

FORMACIÓN DE «SISTEMAS SOBRETENORALES». LA DUALIDAD DE «LO CLÁSICO» Y «LO BARROCO» EN EL PENSAMIENTO ORSIANO.

Natalia Bravo Ruiz

RESUMEN.- A través de la llamada *Ciencia de la Cultura*, Eugenio d'Ors posibilita, frente al conocimiento de los acontecimientos históricos mediante una división lineal y cronológica, la creación de esquemas de referencia sobretemporales. Así, en la teoría dualista orsiana, lo clásico y lo barroco superan su condición histórica para elevarse, ya en una dimensión filosófica, al nivel de *categoría*.

La dualidad de «lo clásico» y «lo barroco» establecida por Eugenio d'Ors no es un fenómeno nuevo: desde la antigüedad en las reflexiones sobre lo artístico se establecieron relaciones entre dos similares elementos antagónicos. La estética de las polaridades de la que participa d'Ors responde a un principio general desarrollado en diferentes momentos de la historia de la cultura occidental. En este sentido, David Estrada ha analizado los interesantes ejemplos de varios autores: Quintiliano, *aticismo* y *asianismo*; Nietzsche, *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*; Wölfflin, *estilo lineal* y *estilo pictórico*¹. En el caso de d'Ors que es el que aquí nos interesa, su proyección de dos principios contrarios como son «lo clásico» y «lo barroco» podría entenderse como consecuencia del desarrollo de todo un modelo ontológico que incluso en la actualidad, así han querido verlo algunos autores², sigue teniendo vigencia.

La creación de esquemas «sobretemporales» es una de las aportaciones teóricas más importantes concebidas por d'Ors. Frente al conocimiento de los acontecimientos históricos mediante una división lineal y cronológica, el glosador propone la elaboración de un sistema donde *los elementos fijos dan cauce al curso de los acontecimientos históricos, proporcionando así a la razón, por encima del torrente de la vida, puntos de apoyo y de referencia*³. Estos elementos fijos orsianos no pretenden en principio ser leyes absolutas procedentes de una teoría superficial y determinista, sino que más bien intentan ser la elevación de un proceso particular de la historia a una conceptualización filosófica, el paso de la «anécdota» a la «categoría» como diría d'Ors, de los particularismos a valores universales, del «aspecto de la cosa» entendida como «apariencia» a su «prospecto» o «estructura interior»⁴.

¹ Véase ESTRADA HERRERO, D.: *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, pp. 45-69. Aunque este autor nombra también la polaridad clásico-barroca de Eugenio d'Ors, no le dedica al principio orsiano la importancia que creemos se merece junto a las teorías de Nietzsche, Wölfflin o Quintiliano.

² Véase TRÍAS, E.: «Vigencia de Eugenio d'Ors» en *El último de los episodios nacionales*, México-Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 41-51.

³ ORS, E. d': *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 61.

⁴ *Ibidem*, p. 59.

El término inventado por d'Ors para esta categoría o constante histórica es la de «eón», en base a la doble acepción que tiene para el glosador esta palabra griega: por un lado, alude el vocablo, en un sentido metafísico, al significado de categoría; por otro, no pierde su contacto con la historia, es decir, posee *un desarrollo inscrito en el tiempo*⁵. Con el razonamiento seguido, parece evidente que en el pensamiento orsiano sólo pueden existir dos tipos de «eones»: uno «clásico» y otro «barroco».

Hemos intentado, a través del análisis de algunas obras y artículos escritos por el glosador catalán entre los años veinte y treinta, reunir el mayor número posible de pares de conceptos que explicarían en d'Ors las categorías de lo clásico y lo barroco, fijando así algunas definiciones o elementos que más adelante y con mayor profundidad trataremos de contextualizar (Ver figura 1).

