

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

**University
Microfilms
International**

300 N. Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48106

8319806

Suarez, Ada

EL GENERO BIOGRAFICO EN LA OBRA DE EUGENIO D'ORS. (SPANISH
TEXT)

City University of New York

Ph.D. 1983

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1983

by

Suarez, Ada

All Rights Reserved

EL GENERO BIOGRAFICO EN LA OBRA DE EUGENIO D'ORS

by

ADA SUAREZ

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1983

COPYRIGHT BY
ADA SUAREZ
1983

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

April 14, 1983
date

Thomas Mermall
Chairman of Examining Committee

April 14, 1983
date

Martin Nozick
Executive Officer

Thomas Mermall
Prof. Thomas Mermall

Martin Nozick
Prof. Martin Nozick

Emilio González-López
Prof. Emilio González-López

Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

EL GENERO BIOGRAFICO EN LA OBRA DE EUGENIO D'ORS

by

Ada Suárez

Adviser: Professor Thomas Mermall

Biography is indeed the least proliferous genre in Spanish Literature. It is for this reason that the biographical works of Eugenio d'Ors achieve a unique position in our literature. First of all, the Angelology or theory on personality, which d'Ors made explicit in his Introducción a la vida angélica, establishes the foundation for the exploration of this genre. D'Ors' Angelology represents the application of the principles of Dialectic to the field of an individual human reality. After a thorough understanding of his Angelology, the chapters contained in this dissertation analyze d'Ors' theory as applied to the representative biographical works of this author.

Unlike Freud's, d'Ors' theory acknowledges three states of consciousness that he believes should be taken into consideration when defining the life of an individual: the subconscious, conscious and superconscious. Thus, Eugenio d'Ors distinguishes three types of personality:

demonic man, social man and angelic man. These categories have no relationship to the moral concept of demonic or angelical nor with Freud's id, ego, and superego. Rather, they correspond respectively to that of the man moved by the subconscious such as Goya, the man who acts essentially consciously such as the Catholic Monarchs (Ferdinand and Isabel), and the "angelical man" or individual always led by the superconscious such as Eugenio Torralba. The application of d'Ors' theory on personality is exemplified primarily in his biographical trilogy Epos de los destinos in which d'Ors explores the biography of the three personalities mentioned above.

Rather than narrating, d'Ors' biography defines a personality in order to follow the direction of a life in its struggle with destiny. Defining personalities is also what he does in works of biographical intention such as El Valle de Josafat and Flos Sophorum discussed in Chapter IV. A comparison and contrast with traditional biography is offered in Chapter V. And, finally, Chapter VI is a comparative study of Ortega y Gasset's biography with that of d'Ors. This dissertation constitutes a multi-angled study of a genre outstanding for its scarcity in Spanish Literature as well as for offering a new perspective in its modern approach to the creation of biography.

AGRADECIMIENTO

Quiero hacer manifiesto mi reconocimiento a todos aquellos familiares y amigos que, directa o indirectamente, contribuyeron a la elaboración de este trabajo. En primer lugar, mi profunda gratitud al Profesor Thomas Mermall, director de esta tesis, que con su paciencia, dedicación y claros juicios supo hacer de este arduo ejercicio una experiencia provechosa y edificante. Agradezco también la diligencia y sugerencias de los Profesores Martin Nozick y Emilio González-López que tan amablemente accedieron a leer este manuscrito. Asimismo agradezco las sugerencias respecto a psicología que aportó en varias ocasiones mi prima Teresa Rosario, estudiante graduada de la Universidad de Miami, lo mismo que el constante ánimo y consejos que ofrecieron innumerables amistades, en especial María Teresa Vega, compañera de estudios. Tampoco puede pasar sin mención la valiosa ayuda que representó para mí las muchas páginas que en diversas oportunidades mecanografiaron y ayudaron a revisar mi padre y mi hermana Elsa, así como el excelente trabajo de mecanografía que realizó Mirta Hassialis en la copia final de esta tesis. Y, finalmente, mi agradecimiento a mi madre cuyo silencioso apoyo moral, inadvertido por muchos, representó un inestimable baluarte en los momentos difíciles. A todos mi sincera gratitud.

A mis padres,
que me apoyaron con paciencia.

Cada cual es "el que tiene que llegar a ser,"
aunque acaso no consiga ser nunca.

Ortega y Gasset.

INDICE

<u>CAPITULO</u>		<u>PAGINA</u>
I:	Eugenio d'Ors, el hombre y su tiempo.....	1
II:	La base teórica de la biografía orsiana	
	A. La angeología como base de la teoría biográfica orsiana.....	37
	B. <u>Epos de los destinos</u> y la teoría bio- gráfica orsiana.....	60
	C. La teoría psicológica de Roberto Assa- gioli.....	72
	D. La teoría orsiana y sus coincidencias con Freud y Jung.....	82
III:	<u>Epos de los destinos</u> : máximo exponente de la teoría biográfica de Eugenio d'Ors.	
	A. <u>El vivir de Goya</u> : arquetipo del hom- bre demoníaco.....	95
	B. <u>Los Reyes Católicos</u> : una definición de Humanus.....	140
	C. <u>Eugenio y su demonio</u> y el arquetipo del hombre angélico.....	209
IV:	Obras de carácter biográfico	
	A. <u>Flos Sophorum</u> y <u>El Valle de Josafat</u> ...	263
V:	La biografía orsiana y el género biográ- fico tradicional: comparación y contraste	301
VI:	La biografía orteguiana: un estudio com- parativo.....	355
	Conclusión.....	399
	Bibliografía.....	408

SIGLAS

NG	<u>Nuevo Glosario: I, II, III, según el volumen.</u>
Nov. G	<u>Novísimo Glosario.</u>
VJ	<u>Valle de Josafat.</u>
CC	<u>La ciencia de la cultura.</u>
IVA	<u>Introducción a la vida angélica.</u>
Epos	<u>Epos de los destinos.</u>
Goya	<u>El vivir de Goya.</u>
RC	<u>Los Reyes Católicos.</u>
ED	<u>Eugenio y su demonio.</u>
FS	<u>Flos Sophorum.</u>
GG	<u>Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura.</u>
PO	<u>La palabra en la onda.</u>
SF	<u>El secreto de la filosofía.</u>
G	<u>Gnómica.</u>
AH	<u>Aprendizaje y heroísmo.</u>
LB	<u>Lo barroco.</u>
FHTJ	<u>La filosofía del hombre que trabaja y juega.</u>

CAPITULO I

EUGENIO D'ORS, EL HOMBRE Y SU TIEMPO

Eugenio d'Ors es, sin lugar a dudas una de la figuras más controversiales de nuestro siglo. Poco se habla de él por estos días pero lo conocemos mayormente por su aportación a la crítica de arte aunque también por ensayista de carácter filosófico y por su espíritu universalista que abarca casi todas las áreas académicas. Eugenio d'Ors es una personalidad que se define en todo momento por su filosofía. Esta concepción forma parte de su idea de que la filosofía constituye parte del destino de todo hombre ya que el destino de todo ser es filosofar. Sin embargo, el hombre no es todo filosofía, es precisamente la mezcla de lo contingente y lo congénito dentro del ámbito de una filosofía lo que define su personalidad y su actitud ante la vida. Así pues, trataremos de definir a d'Ors, tomando en cuenta su filosofía, su trasfondo intelectual y el movimiento literario con el cual surge su individualidad literaria.

Pocas veces en la historia de la literatura se presenta el caso de un escritor en el que aparece de manera tan evidente la compenetración de la vida y la obra. La existencia y la producción literaria de Eugenio d'Ors se

unen en perfecta cohesión. No podemos hablar del filósofo sin hablar del hombre y ambos se definen en consonancia al siglo en que viven y a las corrientes literarias que lo influyen. Las presentes páginas tienen el objetivo de definir el perfil personal e ideológico de este escritor en el marco de las corrientes sociales, políticas y estéticas de la época en que vivió. El objetivo de presentar su trasfondo cultural aspira a una mejor comprensión de la obra que nos proponemos analizar. Para ello, comenzaremos analizándolo en contraposición a la ideología social y política de su tiempo, y más tarde nos detendremos en el perfil de su personalidad literaria. Nuestro empeño es tan sólo establecer una plataforma y una pauta a seguir para una mejor comprensión de las líneas directrices de su pensamiento. Estas páginas no se proponen en ningún momento el análisis justiciero de ninguna de sus ideas ni posiciones políticas que en manera alguna constituyen la meta de nuestro trabajo.

Los primeros escarceos de Eugenio d'Ors fueron como poeta y escritor de prosas líricas pero ya en 1906 comenzó la carrera periodística que, como sabemos, mantuvo hasta sus últimos días. Ya desde la primera década del siglo d'Ors deja plasmadas las tres líneas directrices de su pensamiento que dan cauce a su carrera futura: inclinación natural a la filosofía, interés especial por el arte y una cierta afición a la política. Para llegar a la realización de su obra Eugenio d'Ors tuvo que construir una pauta

y un método a seguir. En lo filosófico su meta fue la Cultura a la que se llega pasando por varias etapas o "epifanías", como él las denominó. Lo artístico es alcanzable a través del orden y la belleza, conceptos clásicos que en definitiva nos devuelven a la idea de la Cultura. Amante de la idea imperial en lo político su pensamiento está forjado por la unidad del Ecúmeno, de Roma, en constante desafío a Babel, el Exótero. El catolicismo, idea hermana al Imperio será el medio de alcanzar la "unidad espiritual de la humanidad" en la historia.¹ En resumidas cuentas, la ideología de Eugenio d'Ors está entronada en la idea de la Cultura hacia la cual está encaminada toda vida humana. La Cultura es, en palabras del propio d'Ors, "la situación intelectual de la humanidad que ha adquirido conciencia de la continuidad en el tiempo y solidaridad en el espacio." A este sentido de la Cultura llegamos a través de la unidad y del orden. Nuestra vida, según d'Ors, es misión, misión docente en la que debemos estimular el deseo de perfección para lograr siempre la Obra Bien Hecha. En ella está la esencia de lo perenne, de lo que nunca pasa; a su vez, esto nos devuelve a la idea de la ciencia de la Cultura, o sea, "la suma de significaciones, acontecimientos y figuras que, dentro de lo histórico se destacan con un doble valor de universalidad y perennidad", según la ha definido d'Ors en La civilización en la historia.³ Eugenio d'Ors preconiza la contemplación de la Obra Bella Sub Specie Aeternitatis y así lo expresa en su

conferencia "Aprendizaje y Heroísmo:" "Todo pasa. Pasan pompas y vanidades. Pasa la nombradía como la obscuridad... Una sola cosa, Aprendiz, Estudiante, hijo mío, una sola cosa te será contada, y es tu Obra Bien Hecha" (AH, p. 68)

Nacido en 1881 en la confluencia de fin de siglo, la carrera literaria de Eugenio d'Ors se va a presentar influida por las corrientes del XIX y por la atmósfera finisecular aunque dirigiéndose siempre hacia una visión personal del mundo y del individuo. El siglo XIX se presenta en filosofía, como una continuación del Ochocientos. En el siglo XIX, el pensamiento filosófico tiene una doble vertiente de influjo, por una parte Francia, por otra Alemania. De la dirección psicológica empirista de importación francesa nacen un sinnúmero de manifestaciones diferentes como son la frenología, la antropología, la sociología empírica, la pedagogía, etc.⁴ Ello explica el espíritu tradicional de Eugenio d'Ors y las raíces de su interés en la psicología, la pedagogía, la personalidad humana y las ciencias en general.

Entre 1850 y 1875 surge el gran fenómeno del siglo XIX que ocupa el centro de mayor importancia de todo el siglo en España: el krausismo, ideal de Julián Sanz del Río. El krausismo confirma la presencia en España de una influencia alemana que viene a suplantarse la ya exagüe influencia francesa. El ideal krausista era, en pocas palabras "una vida científica metódicamente conducida,

ciencia armoniosa sistema completo, y Dios en el espacio de esa armonía: todo en Dios."⁵ A través del krausismo, que dirige la vida intelectual y académica de la época, se filtran otras corrientes filosóficas europeas como el kantismo y hegelismo. En más escasa medida llega a España el positivismo que trajo consigo un impulso a la dedicación de la investigación científica y un deseo de abrir las puertas de España hacia Europa.

El siglo XX abre, así, condicionado por la ideología e influencia de las corrientes que se hicieron manifiestas en el siglo anterior. La voluntad de europeización unida a una reflexión sobre la propia historia española y a una reacción al encerramiento del pensamiento krausista, se manifiestan en el ensayo literario y filosófico de los miembros de la generación del 98. La generación del 98 vino a significar una reacción contra los movimientos literarios imperantes en el siglo anterior como son el romanticismo y el realismo y, aunque de alguna forma influidos por las generaciones anteriores, la generación del 98 significó una revisión de lo anterior y una revaloración histórica y espiritual del pensamiento español. Mediante la actitud revisionista y el pensamiento filosófico que miran a la historia retrospectivamente, se proponen los noventa y ochistas un bosquejo fructífero de las causas de la decadencia de España. Junto con el pensamiento de esta generación España recibió también la influencia modernista, movimiento que venía empapado de las corrientes

renovadoras de Europa y que se manifestó primordialmente en poesía. La principal corriente estética incluída en el modernismo era el simbolismo por cuya metafísica se sintió atraído d'Ors. Guillermo Díaz-Plaja corrobora esta idea al opinar que, Eugenio d'Ors, cuya juventud tiene lugar en el apogeo del modernismo, no se salvó del influjo de esta tendencia literaria, y observa algunos puntos de contacto con las producciones tempranas de d'Ors.⁶ Una preocupación innovadora une a la generación del 98 y al modernismo y va labrando el camino para la poesía de vanguardia que le va a suceder.

