

LA INTERPRETACIÓN DEL BARROCO Y SUS VALORES ESPAÑOLES ⁽¹⁾

El sentido de la historia del arte.

El portentoso desarrollo de la historia del arte durante el siglo XIX, desarrollo que continúa en nuestros días, será sin duda uno de los fenómenos que parezcan más significativos de nuestra época. Basta recordar lo que podía entenderse por historia del arte en los tiempos de un Winckelmann, y compararlo con el vasto panorama que ofrece un manual de hoy, para darse cuenta de cómo esta disciplina histórica ha ensanchado su campo de modo fabuloso. Es, sin duda, la más joven de todas las hijas de la historia; es, acaso, aquella para la que nuestro tiempo siente mayor vocación; es, además, algo todavía en formación que no ha agotado sus posibilidades y sus encantos, como juguete nuevo de una época en que el hombre comienza a sentirse dolido de muchos crueles desengaños. Por ello, acaso, se refugian en la historia del arte ideas y valoraciones que, encastilladas en unas cuantas disciplinas humanísticas, han

(1) El presente ensayo ha sido escrito para preceder a mi traducción de libro de Werner Weisbach "Der Barock als Kunst des Gegen reformationen" próximo a publicarse por la editorial Espasa-Calpe. Ello explica, pues, la frecuente alusión a las tesis de Weisbach en el curso de estas páginas en las que, partiendo de los puntos de vista de dicho escritor, en cuanto son útiles para la explicación del arte español, se intenta, continuando algún ensayo anterior del que esto escribe, la caracterización de las artes figurativas de nuestro país en su mejor momento. Como el libro de Weisbach acomete el tema del arte de la Contrarreforma en general, se ha tratado aquí de poner especial atención a lo diferencial, a lo que de específicamente español se alumbra en el arte del XVII. La palabra ensayo con que me atrevo a bautizar estas páginas está usada, más que en el sentido que sirve para calificar un género literario, en su más modesta y literal acepción. Como la aparición del libro en el que este trabajo se incluye, ha tenido que sufrir un aplazamiento forzoso, debido a dificultades editoriales del momento, me he atrevido a ofrecerlo al conocimiento de los lectores de esta meritisima revista; satisfago con ello una antigua deuda contraída con este **Boletín** con una colaboración para mí muy honrosa.

de intentar reconquistar un campo resecaado por el huracán positivista; otros reductos van teniendo ya estas nuevas corrientes en las ciencias actuales y, en este sentido, la historia del arte cuenta ya como una posición valiosa dentro de la nueva estrategia de las ideas. Pues el siglo XIX, voraz acumulador de observaciones y de hechos, cumplió su deber en el campo de la historia artística transformando el estrecho dominio winckelmaniano, presidido por los más rancios prejuicios del humanismo académico, en un mundo vasto y oreado en el que tenían su puesto no sólo las clásicas regiones del arte mediterráneo o la soleada costa del Renacimiento, sino las menospreciadas e hiperbóreas comarcas: la Edad Media europea, el foco bizantino, el arte musulmán, las lejanas culturas del Oriente, para extender finalmente su curiosidad a las creaciones de la prehistoria o al arte de los pueblos salvajes. Todas estas no hace mucho tierras incógnitas están hoy dibujadas en el mapa de la geografía históricoartística que, aunque tenga todavía regiones poco exploradas, puede decirse coincide con la total extensión de la tierra y atiende a todas las lejanías del espacio. Muchas atlántidas, como aquellas a que Ortega y Gasset se refirió en uno de sus libros, han sido idealmente restauradas en esta planificación; sus mundos desaparecidos cuentan ya en la historia del arte con propio valor y significación peculiar. Por otra parte, el hombre de hoy, en cuya formación la imagen visual tiene mayor importancia que nunca en la historia, se encuentra con especial apetito y curiosidad para este mundo que la investigación retrospectiva del arte ha logrado reconstituir.

Pero este enorme material de hechos y observaciones, en cuya recolección y clasificación trabajaron maravillosamente los hombres del siglo XIX, no podía permanecer mucho tiempo en el estadio de bloque puro. Era necesario explicarlo y entenderlo, someterlo al reactivo del pensamiento e investigar hasta qué punto este atesoramiento pudiera servir a lo que se nos aparece, en último término, como fin de toda "ciencia" humanística: la explicación del hombre, la comprensión de los hombres y de su historia. Lo encuentre o no, el hombre presupone en todas las cosas **un sentido, una significación**. La consideración meramente **fáctica** de las obras de arte, sus grupos y sus familias tenía que conducir a buscar en ellas su sentido, y en su producción sucesiva, sus ritmos o sus **leyes**, si se quiere emplear una palabra acaso impropia, pero que el prejuicio cienti-

fista impuso a veces. La preocupación por encontrar a la historia del arte explicación y leyes tiene hoy que aparecer^{nos} como un satélite de la preocupación por descubrir las del devenir histórico, de esa filosofía de la historia que ya hoy, en Spengler, por ejemplo, trata de buscar en la historia artística uno de sus más eficaces auxiliares.

Cierto que ya en pleno siglo XIX se había intentado discurrir sobre los fenómenos artísticos buscando explicaciones a lo inefable. Pero esas explicaciones se hallaban, por prejuicio positivista, demasiado a ras de tierra, y hoy nos parecen, en efecto, sumamente ingenuas. El nombre de Taine, que puso su brillante pluma y su rotunda elocuencia de profesor al servicio de un intento semejante, es suficiente para definir estos ensayos. La exégesis literaria o el comentario de amateur es lo que, en general, el siglo XIX produce con profusión despreocupada.

No hay que extrañarse de la relativa tardanza en aparecer un atisbo de ordenación de los problemas históricoartísticos, propiamente dichos. Croce ha demostrado, en campo paralelo a éste, cómo la delimitación de los problemas de la estética, como disciplina autónoma y consciente, no comienza propiamente hasta el XVIII, a pesar de los siglos que llevaban los hombres discurriendo sobre cuestiones, tan próximas, que rozaban realmente sus confines, pero que no penetraban propiamente dentro de ellos. Para que la historia del arte, como intento de explicación de los meros hechos, alumbrase, era preciso que se definieran unos supuestos previos y se elaborasen unos conceptos que sirvieran de punto de partida. Los supuestos previos podrían reducirse a la admisión: 1.º, de que la obra de arte lleva un sentido, encierra una significación, no sólo en cuanto obra de un hombre determinado, sino en cuanto producto de una cultura (1); 2.º, de que los cambios de estilo, las matizaciones temporales que el arte de una cultura recibe sucesivamente tienen también una explicación y una significación; 3.º, que en esos cambios y matizaciones

(1) Nótese que el método de Taine buscaba algo muy diferente. Lo que Taine quería demostrar era—dicho **grosso modo**—que la obra de arte era así de esta manera determinada, porque era hija de tal o cual medio—medio físico, sobre todo—y producto de un pueblo de tales o cuales costumbres. Que la obra de arte llevara en sus líneas o en sus formas un determinado **quid** recóndito, difícil y misterioso, una revelación que hacernos en su forma y en su contenido, una problemática compleja de factores formales y espirituales, en eso no pensó Taine.

pudieran observarse ritmos o leyes. Estos supuestos pueden conducir, y de hecho han conducido, a la formación de conceptos básicos que puedan servir de punto de partida. Esos conceptos suponen una abstracción que opera ya **sobre** la masa fáctica de los datos. Provisionales o aproximados, esos conceptos son necesarios; su formación tiene, en el peor de los casos, algo de mitificación, y la mitificación es fecunda en cuanto sirve para concretar y dar figura a necesidades esenciales del hombre en la explicación de las cosas, cuando estos problemas son abordados por primera vez.

En el último cuarto del siglo XIX comienzan ya a aparecer esos conceptos que van a servir de coordenadas para el estudio de la historia del arte. El concepto de "voluntad artística" de Riegl, un tanto teñido, acaso, de afinidades nietzscheanas, y variamente interpretado después, se nos aparece como uno de los puntos de arranque de este ensayo de elaboración de una historia del arte superior a la mera catalogación y clasificación. Cualquiera que sea su interpretación, esa "voluntad artística" lleva implícitos los supuestos a que antes hacíamos referencia. El estudio se centra, desde Riegl mismo, en el estudio de los cambios de estilo. El extenso panorama que la historia artística ofrece ya al finalizar el siglo permite y favorece el estudio de períodos de arte cuyos caracteres se nos presentan a primera vista como diferentes. Esta indagación de los contrastes, de los cambios de estilo, es un ensayo excelente para tratar de descubrir lo que pudiéramos llamar las funciones internas del estilo mismo.

El público de lengua española conoce, ya traducida, una obra típica de este género de indagaciones, los **Kunstgesichtliche Grundbegriffe**, de Wölfflin, vertidos al castellano con el título de **Conceptos fundamentales para la historia del arte**. En la contrastación del arte del Renacimiento y el del barroco, estilos tan próximos en el tiempo, dentro del ámbito de la cultura occidental moderna, Wölfflin analiza y descubre oposiciones que revelan, ateniéndose a las formas mismas, una voluntad artística profundamente diferenciada en cada uno de estos dos períodos. Dibujando con trazo grueso, diríamos que las formas artísticas del Renacimiento y del barroco son distintas, no porque se haya operado una evolución—palabra grata al lenguaje décimonónico—, en tal o cual sentido, sino que difieren porque en cada caso la voluntad artística que las formas de cada una de estas épocas expresan, **quieren** una cosa distinta y aun en muchos casos opuesta a la que en el otro período se manifiesta.

Ahora bien: el libro, o mejor dicho, los libros de Wölfflin, nos interesan no sólo por tratar casi exclusivamente del contraste Renacimiento-barroco, tema que afecta especialmente a lo que aquí se quiere exponer, sino, sobre todo, porque son representativos de una de las principales corrientes que hoy se definen en el campo de la historia del arte filosófica o explicativa.

Las dos orientaciones: el primado de la forma o el de la expresión.

Ese intento de superar la historia del arte como mero conjunto y clasificación de hechos, esa aspiración a constituir un cuerpo científico históricoartístico se manifiesta en dos principales direcciones. Una, la que siguen los que creen que el medio de conseguir esas categorías orientadoras en la confusión de los hechos está en el estudio de las formas artísticas, tratando de reducir sus cambios a esquemas o leyes. El estudio de la forma pura, aislada de la vida y de sus intenciones expresivas, parece a algunos el medio más eficaz para construir esa historia del arte que se anhela. Es Wölfflin uno de los más destacados representantes de esta dirección: sus finos análisis de las obras principales del Renacimiento y del barroco, y los conceptos a que le llevan, son un ejemplo de la importancia que el estudio de la forma tiene para lograr orientaciones en esta edificación de una teoría históricoartística (1). Según esta corriente formalista, la voluntad artística cambia porque cambia en cierto modo, según un orden de preferencias, la representación de las relaciones espaciales, y este cambio se refleja en la configuración de la obra de arte. Y esto entendido de modo que se suponga una absoluta inmanencia en el desarrollo de las formas artísticas, en cuyo estudio no quiere esta corriente atender, como operantes, a otros factores de tipo extraartístico, sociológicos o espirituales.

(1) Sabido es que los conceptos de Wölfflin despertaron en Alemania una calurosa polémica o al menos una viva crítica de nada escasa trascendencia para el enriquecimiento de los puntos de vista en torno a estos problemas. Hubo eco en España de estas discusiones, de las que se ocupó el fallecido profesor de Estética de la Universidad Central, don José Jordán de Urrés, en una conferencia publicada con el título **Comentarios de estéticos alemanes a la doctrina artística de Wölfflin** (Madrid, 1928).

Frente a este cerrado formalismo se oponen los que parten de otro supuesto fundamental: el de que la voluntad artística expresada en las creaciones del arte hay que estudiarla desde dentro. La esencia de la obra de arte está en la expresión y no en la forma. En la obra de arte se expresa la actitud espiritual frente al mundo del artista y de su época; esa actitud llega a impregnar, según Nohl o Spengler, hasta la factura misma de la obra de arte. En todo caso, si la obra de arte es evidenciación de una determinada visión del mundo, habrá que distinguir, desde el punto de vista estricto del historiador no filósofo, es decir, del que no se satisface con la mera generalización si no lleva aparejada una atención a las diferencias, entre lo que la obra de arte debe a su ambiente cultural y lo que pone en ella la matización que supone el espíritu del artista, sobre todo cuando de un gran artista se trata (el **temperamento** de que hablaban los franceses del naturalismo). Pues también en algunos sectores de la nueva ciencia del arte en Alemania se ha operado una reacción en este sentido frente a aquella historia del arte sin nombres que Wölfflin propugnaba. Y es que tanto en la historiografía como en la crítica contemporánea se ha sufrido un verdadero empacho de preocupación por la plástica como valor supremo, y se ha olvidado demasiado, a veces, que la obra de arte es un producto humano, que tiene un contenido humano y que nos habla de emociones humanas y de complejos culturales de significación que no pueden abstraerse sin daño de lo meramente formal, del lenguaje artístico en que se expresan.

El arte, pues, es un fenómeno de expresión de contenidos y actitudes espirituales. Las formas cambian radicalmente de una cultura a otra, o matizadamente, dentro de una misma cultura, porque cambia la actitud del hombre ante el mundo, porque varía su visión cósmica y el arte sintoniza con el nuevo complejo espiritual. El más destacado propugnador de esta manera de ver las cosas ha sido una personalidad que no es, propiamente, un historiador o un filósofo del arte, pero que al lanzar a la circulación estas ideas, ya apuntadas por algunos especialistas, en un libro sensacional, ha prestado un enorme servicio a la historia del arte misma. Me refiero a Spengler. En su **Decadencia de Occidente**, y en su discutidísima teoría de la biología de las culturas como organismos cerrados, ha hecho del dominio público una idea que será ya difícil destronar: la de que el arte es una de las más significativas y auténticas con-

fesiones, en la que el sentido y el espíritu de una cultura se nos revelan. Para Spengler hay unas cuantas intuiciones básicas en la raíz de cada cultura que la definen y hacen de ella un **unicum** inconfundible; en primer término, la matemática y la artística, y en ellas se evidencia irrevocablemente la dirección de esa cultura, su **sino**, para emplear el término spengleriano, y en cada momento el estadio que aquella cultura alcanza en su desarrollo y en su camino hacia la muerte.

La mayor o menor admisibilidad, según los puntos de vista, de las tesis generales de Spengler, no afectan en nada a esta posición frente al arte, al concederle tal importancia como expresión de una cultura. Pues ella viene a ser afirmada por toda una serie de pensadores coincidentes en tomar posición frente a la interpretación meramente formalista de la historia del arte. Para ellos, principalmente representados por Coellen y Dvořák, religión, filosofía y arte son esferas relacionadas entre sí, en cuanto en ellas se expresa un mismo espíritu. La historia del arte, como la del pensamiento o la de la poesía, es una parte de la historia del espíritu, y carecerá de sentido profundo toda construcción históricoartística en la que esto no se tenga en cuenta. Con esta consideración, la historia del arte cobra un rango humanístico de primer orden, y nadie que por lo humano se interese puede a ella sentirse ajeno. Los grandes movimientos de la cultura quedan acusados en el arte y en sus formas, y ya nunca más podrá recaer la historia del arte en el insubstancial amateurismo o en la limitación del coleccionismo de los hechos. Todo el que labore en historia del arte, y hay aún en el mero terreno de los hechos y su ordenación harto trabajo todavía para los especialistas, deberá tener en cuenta que se afana para una construcción superior, sin la cual sus tareas, pacientes y beneméritas, no tendrían sentido. Pues es el sentido de la obra de arte el que nos interesa, su relación con el alma del hombre, con sus angustias y sus esperanzas, sus desfallecimientos y sus ilusiones, como alumbrada con dolor para evidenciar una íntima vivencia que no hallaría otro modo de expresarse y en la que, a su modo—no siempre fácilmente interpretable—, ese hombre y esa cultura confiesan sus íntimas cuitas, y nos hacen ver, con sus preferencias, su limitación.

La historia del arte "como historia del espíritu", de la que el profesor de Viena Max Dvořák ha sido uno de los más importantes propugnadores, se desentiende, pues, de las supuestas ventajas de limitarse

a los problemas de la forma (1). Ve en esa limitación un resabio científico, positivo, que obligaba a quedarse eternamente ante la fachada del edificio sin penetrar decididamente en él para intentar recorrerlo por dentro.

El método psichistórico es, pues, el que parece más adecuado para llegar a la íntegra comprensión del arte de una época; el mero estudio de la forma, de las preferencias compositivas o plásticas de un estilo, sólo nos da un aspecto que hay que totalizar con el estudio de los movimientos espirituales, al calor de los cuales la obra de arte ha sido creada.

La explicación psichistórica del barroco.

En este sentido, el libro de Weisbach, en el que el barroco se estudia como estilo expresivo de la contrarreforma, nos parece una obra ejemplar. Era preciso que esta posición fuese adoptada para llegar a la verdadera comprensión de lo que este gran período, de magnífica plenitud en el arte europeo de la época moderna, significa. Lo que verdaderamente sorprende es que se haya tardado tanto en llegar a una formulación clara de algo tan evidente que, en sus bases esenciales, nos parece ya inatacable. Por otra parte, desde el punto de vista de las necesidades concretas de la historia del arte español hay que afirmar que solamente tomando este punto de partida puede llegarse a una satisfactoria explicación de nuestras grandes creaciones nacionales, mal estimadas y, sobre todo, mal explicadas generalmente. Los españoles no podemos satisfacernos con la admiración cuantitativa hacia lo nuestro sin una teoría que nos explique íntegramente la calidad espiritual y la grandeza del arte nacional. El libro de Weisbach, conocido, meditado—y objetado si es preciso—por españoles, puede servir de sugestión y estímulo para ayudar a construir una explicación satisfactoria de nuestro arte, muy pocas veces abordada entre nosotros.

(1) "El arte—dijo Dvorák en una conferencia sobre la consideración de la historia del arte, pronunciada en 1920—no consiste solamente en la resolución y desarrollo de problemas formales; también es, siempre y en primer término, expresión de las ideas que preocupan al hombre, y la historia del arte es, en no menor grado que las de la Filosofía, la Religión o la Poesía, una parte de la historia general del espíritu". Véase *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländische Kunstentwicklung*, Munich, 1928, pág. X.