Los «eones» clásico y barroco se contraponen a la manera wölffliniana, al quedar definidos morfológicamente como *las formas que se apoyan o que permanecen de pie frente a las formas que vuelan*. Para d'Ors, Poussin será siempre ejemplo de la primera morfología y el Greco de la segunda⁶. Asimismo, piensa el glosador que durante las épocas dominadas por el espíritu barroco, las cosas se supeditan al ambiente; en cambio, en los momentos clásicos, los objetos individuales adquieren protagonismo en detrimento de aquél. Esta idea orsiana deriva directamente del primer par de conceptos —«lineal/pictórico»— formulado por Wölfflin al definir las características estilísticas del Renacimiento y del Barroco. Ahora bien, a pesar de la clara influencia wölffliniana, d'Ors no concibe, a diferencia del autor suizo, la contraposición clásico-barroco como la de dos simples estilos históricos con unas características formales que los definirían. La diferencia está —como ya hemos visto— no sólo en que para el pensador catalán los conceptos «clásico» y «barroco» son categorías artísticas que van más allá del tiempo y del espacio superando así su condición histórica, sino —y ahí está lo más novedoso— en que su principio dualista se convierte sustancialmente en una auténtica filosofía, en una visión conceptual del mundo. A partir de aquí se podrá entender mejor que para d'Ors «todo arte antiimpresionista» sea también «clásico» o que «un Monet» y «un vaso griego» sean «los dos extremos de la serie»⁷, asociando el impresionismo, ya como «estilo de cultura», con su «patrón perenne», es decir, «lo barroco»⁸.

⁵ *Ibidem*, p. 63.

⁶ ORS, E. d': *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Tecnos, 1993, (originalmente publicado en Madrid por el editor Caro Raggio en 1922), p. 29. Véase también ORS, E. d': *Poussin y el Greco*, Madrid, Caro Raggio, 1922.

⁷ ORS, E. d': «Picasso y los árboles», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-XI-1930, p. 9.

⁸ ORS, E. d': *Tres horas...*, *op. cit.*, pp. 11-13.

Formación de «sistemas sobretemporales». La dualidad de «lo clásico» y «lo barroco»...

Clásico	Barroco
Valor arquitectural/espacial	Valor funcional/ expresivo
Pura geometría	Pura significación
Formas que se apoyan	Formas que vuelan
Escultura y arquitectura	Poesía y música
Abstracción	Figuración/ sensualismo
Concepción	Visión
Dibujo/ contorno	Color/ Aire y luz
Figura individualizada	Ambiente desindividualizador
Pluralidad/ discontinuidad	Panteísmo
Precisión	Inconcreción
Claridad/ sencillez (que no facilidad)	Complicación (que no dificultad)
Sobriedad	Embriaguez
Serenidad/ frialdad aparente	Misticismo/ pasión
Estatismo	Dinamismo
Eternidad	Fugacidad del momento
Unidad	Dispersión/Multipolaridad
Roma	Babel
Imperio	Naciones
Cultura	Barbarie
Antigüedad	Prehistoria
Civilización	Primitivismo
Ángel	Demonio
Idealismo	Romanticismo (sentimentalismo, pasión)
Razón e Inteligencia	Naturaleza y vida/ Instinto
Orden/ Lógica	Inconsciencia/ Irracionalidad
Tradicición/ Academicismo	Modernidad
Antiimpresionismo	Impresionismo
Antisimbolismo	Psicología/ Literatura

Figura 1. Pares de conceptos que definen en D'Ors las categorías de lo clásico y lo barroco.

De otra parte, es interesante destacar cómo la teoría dualista orsiana tuvo aceptación —aunque reinterpretada de un modo bastante superficial— a nivel internacional entre algunos contemporáneos suyos. Es el caso de un crítico de origen polaco con cierta relevancia en la literatura artística francesa de la década de los veinte al treinta, nos referimos a Waldemar George, quien hizo las siguientes consideraciones:

«Eugenio d'Ors escribió en un ensayo crítico, titulado *Tres horas en el Museo del Prado*, que la pintura cabía entera entre esos dos polos: los vasos griegos o etruscos y los paisajes de Monet. En efecto, mientras que la pintura de los vasos representa la culminación de la escritura lineal, el impresionismo constituye el apogeo de la escritura tonal. Mientras que en un vaso bicromado, las formas, netamente, delimitadas, se perfilan en siluetas precisas, los rasgos y los volúmenes del maestro de Giverny se disuelven en el ambiente luminoso.»⁹

Un segundo aspecto fundamental para entender las teorías de d'Ors es que si bien los conceptos clásico y barroco se unen por la condición —inherente a ambos— de *categoría*, estos dos mismos principios se separan desde el momento en que conocemos que, para el glosador, uno de los elementos de la polaridad *predomina* sobre el otro. Y es que si «lo clásico» se convierte en «la tradición central y normativa» que d'Ors defenderá siempre a lo largo de su obra...

