

Laura Mercader

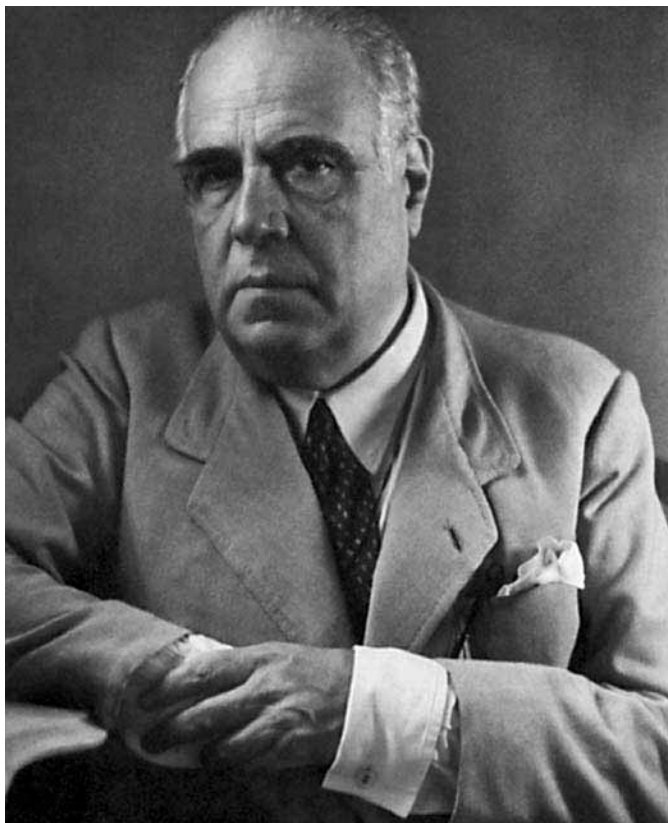
RECORRIDO POR EL IDEARIO ARTÍSTICO DE EUGENIO D'ORS. UN VIAJE DE MADRID A BARCELONA*

Hoy por hoy afirmar que existen múltiples Eugenio d'Ors está claro que ya no implica única y exclusivamente referirse a los posibles recorridos intelectuales del personaje en cuestión o a la propensión del mismo a desdoblarse en múltiples rostros, sino que apela a la variedad en la recepción de las lecturas en que discurre su obra y su imagen pública. En este sentido, cualquier aproximación a Eugenio d'Ors en su calidad de crítico y teórico del arte y de la cultura debe fijar la atención en el período y el lugar en que se concretó la figura de este perfil intelectual, es decir, debe detenerse en el Madrid de los años cuarenta, durante los primeros años de la posguerra española.

Si preguntásemos a los barceloneses que citaran alguna obra de Eugenio d'Ors —sin falta de precisar el grado de educación de los mismas o de las mismas—, seguramente recordarían su novela programática de la generación novecentista *La Ben Plantada*. En cambio, si planteamos la misma cuestión a un ciudadano o ciudadana madrileña, es casi seguro que lo recuerde como el autor de *Tres horas en el Museo del Prado*. Sin entrar en las cifras astronómicas que diferencian el número de ventas de estos libros, cuyas razones responden a criterios, diría, extraliterarios, este simple ejercicio doméstico de memoria histórica da cuenta del orden simbólico en el que se sitúa el perfil intelectual de d'Ors en ambas de las ciudades españolas en las que vivió y ejerció profesionalmente su labor intelectual.

Es por estas razones que cualquier intento de esbozo del ideario artístico de Eugenio d'Ors debe detenerse primero en el lugar donde se forjó la imagen del crítico y teórico del arte, aunque después de esta primera parada en el camino debemos volvernos al lugar en donde se fundamentó este ideario. Este es pues el itinerario que os propongo trazar en estas líneas. Viajar primero a vuelo de pájaro al Madrid de la primera posguerra con el fin de vislumbrar al d'Ors que se instituyó como referente del crítico y teórico del arte, para, acto seguido, retornar a Barcelona donde podremos reseguir los orígenes de este ideario.