Weisbach establece su posición con absoluta claridad. Así, desde las primeras páginas podemos verla perfectamente definida: "Toda obra de arte y todo arte—dice—pueden considerarse como representación intuitiva de categorías diversas: de una cultura en la que se dan juntamente motivaciones religiosas, éticas y sociológicas, y de un impulso estético inmanente". La obra de arte, considerada como producto material, está sujeta a una dependencia causal cuyo valor queda reconocido sin duda alguna. Pero el materialismo de los que aquí se detienen olvida que, al mismo tiempo, es la obra de arte "libre creación de la fantasía creadora y fenómeno estético en una esfera irracional sólo regida por leyes psíquicas y artísticas". Un arte puesto al servicio de una determinada corriente espiritual, inspirado por ella, ha de expresar esos contenidos en formas que se adapten con un cierto paralelismo a los valores que la engendran. Esto parece tan evidente que su formulación llega a parecer una perogrullada. No basta para definir el barroco decir que es un estilo que gusta de la complicación frente a la sencillez, de lo dinámico frente a lo estático, de lo real característico frente a lo bello ideal; ni siquiera penetrando en él con los finos conceptos polares de Wölfflin nos quedaremos satisfechos comprobando que prefiere lo pictórico a lo lineal, la profundidad a la superficie, etc., etc. Toda nuestra comprensión del barroco quedará frustrada si olvidamos que en el cambio de estilo Renacimiento-barroco interviene algo de tal volumen histórico como es la lucha religiosa. El humanismo había entronizado la concepción serena, equilibrada, gozadora de la forma y de la belleza que inspira el arte apolíneo, arquetípico e idealista del pleno Renacimiento, nacido en Florencia en medio del mundo gótico como una nostalgia del clasicismo perdido. Artificial y maravilloso ideal estético que impone desde algunas regiones de Italia su tiranía a los deslumbrados pueblos de la Europa occidental. Pero esto dura poco. La revolución religiosa y el clima de catástrofe que engendra vienen a interrumpir este sueño, este idilio del hombre con un ideal que le era, en el fondo, ajeno; arte exaltador del cuerpo humano como dueño y señor de un mundo que el hombre se hace la ilusión de dominar, con serena confianza en sus fuerzas. Lo esencial en el arte de la nueva época no podría explicarse sin tener en cuenta esta súbita turbación del optimismo humanístico por una tragedia que rompe la unidad espiritual de Europa y desencadena por todas partes guerras, persecuciones y calamidades que ensombrecen el sereno mediodía del Renacimiento.

Las fuerzas de cohesión tradicionales se agrupan en torno al movimiento de la contrarreforma y se cobijan junto a la cálida temperatura espiritual que desarrolla en aquellos países a los que alcanza su influjo. La emoción religiosa de la contrarreforma, cuyos más puros y significativos impulsos parten de España, informa la vida cultural y artística de la nueva época, cuya vitalidad y cuya lógica histórica ha de hacérsenos cada vez más patente. El arte queda afectado por esta conmoción, y los nuevos valores encuentran en él un dócil vehículo de expresión y de propaganda. De estos supuestos parte el libro de Weisbach.

Esto nos interesa especialmente a los españoles por dos motivos fundamentales. Primero, porque todo estudio serio de lo que la contrarreforma ha representado en el mundo moderno nos afecta directamente, ya que nuestra historia está ligada a la lucha por los valores que la contrarreforma propugnó. En segundo lugar, porque estos valores, los que España representa en esta lucha, y los del arte barroco en particular, han sido encarnizadamente negados, desconocidos o menospreciados durante una larga época, precisamente aquella en que la decadencia política española, producida sin duda por su agotamiento en un esfuerzo sobrehumano en defensa de esos valores, y la circunstancial victoria de los países de la reforma en el mundo contemporáneo, favoreció una actitud de ciega incompreensión respecto de todo lo que la contrarreforma significaba. Todavía las generaciones inmediatamente anteriores a las nuestras se educaron en un ambiente de desdén por lo barroco, arte grandioso y apasionado servidor de valores religiosos, al mismo tiempo que predominaba la unánime y beata admiración por el arte del Renacimiento humanístico, más o menos adulterado por versiones académicas.

Desde el siglo XVIII en adelante la crítica neoclásica condenó rotundamente las obras del barroco. Su afectado platonismo, su concepto del arte noble, limitado a la reproducción de la belleza ideal, chocaba con la entrega apasionada a la realidad, con el naturalismo del barroco, con su ilusionismo pictórico, su patetismo religioso, su dinámico afán por hacer sensible el tiempo en el espacio. Eugenio d'Ors ha resumido con feliz formulación los errores que desde el XVIII hasta un tiempo bien próximo a nosotros corrían normalmente en los libros sobre el arte barroco. "Hace cinco lustros, y aun menos—dice—, se creía: primero, que el barroquismo era un fenó-

meno histórico que había afectado exclusivamente a la arquitectura o, todo lo más, a alguna de las artes afines; segundo, que se trataba de un fenómeno patológico de desviación, de anormalidad, de mal gusto; y tercero, que el origen del mismo se encontraba en una especie de corrupción del estilo clásico" (1). En efecto, sin salir del campo de lo español, basta recordar los improperios que Ponz, Llaguno o Ceán dedicaron a nuestra arquitectura barroca. Todo les parecía poco para censurar aquellas **monstruosidades** y **delirios**, para condenar las obras de aquellos **tramoyistas** y aquellas **jerigonzas** arquitectónicas; las palabras borrominesco o churrigueresco quedaron desde entonces impregnadas de un peyorativo sentido condenatorio.

Ahora bien; estos mismos condenadores de la arquitectura no podían evitar su admiración a los lienzos de nuestros pintores Ribera, Velázquez o Murillo, aunque—en Ceán, por ejemplo—no sin una velada lamentación de que hubiesen creado sus obras bajo el convencimiento—equivocado para la crítica en que pontificaron Lessing o Winckelmann—de ser su pintura arte de imitación. Nótese que el propio Mengs, teorizante acreditado de la estética normativa de la Academia, no podía contener, según testimonio de Ceán, su admiración por las obras de Velázquez. El estrecho criterio a que las citadas palabras de d'Ors apuntaban, ha continuado en vigor hasta nuestros días en tratadistas y teorizantes, y en la historia de las Ideas estéticas, de Menéndez y Pelayo, quedan páginas representativas en este sentido (2).

Estos contrasentidos de la vieja crítica provienen, sin duda, de que faltaban en ella algunos conceptos que sólo han alumbrado en nuestro tiempo, con su especial sensibilidad para lo histórico. Por ejemplo, el concepto de **estilo temporal** y el subsiguiente de la **unidad**

(1) Véase "Estructuras barrocas", en su libro **Las ideas y las formas** (Biblioteca de ensayos, núm. 6, Madrid s. a., pág. 152).

(2) Véase especialmente tomo IV, págs. 29 y 30 y 33. No tendríamos derecho a pedir que Menéndez Pelayo se adelantase a su tiempo en disciplinas que no eran para él objeto de una atención especial, pero no deja de extrañar la limitada visión que tuvo del valor en conjunto de nuestro arte, en tan apasionado paladín de lo nacional. En otro lugar el autor de estas líneas se ha referido a ello con algún mayor espacio. La explicación de la falta de simpatía por el barroco y, en consecuencia, de la insuficiente estimación que hace de nuestra escuela de pintura del XVII, está, sin duda, en su formación íntegramente humanística. "En arte soy pagano", dijo este gran ortodoxo en cierto curioso pasaje; ese paganismo, es decir, su saturación de humanismo, le estorbaron para una justa comprensión de lo barroco que, por otra parte, sólo ha podido cuajar plenamente en nuestros días.

de estilo entre todas las manifestaciones estéticas, de creación, de un tiempo determinado. Hemos llegado a ver claro, o al menos a creerlo así, que siendo las artes fenómenos de expresión, el espíritu de una época se manifiesta en todos sus productos estéticos, tanto los de las artes figurativas como los de la expresión literaria. Incluso las más objetivas disciplinas de la ciencia se tiñen de las preocupaciones esenciales de una época con estilo propio. Así, pues, no podemos menos de extrañarnos de que no se haya visto antes la estrecha hermandad entre todas las creaciones del barroco, y de la inconsecuencia en **admirar** a Gracián y a Calderón, **tolerar** la pintura "imitativa" de los maestros de nuestra escuela y **condenar** la arquitectura de Cano o de Churriguera.

Por otra parte, la torpeza en alcanzar visiones más claras del proceso de la historia artística ha sido favorecida por un vicio original de la doctrina estética misma hasta tiempos muy próximos a nosotros. La estética sólo comenzó a vivir como disciplina independiente en el XVIII, siglo de racionalismo y academia; antes de esa época las ideas estéticas vivieron bajo el agobiante prejuicio del humanismo, de la sugestión paralizadora de los pensadores griegos. La estética fué la ciencia de lo bello, y el Renacimiento, incidiendo en esta misma visión, confinó definitivamente durante siglos toda investigación en los estrechos límites de esta región de ideas. Nuestro moderno concepto de la historia nos ha enseñado que en el mundo hay más; el vasto paisaje que la historia del arte ofrece nos obliga a pensar que hay una estética del gótico y una estética del barroco; es decir, algo peculiar e íntimo a esos períodos del arte que no pueden ya medirse con la pulida y recortada dimensión que nos sirve para el arte de la antigüedad clásica. Pero esas estéticas hemos de desentrañarlas del estudio de sus creaciones, porque las gentes del gótico y del barroco, que supieron lo que querían hacer y que tuvieron una **voluntad artística** bien definida, no nos dejaron construída, como los griegos lo hicieron, una teoría adecuada a su sensibilidad estética. Hemos, pues, de constituirnos en defensores de oficio frente a una parte que tiene, desde el Renacimiento, los más ilustres abogados y una brillante jurisprudencia a su servicio.

Un punto de vista moderno sobre el Renacimiento.

La superstición humanística y el espejismo del Renacimiento han sido graves obstáculos a la constitución de una visión histórica justa, especialmente en el campo de la historia del arte. No compete al que esto escribe sino apuntar modestamente a los puntos de vista que hoy comienzan a adoptarse para la revisión de muchos lugares comunes que han enturbiado la clara comprensión de los problemas; pero todo español preocupado por su pasado nacional y por la valoración de nuestra contribución a la cultura moderna, se ha sentido afectado por el reproche, lanzado desdeñosamente, de que España no había participado en el Renacimiento. Si con eso se quiere decir que España no participó en el vasto movimiento cultural que se produce en Europa en los comienzos de la llamada Edad Moderna—denominación teñida de prejuicios poco exactamente también—, se comete una malintencionada inexactitud; pero si se alude con ello al hecho de que España no se sumó alegremente al intento de ruptura con la tradición occidental que buena parte del humanismo lleva consigo; si se quiere decir que no penetró en España lo que el renacimiento tenía de crítica y oposición a la cultura cristiana del gótico, entonces no hay inconveniente en admitirlo. No la hay ahora, al menos. Pero durante mucho tiempo la palabra Renacimiento y la tiranía que irradiaba sobre la historia eran un **sancium** al que nadie osaba tocar. Un herético fué, en pleno siglo XIX, dentro del coro unánime de beata consideración de estos conceptos, el inglés Ruskin, que se atrevió a decir sobre el arte renacentista unas cuantas verdades precursoras envueltas en muy británicas extravagancias. Cualquiera que sea la idea que hoy tengamos del prerrafaelismo como escuela de arte no cabe negar que hay en los duros juicios de Ruskin un tanto por ciento de certera agudeza. Adoptando el papel de defensor de la espiritualidad y el arte medieval, para Ruskin el Renacimiento y lo que le sigue es un arte racionalista y paganizante, falso, vacío y teatral, desprovisto de valores religiosos. Pero Ruskin, que no distinguió ya entre Renacimiento y barroco, sólo veía esos valores en el dulce, exquisito y refinado arte de los primitivos italianos que constituyen hoy para nosotros, dentro del mundo gótico, la iniciación leve, pero creciente, de la estética platónica que

iba a rematar lógicamente su curva en la pleamar que Rafael significó. Ruskin amaba a los padres y repudiaba a los hijos. Pero, sobre todo, ignoraba la existencia de los nietos, de esos pintores barrocos en los que iba de nuevo a refugiarse la emoción religiosa, vivificada otra vez en el esfuerzo de la dura tensión de la contrarreforma.

Han cambiado hoy las estimaciones que se imponían a nuestros antepasados próximos como tabú supersticioso e inabordable. Ha sido también Spengler, con su innegable intuición genial para caracterizar fenómenos históricos, quien se ha atrevido a formular ideas que hubieran provocado escándalo entre los historiadores de anteriores generaciones. Spengler considera el Renacimiento como un simple movimiento de oposición, como una reacción negativa, una vacilación, pues, dentro de la vida de la cultura occidental. Su arte, que trata de restaurar un ideal muerto, el culto del cuerpo humano —el cuerpo frente al alma—, carece de verdadera profundidad como movimiento que es de minorías, sólo sentido con entera plenitud en el círculo de algunas ciudades toscanas. El arte renacentista soñó con dar vida a unos ideales estéticos que no tenían arraigo en la conciencia occidental, y por eso, en la historia de Europa, un disentimiento y un paréntesis. El barroco, según esta manera de ver, que coincide en sus líneas esenciales con ideas de otros pensadores contemporáneos, no fué un echarse a perder del arte clásico, sino la espontánea reacción del espíritu occidental, que trata de reanudar la continuidad de su propio devenir.

Por eso mismo la contrarreforma no es una negación, sino todo lo contrario; henchida de valores creadores, despreocupada de la teoría y ávida de acción y de vida, opone a la deserción de las minorías una llama de pasión encendida en los rescoldos del cristianismo gótico. Precisamente la historia del arte español ha ofrecido siempre, aunque no hayan sabido ser vistos, muy fuertes argumentos a esta nueva manera de ver las cosas. España se muestra reacia, aun en los momentos de mayor entusiasmo humanístico, al entronizamiento del cuerpo humano como objeto supremo del arte; el culto del desnudo, como ya se ha dicho tantas veces, no arraiga entre nosotros; la arquitectura gótica sigue viviendo durante el siglo XVI; nuestros pintores no caen, o lo hacen en muy escasa proporción, en las redes del italianismo, y cuando los más representativos de nuestros escultores cincocentistas toman contacto con lo italiano, en su período de madurez máxima, vuelven a España henchidos ya

de sensibilidad barroca; el ejemplo de Berruguete es suficiente para el caso. Y cuando se trata de señalar en nuestra pintura una influencia italiana, e influencia fecunda, hay que apuntar a Venecia, en cuya escuela de arte, como el mismo Spengler ha observado, goticismo y barroquismo se dieron la mano, que es lo que, en fin de cuentas, sucedió también en el arte español.

Los valores españoles en el arte de la contrarreforma

La exaltación del cuerpo humano y la supervaloración orgullosa del hombre que lleva consigo el ideal artístico del Renacimiento, encarna, de una manera plástica, en ese concepto de lo heroico que Weisbach estudia en uno de los capítulos de su libro. Derivado de una interpretación peculiar de la vida antigua, esta heroización de la forma acabó en una tipificación desvitalizada, de la que el manierismo nos ofrece tan numerosos como aburridos ejemplos. La estética académica acaba siempre por inspirar caricaturas de los propios ideales que defiende. Ciertamente que Weisbach estudia, aunque no en verdad sin ampliar un tanto este concepto, ese factor de lo heroico, estimándolo como una de las fuentes del pathos peculiar al barroco mismo. Pero nótese que tiene constantemente que ir observando el hecho de que este factor heroico aparece solamente en artistas o escuelas fuertemente teñidas de influencia italiana. Por ello mismo al tratar de España, en cuya pintura ve Weisbach la más pura y honda expresión del espíritu religioso de la contrarreforma, nuestro autor se ve obligado a hacer una excepción. Señala Weisbach, acertadamente, la incompatibilidad de la sensibilidad española con esta afectación teatral de heroísmo; intimidad, naturalismo y recato son las musas mejores de nuestro arte y ellas no sufren la ostentación decorativa de lo heroico.

En todo caso, este factor, que hay forzosamente que estimar como una supervivencia del arte tipificador del Renacimiento, no es el esencial en la pintura barroca; pues el barroco, en cuanto arte de la contrarreforma, es, sobre todo, expresivo de emociones y vivencias religiosas. El gran valor del libro de Weisbach está en haber puesto en primer plano, con una evidencia y una convic-

ción indiscutibles, esta sencilla y elemental verdad que había sido, sin embargo, tan desatendida.

Es curioso como ejemplo el hecho de que todavía en 1928 un estudioso del arte cristiano, como el francés Bréhier, negase valor religioso y poder de creación iconográfica a todo el arte moderno desde el siglo XVI (1). A partir del XVI, viene a decir Bréhier, la capacidad de creación del arte cristiano está agotada y sólo "desorden y anarquía" encuentra en la iconografía occidental. El gran historiador francés, Emile Mâle, había llegado, por su parte, a conclusión semejante después de escritos sus tres monumentales volúmenes dedicados al arte iconográfico medieval; sólo pasados los años tiene lugar en él una rectificación total de estas ideas, tan total, que casi pudiera calificarse de conversión. Una larga estancia en Roma, el contacto diario con el arte barroco y el estudio de las fuentes religiosas contemporáneas, le llevaron a una nueva concepción, opuesta a la que un día creyó justa; esta rectificación produjo otro libro magistral, como todos los suyos, publicado con el título de **L'art religieux après le concile de Trente**, aparecido en 1932. Con sinceridad conmovedora en un sabio de su autoridad, Mâle reconoce que estaba equivocado al creer que el arte cristiano muere con la Edad Media: "Hay—dice—un arte cristiano del barroco y no sólo artistas". Es más; frente a esa impresión de desorden y agotamiento que Bréhier deducía, Mâle afirma rotundamente que en el siglo XVII, como en la Edad Media, "las escenas religiosas obedecen a leyes fielmente observadas por los diversos artistas". El mismo Mâle deja entrever, a través de las páginas de su libro, las causas de su rectificado error de perspectiva, de ese espejismo que le llevó a extender el acta de defunción de la vitalidad iconográfica cristiana en los albores del Renacimiento. Pues este autor venía, lleno de entusiasmo admirativo y de caluroso patriotismo, de estudiar el arte cristiano medieval del occidente europeo, en el que sus trabajos le habían probado la considerable parte que su país, Francia, había tenido en este largo e importante capítulo de la espiritualidad religiosa de nuestra cultura. Este enfoque nacional de la cuestión cegaba a Mâle, como en general a los sabios franceses, para valorar justamente el arte barroco naturalista y especialmente su significación religiosa. En efecto, la vocación estética nacional y

(1) Louis Bréhier, **L'art chrétien**, pág. 398.

una serie de causas históricas apartaron a los franceses de una participación activa en la formación del arte barroco, entendido en su íntimo sentido, que es el que le da Weisbach, es decir, el de expresión del contenido espiritual de la contrarreforma. Nótese, en efecto, que es característico del genio francés el tratar de buscar y encontrar muchas veces la universalidad por el medio exclusivo de la exaltación del genio nacional. Francia consigue valores universales cuando impone a los demás los suyos propios (1). En cambio, parece que el genio de otros países, y el de España en primer lugar, logra sólo sus mejores creaciones poniéndose al servicio de valores universales por sí mismos. Es esta la gloria de los grandes momentos de la historia de España, y esta ha solido ser también, desde el punto de vista del bienestar y el egoísmo nacional, la causa de sus decadencias. El momento de exaltación española en la época moderna sólo así puede entenderse. España se encuentra convertida en gran potencia, terminada su reconquista y su proceso de aglutinación, en el instante en que la unidad religiosa y espiritual de Europa se rompe. Es la reforma religiosa, la proclamación del principio de la crítica particularista en materia de fe, y como siempre que se lanza una de estas consignas de teórica libertad, la consecuencia es la catástrofe y la civilización puesta en peligro. España se lanza con todas sus fuerzas a reconstituir el orden perturbado en servicio de la causa de la unidad cristiana y de los valores eternos. Es una nueva reconquista lo que emprende. Su actividad no es simplemente militar y política; de España salen las personalidades que encarnan hoy a nuestros ojos, rebasando la órbita