«Yo he sido, en todas las cosas, no sólo un enamorado de la unidad, sino su lascivo y su impaciente. He preferido, entre los varios saberes, la filosofía, por su función de generalidad y de síntesis. He preconizado en las artes el Clasicismo, es decir, la tradición central y normativa de todo el mundo, contra las excepciones locales, contra las exacerbaciones de la caracterización».¹⁰

...en cambio, lo barroco quedará situado muy despectivamente por el autor catalán como un período de decadencia:

«*Mañana*; es decir, en las horas del siglo XX que vamos a vivir, si Dios nos da vida y salud. *Mañana* «hará» *clásico*. Va a cumplirse, todo lo hace esperar, una obra de clasicismo, de restauración de la inteligencia, de vocación de conciencia -o de sobreconciencia-, de logro de unidad. Ya hemos oído a voces autoridades declarar que el período de la Trasmuerta está ya terminado. Este período era, también lo sabemos, una recaída en el «Fin-de-Siglo»; es decir, en lo romántico; es decir, en el Barroco;»¹¹

La teoría dual que analizamos presenta por tanto unas connotaciones éticas muy claras expresadas a través de la peculiar forma de razonamiento de su autor.

⁹ GEORGES, W.: «Las exposiciones. Joan Miró (galería Georges Bernheim)», Presse, 16-V-1928. Cito por COMBALÍA, V.: *El descubrimiento de Miró*, Barcelona, destino, 1990, pp. 194-195. Para más información sobre los paralelismos estéticos entre E. d'Ors y W. George véase BRAVO RUIZ, N.: *Bárbaros e italianos. Picasso en el pensamiento crítico de Sebastià Gasch y Eugenio d'Ors (1923-1931)*, Memoria de Licenciatura, Universidad de Málaga, 1995., pp. 87-88, 91-92 y 99-101. (En prensa).

¹⁰ ORS, E. d': «La resurrección de Juliano el Apóstata», *Revista de Occidente*, Madrid, XI-1924, p. 21.

¹¹ ORS, E. d': *Lo Barroco*, cit., p. 100. (El subrayado es nuestro).

Formación de «sistemas sobretemporales». La dualidad de «lo clásico» y «lo barroco»...

Aquél se basa en un tipo de lenguaje donde cada palabra¹² tiene un valor constante, ya sea positivo o negativo, y al mismo tiempo jerárquico. Para aclarar esta idea, sirva un ejemplo cualquiera: frente al término música tratado de manera despectiva, d'Ors considera como la más noble de todas las artes a la arquitectura, pero entre estos dos valores máximos hay una serie jerárquica donde la escultura es menos inteligente que la arquitectura aunque superior a la pintura; a su vez, esta última —que en realidad ocuparía la «región central»¹³— es superior a la poesía, quedando en el último escalafón la música¹⁴.

«Así, en las épocas del clasicismo, la música se vuelve poética; la poesía, gráfica; la pintura, plástica y la escultura, arquitectónica. Recíprocamente, en las épocas de tendencia barroca la gravitación se produce en sentido inverso: el arquitecto es quien se hace escultor; la escultura pinta; la pintura y la poesía revisten las notas dinámicas propias de la música.»¹⁵

En esta misma línea de eticidad, los términos contrapuestos «clásico-barroco» pueden hacer alusión a dimensiones políticas, no asociándose sólo a valores plásticos o artísticos. Así «Dispersión», «Babel» y «Naciones» —valores que, junto al folklorismo y al «carácter», fueron rechazados por d'Ors incansablemente desde la primera década del siglo en su famoso *Glosari* — como conceptos que aluden al término barroco se enfrentan respectivamente a «Unidad», «Roma» e «Imperio» como conceptos específicos de lo clásico¹⁶. Continuamente vemos en los escritos de d'Ors que los calificativos atribuidos al barroco son siempre negativos —aunque, eso sí, muy variados: «orgía», «borrachera», caída, «fiebre», «corrupción», «pecado», «feminidad fatal», «veneno», «mal», etc.—, mientras que los atribuidos a lo clásico son éticamente positivos, pero muy escasos —casi siempre se repiten los mismos: «dignidad», «pureza», «nobleza»,... Es también desde esta perspectiva cómo se entiende ahora que en 1911, el pensador catalán defina la categoría de lo barroco como el «estilo de la barbarie» que permanece «debajo de la cultura», frente al «estilo de civilización» que es el «clasicismo»¹⁷.

