un sector de esta conciencia —quizás el más brillante y representativo de la España interior— orienta esta regeneración hacia una especulación estético-literaria. Mera actitud intelectual ante un pueblo mísero e inculto. Sin proyección social ni medidas de reforma para sacudir su modorra, su acción toma una significación abstracta, de “un doloroso sentir” impotente para cualquier empresa transformadora.

Tal acontece con el sector más conocido de la generación llamada del 98. Pues existe otro al que no se alude tanto y que, conciencia también que no se resigna a morir, ha realizado la obra de regeneración colectiva sin la que no le era dable salvarse. Este sector o esta conciencia, pertenece a la España periférica: concretamente al país vasco y a Cataluña. Contrariamente a la España interior, esta del litoral reunió en una sola aspiración los estímulos del hombre del campo, de la fábrica, del comercio, del artesanado, de la Universidad, animando las fuentes de producción y creando una riqueza material y espiritual que traducía la vitalidad de esta porción de territorio. Por lo que se refiere a Cataluña, Amadeo Hurtado escribe que “en Madrid, los me-

modernista su exacto valor. El modernismo halla un país atareado en crear su propia riqueza: ensanche de Barcelona, incremento de la industria, expansión del arte... Se mezcla activamente, como una fiebre, en todo cuanto estaba elaborándose. Así aparece en las artes gráficas, en la manufactura, en la construcción, con tales señales de audacia, que en muchos casos parece hermanarse con el barroco.

Pero nada más lejos del espíritu barroco que el orden, el pragmatismo y la regulación del alma catalana. Si Cataluña acogió el modernismo con un neto favor, es por lo que tenía de libertad, por lo que representaba de nuevo. A tal punto, que en pleno tumulto de su transformación, lo veía como una expresión original a la que le atribuía la virginidad de no reproducir ninguno de los estilos anteriores.

En gran parte, este anhelo aparece justificado por los ejemplos de falso medievalismo y de rebrote romántico propagados en la construcción, activa en aquellos momentos, y considerada como una desviación imitativa del modernismo.

De ello toma pie el lenguaje arquitectónico de Gaudí, canalizando el modernismo hacia el surco de la construcción mediterránea. La plasticidad y la disciplina técnica de la arquitectura de Gaudí son a la vez las de los pueblos del mar latino y las permanentes de las grandes construcciones de todas las edades. Es el acento lo que resulta original, la desnudez mediterránea. Las casas Batlló y Milá, del Paseo de Gracia, y la casa Calvet, de la calle de Caspe, de Barcelona, prueban cómo en medio de la efervescencia modernista, su estilo se manifiesta personal, y cómo su mensaje es a la vez tradicional e innovador.

No es el único intérprete del sentimiento catalán que imprime acento local al modernismo. Nonell lo infunde a la pintura, llevándola del derrame impresionista a la organización ajustada que constituye hoy, en el litoral, la orientación de las nuevas escuelas. Y Carner, después de la serenidad de Maragall, imbuye de él la poesía, cimentándola en lo que de parnasiano contiene el modernismo.

En este proceso de conversión del modernismo a la expresión representativa del país, una voz parece fluctuar e incluso contradecirse: la de Eugenio d'Ors. Propulsor, con Gabriel Almar, de un clasicismo concebido como una actitud fundamental ético-estética, la fórmula de una manera barroca. *La bien plantada y Gualba, de las mil voces* son unas páginas de intención clásica escritas artificiosamente. El artificio hace de Eugenio d'Ors una contradicción flagrante. Hombre del Mediterráneo, deriva hacia el pensamiento de la meseta central, del que

no posee, como Unamuno —hombre marítimo también— el ansia de absoluto, permaneciendo, por consiguiente, ajeno a él. Del pensamiento de la meseta, Eugenio d'Ors adopta el envoltorio, la retorsión. Así se desgarran en la antinomia de enaltecer la medida, la claridad, la conciencia de la labor armoniosa en un lenguaje abigarrado y oscuro.

La actitud de Eugenio d'Ors parece señalar el camino que es preciso no seguir. El destino de todo estilo, de todo pensamiento es su realización máxima. Y esta realización no es genuina sin que contenido y continente se unan en un solo espíritu. La razón de ser del barroco, como la del clasicismo, no es alterarse o destruirse, sino fecundar la creación con lo más alto de sus respectivas características.

La creación que, al fin y al cabo, es el resurgimiento de España, no puede dar con una lección más adecuada, es decir: la de propiciar la afirmación de ambos espíritus no como una oposición, sino como un complemento, como dos formas peculiares de una vida misma, tal como constituyen en el arte dos estilos definidos de un mismo Renacimiento.