(1) Obsérvese que la participación artística de Francia en el barroco es muy importante a partir de Luis XIV, al filo del siglo XVIII, cuando este gran arte, nacido para servir los ideales de la contrarreforma, misión católica y de transcendencia supernacional por tanto, se transforma en rococó, en un arte monárquico y francés, glorificador de la institución real y de Francia, que impone este estilo y su moda a todas las cortes de Europa. Comentando Bréhier la pintura de Mignard en la cúpula del Val de Grâce (1663) hace notar que el pintor, al adoptar el estilo de visión celeste o de gloria de los grandes frescantes italianos, hace eje de la composición a la efigie arrodillada de Ana de Austria, que ofrece a la Virgen el Monasterio por ella fundado. Bréhier se encara con esta composición y quiere hacerla cabeza de turco de la por él supuesta osadía e ignorancia iconográfica del barroco, cuando, en realidad, esta pintura, anómala y excepcional, no puede considerarse representativa del arte religioso del estilo, sino por el contrario, de una versión francesa, incomprensiva de las esencias religiosas del barroco y de un sesgo hacia esa mundanización del arte que conduce al rococó y a la pérdida de la espiritualidad y el fuego devoto del barroco mismo.

nacional, el impulso rector de la contrarreforma: San Ignacio, como creador de la Compañía de Jesús, y los místicos que, frente a la crítica intelectual y fatalista del protestantismo, oponen una exaltación de los valores cordiales y abnegados de la fe. Weisbach, en sus primeros capítulos, estudia, con justa estimación, el sentido de este movimiento inspirador de la contrarreforma de impulso hispánico: una doble corriente puesta al servicio del catolicismo. De una parte, el sentido activo y militante con que la Compañía trata de difundir la fe; de otra, el enriquecimiento sentimental y santificador que a la religión aportan Santa Teresa y los místicos. Pero San Ignacio no se encierra en un Port Royal cualquiera para, lleno de soberbia intelectual, querer imponer a la Iglesia un criterio particular, sino que trata principalmente de capacitarse y de servir, y así, para los vastos fines que persigue, España le viene estrecha. Por eso va a Roma, capitalidad religiosa nunca discutida por españoles, porque sólo desde arriba puede restablecerse con autoridad el orden perturbado, y lo que él desea es ayudar a esta alta misión común y nunca hacer triunfar una visión nacional de los problemas religiosos. También Santa Teresa es, a su modo, una militante; pues ella, la mística estremecida de amor divino, sabe que no debe encerrarse por vida en una celda a gustar los dones celestes de que por gracia suprema goza, sino que conoce y cumple su deber de trabajar por la reforma religiosa, la reforma desde dentro, la que Trento consagra con capital aportación de españoles. La Santa funda y viaja y se esfuerza por corregir y enmendar lo viciado, y así su obra y su nombre pasan las fronteras y rebasan también el círculo nacional. Pues la gran España, la que intermitentemente aparece a lo largo de su historia, no quiso nunca, como de San Francisco de Borja se dijo, servir a señor perezcedero.

Puede, pues, decirse que este gran arte barroco y su iconografía emanan de Roma, en cuanto Roma es la cabeza de la comunidad católica cuya autoridad trata de reforzar por principio el movimiento de la contrarreforma. Ahora bien; sin tratar de exagerar, por prurito nacionalista, la importancia de lo español, desgraciadamente poco atendido por nosotros y subestimado fuera de nuestro país, nadie puede sorprenderse de que se diga que el principal impulso de la contrarreforma, de España procede y a ella es debido. En la espada como en el pensamiento, en la doctrina y en la santidad, España es la primera en la dura lucha contra la escisión de

la conciencia europea. En Alemania surge el gran alumbrador de la reforma; le siguen muchos príncipes, más que por simpatía doctrinal, por un impuro afán de incautación de los bienes de la Iglesia; se extiende a Inglaterra por motivos circunstanciales y poco honrosos para su instaurador y los secuaces que le alentaron adulándole; los Países Bajos se inficionan de las novedades que favorecen su tendencia autonomista; Francia, dividida, ve partirse en dos su unidad religiosa e Italia sigue atomizada y débil y es incapaz de una eficaz reacción. Es España, aliada a Austria y a los católicos alemanes, la única potencia capaz de hacer sentir su poder en la contienda religiosa, y es de ella de donde brotan los más espontáneos y eficaces auxilios que tratan de poner remedio al mal. Porque, sin duda, era un mal el que rompía la unidad espiritual de Europa, unidad aún no rehecha y de cuya ruptura padecemos todavía.

Si Roma parece, en efecto, ser el centro de la cultura y del arte barroco, esto se debe a su capitalidad católica y a haber heredado, intelectual y artísticamente, la cosecha de la magnífica siembra que el Renacimiento había hecho en Italia. El papel que Roma representó, fué el de gran resonador de todo el complejo e internacional movimiento de la contrarreforma, en el que tan singular papel estuvo reservado a nuestro país. Limitándonos concretamente a la espiritualidad religiosa capaz de ser evidenciada por las artes y singularmente por la pintura y la escultura, a las que el libro de Weisbach concede atención preferente, puede observarse, a través de su lectura, cómo va afirmándose en este autor la idea—especialmente como resultado de la comparación entre la pintura flamenca o la italiana con la española—de que es lo español lo que más puramente expresa la esencia de la religiosidad de la contrarreforma. Es este libro uno de los estudios sobre arte moderno en que las creaciones españolas están vistas y sentidas del modo más justo y comprensivo, y esto sólo le hacía ya digno de ser conocido y meditado entre nosotros. El punto de vista central de su libro le impone esta justicia. A estas conclusiones, que los españoles, por atonía o por pereza, no nos habíamos dado demasiada prisa por llegar y valorar adecuadamente ante la opinión científica del mundo, han abocado estos investigadores extranjeros en cuanto se han propuesto una inquisición un tanto seria de los principios que informan el arte barroco. Una vez más hay que insistir sobre el hecho

de que los prejuicios humanísticos que han pesado como losa de plomo sobre la historiografía y la teoría artística, aferradas desde el Renacimiento y, sobre todo, desde el siglo XVIII, a un criterio normativo, abstracto y frío, edificado póstumamente sobre interpretaciones platonizantes de la doctrina de lo bello, apartaba a las gentes de una consideración meditada del arte barroco y, en general, de todo arte que no coincidiese con los postulados de una estética apolínea "a la griega". Las gentes han hablado de los cuadros y obras de arte, desde mucho antes de Winckelmann—y sirva de ejemplo la alusión a las chispeantes cartas del presidente De Bosses—, como se puede hablar de preciosos objetos de industria artística, sin atender a su contenido humano y a su voluntad expresiva, a la compleja trama de emociones de las que brotan y a las que sirven de manifestación. Aplicar a obras de arte religioso la mera valoración que damos a los cuadros de una exposición moderna, en los que el asunto apenas nos interesa y sólo queremos captar su valor plástico, sus aciertos de color o de composición, deja, indudablemente, coja la fundamentación de un juicio con deseos de ser preciso. Emile Mâle, en uno de los capítulos del libro antes citado sobre la iconografía barroca, hace el sorprendente hallazgo de esta manquedad, que ha impedido a la crítica moderna la justa valoración del arte religioso barroco: "en un hermoso libro—dice Mâle—que se llama **Les maîtres d'autrefois**, Fromentin no se pregunta una sola vez si Rubens era cristiano...; afectar, no conceder ninguna importancia a esta fe de Rubens, como si Rubens fuera Courbet, es no querer comprenderle sino a medias". Esta justa observación podría generalizarse a casi toda la crítica moderna. Cuando durante unos años hayan meditado los historiadores sobre el despropósito que ese pasaje denuncia, parecerá inverosímil que tales omisiones hayan podido mantenerse.

De todo eso ha padecido la apreciación de nuestro arte nacional. Pues los que han contemplado los lienzos de nuestros pintores del XVII o las tallas de nuestros imagineros con la misma mirada que podían dedicar a un florero de Renoir, a un paisaje de Monet o a una escultura de Carpeaux, es decir, al arte menos religioso que el hombre haya producido jamás, ¿cómo podrían comprender ni amar aquello que se evidencia con su propio y eficaz lenguaje plástico en los lienzos de Ribera y Zurbarán o en las imágenes de Montañés y de Pedro de Mena? Pues si nuestra pintura ha

padecido de tal superficial estimación, todavía ha sido mayor la incomprensión para nuestra escultura peculiar, ese maravilloso arte nuestro de los "santos de palo", esa fecunda producción de imaginería religiosa española que, enlazando sin interrupción con lo gótico, llena después más de dos siglos y medio, sin decadencia, de nuestra historia artística. "Es en España—llega a decir el propio Mâle, que había comenzado por centrar en Roma el impulso del arte de la contrarreforma—; es en España, principalmente, donde el arte aparece como una función religiosa". Consecuente con este reconocimiento, el libro de Mâle está plagado de pasajes en los que al estudiar la iconografía reconoce que las supremas versiones de los temas post-tridentinos se hallan en el arte español, tanto en la pintura como en la escultura. El mismo Bréhier, tan cegado para percibir la unidad y el valor del arte religioso de la contrarreforma, tiene que hacer una importante excepción al hablar de España: "es en la España de Felipe II y de Felipe III—dice—donde hay que buscar la renovación del arte cristiano"; y más adelante, después de ponderar la importancia, tan exaltada también por Mâle y por Weisbach, de los Ejercicios espirituales en la vitalización de la imagen religiosa, afirma: "Es este ambiente el que explica el carácter de la pintura española de esta época; de la antigua tradición conserva el realismo, implacable a veces, que brota del genio mismo de la raza; pero, además, encuentra para expresar el fervor religioso, el amor divino, el éxtasis, acentos de una fuerza verdaderamente nueva". Weisbach (1), por su parte, había ya hecho constar antes que estos autores franceses, que si el repertorio de temas o motivos expresivos es común a todo arte barroco, que responde en todas partes a un mismo espíritu y se inspira en las mismas fuentes, fué en España donde este fondo religioso se expre-

(1) Es de lamentar que, sin duda, por esa actitud rencorosa posterior a la guerra del 14, que llevaba a los sabios franceses y alemanes, en muchos casos, y principalmente en las disciplinas humanísticas, a la afectación de su mutuo desconocimiento, el libro de Weisbach no sea ni siquiera citado en las obras de Bréhier o de Mâle. Hubiera sido de interés para todos que en los libros de estos autores franceses se incorporasen, sin duda con la discusión pertinente, las tesis de Weisbach, que caían tan de lleno dentro del campo de sus obras. En todo caso, el libro de Mâle ha venido a llenar ese vacío denunciado por Weisbach en el prefacio de su libro, que existía en cuanto al estudio de la iconografía religiosa del barroco, y se ha llenado, justo es decirlo, con un estudio magistral que viene a coincidir, en su línea general, con los postulados del propio Weisbach.

só del modo más auténtico, alcanzando la más honda identificación con sus fines, la más alta sinceridad y el más expresivo lenguaje plástico.

Lo numinoso en el arte barroco.

Es evidente que cada época definida de la historia organiza su vida y su cultura en torno a un repertorio de problemas urgentes. Estos problemas hacen surgir actitudes ante la vida y emociones radicales, cuyo eco se descubre en todo lo que la época crea y sueña. Para los hombres del período histórico de la reforma y la contrarreforma el problema religioso se antepone a todos los demás. La revolución religiosa agita a todos los espíritus; política y pensamiento, doctrina y conducta, moral y arte se encuentran afectados por esta grave preocupación: la de la interpretación de la fe y el destino eterno del hombre. Un viento de profecía conmueve las almas en estremecimiento tremendo que las empuja a la disidencia o a la santificación. Es evidente que el arte tiene que reflejar esta intensa conmoción espiritual. Aunque, como creía Bréhier, la iconografía no hubiese experimentado los efectos de esta agitación religiosa, la manera de interpretar los temas tenía que reflejar las nuevas emociones despertadas por la lucha en torno al dogma.

El cambio originado en los sentimientos inspiradores de la creación artística, desde el Renacimiento al barroco, puede, en efecto, esquematizarse a la luz de estas realidades. Cuando los artistas del Renacimiento abordan el tema religioso lo hacen adoptando del repertorio ideológico y formal de su época aquellos ropajes plásticos que hacen de las divinas personas, de los santos o los profetas algo como miembros de una humanidad superior; seres bellos, nobles, bien proporcionados, graves y dignos habitantes de un mundo por encima del nivel común del hombre. Es decir, injertan lo que los artistas llaman el natural, en una concepción arquetípica, platónica, de la forma humana. Belleza, alejamiento, distinción, esas son sus notas características. Cuando en algunas vírgenes o santas dejan aparecer en sus ojos, su gesto o su sonrisa alguna luz de humanidad bondadosa, de emoción acogedora, sin duda se trata de resabios de goticismo, especialmente en el arte italiano que, desde muy pronto, acudió a corregir lo propiamente gótico

con adivinaciones y supervivencias de los ideales clásicos. La afinidad con las creaciones del arte antiguo, salvadas todas las diferencias, proceden de esa vocación para el arquetipo. Las emociones religiosas del cristianismo son traducidas a un lenguaje platónico que, en cierto modo, las adultera. Si esto sucede en las obras de arte religioso, ni que decir tiene que en el género profano ese neopaganismo del arte renacentista se exhibe con más ostentosa claridad. En las figuras que crean estos artistas entra como ingrediente expresivo, casi único, ese elemento ya aludido de lo heroico, que no es sino una manera "a la antigua" de dar una nota de pathos a la representación humana, bien ajena al sentimiento del arte gótico, de donde no podía derivarse semejante interpretación. Es Rafael el artista más representativo del pleno Renacimiento, y su obra significa, en cierto modo, el punto máximo de la curva en ese intento de racionalización plástica—valga la frase—del arte religioso, por su acercamiento a la forma arquetípica y por el carácter "clásico" que imprime a la figura humana.

Si Tiziano, que, como toda la escuela veneciana en su mejor momento, es uno de los pintores más expresivos del Renacimiento, en lo que éste tiene de gozosa entrega a la vida y a la sensualidad despreocupada, acierta en algunas de sus obras religiosas con mayor adecuación al tema que otros artistas italianos de su tiempo, esto se debe, sin duda, a su menor esclavitud respecto del bello ideal del arquetipo y a su mayor entrega al natural. Mas el verdadero preludio de la nueva sensibilidad barroca, la que comienza a sentir el trémolo religioso despertado por la contrarreforma se da, en lo que a la pintura se refiere, en tres artistas que dan entrada en sus obras a este mundo de emociones numinosas que van a inspirar el nuevo estilo: Miguel Angel—en su última época—, Tintoretto y el Greco.

Miguel Angel remata el crescendo de toda su obra enlazando en el Juicio Final de la Sixtina los dos polos del Renacimiento y del barroco; de aquél conserva la forma atlética y desnuda, el ritmo heroico de la composición y de los gestos; pero todo aparece estremecido por un terrible soplo de majestad imponente, por una emoción numinosa que pertenece enteramente al nuevo mundo de la contrarreforma. Por su parte, Tintoretto debe ser incluido en las avanzadas del barroco, no solamente por los agitados ritmos de sus composiciones, por su dramatismo y por el empleo de la luz

como medio de acusar lo milagroso y patético en sus escenas, sino por el acento profético lleno de gravedad y de violencia que impregna en sus grandiosas concepciones. Pero es el Greco el que, superando su formación veneciana y su manierismo, nos da la impresión de que abre definitivamente la puerta a un mundo nuevo. Lo que hay en Venecia de aprovechable lo utiliza para ponerlo al servicio del nuevo estilo: color y luz. Su bizantinismo le hace preferir esquemas fijos para las composiciones religiosas, esquematización que posee una especial eficacia para acentuar el valor sagrado de sus composiciones. Rompe con el Renacimiento al desdenar la forma perfecta y los cánones apolíneos de la figura humana y al volver la espalda al ideal platonizante del neopaganismo renacentista. Pero sobre todos estos y tantos otros aspectos del arte del Greco, lo que da a su obra carácter de iniciación del arte de la contrarreforma es algo que alienta en todos sus lienzos, algo que el barroco se ha de proponer como su misión más importante para traducir el estremecimiento numinoso en la obra de arte. Esta nota esencial de la pintura del Greco, más definitiva de su arte que cualquier otra de carácter formal, es lo que el que esto escribe se ha permitido designar **la evidencia de lo sobrenatural**. Lo que en Miguel Angel o en Tintoretto es como un trueno lejano en un cielo preñado de nubes, es en el Greco relámpago súbito que ilumina todas las negruras, luz vivísima que ofrece un solo instante, a la vista asombrada, misterios apenas presentidos como sensación de lo presente y emoción compartida. Y no nos referimos solamente a las composiciones suyas que ilustran patéticas escenas del Evangelio; en cualquier fragmento del Greco está patente esa evidencia de un trasmundo sobrenatural; en los ojos de un Cristo o de un santo en oración, en las anhelantes manos retorcidas de un devoto, en cualquiera de sus paisajes nocturnos de Toledo, en sus retratos de caballeros españoles (1), existe, del modo plástico e indes-

(1) Es oportuno mencionar aquí unas líneas de Maeztu en su **Ensayo sobre D. Quijote**: "lo que eran los españoles de aquel tiempo—dice—lo sabemos por los cuadros del Greco...; el cretense percibió que aquellos hombres, que en lo físico no eran extraordinarios, estaban animados de una espiritualidad excepcional, que sólo podía expresarse pictóricamente con excepcionales procedimientos..." Cualquiera que pueda ser la opinión sobre estas afirmaciones no podría negarse, en ningún caso, que si en pocos pintores se manifiesta de manera más impresionante el espíritu religioso de la contrarreforma, con él estaban asimismo identificadas aquellas generaciones a las que pertenecían los hombres que el Greco pintó en su Toledo amada.

cripible con que el gran arte puede aludir a estas cosas, esa presencia de lo divino que es el verdadero secreto del Greco, la causa real de la fascinación que sobre nosotros ejerce y que responde, acaso, a la nostalgia de valores religiosos en unas generaciones que han visto el arte alejarse cada vez más de toda honda emoción humana (1).