Pero si tenemos en cuenta que la verdadera misión de Eugenio d'Ors es el combate por la luz, la Inteligencia y la Cultura, proclamándose durante toda su vida

¹² Sobre la importancia que adquiere en su discurso la palabra, el propio d'Ors hizo un detallado razonamiento en «Unamuno, Maragall y la palabra» (*Novísimo Glosario*).

¹³ Véase ORS, E. d': *Tres horas ...*, cit., pp. 11-12.

¹⁴ Consúltense ORS, E. d': «La Pascua de la Arquitectura», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-II-1930.

¹⁵ ORS, E. d': *Lo Barroco*, cit., p. 83.

¹⁶ Cuando en 1911 el pensador catalán había forjado su proyecto estético-político de idealidad catalana, se convirtió en un defensor a ultranza del «Arbitrarismo» o estética clásica y del «Imperialismo»: conceptos muy personales en d'Ors que, a partir de entonces, quedarán estrechamente unidos.

¹⁷ ORS, E. d': *Lo Barroco*, cit., p. 25.

como defensor de la «tradición central y normativa del mundo», es decir, el clasicismo, ¿cómo se puede explicar que marchara en 1920 a la abadía de Pontigny en la Borgoña para defender el significado de los términos «barroco» y «barroquismo»? ¿No parece una paradoja su pretendida defensa del barroco, cuando por las mismas fechas, al tiempo que califique a éste en tono despectivo, anuncie fervorosamente la llegada de un «nuevo clasicismo»? La respuesta es ciertamente compleja, dejándose vislumbrar al menos aparentemente cierta contradicción en sus teorías.

Pero, antes de intentar resolver esta difícil pregunta terminemos de perfilar el sentido del «eón» barroco en el pensamiento orsiano. El filósofo catalán tuvo ocasión especial de mostrar a la luz sus formulaciones sobre la perennidad de esta constante en su obra *Du Baroque*, publicada en París, en 1935. Parece claro que a través del análisis de este libro se puede encontrar una visión más completa de la idea orsiana de barroco, pues, si bien la introducción y el cuerpo central de la obra —«La querrela de lo barroco en Pontigny» y «Viajes»— están escritos en 1935, el resto se constituye como reflexiones teóricas independientes escritas en un período cronológico muy amplio que va desde la más antigua de 1908, titulada «Churriguera», hasta «De Robinson a Gauguin» como la última datada, con fecha ya de 1925.

La exposición cronológica tan amplia permite comprobar cómo en d'Ors no se puede hablar de una evolución histórica del concepto de barroco —en realidad, permanece fiel a su pensamiento hasta el final de su vida¹⁸— sino más bien de pequeñas aportaciones que van ampliando y complementando su teoría central.

El barroco como «eón», en su doble acepción, histórica y categórica pertenecería, por un lado, al siglo XVII y por otro, se desarrollaría en distintas «especies» tales como *Barocchus gothicus*, *manuelinus*, *alexandrinus*, *Maniera*, *tridentinus*, «Rococó», *romanticus*, *finisaecularis*, *postebellicus*.¹⁹

D'Ors explicita sutilmente el significado etimológico de la palabra barroco como «gruesa perla irregular» para insinuar la posibilidad de entender esta noción como algo no manipulado por el poder civilizatorio. Si ya se han visto algunas de las «palabras» que definen el término «barroco» —«Dispersión», «Babel», «Naciones», «Barbarie»—, se pueden añadir otras como «feminidad fatal», «prehistoria»

¹⁸ Solamente al principio de la década de los veinte parece entenderse que en, d'Ors, más que una categoría de lo barroco existe una categoría de lo romántico. Aunque no queda del todo claro, pues -como puede comprobarse en una lectura detenida de «Tres horas en el Museo del Prado»-, a veces, se habla del binomio clásico-barroco y, otras, el término romántico se opone al de clásico sin demasiada distinción.

¹⁹ ORS, E. d': *Lo Barroco*, cit., p. 91.

Formación de «sistemas sobretemporales». La dualidad de «lo clásico» y «lo barroco»...