Las corrientes de la época que influyen en España a comienzos de siglo proponen en realidad librar una denodada batalla dualista en la que por una parte entran en juego los ideales europeizantes y por otro el deseo de retorno al pasado, una especie de bosquejo retrospectivo en el pensamiento y la historia española. La generación del 98, podemos decir, se presenta como una defensa de la hispanidad unida a una voluntad de apertura a las corrientes europeas del momento. Hacia 1904 empieza a asomar una nueva generación que se manifiesta abiertamente disconforme con el ambiente de la época. El ideal de europeización se hace manifiesto con singular interés en las figuras de Ortega y Gasset en el círculo de Madrid y Eugenio d'Ors en el de Cataluña. José-Carlos Mainer marca la apertura del noucentisme con la publicación de dos libros catalanes Els fruits sabrosos de Josep Carner en 1906 y La muntanya

d'amatistes de Gerau de Liost en 1908; este último venía ya prologado por el propio Eugenio d'Ors.⁷ Ambos pensadores se presentaban como escritores de rasgos independientes y personales si los comparamos con los escritores de la generación del 98, pero a la vez ponen en marcha una línea de pensamiento que denominan novecentismo y que rivaliza y a la vez choca con la antes mencionada generación. Si nos fijamos en los postulados del 98 y el novecentismo notaremos que algunos se entrecruzan y otros se oponen. El novecentismo no fue una reacción al 98 como éste lo fue respecto del siglo anterior sino una orientación diferente que tuvo su punto de partida en el modernismo, pero que, lógicamente, también fue influido por todas las tendencias de la época. El novecentismo trató de superar el sentimiento romántico e individualista de los miembros del 98 y del modernismo. El novecentismo buscaba los valores, ideas y conceptos fundamentales de la vida y del ser humano y trataba de alcanzar la intelectualidad y el alejamiento de la subjetividad superando el decorativo esteticismo modernista. El sentimiento angustioso nacionalista del 98 se torna ahora en una empresa cuyo propósito más objetivo es el de analizar la realidad histórica y se presenta en obras como España invertebrada de Ortega y Gasset. La intelectualidad de los novecentistas y sus escritores, en especial Ortega y d'Ors, se abren más a las corrientes europeas. Recordemos el triunfo del influjo germánico sobre Ortega y el de la literatura francesa e italiana sobre

d'Ors. Este último escribe inclusive algunas de sus obras en francés. Eugenio d'Ors arraigado a la tradición mediterránea catalana, e influido por Francia e Italia intentó definir la cultura y convirtió ésta en la meta principal de la carrera.

Al analizar la sociedad de fines del XIX que dio auge al viraje que representó el 98 y otras corrientes de comienzos de siglo, José-Carlos Mainer opina que dicho cambio fue en realidad un reflejo de los cambios sociales. Ocurre que dentro del mundo burgués se presentan a menudo movimientos revolucionarios literarios que intentan rebelarse de una forma u otra a lo anterior. Para él la idea está, no en dividir y diferenciar los movimientos del nuevo siglo en grupos literarios como generación del 98, modernismo o vanguardia sino en acercarse a ellos en su totalidad como una reacción a las manifestaciones sociopolíticas del siglo anterior. La diferenciación de movimientos literarios cronológica, psicológica o estéticamente se confunden en una sola realidad histórica y "se produce una actitud de ruptura estética y otras de subversión moral y política."⁸ Para corroborar y clarificar esta idea tenemos el ejemplo del escritor naturalista que "reveló la fragmentación, la fealdad, la inmundicia del mundo burgés-capitalista" y cayó en el simbolismo y otros movimientos finiseculares en un intento de descubrir el misterioso significado de las realidades sociales.⁹

Los últimos veinte años del siglo XIX dieron naci-

miento al periodismo moderno y "el aumento de su capacidad informativa, la creciente demanda de orientación política convirtieron a la prensa en un negocio saneado sin que dejara de ser un vehículo de las idas de partido."¹⁰ En Cataluña, y en Barcelona en especial, la prensa tuvo una importancia trascendental. Entre la prolífera producción periodística barcelonesa nos interesa mencionar el diario La Veu de Catalunya creado en 1871 como portavoz de la Liga Regionalista y El Poble Catalá que representó un catalanismo de izquierda.¹¹ Para este último colaboró d'Ors hasta su clausura como semanario aunque continuó más tarde siendo publicado como diario. En cambio, d'Ors contribuyó diariamente, desde 1906, con sus glosas a La Veu de Catalunya durante toda su etapa catalana, glosas que luego publicó en su conocido Glosari. Mainer considera que el auge del periodismo sirvió para producir una nueva imagen del escritor. Este detalle del periodismo se hace importante porque como sabemos, Eugenio d'Ors se inicia como escritor colaborando para los periódicos catalanes con un género exclusivo de estilo periodístico que denomina glosa. Mainer estima que "a través de su trabajo en la prensa, el escritor español del siglo XX acendra su compromiso político con la reforma o con la revolución, comprueba la imposibilidad de movilizar ideológicamente una sociedad insolidaria, considera excesivamente la idea de su propia fuerza y acaba por identificar hablar de sí mismo con hablar de los problemas del país."¹² El periodismo sirvió pues, de

vehículo, para convertir al escritor en intelectual y Mainer ve una actitud política de compromiso con la sociedad aun en la actitud bohemia del escritor. Como ejemplos recordamos el paraguas rojo de Azorín, las largas barbas de Valle-Inclán, y, en nuestro caso, el dandysmo de Eugenio d'Ors.¹³ El periodismo será también responsable por el carácter ensayístico de la literatura orsiana y de casi todo el siglo XX.

En la posición de Mainer la temática del escritor se convierte en una

metáfora obsesiva del maleficio social bajo el que nace: la precariedad de su clase social, la reprensión moral de que ha sido objeto en un medio muy tradicionalista, le llevan a menudo a la autobriografía como intento de explicación-expiación colectiva o al frecuente planteamiento del tema de la personalidad--voluntarismo frente a abulia, pasión frente a la inteligencia, desdoblamientos críticos del "yo," inadap-tación y anulación, complejo de culpa, huidas de la realidad.¹⁴

La voluntad cultural y el interés en los estudios científicos sobre la personalidad que encontramos en Eugenio d'Ors pueden tener también sus raíces en la efervescencia sociopolítica de su tiempo aun cuando este escritor opte por exigencias de tipo tradicional que en esos momentos se encuentran en un período de cambio y que por lo tanto representan un desafío intelectual para el escritor. Por otra parte Mainer estima que "la dificultad de insertarse homogéneamente en la sociedad, de vivir espontáneamente, se

plasma muchas veces en la imagen de la frustración erótica o en la preocupación por la insolidaridad humana; [la] incapacidad del artista (o de su público) para configurar una sociedad artística fluída y generalizada lleva al escritor a una obsesión de diálogo y a la búsqueda de unas "esencias nacionales" como medio de comunicarse con el pueblo.¹⁵ En el caso de d'Ors nuevamente, observamos que su filosofía parte del diálogo como base del pensamiento filosófico y de la dualidad de Potencia y Resistencia que existe en cada individuo y por extensión en cada sociedad. Recordaremos en específico las glosas que refuerzan la importancia del diálogo y en particular su nombrado discurso en la Residencia de Estudiantes titulado De la amistad y del diálogo. Por otra parte, también observamos en d'Ors esa búsqueda de la esencia nacional catalana en sus principios, aunque luego haya sido reemplazada por una visión universalista más amplia del individuo. D'Ors se inició como esencialmente catalán y se reiteró luego virtualmente ciudadano romano buscando en la unidad y el clasicismo del imperio romano su verdadera esencia nacional.

El nacimiento del nuevo siglo trajo también consigo una apertura de los diferentes pueblos españoles a la toma de conciencia regional. "El movimiento regeneracionista burgués de los años noventa, al potenciar los intereses y las realidades sociales del país frente a la estructura vacía del poder, significó una plataforma política para las fuerzas económicas... un impulso a las tomas de

conciencia regionales y, por descontado, una obsesión por la reforma de la enseñanza como ingrediente fundamental a la reforma."¹⁶ Constituyó éste un período en que comenzaron a florecer la universidades de provincia a la par que se iniciaba el desarrollo industrial de las grandes urbes. En esto vemos también el surgimiento del interés orsiano en las reformas y estudios universitarios a favor de Cataluña y su actitud predominantemente pedagógica ante la vida y ante todos los temas que abordan sus páginas literarias.

La actitud preponderantemente tradicional y católica de d'Ors en cuanto a lo social y político nos llevaría a pensar que el razonamiento de José-Carlos Mainer no se aplica a Eugenio d'Ors, escritor que no agradó en particular a Mainer por razones que mencionaremos más adelante. Sin embargo, "la reforma del carácter nacional, la revitalización de las fórmulas primarias de la sociedad frente a la falsificación de la política, la voluntad pedagógica, la búsqueda de la verdadera tradición española, fueron unos temas que posibilitaban por igual una reacción conservadora... que un reformismo pequeño burgués de izquierdas."¹⁷ En estas palabras estriba la explicación de la posición conservadora adoptada por Eugenio d'Ors. Mainer le otorga a d'Ors, aunque indirectamente, el puesto que le pertenece en la organización cultural catalana pero reconoce en él una "postura civilista y snob, entre clasicista y arbitraria,... [que] se ofrecen como nueva frontera

cultural a una burguesía en marcha irrefrenable hacia un futuro autonomista."¹⁸

En su iluminador estudio Estructura y sentido del novecentismo español Guillermo Díaz-Plaja analiza con profundidad la situación política, social e intelectual en que se movía España a principios de siglo y que dio auge a ese movimiento cultural que se denominó novecentismo. Como valores especiales innatos en esta nueva generación, Díaz-Plaja subraya en orden de importancia, su cosmopolitismo, nacionalismo y regionalismo. El novecentismo amplía los límites espaciales para incluir un pluralismo de culturas que le otorgan una concepción universalista. El cosmopolitismo proveerá, pues, un sentido de unidad necesario para frenar la propensión dionisiaca con las armas apolíneas de la civilización. En lo que respecta al nacionalismo, el novecentismo incluye la idea de forjar una imagen de España influída a la vez por la tradición y por las nuevas ideas europeas. La generación novecentista se produce como fenómeno simultáneo en Cataluña, Madrid y aun en Galicia y los Países Vascongados. Estas manifestaciones dispersas de novecentismo dieron pie a las expresiones regionalistas. En Eugenio d'Ors ese sentimiento regionalista se expresa en un profundo sentimiento catalanista en medio del cual surge su literatura y en especial, las bases de lo que será su pensamiento futuro. Sin embargo, en lo que se refiere a estos términos que Díaz-Plaja clasifica de conceptos espaciales Eugenio d'Ors toma una posición

singular. En primer término rechaza la palabra cosmopolitismo y la substituye por una terminología y una significación muy propias que determina 'ecúmene' y con la cual designa "las geografías de los pueblos sometidos a los 'eones' de la cultura (Roma, Clasicismo, Ciudad) frente a lo 'exótero', o países que se muestran bajo los signos antípodas. (Babel, Barroco, Rusticidad)."¹⁹

D'Ors se propuso en su Glosario comentar los acontecimientos de la actualidad elevando toda anécdota al grado de categoría con el propósito de mantener al pueblo al margen del "pálpito de los tiempos". El Glosari contiene pues, la selección más variada de temas y va a constituir en parte un instrumento de colaboración a su política cultural catalana. La colaboración de d'Ors a la columna de "La Veu de Catalunya" representa un instrumento de lucha por el cosmopolitismo, base de su pensamiento y reforma cultural.