Pues lo que define a la contrarreforma y al arte que inspira es, para decirlo con la expresión que emplea Rudolf Otto, en su estudio sobre **Lo Santo** (2), el **espíritu numinoso**, es decir, el sentimiento y la emoción primaria de lo divino, como algo por encima de toda racionalidad, que en algunas épocas de la historia agita excepcionalmente las almas. Su inspiración está patente en todas las creaciones del barroco, no ya sólo en los cuadros de la pintura devota y singularmente en la española, sino en la misma arquitectura. Asentada firmemente para nosotros la unidad de estilo que preside a todas las creaciones barrocas, nos vemos obligados a admitir, y los estudios de Weisbach y de Weingartner (3) han contri-

(1) La incompreensión o la falta de simpatía por estas intuiciones de lo sobrenatural en el Greco y la inadecuada valoración, por tanto, de su sentido, son las más graves fallas de uno de los libros de arte mejor elaborados y mejor escritos que hayan aparecido en lengua española: me refiero al **Greco** de Cossío. Late en el fondo de ese magnífico estudio esa melancolía opositorista **heterodoxa**, ese dejo polémico contra el pasado español del gran momento, que invalida sus mayores aciertos. Esa acumulación de resentimiento negativo tan frecuente en generaciones enteras, es un curioso producto, más que español, peninsular, ya que en Portugal tiene manifestaciones semejantes y acaso más extremadas. Fenómeno curioso digno de análisis, pero en el que tiene, sin duda, parte la reacción orgullosa de gentes que ironizan sobre un pasado de gloria porque contemplan un presente de miseria; en el fondo, falta de sentido histórico. Por ello tiene más valor el esfuerzo de buscar la verdad a través de tantos prejuicios que algunos españoles de las últimas generaciones han realizado titánicamente, aun apartados de la ortodoxia confesional o histórica, para encontrar de nuevo a España dentro de sí mismos. Este es el caso de Unamuno que, pese a sus paradojas, sentía España y sus valores con fuego y pasión no inferiores a Menéndez y Pelayo. Pero es que Unamuno (¡el autor del **Sentimiento trágico!**) se hallaba por entero poseído por esa inquietud numinosa que faltó por completo al vago moralismo laico de Cossío y su escuela. Por otra parte, el gran converso que fué Maeztu logró visiones llenas de claridad sobre el pasado español, por haber llegado a esta comprensión final del valor numinoso de nuestra historia en sus últimos ensayos y singularmente en **D. Quijote**, **D. Juan y la Celestina** y en su **Defensa de la hispanidad**.

(2) Citado varias veces por Weisbach y accesible al público español en la traducción publicada en 1925 por Fernando Vela en las ediciones de la **Revista de Occidente**.

(3) **Der Geist des Barock** (Augsburgo, 1925).

buído a ello, una comunidad de inspiración en todas sus manifestaciones. El barroco y sus formas artísticas proceden, más que de la evolución natural según principios inmanentes al arte mismo, más que de la dialéctica histórica del cambio de las formas según una curva normal, del contagio de esa emoción radical de carácter numinoso que lleva consigo el movimiento que a nuestros ojos encarna en San Ignacio o en los místicos. El cansancio natural de las formas renacentistas no sería suficiente para explicarnos al Greco, a Zurbarán o al mismo Rubens. Pues, por otra parte, lo que llamamos el Renacimiento, como ha observado muy justamente Spengler, no es algo fácilmente reductible a doctrina. El Renacimiento es una diversidad, un hervidero de tendencias e individualidades sobre las cuales el espíritu del barroco impone un ideal y una unidad espiritual. Ahora bien; el Renacimiento ha solido ser visto con antiparras neoclásicas, y el neoclasicismo, en contraposición a esa calidad múltivoca de lo renacentista, nació hecho cuerpo y doctrina como reacción racionalista frente al fuego numinoso del barroco, sólo aparente desorden para la crítica superficial y académica. El neoclásico, que vulgarizó una gramática de formas empachada de pedagogismo, es un arte sabio y "científico" de minorías fanatizadas por la **raison**, impopular y sistemático, sin arraigo en ningún fondo emocional de amplia onda humana. Podemos hablar del espíritu del gótico o del espíritu del barroco; pero no cabe hablar, con sentido, del espíritu (**geist**)—aunque sí del **esprit**—del neoclasicismo, ni después de él de los demás movimientos artísticos advenidos en el siglo XIX. Se habla, sí, del espíritu romántico; pero esto es, sin duda, porque el romanticismo en sus intentos de evadirse de la **raison** dieciochesca participó a su modo, vago y fragmentario, de una cierta apetencia de lo numinoso.

Nótese que las objeciones de nuestros académicos neoclásicos al barroco, y singularmente a la arquitectura y en especial a la arquitectura de retablos, género tan español y tan expresivo de este estilo, señalan con justeza, aunque entendiéndolo al revés, el impulso irracional de este arte. Las ironías o la indignación de Ponz o de Cean ante las **absurdas máquinas** de los Churrigueras y sus seguidores, tan opuestas a las normas de orden y medida que la Academia—frío intento desvitalizado de substituir el numen por la regla y el compás—había sembrado en espíritus ya incomprensivos de la poderosa embriaguez de la contrarreforma, interpretan como ex-

travagancia o capricho lo que es aproximado medio expresivo para traducir esa inspiración numinosa que agita las masas y las líneas en el barroco. Volviendo a los conceptos de Otto para subrayar esa íntima relación del barroco con una emoción religiosa, hay que hacer notar que uno de los aspectos decisivos de ese **mysterium tremendum** de la inspiración religiosa es, justamente, la energía deformadora: "vida, pasión..., voluntad, fuerza, movimiento, agitación, actividad, impulso". Todas estas palabras sirven para caracterizar los rasgos del arte barroco, y en este sentido tenemos que señalar como creaciones maestras y ejemplares a los grandes retablos españoles tan denostados por los académicos: si se quieren ejemplos, ahí están el retablo del Salvador de Sevilla o el de San Esteban de Salamanca. Mas como el estilo tiene también su curva de ascenso y su hora inicial, no estará de más observar que esa energía puede mostrarse contenida y en potencia de modo que nos haga sentir algo de la severa magnitud de lo divino, sentimiento que es también una fuente de emoción religiosa. Esa severidad de energía acumulada es la lección del Escorial, que, con su desnudez y su masa, alude, a su modo—magnífico modo, pleno de sentido, quíerese o no—, a una de las formas de sentir la divinidad, manera española llena de patético sosiego que no sabe o no precisa de las gracias de la forma. Y así, todo el que se ha preocupado cordialmente sobre estas cosas ha venido a dar la razón a Otto Schubert cuando, no sin sorpresa de algunos españoles, ponía el Monasterio de San Lorenzo, en cronología y en importancia, a la cabeza del barroco español.

Pero aun pasando de esta severidad escurialense a las más recargadas composiciones arquitectónicas barrocas, hay que tener en cuenta, para comprender la unidad del estilo, esta misma fuente primaria de inspiración. El empleo de formas retorcidas, tomadas y afines de la naturaleza—vegetales en muchos casos—, tan frecuentes en todo el barroco y especialmente en portadas y retablos españoles, ha hecho detenerse, acaso con exceso, a muchos críticos que insisten demasiado en este aspecto de aparente floración selvática y en parte que "la naturaleza" y "lo natural" tienen en la decoración barroca. Ello es cierto, mas no hay que detenerse en el hecho mismo sin tratar de exponer su explicación satisfactoria. Y es que esa potencia que agita las columnas, ondula las cornisas y hace brotar extrañas formas sobre los miembros vitrubianos de la arquitectura renacentista; esa energía hirviente y sinfónica del barroco no viene

propiamente de un enamoramiento de la naturaleza—nótese la escasez de paisaje en la pintura española—, sino de una necesidad de traducir en formas lo más adecuadas posibles el sentido de lo sobrenatural que está en la raíz del arte barroco. No quiere esto decir que no pueda seguirse, paso a paso, según el corriente método histórico, un movimiento ascendente que desde el pleno Renacimiento tiende a complicar y enriquecer la arquitectura, olvidando las normas del purismo. Pero bajo estas científicas seriaciones que, con la etiqueta de evolución, gustan de fabricar todos los que trabajan en la erudición históricoartística (como en otra cualquiera erudición), se introducen notabilísimos contrabandos que engañan a veces al propio elaborador. En la serie más aparentemente clara de este tipo se da, como en la naturaleza, el **saltum**. El supuesto desarrollo gradual, evolutivo, causal, en el arte, como en muchas otras cosas, se da sólo en apariencia y sólo puede establecerse con alguna realidad para las series de lo mediocre. Los biólogos modernos, en sus trabajos de divulgación, únicos accesibles al profano, arrojan luz muchas veces sobre problemas cuya manera de ser entendidos puede ilustrar también la inteligencia de los problemas históricos. Por su parte, Rudolf Otto, en un interesantísimo capítulo (1), escribe notables palabras de gran utilidad para ser tenidas en cuenta por cultivadores de muy varias disciplinas. La descripción de un proceso histórico, viene a decir, puede parecer de perfecta ortodoxia evolucionista en la superficie cuando, en realidad, no nos proporciona lazos causales de valor alguno entre los hechos, por haberse suplantado unos a otros los verdaderos sentimientos y representaciones generadoras, que se insertan y se substituyen inadvertidamente, aun siguiendo las formas una aparente gradación normal. Este es el caso, en nuestra opinión, del tránsito del románico al gótico o del Renacimiento al barroco.

Por ello, sin tener en cuenta este proceso espiritual de la contrarreforma, este trémolo religioso que producen en Europa determinadas circunstancias históricas, queda muerta y vacía toda explicación meramente formal del estilo barroco. Este es el valor y la consecuencia de mayor alcance que tiene el libro de Weisbach, como el posterior de Weingartner, consecuencia que, sin duda, viene a enriquecer la historia del arte y verdad primaria que no podrá ya dejar de

(1) VIII, Correspondencias, págs. 62 y siguientes de la traducción de Fernando Vela.

ser tenida en cuenta. Ese aliento numinoso, esa emoción radical de lo sagrado alienta en las obras de los místicos, de los escritores, los arquitectos y artistas todos del barroco. Esta comunidad, no en un ideal preceptivo, sino en una emoción, **primum movens** del arte, es lo que constituye la unidad del barroco, su grandeza y su derecho a ser considerado como el último gran estilo creador, hasta ahora, del arte europeo.

Idealismo y realismo.

Hoy la estética ha superado esa interpretación limitada y estrecha derivada todavía de prejuicios renacentistas que hacía de ella la ciencia de lo bello. Forjada como explicación del arte clásico antiguo o de su versión renacentista, esta estética era incapaz de servir para las grandes creaciones del arte moderno. El que esto escribe se ha detenido especialmente en otro lugar (1) en hacer notar el embarazo de nuestros escritores de arte del siglo XVII cuando, inspirados todavía por la corriente platónica del Renacimiento, tenían que aplicar sus teoremas al arte que producían sus contemporáneos. Las palabras idealismo y realismo, cuyo detenido análisis no nos incumbe ahora, nos sirven para polarizar, con suficiente caracterización, las oposiciones de dos actitudes entre las cuales la historia del arte constantemente oscila. Por idealismo artístico se ha solido entender algo bastante claro, aunque, como ha demostrado agudamente Ortega y Gasset en su estudio sobre **El punto de vista en las Artes** (2), hay idealismos artísticos en lo moderno bien diversos en su gramática formal de lo que corrientemente se ha designado con este nombre. El idealismo en la estética tradicional es el arte que, platónicamente, aspira a reconstruir la forma perfecta e ideal; su tendencia es apolínea; su ideal, el arte clásico; el cuerpo humano bello, su meta; su lenguaje, la línea, y su arte típico, la escultura. Frente a esta coherente doctrina, el realismo ha escapado siempre a toda apretada definición; difícil había de ser reducir a conceptos una inspiración que

(1) **Los antecedentes y las teorías en la escuela española**, capítulo de nuestro trabajo sobre **La pintura del siglo XVII en España**, publicado en la *Historia del Arte Labor*, tomo XII.

(2) **Revista de Occidente**. Febrero, 1924, e incluido luego en volumen en **Goethe desde dentro**.

no se satisface con las ideas, sino con las cosas. Al lado de esta interpretación constante de la doctrina idealista en el arte, el realismo es multívoco. Muchas clases de realismo hallamos en la historia del arte que difieren entre sí como nacidos de diversas circunstancias históricas y de emociones distintas. Frente a la homogeneidad sustancial del arte idealista, los realismos son siempre diversos. Son lo heterogéneo frente a lo homogéneo, lo vivo frente a lo fijado; sin salir de la esfera de lo europeo, podemos recordar el realismo gótico del arte flamenco, por ejemplo; el realismo barroco o el realismo del siglo XIX; bien se ve en la sola enumeración a qué cosas más desemejantes se aplica el mismo término. Decir realismo, pues, no es decir mucho si no se entra un poco más a fondo a desentrañar lo que con ello quiere aludirse.

En todo caso, lo que parece cada vez más evidente es que la historia del arte nos ofrece una tensión constante entre estos dos principios. Aun en el caso de que la teoría de las culturas cerradas de Spengler fuera una realidad indiscutida, no cabe duda que, aun dentro de una misma civilización, esa oscilación entre dos polos puede ser comprobada dentro de un largo ciclo histórico. Ahora bien; mantenerse en una cierta atmósfera de idealización, de tipificación, es, en cierto modo, lo normal. El hombre pinta o esculpe casi siempre una "certa idea" que tiene de sí mismo. Son excepcionales en el arte esos momentos de extremo realismo en los que el arte profundiza, no en la idea repetida, convencional, satisfactoria, que halaga la idea general que nos hacemos del hombre, sino en el **unicum** absoluto que es el individuo. Como ocurre también con los períodos de absoluto clasicismo, cuando el arte llega a una de estas fases de realismo pleno, no puede mantenerse en él mucho tiempo. Un desasosiego y una intranquilidad crecientes le hacen buscar pronto el reposo confortador de las formas gratas y clásicas. Ya el rococó inició este viraje respecto del puro barroquismo. Lo que pudiéramos denominar la ley general del cansancio de la forma que constantemente interviene en el proceso históricoartístico, parece que acentúa su fuerza al llegar a los topes extremos de esa polaridad que rige el cambio de los estilos.

En estos últimos años hemos visto a los artistas, en una de estas reacciones, tratar de evadirse radicalmente de la realidad y de la vida, deshumanizar el arte para recluirse en un mundo de puras formas asépticas, de sueños de color y de línea, mundo sin calor de hu-

manidad, frío, abstracto e impersonal, especie de desván glacial en el que, con fragmentos rotos y despedazados de cuerpos, formas truncas y alusiones a objetos o a ideas, jugar, de espaldas al mundo, con el extravío lúcido, a veces, y a veces simple, de un enajenado. Hemos visto cómo este intento deshumanizador, llevado con la fiebre y el afán de record con que todo se lleva en nuestro mundo mecanizado, iba sencillamente a abocar en lo infrahumano. Este arte disparatado y extremo, producto de nuestra civilización cuantitativa y material, era también, como ha probado Ortega y Gasset en el ensayo antes citado, un idealismo; su aparición es una prueba de ese ritmo polar que preside las reacciones del arte, y acaso el arte de hoy, aun superada la etapa surrealista, tenga todavía que realizar otras etapas dentro de una trayectoria idealista para cumplir la reacción completa contra el realismo anecdótico y el sensualismo impresionista del siglo XIX.

Cuando el idealismo alcanza una pureza de formulación excepcional, es clasicismo, y cuando vive de poco más o menos, de recuerdos y de recetas sin profundidad, es manierismo, arte superficial y asténico. Pero el arte idealista ha llevado consigo en el pasado un factor de agrado, de facilidad de comprensión que constituyen siempre un vehículo de éxito. Entre una bella figura de mujer del Renacimiento y un descoyuntado asceta del Greco, la gente normal y sana, de primer impulso, prefiere siempre la primera. Si se compara un mármol griego con un enano de Velázquez, la inclinación egoísta a lo confortable y a lo grato otorgará su preferencia sin dudar. Y sin embargo, una reflexión detenida sobre la esencia del arte no puede admitir que el llamado goce estético, con palabra impregnada de hedonismo, pueda adscribirse definitivamente a estos halagos de lo grato, análogos dentro de una escala de valoraciones de distinto grado, pero de género semejante, a los que nos proporciona la cocina.

Hay direcciones, vocaciones y períodos enteros en la historia de las artes en que se va a contrapelo de este hedonismo, y ello ha hecho reflexionar a los que creyeron que estos períodos no podían ser ni excluidos de la historia del arte ni condenados con el anatema de la estética idealista. Ha sido preciso ampliar la estrecha visión de los teorizantes de la estética clásica para que cupieran holgadamente dentro del derecho a la consideración plena tantos períodos y tantas obras maestras proscritos por esa estética superada. Basta referirnos ahora, por la difusión mundial que ha obtenido, a la Estética de Croce

como producto representativo de este avance de las ideas estéticas en nuestro tiempo.

El hecho innegable es que hay períodos y pueblos enteros que gustan de vivir de espaldas a lo sereno y confortable. Este es el caso del barroco y más particularmente aún del barroco español. La contrarreforma puso a la orden del día un repertorio de ideas y emociones de carácter numinoso en sentido general y específicamente cristiano. Engendrada en un momento de peligro para la unidad religiosa de Europa, esta nueva sensibilidad deja de lado el artificial mundo platónico de los humanistas para plantearse de nuevo los eternos y angustiosos problemas del hombre, y en primer lugar, los de su libertad y su salvación, su responsabilidad y su miseria. El hombre ya no es aquel ideal señor del mundo, bello y sereno que domina fácilmente, como en un ejercicio natural, sus pasiones y sus contradicciones interiores, cuyo modelo nos traza la *Ética* a Nicómaco, sino una criatura teñida originalmente de pecado que sólo podrá emanciparse de él mediante la entrega esperanzada a su Creador, valorada por una ascética severa. El arte barroco que, no hay que olvidarlo, es uno de los más grandes períodos del arte cristiano, tiene por misión expresar estas emociones esenciales de la época de la contrarreforma, y, en efecto, las expresa en sus artistas más representativos con una convicción y una pasión insuperables. La estética idealista no servía para la evidenciación de este mundo nuevo. Pasan, por ello, a primer plano en el arte barroco aquellas escuelas como la española, y la flamenca, que por su vocación racial repugnaban más el arte arquetípico. Y aun dentro de este apartado, cada vez aparece como verdaderamente ejemplar del espíritu católico contrarreformista el arte español, especialmente la pintura y la escultura, por su radical vocación de realismo, por su dramática intuición de lo concreto humano. Frente a los anatemas de la estética clásica reconocemos hoy en el barroco, potenciados como en pocos momentos de la historia del arte, todos los caracteres que engendran un gran estilo, definitivos de una madurez cultural y artística que son, según frase feliz de Weingartner, "plena armonía entre la función y la realización, entre el fin y la forma, entre la cultura y la religión, entre la figura concreta y la idea sobrenatural".

El sentimiento trágico de la vida y la salvación del individuo.