—opuesta a Antigüedad—, «Inocencia», «Democracia» o, especialmente, «carácter», cuyo significado se asimila al de «folklorismo» o «costumbre local».

Por otro lado, cuando el espíritu barroco no se conforma *con el goce del «carácter» y sus mascaradas, va más lejos y busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez*²⁰. Así es cómo d'Ors identifica el mito del primitivo, propio de una civilización muy complicada y en plena decadencia. La teoría del primitivismo la pragmatiza en el «robinsonismo» de un De Foe, en el «naturalismo» de un «sublime» y «espontáneo» Rosseau y, sobre todo, en el caso extremo de Gauguin a quien define sin ninguna piedad como *último gran barroco, abeja borracha de la miel envenenada en Decadencia y en Fin-de-Siglo*²¹. Asimismo, la vuelta a lo primitivo frente al mundo civilizado dentro de la categoría de lo barroco, es un estadio más avanzado, más intensificado, que anuncia ya, según d'Ors, el romanticismo.

Sin embargo, lo más importante para d'Ors era *buscar la definición esencial de lo Barroco a través de la pluralidad específica de sus manifestaciones históricas y locales*²². Éste era el verdadero objetivo de las reuniones durante la década de los veinte en la abadía de Pontigny. Así, se analizaban monumentos de cualquier época para comprobar si en ellos se reunían los rasgos más importantes de la definición de Barroco: «pintoresco», «profundidad», «dinamismo», «formas que vuelan», «entidades morfológicas naturales», carácter «teatral», «lujoso», «retorcido» o «enfático»²³ son algunos de los elementos que d'Ors propone como tales. De nuevo se observa aquí la gran influencia que las teorías wölfflinianas habían tenido en el autor catalán para definir lo barroco en contraposición a lo clásico. Aunque posiblemente éste último no habría podido concebir su teoría dualista sin el conocimiento de los «conceptos fundamentales» del crítico de arte suizo, volvemos a hacer hincapié — esta vez con palabras de d'Ors— en las profundas diferencias entre ambos pensadores:

«[...] el Barroco woelfliniano [...] no es más que *uno de los infinitos Barrocos orsianos posibles*».²⁴

De otra parte, los auténticos valores esenciales del barroco están para el glosador en el «Panteísmo» y el «Dinamismo». Este último sería sencillamente la vocación del «movimiento» frente al «estatismo» propio de un espíritu racionalista. El significado del término «panteísmo», quizás, sea un poco más complejo de definir: en el «Barroco de la Contra-Reforma» se identificaba —según d'Ors— con el

²⁰ *Ibidem*, p. 43.

²¹ *Ibidem*, p. 51.

²² *Ibidem*, p. 69.

²³ *Ibidem*, p. 71.

²⁴ *Ibidem*, p. 91.

«milagro», con lo «sobrehumano», con la creencia en la «naturalidad de lo sobrenatural»; aunque, por regla general, alude a la disociación «pathos»-«logos», es decir, a un sentido «antiintelectualista», «cósmico», «vitalista» enfrentado al clasicismo intelectualista y normativo. Pongamos, no obstante, otro ejemplo de lo que d'Ors entiende por este ambiguo concepto que al mismo tiempo se contrapone al término —perteneciente a la categoría clásica— «pluralista»:

«Pues bien, así como la primera actitud [se refiere al extremo de «un Monet»] corresponde morfológicamente a la posición teórica del *panteísmo*, en cuyas concepciones teóricas toda entidad particular resulta anegada en el ámbito de una naturaleza que se concibe como divinidad, la morfología de la decoración de un vaso griego, al contrario traduce una posición espiritual *pluralista*: la naturaleza considerada como inferioridad, considerada como *pecado*, es humillada, eliminada, negada: la simboliza esta superficie negra o roja, cuya única función es servir de fondo para que se destaque en él, triunfante, la individualidad de los objetos.»²⁵

Junto a los conceptos de «panteísmo» y «dinamismo» también añade d'Ors los términos «multipolaridad» y «continuidad» entendidos como una «disgregación mental» frente a la «conciencia de unidad»²⁶.