* Conferencia pronunciada en la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander, el 12 de julio de 1998, bajo el título *Claves conceptuales de la estética de Eugenio d'Ors*, como primera sesión del seminario «Crítica de arte y modernidad en España, 1939-1960», organizado por Tomàs Llorens. Se trata de una adaptación de la transcripción de la alocución original. A pesar de los siete años que me separan de estas palabras, de sus contenidos y de su estructura, sólo he adaptado los primeros párrafos a este nuevo formato editorial; respecto al resto de mis observaciones he optado por mantener el estado liminar de las reflexiones.



Fotografía de Eugenio d'Ors realizada por Otto Lloyd hacia 1942

¹ Ignacio AGUSTÍ, *Ganas de hablar*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 46.

² Cabe recordar que Ors ingresó en Falange en agosto de 1937 —al cabo de un mes de su regreso a España— gracias al sacerdote Fermín Yzuriaga, fundador del diario *Arriba España*, en el que Ors retomaría la publicación de su *Glosario*.

³ Juan Antonio GAYA NUÑO, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, p. 253.

I

Actualmente, entre los historiadores del arte de la posguerra española, es casi unánime la convicción de considerar a Eugenio d'Ors como uno de los motores indiscutibles de los primeros intentos de recuperación de una cierta «normalidad» artística en el Madrid de la década de los cuarenta. En sus memorias, el escritor y periodista Ignacio Agustí daba la imagen intelectual de su papel de antaño, afirmaba que «En los años cuarenta, en el Madrid de los gasógenos y de las restricciones, la figura de D'Ors resplandecía como un faro de luz».¹ Tras la discreción de su primera llegada a Madrid a principios de los años veinte, su regreso en 1938 —después de diez años de residencia en París— significó la consolidación de su reputación intelectual en la capital. Aunque sin olvidar que a ello ayudaron sus afinidades ideológicas con el régimen franquista y el oportunismo del exilio de sus compañeros de oficio, fue en ese contexto de posguerra cuando la imagen de Eugenio d'Ors obtuvo el reconocimiento público entre la elite cultural madrileña. La clave de este éxito cabe encontrarla en su oportuna —aunque obligada— retirada de la esfera oficial del régimen franquista y gra-

cias a desplazar sus máximos esfuerzos a reconquistar la vitalidad artística de preguerra.

El territorio del arte era un espacio suficientemente inocuo como para operar con una cierta libertad. Al menos así lo creía el mismo Eugenio d'Ors, el cual fue uno de aquellos pensadores modernos que quiso limpiar y preservar el ámbito de la cultura de cualquier contaminación ideológica partidista. Al respecto sólo recordar que su posición pacifista frente la Primera Guerra Mundial tenía por bandera la amistad entre los países beligerantes a tenor de una misma tradición cultural. Es por ello que, a pesar de sus simpatías con la cúspide cultural falangista,² Ors pudo mantener cierta independencia intelectual y hasta convertirse en una figura resplandeciente, para utilizar la imagen de Agustí, entre la oscuridad de la posguerra. Al decir de Gaya Nuño, el que fuera uno de sus tantos enemigos ideológicos pero amigo intelectual, Ors «era mucho más escéptico de lo que sus partidarios y enemigos creían saber y entender de su personalidad».³ Quizás esa

fuera la razón de fondo por la que a lo largo de su vida padeció dos sonadas defenestraciones públicas, en 1920 por la burguesía catalana y en 1939 por la aristocracia franquista.⁴

Si acaso, Ors tuvo la habilidad de crearse como personaje al amparo de una artificiosa parafernalia en la que camuflar el rostro que sabía no agradaba. Hasta sus detractores más vehementes alababan y se sentían atraídos por su gran carisma oratorio y su estilo literario de gran fortuna léxica, cargado de metáforas e imágenes. En eso creo que residió su conquista madrileña de posguerra. Allí se convirtió en «El Maestro», tal como a él mismo le gustaba ser denominado, aquél que organizaba, dirigía y ofrecía oportunidades a los jóvenes y, a su vez, era escuchado y estimado como ejemplo a seguir, aunque en ocasiones acabase el alumno —¡por fortuna!— revelándose y desviándose de su camino.