El catalanismo se convierte así en la principal preocupación orsiana por estos tiempos. Ya hemos notado que como corroboración de su cosmopolitismo, encontramos en el Glosario una diversidad de autores, pensamientos, y en fin, una conglomeración de ideas y conocimientos de todos los campos culturales: Díaz-Plaja afirma que "su constante voluntad de ser un 'Weltbürger' o 'ciudadano' del mundo, era ciertamente aludida a cada paso y, a veces, desmentida por un dandysmo espectacular y, en ocasiones, un poco provinciano."²⁰ Por otra parte pudiera parecer que la

idea del cosmopolitismo entra en conflicto con el expresado catalanismo orsiano pero no es así. El catalanismo de Eugenio d'Ors también estaba permeado de cosmopolitismo, ya que este autor propuso un plan cultural para Cataluña que sacara a su pueblo de la rusticidad y lo guiara continuamente hacia la "heliomaquia" o combate por la luz. En esto precisamente radicaba el catalanismo orsiano. "D'Ors, por este motivo, lanzaba constantes llamadas a los 'solitarios' de Cataluña, a los que en los pueblos se mantenían alerta a la política del espíritu. De ahí la creación de una red de 'bibliotecas populares', alentada desde la Dirección de Instrucción Pública de la Mancomunidad de Cataluña."²¹

En 1907 la Diputación de Barcelona con Enrique Prat de la Riba en la presidencia adopta la resolución de crear un "Institut d'Estudis Catalans". Esta institución, cuyo cargo de Secretario General ocupara d'Ors por requerimiento del propio Prat de la Riba en 1911, constituyó uno de los instrumentos de adoctrinamiento y guía para el proyecto orsiano de la recuperación político-cultural de Cataluña. José-Carlos Mainer opina que Prat de la Riba al frente de la Diputación Provincial de Barcelona y de la Mancomunitat de Diputaciones Catalanas a partir de 1915 "dio al noucentisme un aire de Kulturkampf burgués y un tono oficioso a la producción artística...donde los escritores se convierten en una suerte de funcionarios ideologizados."²² El Institut d'Estudis Catalans se hizo instrumento y portavoz

de esa nueva ideología novecentista. De cualquier modo debemos reconocer en el reverberamiento cultural catalán, una muestra de emancipación total de esta literatura respecto de la castellana. "La aspiración orsiana a una mejora moral y material de los ciudadanos, a una reforma de costumbres, enlaza en un modo natural con la defensa del ideario político regionalista",²³ pero el catalanismo de Eugenio d'Ors se concentra más en las cuestiones culturales que en las políticas porque d'Ors estima la cultura como un asunto de mayor trascendencia. La política va más unida a lo anecdótico mientras que debemos recordar que en Eugenio d'Ors lo categórico cobra mayor importancia. La mejoría cultural de Cataluña también implicaba un mejoramiento cívico y social que debía de ocuparse de transformar al catalán, no tan solo intelectualmente, sino también mental, política y anímicamente con el propósito de preparar la atmósfera conductiva a un intensivo proyecto para el resurgimiento cultural general. Enric Jardí explica que "'Xenius' creía que la mejora espiritual de los catalanes a que él aspiraba se lograría no sólo con el robustecimiento de su civismo, sino también con el desprendimiento progresivo del lastre emocional que, a su parecer, les perjudicaba."²⁴

Recordemos que esta es la época de mayor roce cultural para Eugenio d'Ors. Su estancia en París y asistencia a los diferentes congresos de Europa le pusieron a la orden del día en las corrientes de la época. Estas son las

influencias que d'Ors procura traer a Cataluña y que comienza a difundir a través del Glosario y las diferentes conferencias que pronuncia y publica a través de los *Estudis Universitaris Catalans*:

La aspiración suprema de Eugenio d'Ors hacia 1911 era la de una 'Catalunya-Ciutat', es decir, una entidad geográfica de tal tensión espiritual que, en el mas apartado de sus rincones, albergase un espíritu sensible a las 'palpitaciones de los tiempos.' Estos espíritus, 'els grans solitaris de Catalunya; si físicamente aislados, se insertaban en una noción superior y fundente de la Cultura y, cada uno por su cuenta, llegaban a crear focos que constituían centros irradiadores de civilidad en los medios rurales, convirtiéndose en agentes de la heliomaquia, combate por la luz.²⁵

En el plan de Eugenio d'Ors la civilización debe ser la meta de todo catalán. Por otra parte, la urbe es el lugar donde se incuba y florece la civilización y de hecho, se debe y se puede ser ciudadano aun sin vivir en la ciudad. En d'Ors la palabra ciudad cobra un sentido de progreso que debe permear la mente de todo catalán. A través de las páginas de su Glosari d'Ors desvela su campaña catalana, una campaña en la que la ciudad debe ser conquistada por el universalismo.

Por otra parte el catalanismo de Eugenio d'Ors le conduce a su mediterraneanismo y por ende, su inclinación al clasicismo que quizás no siempre haya alcanzado. Jardí explica que el razonamiento de d'Ors nace del pensamiento de que "en la ribera del Mediterráneo, en Grecia, en Roma

surgió la cultura clásica, de la que todavía está necesitada Cataluña, debido al poco arraigo que tuvo el Humanismo renacentista por una serie de causas político-económicas de todos sabidas."²⁶ Al volver al Mediterráneo esperamos poder reconstruir nuevamente a Cataluña. Estos ideales catalanes y culturales de Eugenio d'Ors se convirtieron en la ideología de aquella generación que él mismo denominó generación novecentista aunque más tarde d'Ors cambie de rumbo en cuanto al catalanismo como observaremos más adelante.

El catalanismo de Eugenio d'Ors, sin embargo, no es una mera expresión regionalista como lo fueron algunas otras manifestaciones literarias de Galicia, Madrid y aun de la misma Cataluña. Si nos fijamos, por ejemplo, en una obra temprana como Teresa la Bien Plantada, en cuyo protagonista muchos han visto la encarnación de la mujer mediterránea y catalana, podemos distinguir que "contra lo que opinan algunos círculos del catalanismo, más que una exaltación 'regionalista' [d'Ors] aspira a un simbolismo universal."²⁷ La idea orsiana no es permanecer en la tradición del regionalismo, sino elevarlo a la categoría de universalidad, empaparlo de cultura. La misión personal de Eugenio d'Ors, por encima de todo catalanismo o nacionalismo es el combate por la luz, es decir, la Heliomaquia o Aufklaerung que ya mencionamos anteriormente, pero ella debe ser "una 'Aufklaerung' libre de impiedad y ahincada en la tradición, un Catolicismo luminoso... alejado de

misticismos embriagadores y de irracionalismos románticos, he ahí la esencia de la europeidad que redimirá a España":²⁸ este es el primer postulado ideológico que lo separa del resto de los intelectuales de la época para aunarlos al grupo novecentista.

La ruptura de Eugenio d'Ors con Cataluña y su afiliación con el foco de Madrid no ocurrieron, como podría imaginarse, repentinamente. Sus primeros contactos con el castellano datan de 1904 cuando Enrique Díez-Canedo tradujo La muerte de Isidoro Nonell.²⁹ Sin embargo, sus primeros contactos con los grupos literarios madrileños ocurren en 1914 cuando después de una derrota en la oposición a una cátedra de psicología en la Universidad de Barcelona Eugenio d'Ors es recibido con enormes consideraciones en el círculo de Madrid, al frente del cual se encuentra Ortega y Gasset. En la Residencia de Estudiantes se organizó un homenaje a d'Ors y en esa institución pronunció él sus dos conferencias más aplaudidas: De la amistad y del diálogo y Aprendizaje y heroísmo. A partir de ese año comenzaron a aparecer traducciones al castellano de sus libros y escritos catalanes. Azorín, Unamuno y Machado le dedicaron comentarios y reseñas. En 1921 se produce la separación definitiva con la Maucomunitat de Catalunya, y después de una estancia en la Argentina, Eugenio d'Ors comienza a colaborar en castellano para el periódico ABC de Madrid. Este incidente, declara Díaz-Plaja, colma "la indignación de sus viejos turiferarios, que no le perdonan

su colaboración en el diario que personifica la política anticatalanista."³⁰ No pretendemos, puesto que no es nuestro objetivo en esta obra, discutir en detalle los problemas que llevaron a d'Ors a esta ruptura total con el catalanismo. Solamente notaremos que las desavenencias con Cataluña, algunas de tipo personal, otras de ideología, dejaron grandes cicatrices en d'Ors, que se rezuman en algunas páginas de su obra. En el círculo de Madrid, a pesar del buen acogimiento inicial, Eugenio d'Ors quedó nuevamente alejado y solo. Su círculo de admiradores fue limitándose cada vez más y aquellos que un día le profesaron simpatía comenzaron a distanciarse poco a poco. Enric Jardí, que ha estudiado quizás mejor que nadie la biografía de nuestro autor declara: "Ignoro los hechos que provocaron el progresivo alejamiento de aquel grupo de hombres selectos que le secundaron al principio de su cambio de residencia o incluso antes de establecerse en la Villa y Corte."³¹

La ideología de d'Ors está basada en un esfuerzo por la unidad, el orden y la belleza universal. A estos ideales d'Ors añade también el ideal de la vida sencilla porque en la sencillez, estima, radica la idea del verdadero refinamiento. Partiendo del concepto de unidad d'Ors explica que la filosofía es siempre el "pensamiento inspirado en la unidad" (NG, I, p. 1156). Por debajo de cada uno de los postulados de su catecismo novecentista encontramos el signo de la unidad, la idea de sistematizar de encontrar los elementos de constancia en el fluir de la historia y de

combatir en todo momento la fragmentación y la diversidad. D'Ors parece regirse por el pensamiento de que "Nihil est ordinatum quod non sit pulchrum." Unidad y belleza van unidos porque "decir belleza y forma es decir claridad... y orden también. Claridad, que no es lo mismo que facilidad. Claridad, que es lucidez... Voluntad de ordenación, deber, en todo, de orden."³² De esta idea nace la simpatía por el estilo clásico en contraposición al barroco "el estilo clásico realiza la Unidad, la jerarquía del saber y de la autoridad, de la estirpe y del gremio; el triunfo sobre la naturaleza, sobre el espacio y sobre el tiempo; el cultivo del arte y la educación; la presencia de asunción del humanismo griego, la catolicidad romana y el catolicismo cristiano."³³

Las preocupaciones filosóficas de Eugenio d'Ors tienen todas el supremo objetivo de perseguir la Cultura. Esta misión personal que d'Ors emprende, pretende la ordenación y unificación del universo en la verdadera 'civilidad' del individuo. Erundino Rojo Pérez explica que "la Cultura, originariamente en d'Ors, sería la parte de la naturaleza ya potencializada por el conocimiento, el trabajo y el juego de todos los hombres a lo largo de la Historia; o, en otras palabras, la totalidad de los productos obtenidos como resultado de la lucha victoriosa de la Potencia y la Resistencia."³⁴ El instrumento definidor de esta filosofía del orden y balance es lo que d'Ors denomina en terminología catalana, que no admite traducción precisa, el "Seny".

El Seny orsiano que podía guardar alguna similaridad con la "saggesse" francesa es una armoniosa forma de pensar que funda su metodología en la Filosofía del Hombre que Trabaja y que Juega. La filosofía según el Seny es una mezcla de pensamiento y acción. Para Eugenio d'Ors un filósofo es en realidad un hombre que trabaja y juega; y Cultura, son aquellos acontecimientos que en el devenir de la historia han cobrado valor de universalidad y se han convertido, por lo tanto, en eternidades. De ahí que Eugenio d'Ors se mantenga consciente en todo momento de las categorías más que de las anécdotas, de las constantes de la historia, más que de la hilación cronológica de acontecimientos que por su matiz temporal sólo forman parte de la historia o de la llamada civilización. Eugenio d'Ors divide las manifestaciones universales de los esfuerzos humanos en tres categorías que denomina "humanidades del conocer" (Kennenkultur), "humanidades del valorar" (Wertenkultur), y "humanidades del hacer" (Marchenkultur). Erundino Rojo Pérez explica que las humanidades que tengan, "simultáneamente, un valor de universalidad en el espacio y de permanencia en el tiempo" constituirán la Cultura.³⁵ Eugenio d'Ors trata el material histórico de manera científica porque se fija, no ya en los elementos que cambian en el fluir del tiempo, en los cuales no se encuentra la ciencia, sino en los fijos y permanentes, es decir, en el eón que para nuestro autor "es una 'constante' un arquetipo de cultura, de existir sempiterno" (NG, III, p. 382).

En el pensamiento filosófico y literario de Eugenio d'Ors confluyen la voluntad intelectualista y la curiosidad estética de la generación novecentista. Para Aranguren, d'Ors, es un "desnacionalizado", para nosotros podría serlo también si no lo viéramos a la luz de la ideología novecentista. El ecumenismo de d'Ors implica el sometimiento de la vida a los cánones de la cultura en una eterna lucha por la primacía de la unidad, representada por Roma frente a Babel, símbolo del exótero o de la desunión que lleva la humanidad a la catástrofe. Dentro del cosmopolitismo novecentista en oposición al tradicional concepto cerrado de un nacionalismo que no cruza fronteras, podemos comprender el carácter de Eugenio d'Ors, cuyo supremo modelo será Goethe, "símbolo de una cultura europea, con la aguileña mirada situada, a la vez, hacia la Italia clásica (Viaje a Italia), hacia los fondos del alma germánica (Fausto) y hacia los valores del mundo oriental (Diván)."³⁶ Así continúa explicando Díaz-Plaja, que, aún en los momentos de su adhesión al catalanismo, d'Ors rechazaba la noción de nación, término que para él comulgaba con Babel y es, por lo tanto antípoda del ecúmeno que promulgaba su filosofía. Además, dentro del europeísmo novecentista encontramos ideas opuestas entre sí como la de Ortega y Gasset, que aboga por la pluralidad de culturas, mientras que el europeísmo de d'Ors se concentra más bien en la defensa de la Razón como medio de alcanzar la Unidad.

Al estudiar la vida y la obra de Eugenio d'Ors notamos

que su carácter suele estar constituido de ciertos opuestos que a veces parecen entrar en conflicto con su filosofía. Este conflicto se resuelve fácilmente si comprendemos que nuestro autor es un individuo cuyo carácter está compuesto básicamente de antagonismos y dualidades. La obra de Eugenio d'Ors, por ejemplo está permeada de un carácter pedagógico tanto en las ideas como en su método de acercamiento. Sin embargo, d'Ors fingía, a menudo, un cierto desprecio por la función docente, al menos cuando ella se refería a la enseñanza de menores y no a la de adultos que siempre le fascinó. Espíritu contradictorio hasta cierto punto, Eugenio d'Ors quizás no se percataba de su inherente didacticismo. Al hojear las páginas de su Glosario notamos que la obra de Eugenio d'Ors oscila siempre entre lo permanente y lo efímero porque la glosa, se propone absorber la esencia de la circunstancia. Eugenio d'Ors proclama la filosofía del hombre que trabaja y juega y utiliza todo lo circunstancial o cambiante para alcanzar la idea de lo permanente que constituye la base de la ciencia de la Cultura. De ahí que la glosa orsiana, al igual que su literatura en general sea una recolección de todo lo cambiante, formas, juegos, ideas, o su mismo interés por la biografía. Estos son meros símbolos de una constante, o idea permanente, que constituye la verdadera historia de la humanidad y a los cuales d'Ors se refiere denominándolos "eones". La literatura de nuestro autor se propone captar la esencia de lo eterno de en medio de lo circunstancial y etéreo ya que para d'Ors lo

histórico, es decir, la sucesión de acontecimientos que pasan, no se repite pero la esencia de la historicidad es una constante que reaparece porque "el tiempo histórico, como el cósmico y el metafísico, obedecen a un ritmo de permanencia."³⁷ Ese ritmo de permanencia es el que promueve en d'Ors el interés por el género biográfico, las personalidades históricas y, aunque aparentemente contradictorio, los sucesos temporales de los individuos. Esta idea la veremos con más detenimiento cuando analicemos su obra en detalle.