Decíamos que la paradoja del pensamiento orsiano estaba en pretender defender el barroco —al que a pesar de todo como eón enfrentado a lo clásico valoraba negativamente—, cuando su verdadero «ideal» siempre estuvo en la llegada de una nueva época de «Inteligencia» y «Cultura». El mismo d'Ors parece, a veces, resolver esta contradicción tratando la cuestión del barroco como si fuese un problema de obligación:

«Nuestro deber es saludar ahora a otros maestros del arte español; luego, a los maestros germánicos, a los venecianos y, por fin, a los de los Países Bajos, durante los siglos XVI y XVII. Nuestro deber y, espero que a pesar de la fatiga, nuestro deleite. ¡Vamos a encontrar aquí todo el mundo moderno, las fuentes de nuestra sensibilidad —aunque ya no sean, tal vez, en estas horas novecentistas—, los cánones de nuestro ideal!»²⁷

En realidad, la clave parece estar en su doctrina de la «Inteligencia Figurativa Arquetípica» la cual explica verdaderamente las bases estéticas del «nuevo clasicismo» que d'Ors preconiza para el arte del siglo XX. Pues, cuando el pensador

²⁵ ORS, E. d': «Picasso y los árboles», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-XI-1930, p. 9. (El subrayado es nuestro)

²⁶ ORS, E. d': *Lo barroco*, cit., p. 78-86.

²⁷ ORS, E. d': *Tres horas... cit.*, p. 57.

Formación de «sistemas sobretemporales». La dualidad de «lo clásico» y «lo barroco»...

catalán trate de argumentar los resortes teóricos de su ideal clasicista, éste no será definido con los conceptos extremos que hemos visto —a partir del esquema— aplicarse al «eón» clásico. Aunque la llegada del nuevo clasicismo se traduzca en un predominio de la categoría «clásica», asimilará de alguna forma los conceptos aplicados específicamente al otro extremo de la polaridad, esto es, a la categoría «barroca». Es por ello que d'Ors defina así su tesis conciliadora del clasicismo:

«[...] la fórmula es [...] la misma, en virtud de la cual está consumándose, en Filosofía, la que llamamos revolución kepleriana, por virtud de la cual lo irracional —que es la intuición, la vida, el movimiento, la luz, lo concreto— ha hallado alojamiento en el seno mismo de lo inteligible —de la estructura, de la regularidad, del reposo del contorno puro, de la idea genérica— [...]

No los rechaza; los incorpora y los asimila; se nutre de ellos. Pues igual, la inteligibilidad con la irracionalidad, la Norma con la Vida. [...] Siempre la jaula que permite aprisionar la vida sin destruirla, siempre la discontinuidad absolviendo inteligentemente la continuidad.»²⁸

D'Ors reclama como su gran ideal la «doctrina de la Inteligencia» pero teniendo cuidado en especificar que aquélla nunca será «abstracta» sino «figurativa»²⁹. Es por ello que antes de la llegada de este nuevo «clasicismo» del siglo XX, el pensador catalán anuncie dos etapas anteriores en el tiempo: por un lado, la de «Carnaval», que el autor identifica, en clave negativa y como fugacidad del momento, con el Impresionismo, participando así de los valores absolutos del «eón» barroco; y, por otro, la de «Cuaresma» que, identificada con el cubismo cuyo rasgo, a su vez, más destacado es el de la «abstracción» —o sea, un valor extremo del eón clásico—, se acepta mucho más positivamente, aunque no sea lo perfecto según d'Ors. Ni «Carnaval» ni «Cuaresma» entonces, pues la llegada del nuevo clasicismo será en realidad la etapa de «Pascua de Resurrección». En ésta d'Ors ofrece su tesis conciliadora, no olvidando, por supuesto, que en ella la razón siempre permanecerá por encima de la Naturaleza.

Y es que en d'Ors la teoría dualista se relaciona con el «principio de participación», según el cual un fenómeno cualquiera necesita ser al mismo tiempo su contrario. Este principio sería además extensible a todos los elementos de la realidad. Así, a gran escala, para el buen funcionamiento del Universo existiría un “caos”, una “fuerza natural” absolutamente imprescindible para permitir el orden³⁰. Igual-

²⁸ ORS, E. d': «La Pascua de la Arquitectura», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-II-1930, p. 8.

²⁹ Para analizar más profundamente la doctrina de la Inteligencia de d'Ors consúltese BRAVO, N.: «El retorno al “clasicismo”: una trasposición de la doctrina de la “Inteligencia Figurativa Arquética”» en *Bárbaros e italianos... cit.*, pp. 93-101.