A pesar de sus intentos, Ors no proporcionó imagen artística a los primeros años de la posguerra, sin embargo, ayudó a rememorar algunos principios de preguerra que facilitaron el renacer del espíritu crítico. He aquí su interés, más allá de cualquier juicio de valor por sus simpatías ideológicas. Desde la retaguardia oficial, a través de la fundación de la Academia Breve de Crítica de Arte, de su aparición diaria en los cotidianos más leídos del momento —en el *Arriba* de Madrid y en *La Vanguardia* de Barcelona— y de los numerosos proyectos editoriales que recopilaban su obra, Eugenio d'Ors consiguió estar presente en casi todos los canales culturales de difusión pública. Éste fue el momento más prolífico en cuanto a divulgación, ordenación y sistematización de sus ideas sobre arte. Los diez libros dedicados a temas artísticos que se publicaron en tan solo cuatro años, entre 1943 y 1947, dan cuenta de que sus palabras despertaban interés.⁵

¿En qué consistió el magisterio artístico orsiano durante este período? Desde un punto de vista ejecutivo, en proporcionar un centro artístico, la Academia Breve, en el que, a parte de fomentarse el diálogo entorno las artes, se estimulaba la creación de los jóvenes artistas reñidos con las enseñanzas académicas, al entorno de dos exposiciones anuales que, a su vez, incorporaban nombres insignes de la pintura española de preguerra, como Miró, Torres-García o Nonell. Desde la perspectiva teórica, su labor consistió en dar las claves conceptuales para abordar la totalidad de las problemáticas suscitadas por la obra de arte: desde su naturaleza, a su proceso de creación, a la figura del artista, hasta a su lectura y su concreción en el tiempo histórico.

Al margen de sus palabras pronunciadas en conferencias y tertulias varias, fueron los libros sobre temas artísticos publicados durante este período en donde el público más avisado intelectualmente hablando pudo conocer la dimensión de sus ideas sobre el conjunto de estas cuestiones. Los lectores y lectoras de las monografías sobre *Cézanne* y *Picasso* (primeras traduccio-

⁴ En septiembre de 1939 Ors es cesado de su cargo de Jefe Nacional de Bellas Artes que ostentaba desde marzo de 1939. Las principales actividades que organizó bajo este cargo fueron el comisionado de la sección española de la Bienal de Venecia de 1938, la Bienal en la que Mussolini invitó a Franco y a Hitler. La repatriación desde Ginebra de muchas de las obras de los museos nacionales y el comisariado de la exposición internacional de Arte Sacro, organizada en Vitoria en 1939, un certamen que pretendía dar imagen al arte que quería llamarse falangista.

⁵ *El vivir de Goya. Epos de los destinos*, Madrid, Editora Nacional, 1943, p. 21-287. *Lo Barroco*, Madrid, M. Aguilar, 1944. *Cézanne*, Madrid, M. Aguilar, 1944. *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, Madrid, M. Aguilar, 1944. *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica de arte*, Madrid, Ediciones Españolas, 1944. *Mis Salones. Itinerario del Arte moderno en España*, Madrid, M. Aguilar, 1945. *El Arte de Goya seguido de la otra visita al Museo del Prado*, Madrid, M. Aguilar, 1946. *Pablo Picasso en tres revisiones*, Madrid, M. Aguilar, 1946. *Arte de entreguerras. Itinerario del arte universal (1919-1936)*, Madrid, M. Aguilar, 1946. *Goya y lo goyesco. A la luz de la Historia de la Cultura*. Valencia: E. López Mezquida, 1946. *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de los avisos al visitante de las exposiciones de pintura*, Madrid, Aguilar, 1947.



Eugeni d'Ors en la inauguració de la exposició de Nonell en la Galería Biosca de Madrid, junto a Enrique Azcoaga, Manuel Machado y otros, 1942.