La claridad de la vocación española en el mundo de lo artístico se evidencia por su resistencia al Renacimiento italiano. Cuando la historia de nuestro siglo XVI, y especialmente de la pintura, sea mejor estudiada, podrá conocerse mejor este fenómeno de vacilación y de sorpresa ante la irrupción de una estética nueva que penetraba violentamente en el mundo gótico y que chocaba con las íntimas tendencias de nuestra interpretación del arte y de la vida. Ciertamente que la capacidad de recepción del Renacimiento artístico fué muy desigual en los países europeos; pero España fué, sin duda, un claro ejemplo de incompatibilidad.

Ya hemos aludido antes a la interpretación de Spengler, acaso exagerada, pero aguda: el arte clásico renacentista como fenómeno típicamente italiano, mejor aún, florentino que se impone al mundo occidental, merced no sólo a la sugestión de su maestría y su belleza, sino a la propaganda avasalladora del humanismo, rompiendo la evolución interna del estilo europeo, que era el gótico. Otros países, incluso los del Norte (los Países Bajos y Alemania), pasaron por una etapa mucho más aguda de deslumbramiento servil por lo italiano y se rindieron, traicionando su vocación íntima, a la encantadora sugestión del ideal nuevo. Si Spengler ha dado figura, con su violento y característico claroscuro, a estas ideas, no ha hecho con ello más que condensar observaciones concretas de cualquier historiador atento. Hymans, en la introducción a su erudito libro sobre Antonio Moro, publicado en 1910, aludía a estos problemas, diciendo tajantemente: "no hay ejemplo de una evolución más absoluta, más irracional en sus orígenes, que la realizada por la escuela neerlandesa de pintura en el curso del siglo XVI...", evolución que "lleva consigo, casi violentamente, la repudiación del ideal que hasta entonces había presidido la creación de las producciones del pincel en los maestros de cepa neerlandesa". España no se entregó tan fácilmente, y muchas manifestaciones de su arte del siglo XVI, no suficientemente estudiadas aún desde este punto de vista, lo prueban.

El barroco es una reacción contra esta tiranía artística del ideal estético italiano y clásico y una liberación de focos originales sojuzgados. Por esto conviene salir al paso de un espejismo; pues Italia, país de vocación artística, conservó en el barroco el prestigio ganado

en pleno Renacimiento e influyó, acaso más en cantidad que en calidad—al menos en lo que a pintura y escultura se refiere—, en el arte europeo del nuevo estilo. A ello apunta Weingartner cuando hace la observación de que a veces se toman como esenciales en el barroco notas, que siguen siendo específicamente italianas, de aparatosa teatralidad y patetismo un tanto vacío, y en este sentido opone también a lo italiano, especialmente en la pintura religiosa, la autenticidad de lo español como verdaderamente expresiva del sentimiento barroco y de la religiosidad de la contrarreforma. A esto podríamos añadir que una estimación semejante a la de nuestra pintura hay que conceder a nuestra imaginería religiosa del siglo XVII, apenas ingresada aún en la gran consideración internacional de los historiadores del arte, por culpa, principalmente, de los españoles mismos, que lastimosamente se han descuidado en escribir aquellos libros que su estudio está necesitando.

"El repertorio substantivo de ideas de la contrarreforma—dice Weisbach—hubo de ser definido desde España en sus rasgos fundamentales". Por primera vez oímos los españoles tan rotundamente afirmada una verdad que entre nosotros mismos era o sostenida en posición polémica, como en Menéndez y Pelayo o enunciada en titubeo hipotético, como en Unamuno (1). Una vez más, por el camino del arte vienen a ser considerados con justicia los valores españoles. Pero a nosotros nos corresponde contribuir a la definición de esos valores, tantas veces incomprendidos, aunque a veces admirados por los críticos extraños a nuestro suelo. El que esto escribe ha intentado, por su parte, en otro lugar, perfilar con alguna precisión lo que sea la pintura española del gran siglo como expresiva de contenidos nacionales. Pues no basta incluir lo nuestro dentro de la órbita general de lo barroco para sentirnos satisfechos con el estudio de los caracteres generales de este gran estilo y sus problemas. Son, desde el punto de vista español, las diferencias lo que nos interesa por enci-

(1) En el prólogo a la traducción española de la *Estética* de Croce, Unamuno se enfrenta con una frase del filósofo italiano en la que se dice que "en el concilio olímpico donde se asientan Dante y Shakespeare, hasta España que jamás ejerció hegemonía de pensamiento, tiene a su Cervantes", D. Miguel replica: "¿Que jamás tuvo hegemonía de pensamiento? La historia de la Compañía que fundó el español Iñigo de Loyola, y su acción en Trento, tal vez probará que no puede afirmarse eso tan en absoluto". Unamuno escribía esto en 1912; la reacción a favor del barroco, producida pocos años después, hace posible la claridad en la visión de estos problemas que lleva a afirmaciones como las que hemos examinado de Weisbach, Mâle o Weingartner.

ma de las analogías. Pues algo se nos hace evidente con una nueva enumeración: dentro de lo barroco catalogamos artes tan dispares, como lo son entre sí el arte de Rubens, el de Bernini, el de Rembrandt y el de Velázquez o Ribera. Dentro de lo español mismo no nos puede satisfacer la afirmación general y de evidente aceptación de que nuestras artes figurativas barrocas, pintura o escultura, son las más profundamente religiosas de todo el estilo; ya sabemos que Velázquez, el creador del Cristo del Prado, apenas cultivó la pintura devota.

Con temas devotos y laicos el arte español nos impresiona por su grave entrega apasionada al asunto, por su desdén por los alados encantos de la gracia y por la áspera impregnación de humanidad de todo lo que toca. Podríamos concluir que lo característico en lo español es su vocación por sentir la vida dramáticamente. ¿Qué drama es este que el español siente al enfrentarse con el mundo? Podemos ir, con esta pregunta en la mente, a interrogar a los grandes espíritus de la España de todas las épocas: a Jorge Manrique o a Fray Luis, a Calderón, a Valdés Leal o a Goya... Interrogad el sentido que llevan dentro la **Elegía a la muerte del maestro**, la **Noche serena**, el **Condenado por desconfiado** o **La vida es sueño**, los ascetas y mártires riberescos o las carroñas de los jeroglíficos valdesianos. Ese drama es el destino del hombre; el del **hombre concreto, de carne y hueso, sujeto y supremo objeto de toda filosofía**, según la definición de Unamuno en un libro que es la más cálida y desbordante prueba de que esta línea de los grandes espíritus españoles puede seguirse hasta el siglo XX. Por esta razón el cristianismo, y no en una versión cualquiera, sino en un sentido católico, y aun más en el ardiente catolicismo de la contrarreforma, ha servido a los españoles para expresar del modo más alto y ejemplar ese sentimiento trágico, que es, sin duda, una vocación nacional. Ese profundo sentido del drama del hombre en el mundo, esa ansia de eternidad y de salvación, esa idea de la dignidad del hombre y de su responsabilidad ante lo absoluto laten en la conciencia española y se evidencian en su literatura y en su arte.

Pues el impulso contrarreformista que lleva al arte barroco a esforzarse por traducir sentimientos y emociones de orden numinoso, o sobrenatural se manifiestan especialmente en el arte español, con un lenguaje naturalista, el más apegado a la observación y a la transcripción directa de la realidad concreta. Reside aquí el verda-

dero problema, es decir, la aparente contradicción que en el barroco hallamos. He intentado en otro lugar abordar la explicación de la pintura española del XVII, desde este punto de vista (1); en los cuadros y en las imágenes del arte barroco español, expresivo, como pocos, de una profunda religiosidad humana, logra ésta evidenciarse merced a lo que me he permitido denominar **la estética de la salvación del individuo**. Para los españoles, con su honda conciencia de que "el hombre es un fin, no un medio" y de que "el único verdadero problema vital, el que más a las entrañas nos llega es el problema de nuestro destino individual y personal, el de la inmortalidad del alma" (2), esa emoción religiosa, ese estremecimiento numinoso o sentimiento de lo sobrenatural, sólo el hombre puede sentirlo sobre la tierra, y sólo por medio de hombres, de hombres de carne y hueso, que logran contacto con lo Santo, puede manifestarse. El individuo deja de ser material utilizable para la alquimia del arquetipo y se convierte con su piel y sus huesos, su conciencia personal y su pasión, en sustentáculo del más formidable interrogante que cabe en la angustia humana: el ansia de inmortalidad y de salvación.

Si tomamos el concepto de lo barroco en el amplio sentido expansivo con que ahora tienden a penetrar en la historia general de la cultura estas calificaciones nacidas en el campo de la historia del arte, habremos de advertir cómo estas ideas que tratamos de desentrañar alientan en el fondo de toda una época para la que ya suele a veces aceptarse esta denominación de **barroca**. Se ha hablado de Spinoza como del filósofo representativo de su tiempo; en todo caso, el autor de la **Ethica**, como Rembrandt en la pintura, son un mundo aparte y, en cierto modo, **contrapuesto**, como el propio Weisbach dice, al citar en su prefacio al maestro de Leyde, del barroco que en este libro se estudia. El filósofo verdaderamente representativo de la época barroca es, sin duda, Leibnitz. Su sistema, que representa una reacción contra el mecanicismo de Descartes, le lleva a la concepción de esas unidades de energía que son las mónadas.

(1) En el ya citado estudio publicado en la *Historia del Arte Labor*, t. XII. Me remito a él para la fundamentación de algunos extremos de lo que se expone en estas páginas, en las que resumo asimismo algunas ulteriores puntualizaciones ya abordadas por el que esto escribe en dos conferencias pronunciadas en la Universidad de Berlín (1935) y en la de Madrid (1940).

(2) Unamuno. **El sentimiento trágico de la vida**. Págs. 8 y 15.

El alma humana es una mónada, mónada que es siempre, y por necesidad, "diferente de otra cualquiera"; ésta es la peculiaridad, el carácter de **unicum** del alma del hombre, que es, como racional, **espíritu**, es decir, imagen de la divinidad y capaz, por ello, de entrar en relación con Dios. Leibnitz, filósofo, que desde su adolescencia sintió la preocupación filosófica por el principio de individuación, poseyó, pues, la aguda sensibilidad por la salvación **filosófica** del individuo, del mismo modo que los pintores barrocos, y especialmente los españoles, sentían la necesidad de la salvación en el arte del **unicum** humano. Pero este **realismo** sólo se define, en nuestros pintores, como en Leibnitz, por una apetencia—nacida en los artistas o en los místicos de una exigencia numinosa, y en el filósofo, de una reflexión racional—de relación inmediata con Dios. Personalidad y anhelo de Dios, salvación y gracia, conciencia de nuestra limitación y aspiración a lo infinito están en las ideas de Leibnitz, como están en el fondo del arte barroco y del espíritu que inspira la contrarreforma.

Esa angustia del hombre frente al cosmos palpita en el origen de todo gran impulso humano; Heidegger ha interpretado la metafísica como una necesidad de satisfacer esa angustia; el español la siente estrechamente afecta a su yo personal, no como urgente apetencia de explicación del mundo, sino como ansia de eternidad y de salvación. Insertado este punzante sentido de la personalidad en la fe y el sistema del cristianismo católico, la interpretación española de sus valores recibe su exaltación mayor en el período barroco; y Calderón puede en esto emparejarse con Velázquez, ya que su arte brota de una común intuición cósmica.

En un pasaje de amarga y desilusionada grandeza, Schopenhauer aludió, en lugar comentado por Nietzsche en su "Origen de la tragedia", a este sentimiento radical, que en los españoles de la contrarreforma era fuente de fe y de tensión ascética, anhelante voluntad de creer en Unamuno y desesperanzada soledad en el autor del **Mundo como voluntad y representación**; "como un pescador en su barquilla—dice el filósofo alemán—, tranquilo y confiado sobre frágil embarcación en medio de un agitado mar que, sin obstáculos ni límites, levanta y abate rugientes montañas de olas espumeantes, el hombre individual, rodeado de un mundo de dolores, permanece impasible y reposado, apoyado con serenidad en el **principium individuationis**".

No estará de más recordar que para Nietzsche es lo apolíneo

lo que supone la divinización de lo individual y que el impulso báquico de fusión con la naturaleza persigue como fin último la destrucción de ese **principium individuationis**. Es cierto que el Renacimiento y el humanismo llevan consigo una sublimación del yo, en el sentido de su emancipación de la moral y la disciplina cristiana medieval, en el cultivo de lo heróico en cuanto arquetipo que imitar. Es la suya, como se ha dicho, una exaltación apolínea, a la que precisamente corresponde ese valor plástico de **heroización** a lo clásico que el arte renacentista cultiva—y al que lo español se sintió siempre reacio—, que Weisbach estudia con atención precisa y que, degenerado en fórmula plásticamente vacía, se perpetuaba en el manierismo. Este culto del individuo, este egotismo, este recrearse con el propio yo es el que representa un Montaigne. De aquí arranca ese psicologismo que mana a través de toda la literatura moderna y que, pasando por la novela y por el **culte du moi** del fin de siglo barresiano, acaba en las tendencias clínicas cuya monstruosa expresión hallamos en Freud y su dionisiaca entrega a las potencias subterráneas del subconsciente. Este soberbio sentimiento apolíneo acaba, pues, mordiéndose la cola en una orgía báquica aniquiladora de ese yo que trataba de entronizar. Pues ese grito de libertad con que el humanismo y sus sucedáneos quieren libertar de tutelas molestas al hombre, supone: 1.º Que la oposición se plantea así: Hombre frente a Naturaleza, con la subsiguiente conciencia de la superioridad y la autonomía del hombre y su orgullo de primate. 2.º Que las trabas religiosas y morales son ataderos para el libre desarrollo del espíritu humano. Por este camino llega a descubrirse un día que el hombre es, a su vez y sólo, Naturaleza.

En supuestos absolutamente diversos se basa nuestro agudo sentido de la personalidad individual, íntimamente tramado con una concepción católica del mundo. La individualidad como responsabilidad y la salvación como fin supremo. Libertad es, en este sentido, la proyección de la dignidad humana sobre el plano de la eternidad, y ella es la que solamente puede dar su pleno valor de acontecimiento único, dramático e irrepetible, al paso del hombre por el mundo. Nuestra literatura y nuestro arte están impregnados profundamente de esta concepción y, sin tenerla en cuenta, no se podrá comprender el sentido de nuestras creaciones nacionales. Hay que ver una misma inspiración en nuestras obras maestras del teatro, los autos de Calderón o el **Condenado por desconfiado**, y en los lienzos

de Ribera o de Velázquez o en las tallas de Montañés o de Gregorio Hernández. El culto del yo y el psicologismo no son una vocación española; lo que nos interesa no es explicarnos ante los hombres, sino justificarnos ante lo Eterno. En todo caso, las obras nos interesan más que las ideas, y la valoración ética, más que el esclarecimiento psicológico. El héroe de la novela española, desde la picaresca hasta Baroja, se siente a sí mismo como agente; es la preocupación por la acción lo que domina en la voluntad artística del novelista español y las reacciones de sus personajes ante la vida están cargadas de sentido moral, cristiano, estoico o cínico a veces, en la picaresca; más que el conocer nos interesa el hacer y el valorar; la caracterización moral de la persona, que su complejidad psicológica. Nuestro sentido de lo individual no está hecho de proyección heroica hacia el exterior ni de introspección psicológica hacia las profundidades de nuestro ser, sino, fundamentalmente, de sentimiento trágico de la vida y de nuestro destino eterno.

Una vez más, el tema es para nosotros, el hombre de carne y hueso, el que se ha de salvar o condenarse, un ser cuyos valores brotan todos de su relación con lo absoluto, con lo eterno, con Dios. **El hombre ante Dios**, esta es la fórmula de nuestro sentido de la salvación del individuo y esto es lo que da su significado a esas impresionantes figuras de monjes, ascetas, reyes o enanos, que encontramos en los cuadros españoles. Nuestra mística, para la que a veces se han buscado con tanto empeño los antecedentes extranjeros, no brota de otra fuente, y de aquí la absoluta correlación que presenta, en nuestra escuela de vocación realista, con las obras de arte de los maestros españoles. Recordad ese portentoso cuadro de Zurbarán que representa el milagro del P. Salmerón. De este Jerónimo de Guadalupe, gran contemplativo, según el P. Sigüenza, cuenta el gran prosista que sus excelsas virtudes de oración le merecieron ser visitado por Nuestro Señor; Zurbarán interpretó el asunto con una sencillez en la que caben perfectamente el supremo deliquio místico del monje y la dulce sencillez del Cristo aparecido en forma corporal de hombre también de carne y hueso, sin énfasis a lo heroico, ni preocupación por el arquetipo. Este diálogo místico, de cuya expresión literaria es ejemplo altísimo Santa Teresa de Jesús, está traducido a la plástica por nuestros escultores y pintores con matices diversos, según el acento personal de cada artista. Severa y grandiosa la interpretación de Ribera, monacal e íntima la versión zurba-

ranesca, dulce y delicada en Murillo, despeinada y violenta en Valdés Leal; siempre en los grandes maestros con una emoción contenida y una sobriedad concentrada, que sólo se distrae en superficialidades o en énfasis decorativo cuando, en los últimos momentos de nuestras escuelas andaluza o madrileña, se introducen elementos de un barroco exótico y retórico de abolengo flamenco.

El hombre ante Dios, mejor aún, ante Cristo; el Dios hecho hombre; esta es la fórmula que culmina en ese impresionante lienzo de Zurbarán, autorretrato o no, que podemos llamar "el pintor ante el Crucificado" que, por feliz fortuna, pasó hace pocos años de una colección particular a la noble hospitalidad del Prado. Todo lo mejor y más alto del arte de la contrarreforma, en su interpretación genuinamente española, está en ese lienzo del pintor extremeño, sublimado en un afortunado momento de creación inspirada.

El tema concreto de Weisbach le veda penetrar en otro aspecto típicamente expresivo de la estética barroca y española: el retrato. Tal como lo entiende la pintura del siglo XVII, el retrato es una meta, una culminación de esta dirección estética que halla su más profunda versión en el arte de España. Una vez más hemos de recurrir a las agudas observaciones de Spengler para comprender en toda su significación lo que el desarrollo de este género supone en la historia del espíritu moderno. Para Spengler la extrema oposición que existe entre dos ideales de cultura, como el mundo clásico y el mundo occidental, se evidencia en lo que para cada uno de ellos constituye la máxima expresión artística de su espíritu; para la estética apolínea de los antiguos, el cuerpo humano desnudo, lo más próximo posible al arquetipo ideal, impersonalizado e impasible; para el espíritu occidental, **fáustico**, el retrato, la perduración en el arte del **hombre de carne y hueso**. Frente al soma, la personalidad; frente a la desaparición del hombre concreto en aras de la belleza perfecta, la complacencia en la inmortalización, mediante el arte, de la mónada que cada hombre es, sentida "como el centro de un espacio infinito"; nuestros retratos, dice Spengler, "reproducen algo único, algo que fué una vez y no torna a ser, la historia de una vida en la expresión de un instante, un centro cósmico para quien lo demás es su mundo".