Como sabemos, el carácter de Eugenio d'Ors es básicamente clásico con una base fuertemente arraigada a la unidad y la síntesis. Parece nuevamente contradictorio encontrar que para un autor que promulgaba tanto la simpleza y el pensamiento figurativo, d'Ors nos entregue una de las obras más prolíferas y aparentemente fragmentarias de nuestra literatura. Más que una obra clásica, el conjunto de su producción parece más bien una obra de engranaje barroco donde entre oscuras expresiones y galimatías d'Ors nos da la apariencia de un escritor de difícil comprensión. Sin embargo, debajo de ese d'Ors que aparentaba ser, existía el otro que en realidad era: su prosa era clara, limpia y sus ideas claramente discernibles. En conclusión d'Ors da la impresión de lo que realmente no es y para comprender su carácter y su obra es necesario sondear las apariencias.

El espíritu docente de Eugenio d'Ors le llevó desde temprano a lo que podíamos llamar la secularización de la filosofía. Para ello se valió de un género enteramente suyo,

la glosa, a medio camino entre el ensayo y el estilo periodístico. Su Glosario recoge, a manera de periódico, sus meditaciones más íntimas. En su prólogo al Nuevo Glosario d'Ors escribe: "la lección socrática es y será perdurablemente la de incluir, con familiaridad tanto como con recogimiento, en lo cotidiano, filosofía, que vale tanto como decir: eternidad" (NG, I, p. 13). ¿Qué dualidad la de querer afianzar la esencia de la eternidad en el menudeo cotidiano! Otra aparente contradicción, pero la realidad es que "sin dualidad no hay filosofía," ni pensamiento siquiera. D'Ors busca "interlocutores... Pacíficos interlocutores con quien departir en la pura hermandad universal del Espíritu." Busca siempre la categoría que cree hallar trascendiendo lo anecdótico de cada día. Esto último parece convertirse en otra contradicción. D'Ors el filósofo, enemigo de lo anecdótico, nos entrega una obra cuajada de anécdotas pero con el objeto de que sean sólo el instrumento para llegar a la categoría de las cosas.

Consciente siempre de la necesidad de unidad de pensamiento, d'Ors nos ofrece una obra ecléctica donde a manera fragmentaria nos habla de todo tipo de tema. Es, como explica Aranguren, "filosofía de lo vario" porque pretende penetrar la vida entera. Distingamos pues, ahora, el hecho de que en la filosofía de d'Ors el fondo y la forma no se compenetran, es decir, en un marco de simulado eclecticismo d'Ors mantiene una posición de unidad y síntesis. Lo que pretendemos no es presentar a un d'Ors ambiguo y contra-

dictorio, que en ningún momento lo fue, sino definir un carácter dual que se valía de opuestos para hacerse comprender. Sería difícil determinar si esta forma de ser era consciente o inconsciente pero podemos atestiguar que bajo la aparente censura de lo barroco d'Ors ocultaba una gran afición a esta categoría. El mismo nos lo deja ver en su prólogo al libro Lo barroco en donde admite que el libro "pudiera ser llamado novela, novela autobiográfica. Contará la aventura de un hombre lentamente enamorado de una Categoría" (LB, p. 9).

Otras aparentes contradicciones perfilan la silueta del carácter orsiano. No cabe duda que nuestro escritor sentía un profundo interés por la filosofía. De hecho en 1903 acabó la carrera de leyes conjuntamente con la de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. Aunque abogado de carrera nunca lo fue de vocación, su llamado estaba hacia la literatura y la filosofía. Ya en 1903 d'Ors manifestó su idea de que Cataluña debía instaurar una Facultad de Teología separada de la de Filosofía. Esta idea que d'Ors adopta cuando apenas contaba veintiún años y era estudiante de Derecho en la Universidad de Barcelona muestra la preocupación temprana por la filosofía que siempre asedió a d'Ors. Más tarde su tesis Genealogía ideal del Imperialismo (Teoría del Estado-Héroe) lo doctoró por la Universidad de Madrid. También sabemos que sus primeras manifestaciones intelectuales fueron como dibujante y es innegable que como crítico de arte ha dejado grandes

aportaciones. Su contribución a la crítica de arte ha sido ampliamente discutida por Pilar G. Suelto de Sáenz en su tesis Eugenio d'Ors: Su mundo de valores estéticos. Lo que ahora vemos en d'Ors es a un esteta en ropaje de filósofo, no que por esto mengüe su tacha de filósofo, sino que en el fondo de esa pasión por la filosofía, existía un frenesí por el arte que él mismo no puede ocultar a veces. Veamos lo que nos dice en la glosa "Se acerca la partida":

Mañana por la noche, pues, en vez de hablar directamente de Roma o del Ewig-Weibliche, del Ecúmeno y del Esótero; en vez de hablar de Querubines, Angeles y "demonios familiares," de la Sobreconsciencia y la Personalidad, de la Biografía y del Retrato, del Pensamiento-Diálogo o de la Oración antifonaria, hablaremos de cubistas y de expresionistas, de Cézanne y de Picasso, de Seurat y de Giorgio de Chirico, de Oskar Kokoschka y de Emil Nolde, de Jean Roy y de Joan Miró. Será el postre y el fin-de-fiesta, el lazo de color en el paquete donde el buen artesano va a entregar la creación de sus fatigas, que ha probado de realizar, concienzudamente, según la moral de la Obra Bien Hecha (NG, III, p. 231).

No comprenderíamos la verdadera esencia de d'Ors si lo tacháramos de ambiguo y afectado. Hay un sinnúmero de aparentes contradicciones en su actitud ante la vida pero ellas sólo nos ayudan a conocerlo mejor. ¿Diremos además como Aranguren que Eugenio d'Ors era un "desnacionalizado" porque su formación catalana y francesa le desarraigaron y su educación en Cataluña no le dejó experimentar un verdadero sentimiento español? Esto sería pasar por alto el hecho de que debajo de ese universalismo se escondía un gran

sentimiento de nacionalidad, de su nacionalidad catalana, que por esos azares del destino había tenido que tratar de olvidar. Pero es también cierto que de presentarse las circunstancias de otro modo, su Glosario no hubiese tomado "las alas del castellano, avezadas a volar entre continentes" (NG, I, p. 12). Y una vez más, contradictorio parece que el enemigo de la democracia, símbolo de Babel, el gran abogado de la Monarquía, el Imperio, la Norma y la rigidez elija la libertad como "lo central e irreductible del espíritu."³⁹ Porque para esta filosofía muy sui generis, lo que nos ata es en realidad lo que nos libera, como explica en su obra Religio est Libertas. Detrás de esa aparente norma y rigidez había una enorme cantidad de energía sentimental. Así lo observó también Enric Jardí cuando dice,

sabía que era exuberante por naturaleza y procuraba mostrarse frío y sereno, pero no siempre lo consiguió... Quería ser un hombre sensato, pero, a veces le traicionaba su sentimentalismo. En su persona no siempre la Norma predominaba sobre el Instinto. Y como quiera que tenía plena conciencia de su problema, recomendaba, infatigablemente, lo que él se esforzaba por lograr.⁴⁰

Para Eugenio d'Ors la Naturaleza debe estar siempre subyugada a la Inteligencia, pero él no siempre lo consiguió.

Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors son unos de los pocos escritores españoles que han dedicado páginas a la teoría y a la creación biográfica. Las páginas que nos proponemos desarrollar descubren así un naciente interés crítico por

la biografía y se proponen reanudar la inclinación por este género que ya iniciaron Ortega y d'Ors a comienzos del presente siglo. La literatura española, que ha sufrido innumerables cambios progresistas en su devenir evolutivo, se manifiesta actualmente más abierta que nunca a las corrientes universales actuales. Sin duda, la literatura española no se ha fijado mucho en este género ya que el espíritu español no siente afinidad por la curiosidad biográfica. La literatura española es la expresión de un mundo que ha permanecido, durante siglos, cerrado al mundo externo. Por lo tanto, Ortega concluye que

esta falta de curiosidad para lo humano es causa de que en España se hayan escrito tan pocas biografías y que las existentes sean tan poco ágiles y perspicaces. Para entender las vidas ajenas es menester que durante muchas generaciones se haya mantenido la atención alerta sobre ellas, que se hayan ensayado múltiples modos de posible interpretación y todo este esfuerzo haya decantado en la consciencia colectiva un surtido de afiladas categorías, de cautelas e iluminaciones para comprender al prójimo. De otra manera, lo que digamos de una vida será tosco, cuando no pura patraña.⁴¹

El individualismo español y con ello el hermetismo en que se encierra cada vida son causas también de que la ideología de países como Inglaterra, Francia y Alemania que marcan el rumbo de la creación biográfica permaneciera inasequible a la literatura española. Ortega explica que "si no se nos hace suficientemente claro cómo es ese alguien, el 'hecho' que se nos comunica resulta ininteligible. For

eso, las biografías y, en general, la historia tal y como se practican son el producto menos ininteligible que segrega la mente humana."⁴²

Nuestras páginas constituyen el primer intento serio de estudiar el género biográfico en las obras de Ortega y d'Ors. Es además un deber cultural dedicar alguna atención al estudio de este género al igual que se ha hecho con otras modalidades en que se ha expresado nuestra lengua. La meta principal de nuestro estudio representa un esfuerzo por analizar la obra biográfica de Eugenio d'Ors en relación a su teoría biográfica y dentro del marco de su sistema filosófico. Se estudiará primero la teoría biográfica orsiana a la luz de la angeología que le sirve de base. Los capítulos siguientes comprenderán un estudio detallado de las obras biográficas orsianas de las cuales las biografías comprendidas en Epos de los destinos son sus máximos exponentes. Discutiremos también en menos detalle el carácter biográfico de Flos Sophorum y El Valle de Josafat. Por último, nos proponemos un estudio comparativo de la biografía de Ortega quien compartió con d'Ors el puesto de inspirador de la nueva generación novecentista que vino a interpretar y guiar el pensamiento español posterior a la generación del 98. Ambos escritores comenzaron a interesarse por la biografía desde muy temprano en sus carreras literarias. De hecho, aunque uno en Castilla y el otro en Cataluña, ambos parecen haberse interesado en la biografía casi simultáneamente. Ortega y Gasset

persigue una biografía de tipo intimista que guarda grandes puntos de contacto con la de Eugenio d'Ors. En nuestro último capítulo observaremos también importantes puntos de discrepancia entre el pensamiento de estos dos escritores. Aunque nuestro trabajo sobre Ortega no se propone ser un estudio exhaustivo de su obra biográfica consideramos esta labor útil y necesaria para una visión más amplia de este género literario. Las obras biográficas de Ortega y d'Ors representan una labor insigne en la tradición biográfica española. La biografía orsiana y orteguiana abren una nueva brecha en la literatura española en la realización de una vertiente biográfica incipiente a la vez que moderna.

NOTAS

¹ José Luis Aranguren, La filosofía de Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A., 1945), p. 89.

² Ibid., pp. 163-164.

³ Ibid., p. 80.

⁴ Johannes Hirschberger, Historia de la Filosofía, Tomo II, (Barcelona: Editorial Herder, 1976), p. 480.

⁵ Ibid., p. 491.

⁶ Guillermo Díaz-Plaja, Modernismo frente al 98 (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1951), p. 333.

⁷ José Carlos Mainer, La edad de plata (Barcelona: Ediciones Asenet, S.A., 1975), p. 117.

⁸ Ibid., p. 70.

⁹ Ibid., p. 66.

¹⁰ Ibid., p. 71.

¹¹ Ibid., p. 73.

¹² Ibid., p. 75.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., p. 78.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 89.

¹⁷ Ibid., p. 91.

¹⁸ Ibid., p. 116.

¹⁹ Guillermo Díaz-Plaja, Estructura y sentido del novecentismo español (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1975), p. 44.

²⁰ Ibid., pp. 50-51.

²¹ Ibid., p. 52.

²² José Carlos Mainer, p. 117.

²³ Enric Jardí, p. 60.

²⁴ Ibid., p. 67.

²⁵ Guillermo Díaz-Plaja, Estructura y sentido del novecentismo español, p. 53.

²⁶ Enric Jardí, p. 61.

²⁷ Guillermo Díaz-Plaja, Literatura y contorno vital (Valencia: Biblioteca Filológica, 1973), p. 77.

²⁸ José Luis Aranguren, p. 208.

²⁹ Guillermo Díaz-Plaja, Estructura y sentido del novecentismo español, p. 138.

³⁰ Ibid., p. 141.

³¹ Enric Jardí, p. 349.