⁶ Anteriormente había utilizado otros epítetos para denominar la misma idea: «arbitrarismo», durante los primeros años del siglo xx, «clasicismo» y «estructuralismo» en la década de 1910, «arte nuevo», durante los años veinte y «pintura de inteligencia» en los treinta.

nes españolas de las ediciones francesas aparecidas en 1930), por ejemplo, además de conocer las obras de estos dos artistas, podían acercarse a su forma de entender el acto de creación en tanto proceso intelectual y ético. En *Mis salones* y en *Arte de entreguerras* podían conocer un modelo de ordenación de la práctica artística española y europea —respectivamente, un sistema que se basaba en concebir los estilos como parámetros culturales cuyo valor residía en la capacidad de explicar formas dispares de entender el mundo, una de las cuales —según su opinión— reivindicaba como la óptima, la que en aquella época denominaba «arte eterno».⁶ En sus diversos libros dedicados a Goya —*El vivir de Goya*, *El Arte de Goya* o *Goya y lo goyesco*—, era posible releer al «genio de la pintura española» bajo el pretexto de ahuyentar cualquier idea sobre un determinismo cultural o geográfico en la producción artística. Lejos de considerar a este artista como el paradigma del pintor genuinamente español, tal y como se estaba manipulado desde la crítica oficial, para Ors Goya encarnaba un modelo más de la forma cultural barroca en oposición a la clásica. La obra *Lo barroco* (primera versión española de la francesa publicada en 1935), permitía comprender su tesis sobre tales formas de visión del mundo, la clásica y la barroca en tanto que «eones» culturales, es decir, constantes con las que explicar la historia como dialéctica. Estos mismos horizontes culturales sustentaban el libro *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, en el que

ordenó, en parangón con el arte y la arquitectura, los modos históricos de organización política y social. Finalmente, en *Tres lecciones en el Museo del Prado* —única obra inédita de posguerra—, Ors ofreció al público la sistematización de sus teorías sobre la interpretación de la obra de arte, mediante las cuales define claramente su concepción ontológica y regeneracionista del arte. Las *Tres lecciones*, aunque no aporten ninguna novedad, acaban por perfilar, tanto conceptual como terminológicamente, su inexistente tratado de estética. Es la obra que escribió a raíz de su discurso de nombramiento como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1938 y de unas conferencias en el Museo del Prado en 1941.

II

Este fugaz repaso por los libros sobre arte que aparecieron durante la década de los cuarenta nos debe haber ayudado a prepararnos para empezar a abordar los principales argumentos del ideario artístico de Eugenio d'Ors. Cuando en su conferencia de recepción a la Real Academia confesaba que «Una teoría de las artes, un dictamen sobre artistas [...], yo jamás he sabido ni querido producirlas, sino en función de filosofía»,⁷ estaba justificando que su preocupación por el arte partía de entenderlo, más allá de él, como fenómeno de cultura. Para decirlo de otro modo, si Ors fue «un escritor enamorado del arte», parafraseando a Fernando Castro Flórez,⁸ fue porque, en su voluntad de comprender el mundo, consideró que el arte era el mejor instrumento para penetrar en su verdad. Esta capacidad ontológica, junto a la aptitud de regeneración social que le otorgaba, caracterizan la naturaleza del fenómeno artístico según Eugenio d'Ors.

Si bien sus reflexiones no partieron del contexto político y cultural de estos años de posguerra, es cierto que los planteamientos orsianos que anhelaban la regeneración de la actividad artístico-cultural durante este período se fundamentaban en unos principios de fácil adaptación a cualquier situación de época, precisamente por su insistencia en que la teoría incurriera en la historia. La modernidad conservadora de Eugenio d'Ors, la que perseguía la «Santa Continuación» —según sus epítetos—, proponía un modelo de realidad gestado en el afán de reparar la quiebra de los esquemas totalizadores del pensamiento occidental. Y en este modelo el arte tenía un papel fundamental en tanto que ilustración de ideas.

Los orígenes de esta concepción provienen de su formación en aquellas teorías artísticas de finales del siglo XIX que intentaron restaurar los planteamientos sociales del arte (desde Ruskin en Gran Bretaña, la *École Romane* en Francia o Torres i Bages y Alomar en Cataluña), después de años de dominio de las teorías que fundamentaban su estética en la autonomía del arte y en el individualismo del artista (desde los esteticismos europeos al modernismo de Maragall). Además, Ors se instruyó en un ambiente de renovación en el que la figura del intelectual empezaba a ostentar un rol promi-

⁷ Eugenio d'ORS, *Teoría de los estilos (Prolusión leída por el Sr. D. Eugenio d'Ors en la ceremonia de su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 29 de Noviembre de 1938)*, Madrid, Gráfica Literaria, 1941, p. 7-21.