³⁰ ORS, E. d': *Lo Barroco, cit.*, p. 25.

mente, en el interior de cada individuo existirían dos realidades contrapuestas y necesarias: la «sobreconciencia» y la «subconciencia». Esta filosofía de la personalidad se da, por ejemplo, en el pintor Picasso, en quien normalmente el ángel domina a la bestia, aunque necesariamente ésta última aflore de vez en cuando con su fuerza vital³¹; o bien en la poesía de un Valéry en quien esa subconsciencia es entendida más bien como desahogo, como descanso dominical, como liberación de ese «poema de recreo» que le permite llegar a la «Obra Bien Hecha».

Desde esta órbita se entiende bien que d'Ors siempre preparado para el combate por la razón, la intelectualidad y la cultura, se sienta «dominicalmente enamorado del Barroco»³². Así, en la fecha temprana de 1908 expondrá sinceramente su postura: *Por lo que a mí toca, fiel servidor que me digo de la razón, oso proclamar mi respeto por las heroicas violencias de la pasión. Mi respeto pánico, a la vez imbuido de terrores y de amor*³³. Y es que el Barroco, a pesar de sus connotaciones éticas negativas, sigue siendo una «categoría» y como tal, tiene validez eterna.

«[...] toda vez que se considera aquí el Barroco como «constante histórica» susceptible de evolución, pero no de aniquilamiento, ya queda prejuzgada su inmortalidad, paralela a la de su antagonista el Clasicismo; y se adivina su juego alternativo en la cultura venidera...»³⁴

Esta es la razón por la que en 1920 se decida d'Ors a defender este concepto en las sesiones organizadas en la abadía de Pontigny para discutir las opiniones sobre el tema. Sin embargo, tampoco se debe olvidar que el «eón barroco» -despectivamente definido frente a la categoría de lo clásico, aunque eternamente necesario- ante todo, suponía introducir una nueva visión mucho más amplia del término que, además, es clave dentro de la actitud pedagógica del pensamiento orsiano. Ésta consistiría de nuevo en la idea tantas veces repetida de elevarlo de la simple «anécdota», del simple estilo histórico, a una idea universal, «categorica», por encima del tiempo y del espacio.

«[...] por lo que toca al problema del Barroco, y en general a la existencia de constantes históricas, lo que debe ser decidido por su admisión o por su rehúso es, en términos concretos, el valor de una nueva comprensión de la historia, de una adaptación nueva del material histórico.»³⁵

³¹ Véas ORS, E. d': «Crisis de Pablo Picasso», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-XII-1930.

³² ORS, E. d': *Lo Barroco*, cit., p. 36.

³³ *Ibidem*, p. 24.

³⁴ *Ibidem*, p. 99.

³⁵ *Ibidem*, p. 90.

Formación de «sistemas sobretemporales». La dualidad de «lo clásico» y «lo barroco»...

En definitiva, bajo mi punto de vista, el valor de estas reflexiones orsianas se señala en dos aspectos destacados. En primer lugar, la defensa del barroco cuando todavía en Europa y, por supuesto, en España —donde tenía muchos detractores— se especulaba sobre el Setecientos, en la mayoría de los casos de una forma peyorativa. Sirva como ejemplo de su labor la reivindicación del arquitecto Churriguera y su rechazo del término «churrigueresco» como sinónimo de «mal gusto». En segundo lugar, la utilización de estos amplios esquemas «sobretemporales» que son tan necesarios en la actualidad, a pesar del peligro de simplificación, de pérdida de «detalles» y de estar sometidos a una visión, en ocasiones, caprichosamente personalista, como es ésta que venimos analizando. Para cerrar este estudio tan sólo añadir un texto de Eugenio Trías que por sí sólo justifica, desde los problemas de nuestro presente histórico, la validez de la teoría dualista orsiana :

«Su búsqueda de esas constantes o eones arquetípicos, que definen el campo de una genuina metahistoria, creo que debe interesar hoy en profundidad a los filósofos y a todos los que trabajan en el campo de la cultura. [...]

Sin esta recurrencia a eones arquetípicos ni la filosofía ni la ciencia de lo histórico pueden avanzar.»³⁶

³⁶ TRÍAS, E.: *Opus Cit.*, p. 47.