³² José Luis Aranguren, p. 70.

³³ Ibid., p. 84.

³⁴ Erundino Rojo Pérez, Introd., La ciencia de la cultura, por Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1964), pp. 13-14.

³⁵ Erundino Rojo Pérez, La ciencia de la cultura. Teoría historiográfica de Eugenio d'Ors (Barcelona: Juan Flors, 1964), p. 44.

³⁶ Guillermo Díaz-Plaja, Estructura y sentido del novecentismo español, pp. 43-44.

³⁷ José Luis Aranguren, p. 80.

³⁸ Enric Jardí, p. 43.

³⁹ José Luis Aranguren, p. 151.

⁴⁰ Enric Jardí, p. 363.

⁴¹ José Ortega y Gasset, "Goya," en Obras completas (Madrid: Revista de Occidente, 1964), Tomo VII, p. 538.

⁴² Ibid., p. 550.

CAPITULO II

LA BASE TEORICA DE LA BIOGRAFIA ORSIANA

A. La angeología como base de la teoría biográfica orsiana.

La angeología constituye la contribución de Eugenio d'Ors al campo de la teología y establece la base de nuestro estudio sobre el género biográfico que representa la ejemplificación de su tratado sobre la personalidad. El sistema filosófico de nuestro autor consta de tres partes, a saber, la Dialéctica, la Poética y la Patética. La angeología o doctrina de la personalidad corresponde a la Poética o estudio del Espíritu creador y en ella cabe todo cuanto es juego, conocimiento o trabajo. Explica Aranguren que la filosofía de la personalidad en d'Ors es una antropología emparentada con sus contemporáneos pero diferente de ellos. Así la iremos observando en el transcurso de estas páginas. Notemos también que la angeología representa la aplicación de los principios de la Dialéctica al campo de la realidad individual humana.¹ Debido a eso veremos la repetición constante de sus ideas filosóficas en el estudio de esta angeología.

Hacia 1926 concibe d'Ors esta teoría de los ángeles que hoy nos concierne. De hecho, así lo declara en un texto temprano de su libro Introducción a la vida angélica:

"si, de una parte, yo andaba, en aquel otoño de 1926, en reflexión metódica y hasta profesional sobre los problemas concernientes a la Biografía como género literario, de otra parte se empapó entonces mi vivir de soledad, condición óptima para escuchar ciertas voces."² En 1939 d'Ors publicó en Buenos Aires la última versión de su tratado de los ángeles, la antes citada Introducción a la vida angélica. En ella revela nuestro autor que fue precisamente el 6 de octubre cuando alumbró en su mente, a manera de revelación, esta idea de los ángeles. Para dicha concepción parte d'Ors de la utilización de la soledad humana como instrumento de alcance de la compañía divina. De esta soledad surge, como ya sabemos, la mística que halla la compañía divina en la presencia del Esposo, Amado o Amigo. En d'Ors, sin embargo, no se trata de mística puesto que su posición es eminentemente intelectualista, "él cree llegar a una creencia, que por añadidura considera como uno de los baluartes de la inteligencia contra el misticismo."³ Es decir, su acercamiento a este tema teológico no es por la vía mística, sino por la del raciocinio y argumentación. La soledad, así no da auge a una unión espiritual como en el caso de los místicos sino al desenlace del diálogo que va a plantear la argumentación intelectualista de nuestro autor. Su concepción angelológica quedará así a medio camino entre la mística y la psicología con toques ocasionales de filosofía aclarando nuevamente que más que mística es ciencia y vida a la vez.

Punto importante en la filosofía de este autor es el diálogo que para él es lo que constituye el pensamiento. D'Ors entiende la necesidad íntima de una dualidad de pensamiento, de ahí su dialéctica, "ser dos, por lo menos, en la inteligencia" (IVA, p. 33) que ha proclamado en varias de sus obras y en especial en "De la Amistad y del Diálogo." D'Ors declara que por muchos años ha sabido de la existencia de un diálogo interior pero hasta 1926, fecha de la angeología, no se dió cuenta de que ese interlocutor invisible es el Angel. De hecho, Introducción a la vida angélica ha sido concebida a manera epistolar para facilitar así la materia mediante una comunicación dialogada entre el autor y Filotea. Pero quizás lo más importante a notar es el hecho de que este libro es, en palabras del autor, una comunicación dialogada entre su ángel y el de Filotea. Igualmente, d'Ors opina que la voluntad tampoco está exenta de dualidad. Dice que "para pensar, para pensar de veras, hay que ser dos; pues, te decía en una de mis cartas 'pensamiento' es inevitablemente diálogo. Y también para querer hay que ser dos. Porque la voluntad es igualmente diálogo" (IVA, pp. 34-35). La voluntad, pues, como veremos más adelante, va a jugar un papel importante en la personalidad del individuo ya que en ella radica la vocación de una persona.

La angeología establece la plataforma de una soteriología general que nuestro autor definió como el "cuerpo de doctrina posible en que se examinen los fundamentos teóri-

cos y los preceptos prácticos de la misión superior e individualizada compañía que el hombre puede ejercer sobre el hombre" (IVA, p. 22). La altura espiritual de estos temas de d'Ors en nada usurpa el lugar del místico ni del sacerdote como tampoco deroga la actitud de filósofo de nuestro autor puesto que su acercamiento a estas materias es muy distinta de la del sacerdote o del místico. Paul Henri Michel explica que la soteriología orsiana cobra un nuevo color ya que no se refiere a la teoría de redención cristiana que usualmente asociamos con las ciencias religiosas. En d'Ors viene a ser "un sistema general, a la vez científico y práctico" que se ocupa de la protección de un ser sobre otro, como lo son la pedagogía o la medicina. En nuestro caso, la soteriología se refiere a "la revelación en un alma del elemento angélico," y el soteriólogo será pues "el partero del ángel."⁴

Ante la posición intelectualista de este autor cuyas verdaderas raíces están en el mundo artístico, la iconografía representará el punto de partida más apropiado para el estudio de esta materia. Compartiendo la idea de Aguilera Cerní de que Eugenio d'Ors es "el crítico de arte que quiso hacer filosofía,"⁵ no nos extraña verlo inspirar su estudio de la existencia y asistencia de esos mensajeros superiores, a los que llama ángeles, en el Tobías del pintor italiano Pollaiuolo. D'Ors parece haber encontrado esta pintura en la Pinoteca de Turín y en ella se hizo evidente, como en ningún otra, la posibilidad de un Angel Custodio, no ya de

la forma volátil y pàrvula que recordamos de los cuadros de "angelitos" de la guarda, sino en una "forma que pesa" y de real directores personales de cada individuo. Eterno propugnador de la forma, d'Ors hace un recuento de las diferentes representaciones artísticas del Angel comenzando por el Pollaiuolo, pasando por Buonarrotti, las Victorias aladas, Rafael y otros pintores del Renacimiento. Pero nuestro escritor llega a la conclusión de que el ángel individual de cada uno de nosotros, no es el cupidillo inocente de las historias de amor, ni la mujer-Angel de carácter romántico. Los ángeles que Eugenio d'Ors busca, "No bajan volando, no,/Peldaño a peldaño bajan" (IVA, p. 37). Es decir, son seres de peso y no imaginados como aquellos que encontramos en algunas pinturas. De hecho, por eso le atrajo el ángel del Pollaiuolo, porque su talante es de atleta y no de ser etéreo, tiene sus pies puestos en la realidad. El ángel del Pollaiuolo es en realidad la idea orsiana del ángel que ha cobrado forma siguiendo la línea de su pensamiento filosófico que estima que las ideas son formas. Su ángel es un ángel de acción y por eso corresponde al Espíritu creador y será responsable de nuestras acciones ya que constituye el impulso directriz de nuestras vidas.

La literatura orsiana, y especialmente el Glosario, es la literatura de "lo vario" para decirlo en palabras de Aranguren. Es la literatura de lo cotidiano y por lo tanto, nos da la impresión de ser una literatura vaga, fragmentaria y efímera, pero cuando comprendemos a este escritor

sabemos que todo lo contrario es la realidad. Eugenio d'Ors es el pensador de lo eterno, lo concreto y lo unánime. Es en la unidad y permanencia donde d'Ors encuentra la raíz de la civilización y el alcance de la Cultura. Cabe preguntarse entonces por qué pone tanta atención a lo perecedero si lo que busca es lo permanente, por qué ese carácter fragmentario si busca la unidad. Ya hemos visto anteriormente cómo la dualidad es característica innata del carácter de d'Ors. Inclinado siempre a la personalidad de Goethe, d'Ors estima con él que "cuanto acontece no es más que símbolo." Símbolos serán entonces las anécdotas de la vida diaria por las que pasa el individuo, "mas, si tras el símbolo queremos encontrar lo simbolizado, y, tras de la anécdota, la categoría, hallaremos siempre, al llegar a lo hondo, una realidad extratemporal" (IVA, p. 42). La vocación, que vemos expresada en los símbolos de la vida cotidiana de cada persona radica pues en lo eterno y no en lo efímero y momentáneo como se presenta en las contingencias aparentemente insignificantes de nuestras vidas. Estas están dominadas por una unidad superior, "una constancia, por debajo de la transformación, del cambio y fluir, victoriosa inclusive de la propia fidelidad, de la propia contradicción y de la muerte" (IVA, p. 42). Luego, a esa unidad, a esa constancia superviviente al fluir del tiempo y de los cambios es a la que nuestro autor define como "personalidad". D'Ors llega aún más profundo estimando que es necesario seguir calando para encontrar que esa

42

personalidad es también simbólica, es el símbolo de lo que d'Ors denomina Angel de la Guarda. La angeología, pues, define al ángel en términos de lo permanente y constante. Habíamos definido el eón como aquella substancia de permanencia en el fluir de la historia. Si definimos la biografía como la historia de una vida en la cual se manifiestan una serie de constantes que nos sirven de símbolos, comprenderemos que el ángel puede convertirse en la substancia definitoria de una personalidad. El ángel será en la angeología lo permanente en la vida de un individuo, así como el eón representa una constante en la Ciencia de la Cultura. Respecto a esto d'Ors explica: "Si es cierto que 'nuestras vidas son los ríos ...', entiendo por Angel cuanto, en las márgenes o en el fondo del río de la vida humana, no es fluir ni correr ni dar en el mar de la muerte, sino permanecer y quedarse y afirmar un pie robusto sobre la roca viva de la eternidad" (IVA, pp. 29-30).

La vida se realiza a manera de continuo combate con el medio. Este combate, que d'Ors observa en todas las actividades humanas es la lucha entre la Potencia y la Resistencia. D'Ors ofrece el ejemplo plástico del leñador que golpea el árbol con su hacha: el árbol representa la resistencia y el leñador la potencia, y es a su vez ésta nuevamente la filosofía de la dualidad. La filosofía orsiana de tipo dualista concibe al mundo como una lucha de dos fuerzas, la Potencia y la Resis-

tencia, "que toleraba un cierto grado de armonía entre una y otra por obra de la Voluntad ("Arbitrarismo"), ya que la unificación funcional de una parte de las fuerzas naturales con el Albedrío constituía una síntesis de lo que él llamaba 'Espíritu'".⁶ El triunfo del libre albedrío, o la libertad, en todas las manifestaciones humanas es lo que él denominó Arbitrarismo. Cada ser humano encierra en sí una dualidad, es decir, una lucha entre la potencia y la resistencia que forma parte del individuo, pero no es el individuo mismo. A nuestra fuerza, impulso o deseo, se nos opone una serie de limitaciones que entran en lucha con esa otra parte diligente de nosotros mismos, ya bien puede ser nuestra torpeza, impaciencia, frustración, irritabilidad, memoria o imaginación. Pero ni la fuerza, ni el temperamento, ni la inteligencia ni la voluntad constituyen en realidad el centro del individuo. Ese centro irreductible del espíritu es la libertad y ninguna operación mental puede lograr contener su existencia. La libertad, según d'Ors, va a relacionarse consigo misma mediante un acto religioso, y será responsable por nuestro destino que es fabricado por nosotros mismos a través del libre albedrío.

La psicología moderna ha puesto gran énfasis en el estudio de lo subconsciente y ha concluido que esto es algo que vive fuera de la consciencia. Después de aceptar esa premisa d'Ors opina que la psicología debiera tomar más en cuenta la totalidad del espíritu incluyendo,

no solamente el "subconsciente" sino también el "sobreconsciente." El sobreconsciente definido viene a ser

algo que, en cada vida individual, recoge, acumula y transforma, no aquellos elementos oscuros que acercan lo humano a lo bestial y representan la inmersión del hombre en la naturaleza, sino aquellos otros elementos 'demasiado luminosos precisamente', para que su presencia y compañía sean advertidas por el limitado instrumento de la conciencia; y que significan, al contrario, la ascensión ya actual, del espíritu hasta aquella región donde ya la naturaleza pierde su fuero ... (IVA, p. 68)

La subconsciencia se caracteriza por la impersonalidad pero la sobreconsciencia, que es lo que ya ha alcanzado la luminosidad y se ha desprendido de los elementos del mundo de la consciencia, constituye lo arquetípico. Lo subconsciente constituye lo arquetípico ideal de una especie. Así pues, al igual que el subconsciente nutre la existencia anecdótica de un individuo, la existencia adquiere dignidad levantándose hacia lo sobreconsciente, es decir hacia el Angel que lo gobierna.