A ningún arte como al nuestro convienen estas delimitaciones. Pues en la pintura española, devota o profana, todo, hasta el bodegón, es retrato; los santos, las vírgenes, los frailes, los donantes... Ribera, Velázquez o Zurbarán pintaron—y en algunos casos lo sabe-

mos con toda certeza—a las personas de su intimidad, a sus mujeres, a sus hijos, en los lienzos de asunto religioso, para encarnar las santas o divinas personas. Pero también aquí cabe una matización y una precisión que distinga, dentro de lo barroco, los caracteres nacionales del retrato español. Pues toda actitud ante el yo, el propio o el de los demás, puede ser meramente curiosa o contemplativa, puede ser impasible o cínica, puede ser también dramática. En el primer caso, nos hallaremos con un retrato—plástico o literario—orientado en el sentido de ese psicologismo a que antes aludimos y por el que siente profunda vocación el espíritu francés; en el segundo, hallaremos más bien la dirección elegida por el retrato nórdico; en el tercero, volvemos a toparnos con el sentimiento trágico de lo español. Podríamos decir que, para el francés, el yo y el retrato, como imagen suya, es un curioso mecanismo psicológico que gustamos de desentrañar; para las gentes del Norte, el retrato es un algo físico en cuya reproducción, bien escueta y construida a lo lineal, como en Holbein o los primitivos flamencos, bien analizada y resobada, complaciéndose en la reproducción de la materia que envuelve el espíritu y lo acusa, como en Rembrandt, interesa por sí misma; para el español, es una alusión suficiente—Velázquez es el gran ejemplo—a una realidad eterna e insobornable. En los mejores pintores españoles sus pinceles parecen impregnados de *ethos* y de trascendente. Los retratos de Goya son, más que psicología, valoración moral.

Como el pintor español no psicologiza, nada hay para él insignificante; desde el punto de vista del valor intrínseco de cada personalidad humana, todos los hombres son iguales y ante cada modelo puede vibrar plenamente nuestro sentimiento trágico de la vida. Esta es la estética que preside los retratos de Velázquez, su penetrante objetividad aparental que perpetúa con la misma dignidad las princesas o los monstruos, los reyes o los bufones. Pues no debemos en la discriminación de lo español, dejarnos llevar de aparentes analogías de concepción pictórica o de mera técnica. Un retrato de Franz Hals podrá parecernos hermano en factura impresionista de algunos lienzos de Velázquez; pero, si penetramos en su análisis, observaremos que el pintor holandés, con el desenfado de su toque y la alegre jovialidad de su pincelada, se ha entregado, con exceso, a la sensualidad placentera del pintar, al fácil arrebató de su virtuosismo; sus lienzos cantan el aria franca y gozosa del color; pero,

¿qué le importan a Franz Hals sus modelos? Del mágico claroscuro de Rembrandt se desprende una emoción cósmica, una poesía de la materia pictórica que está por encima del individuo representado y en la que éste se disuelve como una fantasmal apariencia. A Velázquez —como a Ribera o Zurbarán— le importan, sí, sus modelos, el individuo que posa ante él, enano o infanta, magnate o pícaro, y su obra está impregnada de ese sentimiento de la responsabilidad que le incumbe: la salvación artística del ser humano que tiene delante. Sería para él un pecado estético, y aun un pecado en sentido literal, el mero virtuosismo, como lo sería también la adulación; una vez más el hombre se valora como fin y no como medio. Aun en los maestros españoles que parecen hacer concesiones en este sentido, por su vocación por lo amable—un Cano o un Murillo—, se mantiene, en líneas generales, esta nota diferencial y suprema de nuestro realismo, tan distinto de otros que se extravían en lo anecdótico o se complacen viciosamente en la placentera superficialidad de la apariencia.

El mundo no es para el pintor español un espectáculo que gozar o analizar, sino el obligado escenario de la grave aventura del vivir personal, cargada de responsabilidad y decisiva para la trayectoria de nuestro destino eterno. Aguzada la sensibilidad española por ese sentimiento trágico de la vida que el individuo lleva consigo, nuestra atención y nuestra piedad son para él y así preferimos salvar a nuestro semejante a comprenderle. Es ésta la temperatura de nuestro mundo espiritual reflejado en las grandes creaciones españolas; ante ella y la dramática tensión que suscita, ¿qué es la belleza, el gozar o el espectáculo del cosmos entendido como apariencia? Esta interpretación del arte y de la vida, expresada de modo incomparable en nuestro siglo de oro barroco y, por tanto, clásico para nosotros, acertó, sin duda, a alumbrar, con máxima potencia, verdades que no son circunstanciales para el espíritu español. Pues ese sentimiento trágico de la vida chisporrotea todavía de vez en vez en la historia y el arte de España. Es el que enciende de nuevo sus luminarias en la obra de Goya. Pero, como en los tiempos del gran aragonés la fe se ha debilitado y la ilustración corroe la seguridad interior de nuestra eternidad, ese dramatismo se evapora y condensa en una espesa niebla que engendra los fantasmas. No es el sueño de la razón el que engendra los monstruos, sino la debilitación de nuestra conciencia de un destino eterno; lo trágico no tiene ya ese

perfil tajante de lo individual y se disuelve en alucinaciones. El dramatismo es crimen y tragedia anónima; los hombres son fantoches empujados por fuerzas cuyo alcance desconocen. La disgregación de este trágico individual puebla de alucinaciones el mundo en torno, y cuando ese virus de tragedia se hace familiar y casero, nos aqueja la asténica fantasmagoría romántica que, difícil de asimilar para nuestro temperamento nacional, sólo produce entre nosotros, en los mejores casos, ecos todavía cálidos de las grandes obras del pasado, y valgan como ejemplo los dramas de Zorrilla, la angustia suicida de Larra, las interpretaciones pictóricas de Lucas o los retratos de Esquivel y aun de Madrazo. Y aun así, en las mejores obras de nuestro siglo XIX, como en creaciones contemporáneas, envuelto en ropaje romántico o en atrevimiento modernista ese agudo sentido dramático y esa fuerte caracterización de lo individual, alienan todavía en versión difusa o enfática, bárbara o snob, convertido en bordoneo inconsistente o en nostalgia anacrónica lo que fué enérgica y poderosa línea melódica en el arte del gran siglo. En los mejores cuadros de historia de Rosales, de Gisbert o de Pradilla; en los lienzos de Zuloaga o de Solana; en algunas fuertes efigies de aquellos de nuestros retratistas no pervertidos por un prurito de exótica distinción mundana, alienta todavía la veta profunda del gran arte español.

Precisiones y salvedades sobre el barroco español en las artes figurativas.

Como ingredientes peculiares del arte figurativo del barroco, y especialmente de la pintura, Weisbach señala, en primer lugar, una cierta adaptación a los nuevos ideales de la actitud heroica del Renacimiento, y después indica, como notas más propias del arte de la contrarreforma, el ascetismo, el misticismo, el erotismo y el dolor. Estos conceptos requieren algunos comentarios, desde el punto de vista de lo español, que en este momento nos interesa precisar.

La exhibición de lo heroico, factor exaltado por el Renacimiento, se ha dicho ya que es algo poco afín al temperamento español; entiéndase bien que nos referimos a la plastificación de lo he-

rórico, a la heroización de la forma. Este énfasis afectado y teatral que presenta, hinchando pecho y músculos, a las figuras con atuendo a la romana, es muy raro encontrarlo en nuestro arte. Por ello mismo repugna el arte español la gran **machina** a la italiana que los flamencos también cultivaron y que sirve de pretexto a los pintores para la orquestación decorativa de sus temas. Humanidad e intimidad, aversión por la gran composición atestada de figuras, por los tamaños superiores al natural y por las **glorias** corales de los fresquistas, dominan en la pintura barroca española.

El tema ascético y místico cae de lleno en la vocación de los pintores españoles del barroco; es éste su verdadero tema. Pero no podemos menos de advertir que en la dialéctica de la historia, el espíritu de la contrarreforma, el que representan la Compañía de Jesús y el renacimiento católico, el que llevan en su fondo, tanto los santos militantes como San Ignacio, los predicadores del ascetismo como fray Luis de Granada, o los místicos como Santa Teresa, supone, en efecto, una **introversión del heroísmo**. La exaltación de lo heroico sentida "a la antigua" por el humanismo, como apogeo de la **areté** griega o la **virtus** latina, conceptos expresivos de fuerza, es aprovechada por los propagandistas de la contrarreforma, pero orientándola hacia dentro del hombre, sacándola del ambiente superficial de la apoteosis triunfal a lo clásico y llevándola a la penitencia y a la misión numinosa y abnegada. El misionero o el mártir, el místico mismo, son héroes de hazañas esforzadas, cuya dirección es otra bien distinta de la entronizada por el humanismo. La España de Santa Teresa y San Juan de la Cruz produjo en escultura y pintura obras evidenciadoras del mismo espíritu místico. Esta evidenciación de lo santo es uno de los ápices del arte español; el Greco había iniciado en los preludios de nuestra pintura barroca, como ya se hizo notar antes, esta dirección, que fué seguida después, aunque empleando los maestros españoles matices muy distintos de los del pintor cretense, por toda la pintura nacional. Los problemas a que da lugar esta evidenciación fueron, según Weisbach, "concebidos en España del modo más auténtico y profundo". Esta superioridad es finamente analizada por nuestro autor en numerosas páginas, en las que compara obra con obra, creaciones de pintores españoles con las de otros artistas barrocos; son igualmente expresivas las que hace entre Ribera y Rubens, o entre Van-

Dyck y Ribalta, pintor éste que, aunque merecedor de ello, no había encontrado una adecuada estimación fuera de nuestras fronteras. Los elementos de que el español se vale para esta manifestación del misticismo religioso no son los corrientemente empleados fuera de España; no se abusa de las apoteosis gloriosas, tan gratas a los italianos, ni se gusta del retórico dinamismo flamenco. La atención se concentra en "la severidad, el ensimismamiento, la profundidad y la espiritual devoción". Estas notas se traducen en un lenguaje sencillo y naturalista; con elementos humildemente tomados de la realidad, incluso sin hacer excesivo uso de la luz como elemento transfigurador, logran expresar los españoles la experiencia sobrenatural. Es muy interesante el estudio que hace Weisbach del camino seguido por los artistas del barroco para expresar con determinados gestos y actitudes estas extraordinarias vivencias. En la pintura o en la escultura española no se convencionalizan los gestos con el desagradable amaneramiento a que llegan los italianos en Reni o en Dolci, por ejemplo; tampoco abundan los éxtasis histéricos; Santa Teresa aparece representada muchas veces con sencilla naturalidad escribiendo ante su mesa, y recibiendo su inspiración de lo alto, como ya había hecho el Greco en el San Ildefonso de Illescas. Intimidad y sencillez son las mejores musas del arte español; la emoción contenida se expresa maravillosamente en los lienzos zurbaranescos, como en aquella **Despedida del Padre Carrión en el convento de Guadalupe**. Aun el gesto que traduce la más exaltada agitación numinosa o profética, es compatible con la sobriedad; así, la **Visión de fray Pedro de Salamanca**, en el propio monasterio citado, o las efigies de cartujos del Museo de Cádiz. Las apariciones sobrenaturales suelen tener un aire íntimo y familiar de visita divina, como sucede en las composiciones de Zurbarán, o en las del pintor benedictino fray Juan Rizi. En los cuadros que representan santos ascetas o ermitaños, en los que Ribera sobresale, la acentuación del carácter y de los estragos producidos por la edad y las privaciones son un recurso más de un arte que gusta de acentuar lo individual; puede, por tanto, hablarse con pleno derecho del **feísmo**, concepto que puede ponerse en relación con aspectos de la literatura española, como la picaresca, y que no es sino una consecuencia normal de la estética barroca. Los mismos escritores barrocos llegaron a tener alguna intuición de ello; Díaz-

Plaja ha podido exhumar en uno de sus ensayos (1) algunas citas significativas a este respecto.

La sensualidad o el elemento erótico es otro de los ingredientes que Weisbach estima normales en el barroquismo; pero en esto también España es una excepción. Podrá un conocedor como el mismo Díaz-Plaja, dedicado a buscar trozos de antología en la literatura española, hallar pasajes en nuestros poetas, en los que esta sensualidad se muestre tan descarada y sin cendales como en otras literaturas; Góngora podrá coincidir en esto con Marino; pero esto será siempre una rareza en lo español. En las artes figurativas españolas no hay nada semejante. El período severo de la contrarreforma, el espíritu de Trento, no se ablandó en España con las tolerancias que fueron introduciéndose en Italia o en Flandes. No hay Furinis en el arte de España. La cosa es demasiado conocida para insistir en ella, y todos los que de pintura española del siglo XVII nos hemos ocupado, sabemos bien que la ausencia de desnudo y de profanidades en el arte español es una realidad que no dependió solamente de las prohibiciones eclesiásticas. Pues el culto del desnudo va ligado a esa entronización del cuerpo humano sentida por el arte idealista y apolíneo, que está en el polo opuesto de la vocación española. Nótese que la suprema creación femenina del arte español, la imagen de la Inmaculada Concepción es, intencionalmente, lo más opuesto a esa sensualidad que el barroco de otros países lleva consigo. Lo mismo puede observarse en las imágenes de la Magdalena. La obra de arte más significativa en ese respecto es, sin duda, la **Santa Inés** de Ribera, cuadro pintado en la propia Italia, que no hizo nunca demasiado escrúpulo de estas cosas; cuando el asunto mismo exige a Ribera el desnudo femenino, el pintor, que empleaba como modelo a su propia hija, supo salvar maravillosamente el obstáculo y hacer de esta pintura, que tantos pretextos ofrecía a la fácil sensualidad, un supremo poema de virginal expresión.

(1) **Es belleza tener algo de feo**, dice Bartolomé Argensola en una de sus Epístolas, y Jerónimo de Cancero confiesa en un poema **que también en lo horrible hay hermosura**. Hermosura y belleza son, en estos versos, términos de comparación tomados de la normal estética renacentista; pero aluden, como un Croce reconocería, a la esencia misma del fenómeno de expresión artística, que no es, naturalmente, inseparable del concepto de belleza. Los textos citados, en el libro **El Espíritu del barroco** de Díaz-Plaja, pág. 110.

Observaciones semejantes tendríamos que hacer respecto de la crueldad, que Weisbach considera otro de los ingredientes normales en las artes figurativas del barroco. A pesar de la fama hecha al arte español por algunos críticos superficiales, no es el nuestro especialmente aficionado a las representaciones de lo horrible que se encuentran con mayor frecuencia y crudeza en los flamencos, los italianos y aun en el mismo y equilibrado Poussin. Nótese que en la mayor parte de los cuadros de Ribera que tocan esos temas (**San Bartolomé**, del Prado; **San Andrés**, del Museo de Budapest) el pintor nos presenta solamente la preparación del martirio, y no el martirio mismo. Lo que impresiona en ellos, como lo que impresiona en los Cristos sevillanos y en las imágenes de Gregorio Hernández, no es la insistencia en lo cruento, sino la impresionante evidencia de realidad y de verdad humana que nos hace experimentar una irresistible sensación de presencia. Así, el mismo Weisbach tiene que hacer justicia a nuestro arte cuando, después de comentar los encantos pictóricos de los cuadros de Rubens, en alguna de estas obras de tema cruento tiene que exclamar: "¡Cuánto más rico en modulaciones espirituales, cuánto más profundo en sensibilidad interior es el arte español cuando trata de la representación de todo misticismo!" Dolor y pasión, humanizados y sublimados por el intenso sentimiento religioso, eso sí lo encontramos en el arte español; pero ello no debe caer dentro de este concepto de crueldad que Weisbach analiza y que con sutil motivación trata de relacionar, en el fondo, con ese elemento de lo sensual o erótico aludido anteriormente. Pasión y dolor son elementos que sirven para realzar lo expresivo, pero cuando van cargados de religiosidad profunda sirven, más bien, para depuración y ennoblecimiento de la imagen. Así, cuando en el propio arte español comparamos dos cuadros del mismo tema, como el **San Francisco abrazado al Crucifijo** de Murillo, con el de Ribalta—no mencionado por Weisbach—, preferimos, en cuanto a intensidad de expresión religiosa, la fiera y áspera versión del pintor valenciano, mucho más llena de grandeza. Nuestro misticismo es más apasionado que beatífico, y la exaltación pasional, como el dolor soportado, son, en realidad, nuevos refuerzos para la potenciación del yo que anhela salvarse.

La crisis del arte religioso.

En la curva evolutiva del barroco, el siglo XVIII es la crisis. Podrán reconocerse y estudiarse las ligaduras que atan al rococó con el barroco; pero bajo relaciones de dependencia formal evidentes, el espíritu es otro. En ese sentido, dentro del cuadro general del arte europeo, Luis XIV es un recodo que separa dos concepciones distintas. Lo posterior a él es ya otra cosa. El rococó supone la laicificación de todo lo que había sido impulso religioso en el barroco; el arte sirve ahora a poderes terrenales, a señores que se han de morir, según la frase que utilizamos antes. Es el florecimiento de la monarquía cortesana, la glorificación del Poder real, según el patrón francés, la que impone sus dictados al arte. Europa sigue servilmente los modelos de Francia; las cortes de España y Portugal, los monarcas alemanes, incluso los pequeños príncipes y los eclesiásticos soberanos, son el eje de las actividades artísticas que en torno a ellos se desarrollan. En vez de servir al espíritu militante de la Iglesia de la contrarreforma, este arte cortesano adula al Poder temporal, encarnado en la persona de los príncipes. Se trata de una especie de racionalización del impulso barroco, que traiciona lógicamente sus esencias al escamotear la verdadera inspiración que le animaba. El soplo numinoso y tremendo es substituído por los valores amables de la gracia. De los componentes barrocos que Weisbach analiza, y a que antes nos referimos, sólo la sensualidad, el elemento erótico, que para nosotros no es factor decisivo en su cualificación, sino más bien vegetación viciosa que sólo se insinúa en el barroco ya maduro, sobrevive. El arte religioso sólo recibe las migajas del arte oficial y cortesano; ha pasado a segundo lugar. Triunfa, en cambio, la profanidad que, sobre todo en Francia, se despeña fácilmente hacia lo escabroso, y el mismo factor heroico, desplazado en un mundo cortesano y de blanda devoción, degenera en compuesta teatralidad vacía en la pintura, o en las caricaturas sentimentales de la novela.

En lo español este tránsito, este cambio en la sensibilidad, para el que no estábamos preparados y que, además, se nos impone como una moda extranjera traída por una dinastía no española, supone nada menos que la muerte de nuestra escuela nacional. De este modo, la vida del gran arte español queda estrechísimamente vinculada al arte barroco mismo y a los ideales que comportaba y que

en nosotros suponían la conjunción feliz con nuestra vocación nacional. Pero el día que se estudie con un poco de amor y de cuidado el arte español del siglo XVIII, podrá comprobarse que el barroco tiene una vida dura entre nosotros, y que nuestros arquitectos, nuestros escultores y aun parte de nuestra pintura, siguen fieles durante el setecientos a los ideales que alientan en el arte de la contrarreforma. Pues por debajo del arte oficial y académico, especialmente en los focos provincianos, el barroco perdura, coexistiendo con el rococó a la francesa, que propagan la corte y sus órganos.