⁸ Fernando CASTRO FLÓREZ, *La estética española en el siglo XX. Marcelino Menéndez Pelayo, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Ramón Gómez de la Serna, José Berjamín, María Zambrano*. En: Sergio GIVONE, *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 215-267.



Fotografía de Eugenio d'Ors en 1906-1907.

nente en la sociedad. Recordemos la pauta que dio el escritor y crítico Émile Zola con el caso Dreyfus.

Adoptando este papel, Ors ejerció el compromiso social como el intelectual activista que utiliza las modernas plataformas de difusión —los diarios, las revistas y las tribunas para la oratoria— para poder influir en el devenir de los hechos. Bajo este perfil, elaboró su metafísica a modo de proyecto de reforma social y cultural, cuyo modelo ejemplar era la autoridad del arte.

Si el objetivo último de Eugenio d'Ors era el de proyectar un programa de regeneración global de la sociedad, para poderlo alcanzar creyó que primero se debía ordenar la realidad en su totalidad. Para ello, al eco hegeliano, Ors redució el mundo a conceptos, desde la ingenua convicción de que denominándolo éste podría ser sometido a dominio.

Eugenio d'Ors se estremecía ante lo que él llamaba la «anécdota» y otros, como Baudelaire, denominaban fugacidad, mutabilidad, etcétera. La razón residía en que la anécdota elude la sistematización, la anécdota no es ejemplo es acontecimiento caduco. Por eso, para aliviar el desasosiego, encontró refugio en la «categoría», es decir, en la verdad que no cambia, en la atemporalidad. En este esencialismo basó Ors su estética.

¿En qué consistía, por lo tanto, según Ors, la virtud del fenómeno del arte? Pues, en facilitar tanto la aprehensión de la realidad, es decir, su dimensión ontológica, como la creación de modelos, esto es, su dimensión moral y regeneradora. El arte construye ideales mediante la idealización del mundo real. El arte no es su reflejo, como en las teorías realistas, sino su motriz. Esta es la razón por la que es susceptible, en cualquier momento, de ser introducido dentro de un programa ideológico-cultural. Desde esta concepción del arte, cabe entender, por ejemplo, el proyecto de la Academia Breve. Después de su segunda defenestración política, Ors ingenió una tribuna privada en la que el arte posibilitara la instrucción estética y ética. En 1946 mostró su orgullo ante los óptimos efectos de la obra social de la Academia: «en lo que se refiere a la educación del público, el resultado ha sido admirable».⁹ Una vez definida la naturaleza del arte según concepción orsiana, cabría preguntarse cuál fue el camino que propuso seguir para que éste llegase a definir esta realidad otra, este modelo ideal denominado «arte eterno».

⁹ Eugenio d'ORS, «Estilo y Cifra. De la tradición», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16 de febrero de 1946.

Ors lo dejó escrito muy pronto, el camino era lento y tortuoso, repleto de episodios estancos que sólo podrían ser superados cuando se consiguiera la armónica confluencia de la experiencia sensible con la inteligencia. Para este logro era indispensable que el artista primero abandonase cualquier inclinación a la subjetividad, y, acto seguido, mediante el intelecto, alcanzase la disposición de objetividad necesaria para, finalmente, conseguir dar forma a la idea. Este abandono de la subjetividad lo entendía como una renuncia, como un acto heroico de abnegación por parte del artista. En 1905 afirmaba: «Y qué sufrir, qué sufrir el del artista [...]. Él querría [...] ser como los demás hombres [...], gemir bien alto, llorar, llorar con lágrimas. Mas no: su Destino implacable quiere que [...] esconda sus sentimientos o los exagere [...], burlándose del dolor, mientras el pecho se le desgarran en esta insinceridad fatal, que es su nobleza y su condenación».¹⁰