Eugenio d'Ors reconoce pues, la existencia de tres realidades en el hombre. La psicología freudiana reconoció solamente la existencia de una consciencia que para nuestro autor representa el mundo donde "se desarrolla la parte anecdótica y enteramente conocida de nuestro existir particular" (IVA, p. 69), y de un subconsciente que viene a ser el "subterráneo del espíritu," que corresponde al instinto, lo obscuro, la bestia o Satán. Sin embargo, la psicología

no ha tomado en cuenta que si en la totalidad del espíritu se incluye un subconsciente, debe también incluirse un sobreconsciente que será el punto extremo opuesto al subconsciente. No obstante d'Ors explica que estas dos partes del individuo no son necesariamente antagónicas sino que existe una relación entre ellas. Dice d'Ors que

ni siquiera estas dos regiones extremas son opuestas; y así, determinados movimientos o pasiones del ser humano dilatan, al intensificarlo, el campo de su actividad central, extendiéndolo hacia arriba y hacia abajo; en la región de la personalidad, ya descendiendo al hombre hasta lo amorfo, ya elevándolo hasta lo arquetípico (IVA, pp. 69-70).

Todo hombre es pues un compuesto de ángel, demonio y hombre y esto constituye la concepción trinitaria del hombre. El subconsciente, siendo el subterráneo del espíritu se va a caracterizar por la impersonalidad, mientras que el sobreconsciente va a ser todo lo contrario: es el arquetipo individual, la personalidad pura. De este modo tenemos que "la existencia anecdótica humana gana vigor hundiéndose en el limo de lo subconsciente,... del mismo modo gana dignidad basándose en el éter de lo Sobreconsciente, es decir, del Angel que le gobierna desde encima" (IVA, p. 69). Tanto la Subconsciencia, la Consciencia y la Sobreconsciencia son espíritu pero d'Ors explica que no son tres espíritus sino un sólo espíritu y la existencia viene a estar constituida de un espíritu trino y uno. La tensión Angel-Satán o Subconsciente-Sobreconsciente es la dualidad

imperante en cada hombre semejante a la Potencia-Resistencia que ya explicamos anteriormente.

El gusto por lo fragmentario que vemos en la literatura orsiana parece repetirse en el caso de la personalidad a la que, como hemos observado, d'Ors atribuye un carácter trinitario. Vemos nuevamente que dicha fragmentación es una nueva decepción pues también observamos que se trata de una cualidad trina y una como en el caso de la divina trinidad. Aquí radica precisamente la limitación del género biográfico actual según nuestro autor. La biografía se limita a descubrir la vida consciente y la subconsciente pero nunca hace énfasis ni mención de la Sobreconsciente. D'Ors pretende iluminarnos ese secreto esencial que es el sobreconsciente y establecer así una fórmula y un precedente para escribir biografía. Su intento queda bien establecido y la utilidad del mismo claramente expuesta cuando dice: "Cabe esperar que, una vez descubierta e impuesta la noción de lo sobreconsciente, esta adquisición se traduzca, bien en una renovación de la crítica sobre las grandes figuras, bien en una amplificación del campo de su biografía, análoga a la que en una hora dada, añadió al dominio biográfico de lo consciente, el de lo subconsciente" (IVA, p. 72). La aplicación de esta teoría que seguiremos explicando con más profundidad en las páginas que siguen, es la que vamos a ver utilizada en la trilogía biográfica de Epos de los destinos y otros escritos de tema biográfico de este autor. Pero esa personalidad arquetípica o

Ángel que domina el vivir consciente y subconsciente no es cuestión de grandes hombres solamente, sino de todos los seres humanos y es obligación del biógrafo descubrir ese subconsciente en la vida del biografiado si su obra merece ser llamada biografía completa.

A pesar de su insistencia en el hecho de que su tratado angeológico nació un día de octubre de 1926 y a manera de revelación, Eugenio d'Ors deja ver durante la exposición de su teoría el trasfondo literario que le sirvió de base y referencia. Primero que nada notamos que se muestra conocedor del Antiguo y Nuevo Testamento donde existen innumerables ejemplos que atestiguan con certeza la existencia de esos "seres superiores" a los que llama ángeles. Una de las narraciones más conocidas, en la que hace bastante hincapié, es la del patriarca Jacob, que lucha con su ángel hasta domarlo. Explica d'Ors que la doma de los Angeles es de suma importancia en la vida del individuo, cuando el Ángel ha sido domado "el mortal tiene ya su ángel propio, su persona" (IVA, p. 93). Esto ocurre cuando se ha llegado ya a la edad madura y queda así fijada la individualidad de la persona. Veamos lo que significa para nuestro autor llegar a la madurez: "Llegar a la madurez significa, según este punto de vista, dejar diseñada y casi fija la propia sobreconsciencia, terminar el modelado de la propia estatua, libertar el ángel de la propia personalidad pura, desprendiéndolo de la confusión turbia de elementos que significan el período de ensayo y retoque, es decir, juventud"

(IVA, p. 75). Esa figuración definitiva del ser humano se alcanza al pasar la cuarentena que es la edad de la madurez, según d'Ors. La educación del cuádragenario que, como el niño, necesita educador, es lo que d'Ors denomina "pedagogía de cuádragenarios". La angeología preconiza pues, la necesidad de una mayéutica, que se dedique a la tarea de "alumbrar el ángel de la propia personalidad".⁷ D'Ors ha denominado esta tarea mayéutica siguiendo el postulado socrático. Toda ciencia que se dedique a alumbrar el ángel adquiere una función mayéutica semejante a la función que para d'Ors tiene la pedagogía, el retrato y la biografía. Esta mayéutica, explica d'Ors, debiera cobrar la misma importancia que la medicina o la educación formal de la infancia. Si el hombre a los veinte años ha adquirido completa estatura y formación, para d'Ors todavía le faltan otros veinte para su completa formación moral. De esa segunda adolescencia debe ocuparse la educación de cuádragenarios. Esta, debe ocuparse de la perfección del hombre moral para así alumbrar el Ángel personal de ese individuo. Comparando la madurez del individuo con la del fruto, d'Ors estima que madurez significa

"sazón para ser comido, sazón para que la semilla se desprenda. Trascendencia, por consiguiente, más allá de la individualidad. Es el fruto verde, el que puede, en rigor, llamarse 'individuo'. Es el fruto maduro el que pudiera llamarse 'persona'. 'Persona', porque ya representa un 'uno' dispuesto a encarnarse en 'otro'. Y, como el fruto en madurez, el hombre en madurez. El que va a ser "otro", precisamente porque ahora es, profundamente, "él mismo" (IVA, p. 188).

Pero alumbrar el ángel de cada individuo es tarea seria. Ello nos lleva hacia la vocación la cual contiene más profundidad en esta teoría orsiana, que el mero llamado religioso al que algunas personas selectas son guiadas. Todos tenemos vocación para algo y de hecho seguimos siempre el llamado de algo, ya sea el subconsciente, el consciente o el sobreconsciente. Vocación es pues, pues, arrender a seguir el llamado, la voz de Angel personal. En vista de que todos somos un poco de Diablo, Angel y Hombre es necesario ver cuál de esas voces seguimos y cuál es nuestra inclinación. En esto nos ayuda la educación de cuádragenarios y d'Ors estudia más a fondo estas tres divisiones del individuo en su trilogía biográfica Epos de los destinos que examinaremos más adelante.

La teoría de Eugenio d'Ors puede verse operando en la vida de un individuo cuando observamos con detenimiento el ejemplo del Mozart niño sentado al piano. Explica nuestro autor que tres fuerzas operan dentro de él en ese momento dado. Actúa la fuerza de su consciencia que está procurando la acción de sentarse al piano siguiendo el impulso de una voluntad. Por debajo de esta consciencia está operando la influencia que su subconsciente haya tenido sobre él. Las reacciones ante el medio, la adaptación a la circunstancia y las impresiones vitales del pequeño Mozart han sido moldeadas por las huellas que la vida haya dejado ya en el subconsciente. De estos dos niveles del ser humano tenemos conocimiento no sólo por estas observaciones de d'Ors

sino por las teorías freudianas prevalentes en nuestro siglo. Sin embargo, a estos dos niveles d'Ors añade el del sobreconsciente que va a tener a su cargo la dirección de la vocación. Esta corresponde pues al orden del futuro en contraposición al subconsciente que opera como instrumento de reminiscencia hacia el pasado. El sobreconsciente que opera sobre el párvulo Mozart es "una personalidad, que no se ha manifestado todavía pero que ya existe" (IVA, p. 40).

A ello llama d'Ors, el Angel Custodio de Juan Volfango Mozart. El instante de sentarse al piano se convierte entonces en un mero símbolo. Es la fusión del subconsciente, del consciente y del sobreconsciente en un instante dado, uniendo así el pasado, el presente y el futuro para dejar ver de ese modo la luz de la vocación operando sobre el niño Mozart. El verdadero biógrafo verá en ese instante, en esa anécdota, el reflejo ya existente del futuro Mozart artista, es decir, de la categoría. La consciencia o instrumento del presente, la subconsciencia o instrumento del pasado se han unido en ese instante para influir en el sobreconsciente o instrumento del futuro. Este último ayudará a moldear el Mozart definitivo, el Mozart que será cuando alcance, pasada la cuarentena, la segunda adolescencia. El Mozart "maduro" será pues aquel que exhiba ya todas las cualidades de esa personalidad que ya estaban latentes en la persona del niño Mozart pero que no se habían manifestado aún. El niño Mozart pertenece al período de gestación de su propia personalidad. Las instancias continuas del

Ángel constituyen las llamadas del ángel tutelar que adquiere una significación equivalente al demonio familiar socrático. El Mozart adulto, maduro y artista, es el individuo que ya ha adquirido ángel propio, es el hombre con personalidad propia.

Volviendo al tema de la oposición de Potencia y Resistencia veremos que encontramos esta ley de polaridad en el problema de la personalidad humana. De esa lucha entre la vertiente inferior o subconsciente y la vertiente superior o sobreconsciente surge la personalidad definitiva del individuo o lo que d'Ors califica de vocación. Cada hombre participa en alguna medida de ambas condiciones, la animal y la angelical. Alfonso López Quintas explica que "el hombre es guiado enigmáticamente por una instancia que late oculta en su ser, constituye su núcleo irreductible y orienta de modo 'sobreconsciente' la marcha de su destino".⁸ El destino humano está determinado por la proyección del ángel, ya sea el ángel caído o custodio, y sólo puede conocerse a través del tiempo por la tarea mayéutica que desenvuelven la pedagogía, el retrato y la biografía. Estas actividades son las encargadas de develar la categoría por entre la superficialidad de la anécdota. "El predominio de estas tendencias--angélica, satánica y humana--determina los tres arquetipos dorsianos de 'hombre angélico', 'hombre satánico' y 'hombre social'".⁹ que veremos ejemplificados más claramente en las personalidades de Goya, los Reyes Católicos y Eugenio Torralba.

Lo que denomina d'Ors como episodio esencial de su angeología es el descubrimiento socrático de un demonio familiar y opina que la adquisición de ese Angel que Sócrates llama "demonio familiar" fue, en realidad, la adquisición más importante de este pensador. D'Ors explica cómo el "demonio familiar de Sócrates le indicaba y aconsejaba, mediante un lenguaje interior, de errores y riesgos. Sabemos también que ese demonio familiar ejerce una influencia de carácter vocacional sobre Sócrates: "Su Custodio es quien desvía al filósofo del oficio de escultor, que primitivamente tuvo y quien le aparta, más tarde, de la carrera política" (IVA, p. 117). Para Eugenio d'Ors, sea cual fuere la interpretación "el descubrimiento socrático de la presencia y asistencia de su Angel de la Guarda señala uno de los momentos culminantes en toda la historia del espíritu humano" (IVA, p. 117). De hecho, la ironía socrática no tuviera ningún sentido si no estuviese justificada por una dualidad soteriológica. D'Ors considera que en la filosofía socrática, la concepción del demonio familiar es una sistemática clave de arco, no solamente un biográfico episodio" (IVA, p. 118). En la filosofía orsiana, la angeología encaja perfectamente si reconocemos que para nuestro escritor detrás de las anécdotas de cada día existe un significado más profundo que carga cada narración biográfica de una tremenda simbología. El sistema angeológico de Eugenio d'Ors pretende descifrarnos esa simbología a través de un sistema jerárquico de valores que, unido a la ideología de

su filosofía, se propone sacar a luz la verdadera individualidad de una persona. Este último punto se relaciona con Dionisio Areopagita que también está presente en el estudio orsiano de los ángeles.

Las Sagradas Escrituras no son la única fuente que nutre el trasfondo literario de Eugenio d'Ors. Existe una relación entre las ideas orsianas y las de Dionisio Areopagita. Sin embargo, d'Ors admite que su conocimiento del Areopagita fue tardío. Así podemos concluir nosotros que la coincidencia de ideas entre estos dos pensadores es meramente casual. D'Ors admite también que si en algún tiempo se figuraba en Dionisio Areopagita un Swedenborg de su tiempo, un místico o un teosófico, ahora, después de directa relación con él lo reconoce sólo como un "intelectual intelectualizante" (IVA, pp. 129-132). Lo primero que le llama la atención de Dionisio es la noción de una jerarquía que toma valor de categoría primera y concluye que de lo real y racional el pensador griego hace una síntesis primigenia. La filosofía de d'Ors siempre ha sostenido que el concepto de inteligencia requiere la idea de jerarquía porque sólo lo jerárquico puede reflejar inteligencia. Existen, como vemos, puntos de convergencia con el raciocinio orsiano y admite nuestro autor que "esto que llama jerarquía es exactamente lo mismo que nosotros, en el vocabulario de nuestra filosofía, llamamos Inteligencia; distinguiéndola de la razón, pura vocación de unidad" (IVA, p. 130).