El espíritu francés del siglo, potenciado seguramente también en el país vecino por vocaciones nacionales, se desliza suavemente por los caminos de un racionalismo escéptico y de una elegante sensualidad, que son el polo opuesto de los principios inspiradores de la contrarreforma. La crítica de la ilustración y el hedonismo triunfante socavan todo el edificio que la contrarreforma había levantado. Los reyes, esos nuevos dioses del siglo, adoptan, en muchos casos, las actitudes a la moda frente a la Iglesia, e incluso frente a la fe, con lo que no hacen, como luego la historia demuestra, más que preparar su ruina. Francia da el tono, y en este punto la figura del regente y su corte licenciosa y descreída son enormemente significativas. Nótese que Francia ocupa una posición singular en la historia moderna de Europa; a caballo entre la contrarreforma y el protestantismo, escindida gravemente en el tiempo de las luchas religiosas, todavía conoce otro intento de división dentro de la propia comunidad católica, pues desde el punto de vista de la pura contrarreforma, el movimiento jansenista es versión francesa de un protestantismo vergonzante, por mucha que sea su voluntad de ortodoxía. Nótese que el espíritu jansenista repugna íntimamente, sobre todo en el arte, las más espontáneas y vitales manifestaciones, los más numinosos arrebatos de la contrarreforma y del barroco. Sus dengues en materia de artes figurativas tuvieron fuerza efectiva sobre los artistas franceses, sobre todo en los que representan el arte oficial. Sólo en nuestros días, después de muchos años de historia artística, invariablemente realizada desde ese punto de vista oficial y académico, es cuando los franceses, no sin haber recibido para ello solicitudes de historiadores extranjeros, van comenzando a conocer y estimar focos provincianos de arte religioso tan profundamente dentro del espíritu de la contrarreforma como —y ello era lógico— naturalistas; las esferas oficiales y la aristocra-

cia ignoraron siempre esta vena, que sólo pudo fluir en tierra francesa soterrada y humilde, junto al arte de aparato, único estimado por cortesanos y amateurs. Esta es la razón por la que el nombre de Francia suena poco en las páginas del libro de Weisbach, y no por despego ni falta de conocimiento, ya que el propio Weisbach ha dedicado a la pintura francesa del XVII, con posterioridad a esta obra, uno de los más importantes libros que se hayan escrito sobre esta escuela. Si el rococó francés ya posterior a la contrarreforma es el más expresivo del momento de arte monárquico y cortesano del XVIII, aquel en que el espíritu galo impone a toda Europa su gusto nacional, hay que reconocer, desapasionadamente, que en el momento de ardor devoto y de pureza religiosa Francia tuvo poco que decir, y por ello tiene escaso lugar en un libro que estudia el arte barroco en cuanto expresivo de contenidos religiosos.

Ese es el papel que a nuestra vez nos corresponde, secundario y estéril, en el siglo XVIII; la nueva dinastía borbónica y la dominante influencia francesa, suponen una desnacionalización y un desconocimiento de los valores que España había sentido. Cuando Goya, sintiendo hervir su vocación española y sagazmente desdénso de la rutina académica, aborda la pintura religiosa, quiere y no puede ya. A pesar de algún atisbo genial, Goya, captado por los racionalismos que él, hombre de pocas letras, se limitaba a respirar en el ambiente, no logra dar profundidad a su pintura devota, y sus cuadros de tema religioso producen sonrisa y lástima cuando vemos a este gran español, con el fuego y la raza de los grandes creadores de nuestro siglo de oro, esforzarse vanamente por conseguir lo que a aquéllos les fuera tan fácil.

Nótese que en pleno siglo XIX los viajeros románticos, principalmente franceses, que se asoman a nuestras viejas ciudades y visitan iglesias y museos, quedan impresionados, como ante un mundo asombroso y desconocido, al contemplar las obras de nuestro arte religioso barroco. No importa que su sorpresa quedase desvirtuada muchas veces por una sonrisa irónica o una frase ligera; en el fondo quedaba vivo el estupor que les producían nuestros Cristos dolientes y nuestras viriles y sombrías imágenes devotas, que clamaban desde sus tallas o sus lienzos la evidencia de lo sobrenatural y la inexcusable gravedad del destino humano.

Precisamente la potencia de análisis que Weisbach utiliza en poner de relieve los valores religiosos del barroco, acaso los más

altos de todo el arte cristiano, le lleva, al compararle con lo que sigue, a una conclusión apresurada y pesimista. ¿Ha muerto el arte cristiano? Weisbach parece dispuesto a enterrarlo con el barroco mismo. Pero nótese que los historiadores escriben hoy bajo la impresión de proximidad de una época que abarca dos siglos y que, comenzando con la ilustración y cuajando después en oleada racionalista y revolucionaria, ha significado el más formidable intento coactivo de aniquilar el espíritu cristiano. Esa época agoniza hoy, y sentimos como muy probable una mutación rápida, de las que la historia ofrece abundantes ejemplos. Los historiadores actuales van sintiendo una creciente y a veces indiscreta vocación por la profecía. Para no imitarlos habrá que limitarse a no seguir su vicio de extender actas de defunción a sentimientos y a ideas que sentimos latir todavía en el corazón de los hombres. En todo caso observaremos que el propio Weisbach advierte juiciosamente que "sentimiento cristiano y arte cristiano no son conceptos fijados de una vez para siempre". Versiones nuevas de emociones que viven, son y serán, por tanto, siempre posibles.

Arte y literatura en el estudio de los estilos.

Uno de los aspectos que nos interesa destacar en el libro de Weisbach, por el interés sugestivo y fecundo que ofrece para indagaciones ulteriores, es la aproximación frecuente y empleada como un método, entre los productos de las artes plásticas y la literatura. Este método no viene sino a dar la razón a las corrientes de la estética moderna, que entiende el arte como expresión, como lenguaje plasmador de intuiciones. La historia del arte gana y ganará con abrir sus puertas y ventanas a horizontes más amplios para orear su reclusión positivista. Måle descubrió nuevos mundos al estudio de la iconografía y a la exacta inteligencia de las obras de arte de la baja Edad Media, yendo a buscar sus fuentes en la literatura religiosa y devota contemporánea, y esto aun limitándose a lo temático y sin proponerse profundizar en paralelismos de expresión formal. Por su parte, Dvořák fué más allá en este buscar una inspiración común en el fondo del arte y el pensamiento de una época, suponiendo y aceptando una identidad de impulso en los productos espirituales de un tiempo determinado. Cada vez más se afirma la idea de que el espíritu de una época, o un momento cultural

concreto, es un único manantial de donde toman sus aguas las creaciones del arte, la literatura y el pensamiento. Verdad tan primaria para nosotros no es siempre, es cierto, de fácil aplicación, y sus peligros evidentes, tales como el prejuicio deformador o el exceso de sistema, pueden llevar fácilmente a violentar la realidad en provecho de una teoría apresurada o excesivamente simplista. En todo caso, y especialmente entre nosotros, este método puede ser fecundo aplicado con tino y discreción al estudio de las disciplinas humanísticas españolas, que son, en tantos casos todavía, compartimentos estancos. Los modernos ensayistas españoles han abierto mucho camino a la consideración compleja de momentos y creaciones nacionales; pero, en muchos casos, estas lúcidas aportaciones no han logrado fecundar la ciencia oficial, y pocas veces lograron estos métodos abrirse camino hasta el libro o el tratado metódico (1). Cierto que es justo y legítimo recelar del ensayismo superficial, ya que entre nosotros el peligro no suele venir de lo excesivamente sesudo y sistemático, sino, por el contrario, de lo ligero y apresurado.

Deben llegar, no obstante, a hacerse paso entre nosotros tales métodos de seguro porvenir, y ya hemos visto aclimatadas en libros recientes, expresiones tales como literatura barroca o literatura gótica. Es evidente que el concepto de "primitivismo" empleado en la terminología históricoartística puede tener utilización en los estudios literarios, no solamente por alusión a semejanzas de relativa rudeza en el empleo de los lenguajes artísticos respectivos, sino aun en lo que afecta a la voluntad artística propiamente dicha. En un análisis comparativo se evidenciarán, sin duda, paralelismos entre la manera abreviada de trazar la silueta y el tratamiento por planos de una escultura gótica y modulaciones literarias semejantes, o entre pasajes descriptivos de escritores medievales y las composiciones ingenuas y detallistas de una tabla primitiva.

(1) No hay que olvidar, en fin de cuentas, que la Historia de las ideas estéticas, de Menéndez y Pelayo, es una excepción ejemplar, ya que el libro nació de este supuesto de la comunidad de inspiración para todas las artes de la expresión, y por ello tanto se ocupa su autor de la teoría puramente literaria como de los libros de teoría artística. Con todo, el libro de D. Marcelino, espléndido monumento de cultura y erudición filosófica, humanística y bibliográfica, hubiera resultado verdaderamente revolucionario en la historia de la ciencia si su autor hubiera tenido más vocación por la belleza plástica y por la historia del arte propiamente dicha.

Esto es más asequible todavía cuando se trata del barroco. Bajo su signo están creadas las grandes obras españolas en el arte y en la literatura. Pues pocos hechos hay que inviten a indagar la afinidad de inspiración entre literatura y artes plásticas como el paralelismo entre la expresión verbal de los escritores del barroco y el lenguaje gráfico de sus artistas. Son temas éstos que ya comienzan a interesar entre nosotros. Weisbach practica estas comparaciones y aproximaciones entre las obras de arte y la poesía, y en España Díaz-Plaja ha abordado recientemente estos temas en unos ensayos sobre el barroco. Por su parte, Mále, en su último libro, recurre, como en él es frecuente, a la literatura devota y mística para explicar la iconografía barroca. Un breve y notabilísimo trabajo de Emilio Orozco, titulado **Mística y Plástica** (1), ha reunido pasajes verdaderamente antológicos que arrojan viva luz sobre nuestro arte. En ellos vemos que el realismo humano e individualizador de nuestros imagineros, aquella emoción de presencia que buscan, ante todo, en sus imágenes devotas, coinciden sorprendentemente con las visiones, las apetencias y las descripciones que nuestros místicos hacen en sus escritos. Nunca mejor puede hablarse de una **voluntad** de expresión, nacida de necesidades espirituales, que se manifiesta con el mismo acento en la literatura, en la devoción y en el arte. Y esto nos lleva en el barroco a la fuente común de toda esta dirección espiritual. En el origen y en el impulso de todo este movimiento, y en general de toda la contrarreforma, está, señero e imperativo, el gesto rector de San Ignacio. Sin sus Ejercicios y el camino que imprimen a la contemplación devota, sin su método de evocación realista de los pasajes de la Pasión, estas coincidencias nos parecerían misteriosas. No lo son; tienen una explicación perfectamente asequible. El arte y la devoción de la Contrarreforma reciben del fundador de la Compañía un impulso perfectamente claro, seguido por su época, y especialmente por los españoles, con fidelidad y consecuencia admirables. Nunca mejor puede en la historia acusarse el influjo de una personalidad, de una voluntad tensa y firme, orientando una corriente caudalosa y logrando imprimir su acento a la voluntad de creación de toda una época. Lo que sucede es que este fenómeno sólo alcanza su verdadera evidencia cuando se estudia el arte español que por una

(1) Publicado en el **Boletín de la Universidad de Granada**, año XI, 1939.

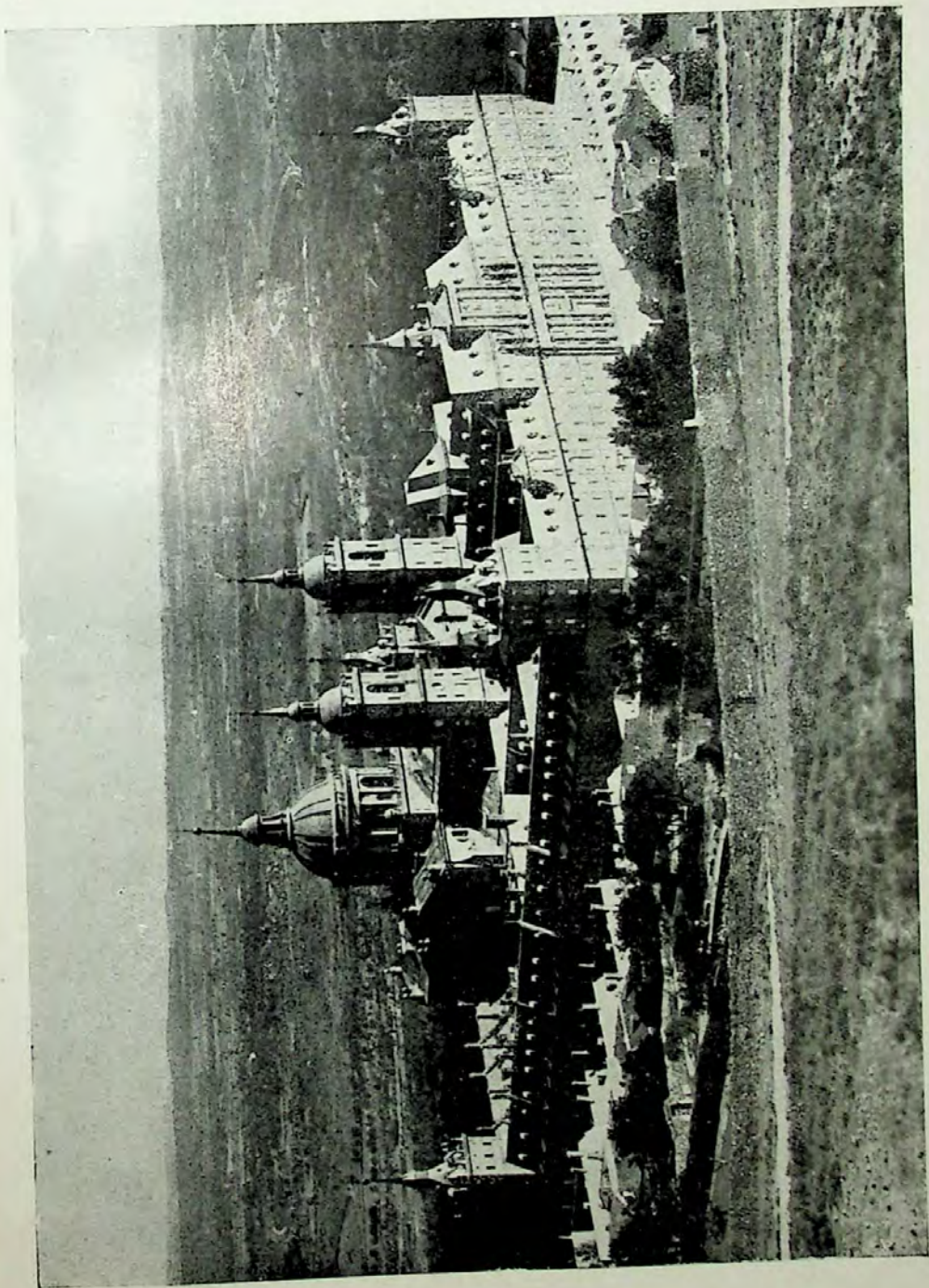
serie de causas, ya apuntadas, es decir, su menor italianización, su escasa acogida del neopaganismo humanista y platonizante, su vocación realista, su poderosa estimación de lo individual, desarrolló esta tendencia en su más alto grado. Así, un escritor no español como Weisbach, al colocarse en el punto de vista que su libro mantiene, se ve llevado a valorar máximamente las creaciones españolas dentro de una de las épocas más fecundas y ricas de la historia occidental; valoración no comprendida, a veces, ni por los españoles mismos.

Si el barroco es el arte de la contrarreforma, y ésta encarna en la dirección espiritual que representan San Ignacio y la mística, Trento y la política austríaca, el más alto exponente de todo este espíritu, su más pura y honda manifestación es el arte español y en especial la literatura, la plástica y la pintura de nuestro país.

* * *

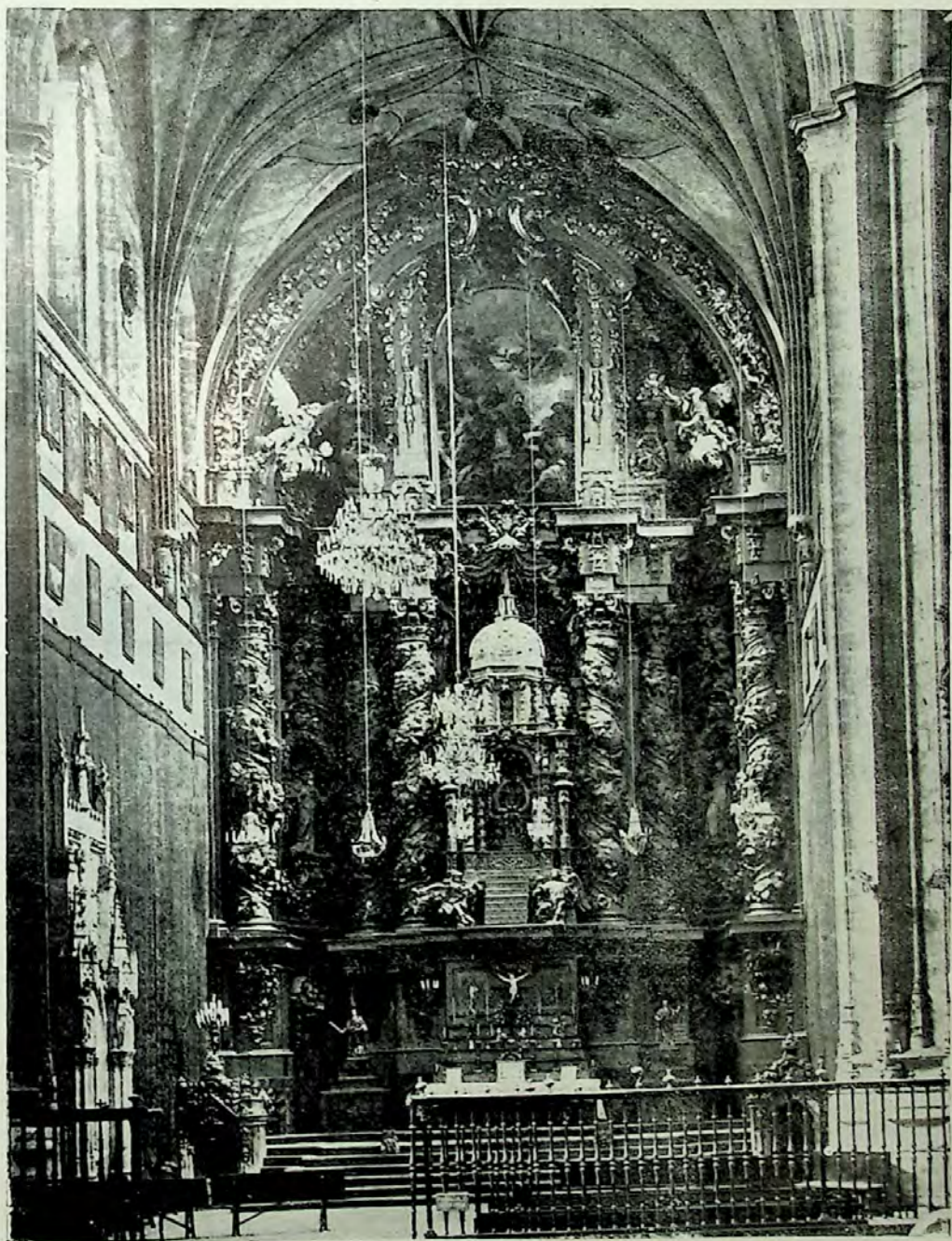
Esta firme convicción asentada en los españoles que han sentido la noble responsabilidad de su propia historia y la inexcusable fidelidad a su pasado, ha venido a ser confirmada por todos los historiadores extranjeros que han abordado con serenidad objetiva el estudio de estos problemas. Ello nos obliga a aportar al estudio de estas cuestiones, el esfuerzo de nuestra meditación y el irrecusable testimonio de nuestras opiniones. Al hacerlo así contribuiremos, no solamente a esclarecer un capítulo de nuestra historia y nuestro arte, sino a iluminar profundos y perdurables estratos del espíritu español.