El artista que expandía su sufrir o su reír, no era, por lo tanto, ejemplo para Ors (los expresionistas o fauvistas). Sí lo era, aunque todavía con limitaciones, el artista objetivo, el que, después de purificarse, alcanza la visión de la estructura, de la forma de la realidad o de la apariencia sólida de las cosas (Cézanne, Nonell o los cubistas).¹¹ Este proceso de objetivación de la realidad representa el primer acto verdadero de la creación artística. Al menos la realidad ya está sometida a control por el edificio, aunque todavía no se haya intervenido en ella. Se ha conseguido conocer, en actitud pasiva, su forma exterior, ahora falta construir, en actitud activa, su idea. En 1912 explicaba estas dos últimas fases del proceso creativo de la siguiente manera: «primero "desnudarse" [...], y "desnudar" sus ideas; después, "revestirse" y "volverlas" a "vestir", pero ya con vestiduras inmortales».¹² El artista verdadero era quien, habiendo superado estos obstáculos, refunda el mundo (Torres-García, Togoers, Picasso, Tozzi, Zabaleta o Villà).

La propuesta estética de Eugenio d'Ors no es, por consiguiente, ni formalista ni abstracta, sino idealista. El arte parte de la forma aparente de la realidad, no se aleja de ella, sino que le otorga sentido. En los años de posguerra, Ors tilda definitivamente este acto de conocimiento como pensamiento figurativo, opuesto al pensamiento abstracto. La forma ha sido conceptualizada, pero nunca se ha perdido su referencia. Por este motivo Ors acometió de nuevo contra la abstracción cuando, a raíz de la fundación de la Escuela de Altamira en 1948, se reanudó en España el debate entre realismo y abstracción. A propósito de las primeras jornadas de arte de la Escuela de Altamira, Ors escribió que «El humanismo no quedará satisfecho jamás con la pintura abstracta. La abstracción en pintura o escultura tiene por límite la humanidad».¹³ Si bien, también hay que mencionarlo, a finales de los años cuarenta, la Academia Breve presentó obras de Miró y de algunos miembros de Dau al Set, como Tàpies y Cuixart, y del informalista Millares.

En este sentido, y a su favor, puede compararse esta lucha —perdida— que Eugenio d'Ors mantuvo contra el arte abstracto con el combate —triunfan-

¹⁰ XÈNIUS, «Pera la psicologia de Màxim Gorky», *El Poble Català*, Barcelona, año II, núm. 19, 18 de marzo de 1905, p. 1 [T. de la A.].

¹¹ Ors lee el cubismo como un nuevo clasicismo moderno al igual que hicieron en Francia Rogerd Allard, Guillaume Apollinaire, Justave Khan y André Salmon.

¹² XÈNIUS, «Glosari. A la porta de la Exposició Torres-García», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 19 de enero de 1912 [T. de la A.].

¹³ Eugenio d' Ors, *No hay tal prehistoria*, Santander, Escuela de Altamira, 1950.

¹⁴ Fragmento de la carta de Ors al músico Amadeu Vives, fechada el 20 de agosto de 1904, y publicada en Jaume AULET, «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)», *Els Marges*, 34, Barcelona, 1986, p. 91-107 [T. de la A.].

te— que arremetió contra el arte académico. Su definición del proceso estético era intelectualizada pero nunca normativa. El arte no se sometía a reglas preceptivas, sino que creaba, pretendidamente, unas reglas eternas. El academicismo implicaba pasividad ante la realidad, el idealismo orsiano era activo, disociaba entre ser regulado y ser regulador. Fue a partir de este rechazo del academicismo que Ors se convirtió en el protagonista indiscutible e iniciador de la renovación artística de los primeros años de la posguerra en Madrid. Uno de los encomios que se le puede dispensar es el de haber conseguido que el arte académico quedara relegado a una esfera limitada de la oficialidad y, aun, sin que arraigara.