La jerarquía es una "institución sagrada" mediadora entre la Unidad que es el principio y fin de todo y las criaturas que carecen en sí mismas de razón. Esta institución que es "a la vez, ciencia y acción, conocimiento y energía" es la fuerza sabia y purificadora que nos ilumina el camino a Dios (IVA, p. 130). De Areopagita obtiene d'Ors el concepto de jerarquía y unidad aunque ya estos se encontraban innatos en su filosofía y, en este momento, le sirve de base importante a su angeología. Con el Areopagita, estima d'Ors que "una verdadera unidad...subsiste en el fondo de la multiplicidad; y las cosas que se ven son como el vestido simbólico de las cosas que no se ven" (IVA, p. 131).

Esta idea explica la creencia en un sobreconsciente que guía y dirige la vida de cada persona en la tierra, y que las anécdotas en la vida de cada individuo sean el utensilio para llevarnos a la categoría de persona. La jerarquía angélica del Areopagita sirve así para dar "tipo" a la multiplicidad de cosas materiales y de individuos. La relación d'Ors-Areopagita se torna, sin embargo, meramente histórica. Este no influye en la angeología orsiana ya que d'Ors ha expuesto la idea de la jerarquía y de la unidad antes de su encuentro con el Areopagita. Sin embargo, se necesita hablar del Areopagita si se habla de los Angeles. Hablar de él es hacer historia, historia que sirve de trasfondo literario al punto orsiano.

Como el retrato, la biografía debe ser considerada

"sub specie aeternitatis", o mejor dicho, bajo especie de angelicidad, ya que d'Ors ha declarado que "no en lo temporal, sino en lo eterno, hay que buscar, si se quiere permanecer fiel al idealismo, el secreto de cualquier vocación" (IVA, p. 42). Así como el subconsciente está enraizado al pasado, y el consciente al presente, el sobreconsciente vive en la eternidad, en un futuro enraizado a lo eterno porque el sobreconsciente se mueve en dirección a la vida. Está pues enraizado a un futuro que se manifiesta continuamente a manera de progresión. Explica Paul Henri Michel que "en cuanto a la filosofía de la personalidad, lo que caracteriza la doctrina de Eugenio d'Ors es que, detrás de los actos del espíritu supone no solamente una substancia espiritual, sino, además, una substancia colocada fuera del tiempo y que es el ángel."¹⁰ Para el ángel no existe tiempo ya que la substancia tutelar está formada de una materia invariable y funciona por lo tanto fuera del tiempo. Explica Paul Henri Michel en su tratado que en la región del sobreconsciente, o ángel, "el ser no se define como un haz de relaciones, una suma de pensamientos, una sucesión de acontecimientos, sino como una substancia inmutable."¹¹

La teoría de la personalidad que como hemos dicho al comienzo de este estudio pertenece al acto creador del espíritu, y por ende de lo angélico, encierra en sí la actividad unificadora de la tradición universal y de la psíquica. La poética es, según Aranguren, la filosofía del hombre completo y verdadero, del hombre que trabaja y juega:

Homo Sapiens, Homo Ludens y Homo Faber.¹² Estas tres formas de creación se unifican para dominar la naturaleza e imponer un nuevo orden. La primera Sapere, saber, la segunda Fabricare, modificar, y la tercera Ludere u ordenar. La teoría de la personalidad orsiana, que apoya sus puntos cardinales en el lema filosófico de este autor de Orden y Belleza, viene pues a conocer, ordenar y modificar las anécdotas de la vida de un individuo para conducirlo debidamente a su vocación, y por consiguiente, a la fruición de su propio destino.

A través de esta páginas hemos intentado establecer una plataforma para la comprensión de la teoría biográfica orsiana. Cada una de las entelequias que constituyen la condición trinitaria del hombre puede ser dominante y definir así un arquetipo diferente. Esto es lo que d'Ors presenta en Epos de los destinos. La biografía es una de las actividades que realiza función mayéutica. Eugenio d'Ors ha manifestado un gran interés por este género literario a través de toda su obra. De hecho siempre le interesó el tema de la angelicidad como instrumento conocedor del destino humano. La biografía es de suma importancia porque en la filosofía orsiana "el más próximo, ontológicamente, a mí, no soy yo sino mi prójimo."¹³ La obra del biógrafo será pues revelarme la vocación que encierra en sí parte de mi destino. Ahora bien, el destino no puede ser definido a priori porque el hombre debe haber recorrido un largo trecho de su vida y haber alcanzado la madurez

para que el biógrafo pueda definirla. Este es el fundamento de la soteriología orsiana y la justificación de la importancia que cobra la biografía en el pensamiento filosófico de este autor.

Veamos ahora, ¿qué es biografía para d'Ors? El mismo la define en el prólogo de 1934 a Epos de los destinos: "¿Qué significa referir la existencia de un personaje? No ligar su identidad una colección de episodios, sino contrastar los tales episodios con el principio unitario, en que se formula esta identidad. No sumar unos tras otros los acontecimientos, sino seguir el hilo en que estos acontecimientos se engarzan. Descubrir una personalidad, más que retratar a un individuo. No descubrir, en realidad, sino definir" (IVA, p. 14). La definición es un concepto que establece un contorno y por lo tanto promulga la idea de visión plástica, esto último muy familiar a la filosofía orsiana.

Nada de misticismo. La teoría de la personalidad y por consiguiente la de la biografía no constituye un capítulo de filosofía mística porque d'Ors ha sabido refugiarse en el principio de participación rechazando el principio de contradicción. Explica d'Ors que "la verdadera definición de la personalidad humana escapa necesariamente al 'principio de contradicción'" (IVA, p. 120). Entonces somos y no somos nuestro ángel. Eugenio d'Ors ve su interés en la biografía como parte de una tarea de restauración a través de la cual ese género literario, al igual que la medicina

y la pedagogía de párvulos cobrará un nuevo matiz y una responsabilidad más vigente. Se pregunta d'Ors, "¿Mañana, esta obra de restauración que estamos trabajando traerá a lo angélico la predilección de un sector de clientela distinto? Por nuestro gusto, figurarían en primer lugar los biógrafos, los médicos y los maestros de escuela" (IVA, p. 142). No podemos dirigir un alma sin conocer su ángel. La biografía tiene a su cargo la protección de un ser por otro. Debido a su tarea de revelar en un alma el elemento angélico este género cobra un sentido a la vez científico y humanitario ya que concierne la guía de un espíritu por otro. Esa ha de ser la tarea del biógrafo al igual que la del director espiritual. Para Eugenio d'Ors ésta es la única forma de biografíar y el verdadero significado de la palabra educar, del latín ducere, que significa guiar, dirigir, conducir. Guiar al individuo es la verdadera tarea y responsabilidad del maestro, el médico, el sacerdote y el biógrafo.

B. Epos de los destinos y la teoría biográfica orsiana.

Si nos fijamos con detenimiento en la obra de Eugenio d'Ors veremos un sinnúmero de personalidades que atraviesan sus páginas a través de su larga carrera literaria. Su prolífera obra contiene nombres que por alguna razón de afinidad de ideas o de oposición de pensamientos han cobrado interés especial para d'Ors. D'Ors se acerca a ellos para definirlos. Para eso tendrá que conocerlos personalmente, es decir, no ya como entes literarios, sino llamándonos la atención a la intimidad personal de cada uno de ellos. En d'Ors estos individuos han cobrado, o recobrado, su antigua personalidad, se han vuelto a convertir en hombres de carne y hueso, es decir han salido del diccionario enciclopédico.

Entre los años de 1926 y 1933 Eugenio d'Ors concibe la redacción de las obras contenidas en su libro Epos de los destinos. Por esta fecha se ocupó también nuestro autor de la producción de La ciencia de la cultura, obra que se publicó póstumamente en 1954, y la Introducción a la vida angélica de la cual ya hemos tratado. Epos de los destinos representa el esfuerzo de encararse "aunque fuera simbólica y narrativamente, con el problema del destino tema donde confluyen la personalidad y la historia" (Prólogo a Epos, p. 9). Existe pues un parangón entre los conceptos

que Eugenio d'Ors dejó plasmados en su Ciencia de la cultura y los de la angeología. El carácter trinitario del espíritu, subconsciencia, consciencia y sobreconsciencia, es comparable a los tres estados del espíritu colectivo del hombre que d'Ors expone en La ciencia de la cultura, prehistoria, historia y cultura. Así, pues, puede observarse claramente la simetría paralela que existe entre el espíritu del individuo y el de la humanidad. Esta comparación es importante ya que en el estudio de la biografía encontraremos referencias aplicables de lo uno a lo otro. Al entrelazar conceptos de La ciencia de la cultura en la biografía está dando unidad a su pensamiento, en medio del caos que a simple vista su obra presenta.

La obra de Eugenio d'Ors aparenta ser una creación barroca pero su intención de unidad y su preocupación por la forma la hacen siempre una obra básicamente clásica. Al hablar de la estructura de Epos de los destinos d'Ors explica: "No sacamos ninguna vanagloria de advertir que la epopeya cuyas primeras páginas comienzan un poco más lejos, se ha ido construyendo al modo clásico. Mas que por una cualquiera ambición, tal carácter le ha venido impuesto por el azar. Cada jornal de esfuerzo descansaba solamente, al principio, en la obra del jornal anterior. Sólo a nivel del segundo de los tres órdenes...empezó a ser colegida por el autor la estructura" (Prólogo Epos, p. 13). Aclaremos que el "azar" se refiere a la cualidad intrínseca del autor, a su inclinación a lo clásico. En

sus propios términos podríamos también aclarar que es su "ángel" quien le ha preparado el camino para la creación de una obra de estructura clásica. Nuestro autor explica que en lo clásico, la arquitectura de una obra se organiza "encima del elemento sustentador" (Prólogo a Epos, p. 13). De hecho, a simple vista las biografías de esta obra están organizadas de una manera dispersa. Ninguno de sus capítulos o incisos suele tener una conexión directa con el anterior. La conexión aparece cuando notamos que la ideología filosófica de este autor es la que da forma y valor a la obra. Y la filosofía, opina d'Ors, es el pensamiento inspirado en la unidad. Al hablar de la estructura de Epos de los destinos d'Ors deja indicado que "la trilogía se constituye por un infierno, que es el tipo del hombre satánico: Goya; un purgatorio, que es tipo de hombre o del ser humano político: los Reyes Católicos; y un paraíso, que es tipo del hombre angelical, es decir, el Licenciado Torralba, asistido siempre por su ángel Zaquiel" (NG, III, p. 602). Para algunos críticos, como Enric Jardí por ejemplo, esta explicación no es muy convincente aunque esa parece haber sido la intención del autor. Por otra parte, de las tres biografías, la primera, la de Goya, parece ser la que más concuerda con la realidad, mientras que la del Licenciado Torralba es la que más se aleja de ella.

Eugenio d'Ors parte de la premisa de que "una existencia humana se define 'sub specie aeternitatis' por la presencia de lo angélico..." (IVA, p. 96). Sabiendo que es el

elemento angélico lo que Eugenio d'Ors persigue en la biografía debemos recordar que para llegar a la revelación de ese ángel personal, d'Ors opina que, el biógrafo, o el retratista debe barajar las anécdotas de la vida diaria, seleccionarlas y llegar por medio de ellas a una categoría. La categoría será, pues, "cualquier acontecimiento, cualquier anécdota histórica que sin merma de su historicidad, está penetrada de sentido suprahistórico, de un valor categórico, de una constancia que es a la vez intemporal y sujeta a vicisitudes de aparición o desaparición fenoménica."¹⁴ Ahora bien, ¿a dónde se propone llegar Eugenio d'Ors a través de la anécdota y la categoría? El propósito es simplemente trascender los incidentes más o menos triviales de cada día para enfrentarnos al problema del destino "tema donde confluyen la personalidad y la historia" (Prólogo a Epos, p. 9). Es decir, el destino es la confluencia de la angeología y la soteriología. El Ángel de la Guarda es el secreto de la biografía y él es quien hace la existencia de cada individuo un hecho cargado de simbolismo.

Más que en biografías al modo tradicional de esta palabra, Eugenio d'Ors está interesado en vivencias. Las tres biografías contenidas en Epos de los destinos fueron escritas aisladamente. El vivir de Goya apareció en 1929 a consecuencia de la petición que le hizo su amigo, el escritor francés Veléry Larbaud. D'Ors escribió esta biografía para la celebración del segundo centenario del pin-

tor y se publicó primeramente en francés, aunque fue escrita en castellano y luego traducida al francés por Marcel Carayon.¹⁵ La segunda biografía, la de Fernando e Isabel, fue un libro de encargo que le pidió el agente de un editor de Londres y que luego d'Ors convirtió en "racimo de biografías." En ella se incluyeron las biografías del Cardenal Cisneros, El Gran Capitán y Cristóbal Colón. Este libro, al igual que El vivir de Goya, fue publicado por la editorial "La Nouvelle Revue Française" traducida al francés por Paul-Henri Michel.¹⁶ Apareció con un prólogo del autor fechado en Madrid en el mes de noviembre de 1931. La tercera biografía, Eugenio y su demonio, es una fantasía biográfica sobre el Licenciado Eugenio Torralba que empezó a publicarse el 10 de agosto de 1933 en el periódico "El Debate".¹⁷ Más tarde d'Ors concluyó esta biografía para ser publicada en forma de libro. Epos de los destinos no apareció hasta enero de 1943 y en él se incluían las tres biografías antes mencionadas. Para esa publicación escribió don Eugenio un prólogo en el que advertía que no se debía confundir, ni por un momento, su obra con biografías noveladas puesto que su génesis no era una novela. Por medio de esta obra y basado en su pensamiento filosófico, Eugenio d'Ors ejemplifica su teoría de la personalidad que vimos expuesta en la Introducción a la vida angélica. Estas tres biografías no constituyen tres obras separadas, sino antes bien, representan una unidad de pensamiento ya que están enteramente ligadas entre sí. D'Ors declara en

uno de los prólogos a la obra que Eros de los destinos debe ser considerada la obra de más lucidez en cuanto a la exposición de sus ideas biográficas. Eros de los destinos constituye la heliomaquia, es decir la lucha por las luces, de Eugenio d'Ors en el problema de la personalidad y el destino humano.