Enrique Lafuente Ferrari

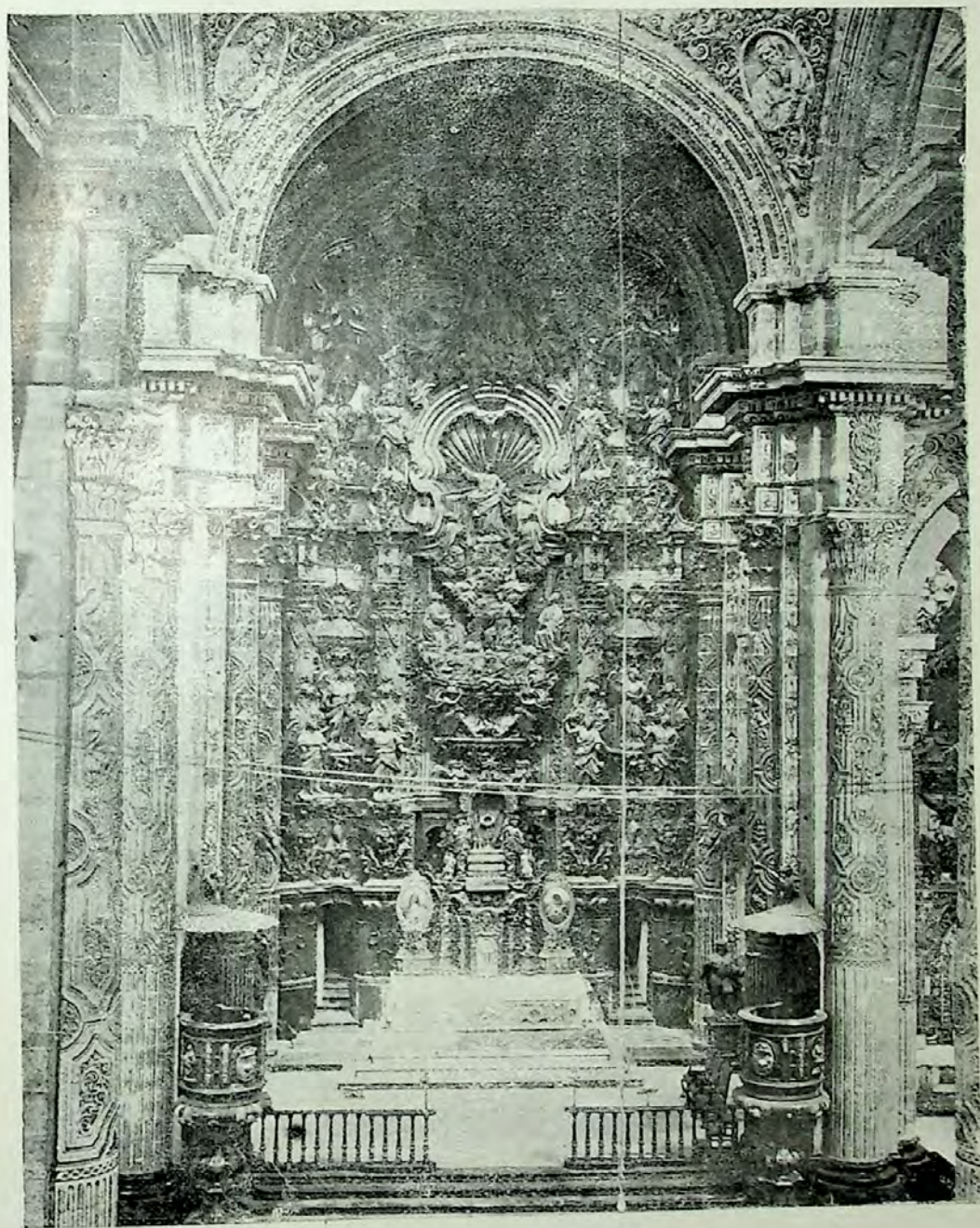


LÁM. I—*El Escorial.*

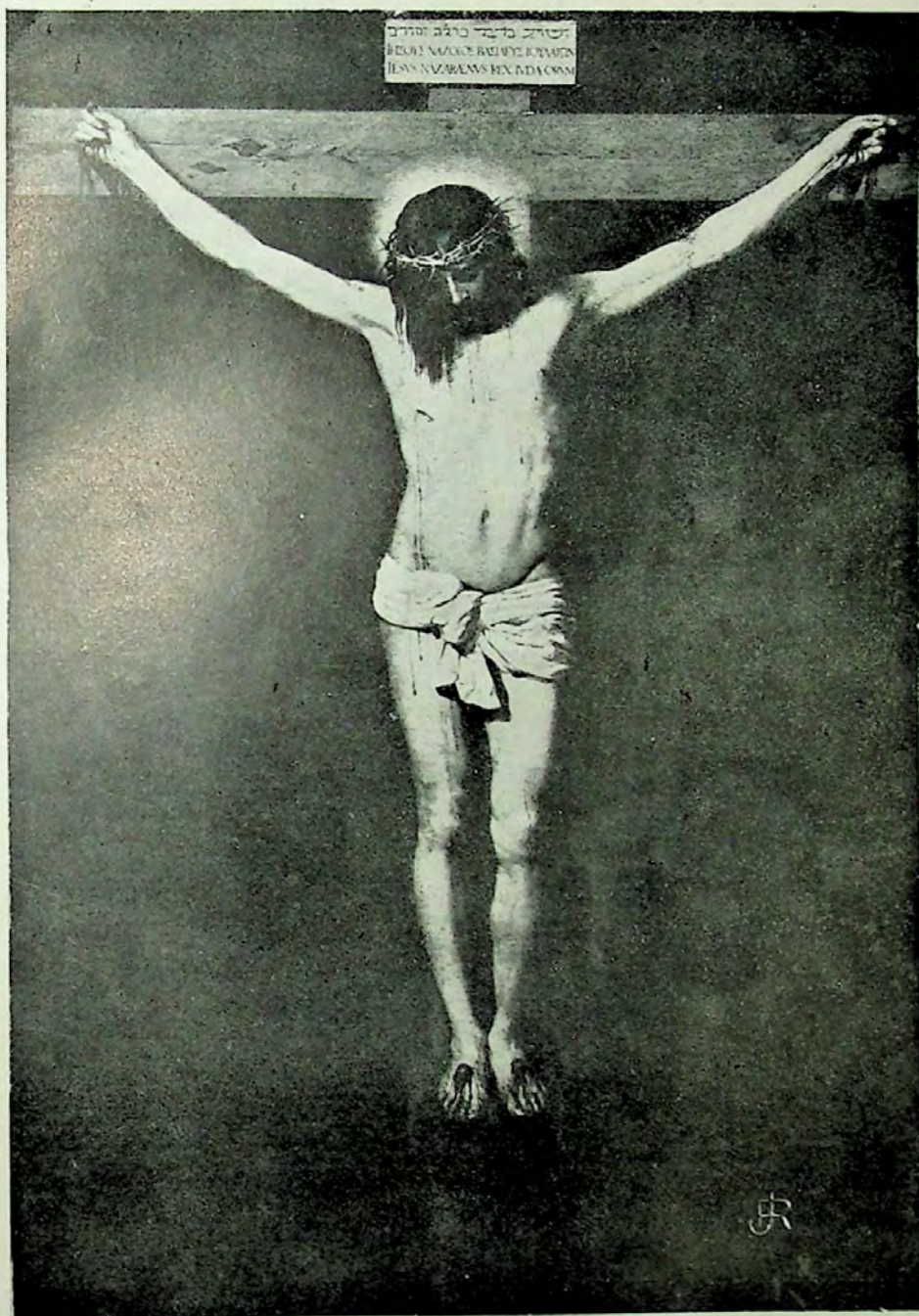
Ascetismo de las formas jun'ó a masa y tensión ya barrocas.



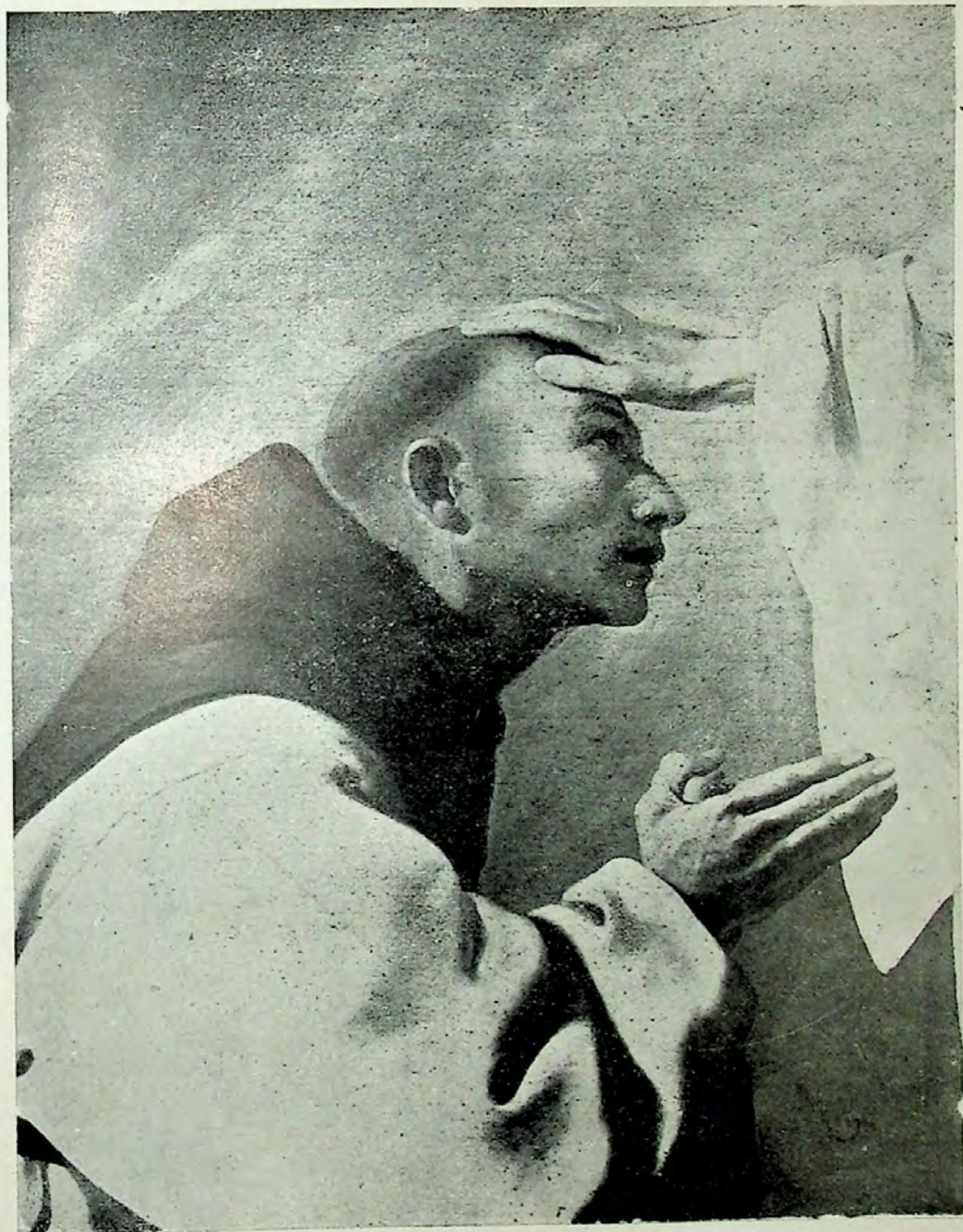
LÁM. II.—Churriguera.—Retablo de San Esteban, de Salamanca.
Vibración “numinosa” de la composición dentro de lo arquitectónico.



LÁM. III.—Sevilla.—*Retablo del Salvador.*
Efecto apoteósico logrado con predominio de la decoración y de la escultura
sobre la claridad arquitectónica.



LÁM. IV.—Velázquez.—*Cristo en la Cruz.*
La más sobria y humanizada representación del Crucificado.



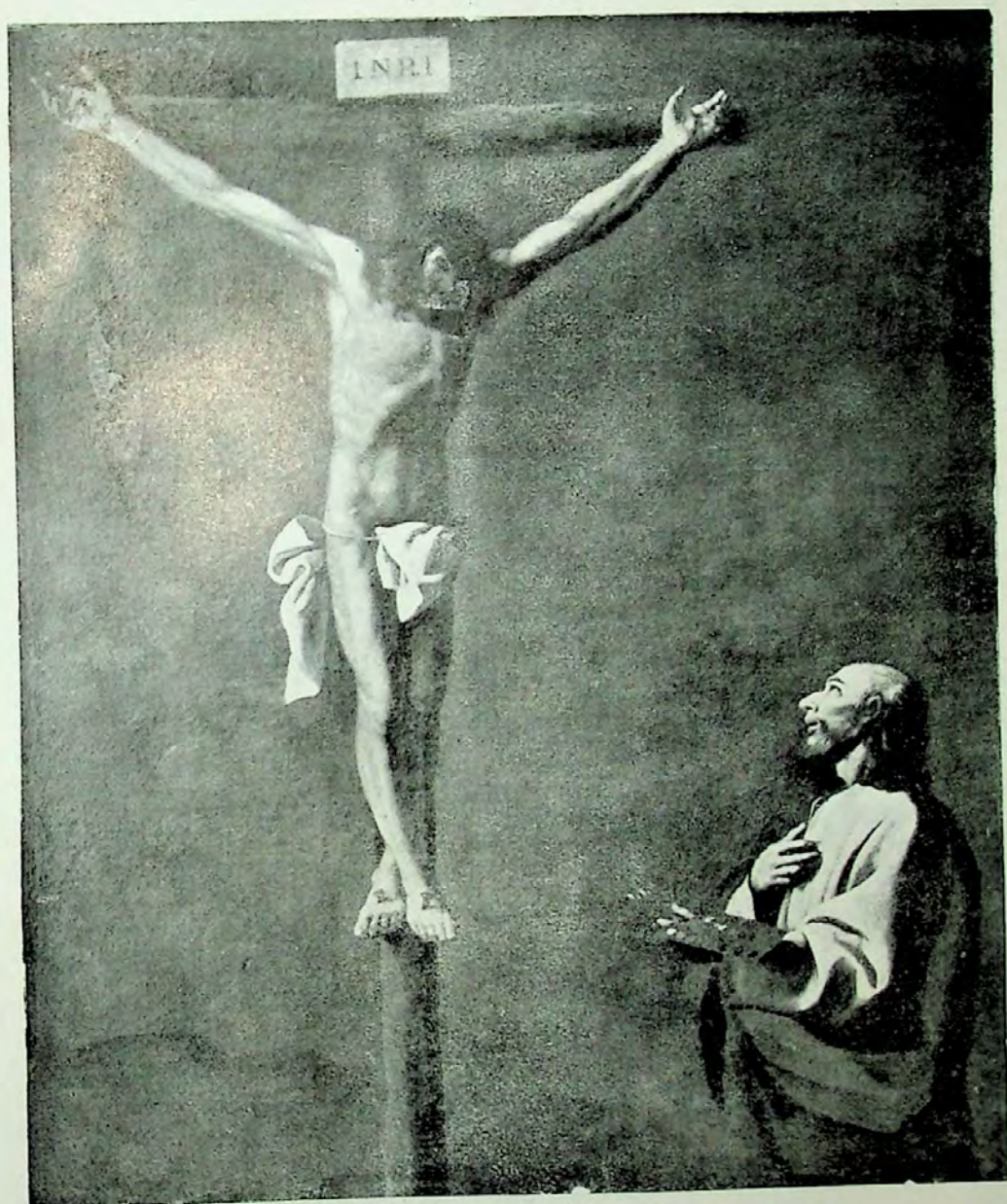
LÁM. V.—Zurbarán.—*Visión del P. Salmerón.*
Realismo e intimismo en la representación de la visión mística.



LÁM. VI.—Fray Juan Rizi.—Cristo y la Virgen con Santa Gertrudis.
La visión mística interpretada como visita divina.



LÁM. VI'—Fray Juan Rizi.—*San Antonio de Padua*. (Detalle).—Catedral de Burgos.
Intimidad y naturalismo en la pintura devota; versión iconográfica original de un tema de aparición.



LÁM. VII.—Zurbarán.—*El pintor ante el Crucificado.*
La suprema interpretación de la devoción de la Contrarreforma: El hombre ante Dios. Concreción del objeto divino según la dirección señalada por los Ejercicios Espirituales.



LÁM. VIII.—*Fragmento del Entierro del Conde de Orgaz, del Greco.*
Retrato individual en cuadro devoto, expresivo por sí mismo de la visión sobrenatural.



LÁM. IX.—*El retrato concebido como género devoto.* Cuadro que ha sido atribuido a Velázquez.
Salvación artística del individuo con alusión a la brevedad de la vida y a la salvación eterna.



LÁM. X.—Velázquez.—*Inocencio X.*

Ejemplo definitivo de la estética española de la salvación del individuo.



LÁM. XI.—Ribera.—*Martirio de San Bartolomé.*

Individualización del Santo y elección del momento de la preparación del martirio.



LÁM. XII.—Ribera.—*Santa Inés.*

El tema del desnudo femenino evitado por el arte español.



LÁM. XIII.—Ribera.—*La Magdalena*.
Castidad y devoción en la versión española del tema.



LÁM. XIV.—Valdés Leal.—*In ictu oculi*.
Intención admonitoria y lenguaje realista en el tema de la muerte.



Lám. XV.—Goya.—*El Dos de Mayo en la Puerta del Sol.*
El sentimiento de lo trágico reflejado en el hecho colectivo y anónimo.



L.ÁM. XVI.—Solana.—*El día del Juicio.*
Versión española y contemporánea del viejo tema.