El papel eminente que Ors otorgaba a la figura del artista era el resultado de esta doble aptitud del arte para regular y para indagar en la esencia de la realidad. El artista orsiano era guía, ejemplo de edicidad, como lo había sido el artista baudeleriano. La distancia entre la dimensión heroica del artista de Ors y la del de Baudelaire residía en sus formas distintas de entender la modernidad. La heroicidad del «artista de la vida moderna» de Baudelaire se fundamentaba en su capacidad de mantenerse perpetuamente en la fugacidad que caracteriza la modernidad, es decir, de mutar al ritmo de la incesante novedad. El artista orsiano, contrariamente, asentaba su condición heroica en la conversión de lo efímero (anécdota) en eterno (categoría), es decir, en encontrar la tradición en la modernidad. Para Ors el presente se construía a partir de la tradición.

La aristocracia le venía dada al artista a raíz de sus virtudes visionarias, al ser el único capaz de ver la verdad de las cosas. Ya en 1904 argüía que «Sólo el artista puede atisbar (*intuere*) las cosas y lo divino en ellas».¹⁴ Su aptitud técnica le confería disciplina, aprendizaje, oficio, es decir, ética humildad (artista-artesano). Paralelamente, la capacidad intelectual le facultaba para la creación de ideas, es decir, para la definición de intereses colectivos (artista creador). Según sustrato platónico, en el artista se reunían la belleza —arte— y la utilidad —vida—, el resultado de cuya unión era, en denominación orsiana, la «obra bien hecha». Por ello el artista orsiano no vivía en soledad, ni creaba para sí, sino que convivía con la colectividad y trabajaba para servirla.

El elogio orsiano al arte como oficio impregna también la programación de la Academia Breve. En sus exposiciones, a parte de la pintura y la escultura, también se acogieron manifestaciones de las llamadas artes menores. Por ejemplo se presentaron obras de cerámica de Llorens Artigas y Fernando Rivero, pintura mural de Torres-García, mosaicos de Santiago Padrós, gravados de Enric-Cristòfol Ricart y del grupo la Rosa Vera o hierros forjados de Lluís Barrera. Llorens Artigas incluso se convirtió en el prototipo orsiano de artista-artesano y sus cerámicas parangonadas con la pintura y la escultura: «modelador y cocedor de maravillosas cerámicas, no la hay. Se combate con la materia lo primero; después, con el ambiente crí-

tico, poco dispuesto, por lo común, a parigular la belleza de un producto del llamado "arte decorativo" a la de un lienzo o la de una estatua». ¹⁵

En el seno de la Academia Breve otro personaje compartía jerarquía con el artista, se trataba del crítico, al cual, igual que Baudelaire o Wilde, consideraba como autor. Para Ors el mérito del crítico radicaba en la capacidad de situar la obra de arte en la realidad, sin supeditarla a ella sino trascendiéndola. Según su parecer, el acto crítico no consistía en la descripción del argumento de la obra, procedimiento que denominaba «crítica de los significados o de asuntos», sino que creía que se basaba, primero, en la definición de la forma de representar de la obra, la llamada «crítica de las formas» o «tectónica», para, acto seguido pasar a su explicación más allá del terreno del arte. A esta manera de hacer crítica Ors la denominaba «crítica del sentido o explicativa» o «morfología de la cultura». La primera parte del acto crítico se fundamentaba en conseguir detectar la estructura formal de la obra, el segundo, en entenderla como categoría y, por lo tanto, trasladarla a un marco de orden general, en tanto que ésta no era expresión individual sino reflejo de unas leyes culturales: «Entre nosotros y la obra de arte, a veces se interpone una sombra. Esta sombra es el autor», afirmaba en 1919. ¹⁶ La función del crítico era la de aclarar el sentido de la obra, no su significado, puesto que la obra de arte no tenía entidad propia, sólo existía cuando el receptor dialogaba con ella. De modo que, a través de la crítica, el arte se instalaba en la historia, primero, y en la cultura, después. La reflexión orsiana sobre la lectura de la obra de arte retomaba los principios de su sistemática del mundo. La explicación de la obra se encontraba fuera de ella, esto es, en los principios universales que definían la realidad.

De la «crítica del sentido» se deduce la dialéctica orsiana que anima la historia, basada en el binomio clásico y barroco. Tanto lo clásico como lo barroco eran para Ors dos estados de espíritu, dos cosmogonías, dos maneras de ser y explicar el mundo. Ambos podían coexistir y, en algún momento, uno triunfar sobre el otro. De aquí la flexibilidad de su sistema a la hora de proponer a un artista como modelo. El ejemplo más paradigmático al respecto fue el de Picasso, pues en los años veinte pudo tomarlo como ilustración del proceder clásico de la cultura y en los treinta, cuando el pintor simpatizó con el surrealismo, lo marginó al barroquismo propio del arte sentimental. En realidad Ors se acercó a los artistas para encontrar los emblemas que ilustraran su ideario estético, no le interesaban en tanto que individualidades sino como productores de entes culturales.

A pesar de ser consciente de la coexistencia de ambas formas culturales, la lucha artística de Eugenio d'Ors se fundamentó en la aspiración al clasicismo. Lo barroco y lo clásico eran a la vez categorías estéticas en las que enmarcar la producción artística, del presente y del pasado, y actitudes espirituales. Ors entendió la historia como un combate entre la actitud barroca, es decir, la de la inocencia que ignora, la del hombre que sabe que nunca lle-

¹⁵ Eugenio d'ORS, *Nuestra primera Exposición Antológica. Las XI mejores obras de arte expuestas en Madrid entre la primavera anterior y la actual. Primera Exposición Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte*, Madrid, Galerías Biosca, 1945.

¹⁶ XÈNIUS, «Glosari. L'obra i l'autor», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 5 de marzo de 1919 [T. de la A.].

¹⁷ E. ORS, «L'ánima bohemia (lírica)», *La Creu del Montseny*, Barcelona, I, 6, 23 de abril de 1899, p. 65 [T. de la A.I.].

gará a conocer, y la actitud clásica, esto es, la de la inocencia que sabe, la del hombre que no sólo es capaz de ver la verdad sino que es verdad él mismo. El mundo clásico, al eco del romanticismo alemán, era el lugar donde el hombre vivía en armonía con la naturaleza, donde las palabras contenían las cosas. El mundo barroco era, por el contrario, el que se había perdido en el artificio, el que envolvía la verdad pero ya no la encontraba. Desde muy temprano Eugenio d'Ors vivió en este sufrir del romántico que anhelaba ser clásico. En 1899, con tan solo dieciocho años, tal lucha provocaba el grito de su alma: «¡Oh ánima mía! ¿Por qué estás tan inquieta? ¿Qué tienes? Tengo hambre de sol. Tengo dolor de tierra. Quiero subir arriba, muy arriba, a una región de luz que anhelo, que anhelo más hermosa».¹⁷

Laura Mercader
Universitat de Barcelona

RESUM

Es tracta de l'adaptació d'una conferència pronunciada a la Universitat Menéndez y Pelayo sobre l'ideari artístic del filòsof, escriptor i crític d'art Eugeni d'Ors. El breu assaig traça un recorregut per les principals idees orsianes sobre l'ontologia i la pragmàtica de l'art, a partir dels llibres publicats durant els anys quaranta i la seva tasca com a promotor artístic a l'Academia Breve de Crítica de Arte. Aquest és un moment decisiu en la divulgació, recepció i acceptació de les teories artístiques d'Ors, basades en l'heteronomia del fenomen artístic, en l'intel·lectualisme del procés de creació i en la capacitat regeneradora de l'art.

Paraules clau: Eugeni d'Ors, art, ontologia, pragmàtica.

ABSTRACT

It is the adaptation of a lecture given at the Menéndez y Pelayo University about the artistic ideology of the Catalan philosopher, writer and critic, Eugeni d'Ors. This short essay takes a look at the main ideas proposed by Ors on ontology and art pragmatics, starting from the books published during the 40's and his task as an artistic promoter to the *Academia Breve de Crítica de Arte*. This is a decisive moment in the circulation, reception and acceptance of Ors's artistic theories based on the heteronomy of the artistic phenomenon, the intellectualism of the creation process and the regenerative capacity of art.

Keywords: Eugeni d'Ors, art, ontology, pragmatic.