La dualidad primaria de la cual parte de la filosofía orsiana estriba en una irreductible oposición entre dos fuerzas que se encuentran frente a frente; una Potencia y una Resistencia. De esta continua e íntima lucha nace el constante diálogo al que nuestras existencias están expuestas tanto consciente, sobreconsciente como subconscientemente. Esta dualidad se puede comprender mejor en la filosofía orsiana a través de lo que él denomina "pensamiento figurativo." El "pensamiento figurativo" es un modo de conocimiento

síntesis de la percepción y del concepto; capaz de percibir al mismo tiempo la individualidad y la esencia, la eternidad y la figura, lo concreto y lo abstracto, el fenómeno y el número... un modo de conocer intuitivo, que comportaría a la vez un elemento racional. Una intuición, por tanto, eidética y esencial, que, superando toda separación entre espíritu y forma, fondo y expresión se manifestaría en 'figuras', 'retratos', 'formas', 'ideas', una única y e idéntica cosa todo ello.¹⁸

El pensamiento figurativo constituye la base primordial para el conocimiento de la personalidad humana, y en nuestro caso en cualquiera de las tres biografías que se

encierran en la trilogía de Epos de los destinos. El pensamiento figurativo exige la superación de elementos de limitación como son el individuo, la especie, o el tiempo y se mueve hacia el descubrimiento de esos elementos permanentes, fijos y no tocados por el tiempo que encontramos en la historia. Estos elementos que Eugenio d'Ors denomina "eones" reúnen "en sí la individualidad y la esencia, la eternidad y la figura, la doble riqueza del absoluto y de la vida."¹⁹ Son estos elementos de permanencia los que busca d'Ors en la trayectoria de una vida, ya sea la de Goya, los Reyes Católicos o Eugenio Torralba. A estos elementos estables llega el autor por medio del conocimiento intuitivo que le ofrece el pensamiento figurativo.

La embriología de la biografía radica en la comprensión de que el yo es libertad y vocación "hipostasiadas, entendidas como sustancias; en una palabra el yo es el 'ángel'".²⁰ A diferencia de Ortega y Heidegger, para d'Ors el sentido de cada vida está predestinado angélicamente y no se puede conocer con anticipación, sino más bien, es necesario recorrer una etapa de la vida para conocer la dirección de la misma. En Eugenio d'Ors "la filosofía del destino es a posteriori como la investigación histórica."²¹ Pero el azar y el carácter ni determinan ni deciden una vida. El destino del hombre está en manos del ángel de cada individuo. A su vez el hombre es una mezcla de ángel y de bestia aunque unos serán más ángel que bestia y vice versa. Epos de los destinos se propone estudiar y definir los tres

arquetipos de hombre social. Satán dirige la vida del hombre instintivo arraigado a lo telúrico. En el hombre angélico, por el contrario, es el factor angélico el que lleva la ventaja "es él quien señorea y se enseñorea" (Prólogo a Epos, p. 16). Pero existen unos terceros en los cuales el destino del hombre se define en relación a su sociedad. Este último grupo constituye según d'Ors "una hipertrofia de la región media, diríase que dan poco pasto a Satán y al Angel" (Prólogo a Epos, p. 16). Utilizando la metáfora del árbol d'Ors explica que "en ciertos hombres parece que todo sea raíz; en otros, todo follaje; en otros, por último se desarrolla sobre todo, morfológica, psicológica, socialmente, la región media, el tronco" (Prólogo a Epos, p. 16). La figura de Francisco de Goya ejemplificará al hombre satánico. Fernando e Isabel, al hombre social con ese sentimiento de colectividad humana que los caracteriza, y Eugenio Torralba, español que representa en realidad la figura de Sócrates, al hombre angélico. Ahora bien, aclaremos, como también lo hace d'Ors que "ni siquiera se debe juzgar que esta clasificación prejuzgue nada acerca del valor moral de aquellos a quienes sus términos se aplican. Un justo puede pertenecer al tipo satánico y, recíprocamente, un ser angélico puede ser un archivo de maldad o de perfidia" (Prólogo a Epos, p. 17). El campo queda igualmente abierto para el hombre social. La tarea del pedagogo, retratista o biógrafo será pues la de trascender la exterioridad de la anécdota y descubrir la vocación del individuo. Los

recuentos anecdóticos por se, sólo representan aproximaciones y no consumaciones del hombre arquetipo. El buen biógrafo, al igual que el buen retratista va operando en el mismo sentido de la vida para desenterrar una personalidad del peso de las conjeturas de la psicología clínica y de las aventuras conscientes de cada día.

Epos de los destinos constituye como ya hemos visto, la epopeya de tres arquetipos. Del griego "epos" derivó luego nuestra palabra epopeya que vino a designar una composición poética de tema heroico. En Eugenio d'Ors el sentido de epopeya cobra otro matiz ya que no se trata en este caso de ningún poema sino de tres biografías en prosa. Estas biografías, sin embargo, narran las epopeyas de tres destinos y su acción, dotada de una gran carga filosófica, es capaz de interesar a un pueblo y de trascender fronteras. Si definimos las cualidades de una acción épica como unidad, integridad, grandeza e interés, podemos asegurar que las biografías de Eugenio d'Ors contenidas en Epos de los destinos contienen las cuatro. D'Ors utiliza además la razón, en este caso la filosofía, y el ejemplo, para explicar el progreso y la trascendencia de cada categoría. Como en la epopeya tradicional no falta el elemento maravilloso, en nuestras biografías no falta el elemento imaginativo. Parece pues que d'Ors va siguiendo las pautas de la acción épica y adaptándolas a su estilo de biografíar. Como en la epopeya, las descripciones y narraciones de personajes, costumbres de la época y demás desenlaces, tienen el fin propio

de trascender la anécdota. Eugenio d'Ors ha tomado empeño en que cada biografía refleje los rasgos más distintivos de la nacionalidad de sus sujetos y nos presenta en cada una de sus biografías un héroe superior, bien definido, cuyos hechos justifiquen su gloria y el desenlace de cada destino. El estilo y el tono de cada obra saben, además, cantar con el tono elevado que corresponde a cada biografiado, la gloria de cada uno. En este sentido Epos de los destinos constituye una trilogía de epopeyas a lo d'Ors.

El problema de la epopeya nos lleva directamente a la problemática de la objetividad, preocupación esencial de todo biógrafo. D'Ors advierte desde un principio que en estas biografías "los doctos, y aun los primarios, han de encontrar de seguro sobre todo hacia la segunda parte errores de bulto y noticias mal interpretadas. No en vano un par de lustros de investigaciones y rectificaciones van transcurridos desde aquellos en que se ejercitara mi adivinación (Prólogo a Epos, pp. 11-12). Eugenio d'Ors acepta como método justificable la utilización del elemento imaginativo en su obra. Esto queda ampliamente justificado por él mismo cuando, hablando de la historia, nos compara, como ejemplo, un retrato con una fotografía. En este caso la pretendida objetividad de la fiel fotografía supone también un principio de la idealización ya que "convierte un objeto con relieve en una superficie de dos dimensiones" (CC, pp. 31-32). De esta manera podemos asegurar sin reserva que el retrato de un pintor se asemeja

más a la realidad. Eugenio d'Ors opina que dentro de un individuo sólo conocemos la especie. De ese modo, al percibir a dicho individuo sólo somos capaces de percibir la especie, o sea, lo genérico. El resto debe dibujarlo la idealización del autor, o en el caso de d'Ors, el elemento imaginativo. El reflexionar sobre este caso nos lleva a "atribuir....objetividad mayor a un retrato de Holbein que a un clisé del fotógrafo de la esquina....a la historia escrita en grande, por un San Agustín....que a la historia escrita a lo miope, por un compilador de documentos de archivo" (CC, p. 32).

Tradicionalmente la historia ha tenido la tendencia a dividir los hechos humanos por edades. A diferencia, Eugenio d'Ors propone substituir esa división por la de "epifanías". Estas se definen como "sucesivas manifestaciones de constantes, que no suprimen ni extinguen las anteriores, y que sí forman un conjunto que pueda ser considerado un todo."²² Las biografías de Eros de los destinos están divididas en epifanías o etapas en las cuales d'Ors destaca el elemento categórico. La unidad la aporta el todo y la conexión que d'Ors sabe desarrollar entre un capítulo y otro. Un capítulo que se dedica a una epifanía también deja ya insinuada la próxima epifanía que se va a tratar, y al final de cada uno se resume lo anterior. D'Ors le da así completa unidad a su obra.

La biografía, el retrato, los problemas de la edad madura, y en específico el destino, son las realidades que

Eugenio d'Ors persigue en Introducción a la vida angélica y más específicamente en Eros de los destinos. Para d'Ors la biografía tiene un objetivo diferente. Su propósito es encontrar la ley interior de cada individuo, perseguir el ángel que alumbrará cada personalidad. La razón radica en el hecho de que "la personalidad, en lo que tiene de estable y definitivo, en lo que se expresa simbólicamente por la actitud, la conducta, los acontecimientos exteriores, no tiene por asiento esta zona clara del espíritu que llamamos conciencia" (IVA, p. 174). La personalidad, por el contrario, tampoco radica en el subconsciente, sino en la zona superior de la consciencia denominada orsianamente sobreconsciencia. La tarea del biógrafo a lo d'Ors es, por lo tanto, una ardua tarea ya que la selección del material debe tener en cuenta un único propósito: definir la personalidad. La tarea esencial del biógrafo será pues "descubrir, para cada personaje, su 'ley' su principio de selección. No aspirar a contarlo todo, a decir la verdad" (IVA, p. 176).

C. La teoría psicológica de Roberto Assagioli.

De todas las teorías psicológicas conocidas hasta el presente, es curioso notar que ninguna se asemeja tanto a la teoría angeológica de Eugenio d'Ors, base de su biografía, como la Psicósíntesis del médico y psiquiatra italiano Roberto Assagioli. Nacido en Venecia en 1888, y por tanto contemporáneo de d'Ors, estudió bajo la influencia de la escuela freudiana y comenzó a formular su concepto de Psicósíntesis en su tesis doctoral de 1910. Assagioli consideraba que el psicoanálisis no era un acercamiento incorrecto a la psicología humana, sino que era más bien incompleto. Sus ideas se desarrollaron lentamente y hoy cuenta con numerosos institutos de investigación y análisis a través del mundo, e inclusive en Nueva York. Como Assagioli, Eugenio d'Ors opina que "la psicología no ha tomado en cuenta hasta hoy el hecho de que, si en la totalidad del espíritu debe incluirse lo 'Subconsciente', hay igualmente que incluir, de otro lado, algo que pueda llamarse 'lo Sobreconsciente'"... (IVA, p. 68). Existen pues, varios puntos de contacto entre la psicósíntesis y la angeología de d'Ors, aunque igualmente existen otros puntos que separan ambas teorías.

Assagioli presentó sus puntos de vista en numerosas conferencias, una de las cuales se tradujo al inglés en

1927. Un año antes, en 1926, se fundó en Poma el Instituto de Psicósíntesis. Este fue, precisamente, el año en que d'Ors formuló su tésis angeológica. Aunque tanta coincidencia nos llevaría a pensar que quizás ambos, el filósofo y el psiquiatra se conocieran, no existe prueba alguna de ello. De hecho, d'Ors afirma que la teoría angeológica se hizo clara en su mente a manera de "invención, descubrimiento, revelación, iluminación o... como quiera llamársele" (IVA, p. 66). Además, no existe prueba concreta de que en ningún momento Eugenio d'Ors hubiese estado en contacto directo con la teoría de Assagioli, aunque sí, como veremos más adelante, es posible que lo hubiera conocido a él. Con más seguridad nos arriesgamos a afirmar que ambos fueron influídos por las tendencias de la época y que por alguna coincidencia del destino sus teorías resultaron simultáneas. No es nuestra intención discutir con detenimiento las similitudes y diferencias que existen entre la Angeología y la Psicósíntesis ya que ese no es el propósito de nuestro trabajo. Sin embargo, notaremos los puntos de contacto más sobresalientes.

La etapa de 1906 a 1919 constituyó posiblemente una de las etapas más fecundas y formativas de Eugenio d'Ors. Por estos años nuestro autor se relaciona con las corrientes de la época que van a dirigir e influir en su carrera literaria y en todos los proyectos que emprenda en su vida. En primer lugar, en 1906 Eugenio d'Ors acepta el puesto de redactor de la Veu de Catalunya que había quedado

vacante en París. Este incidente, explica Enric Jardí, se convirtió en un gran acontecimiento para la carrera literaria del joven d'Ors quien vió los cielos abiertos con la idea de ir a instalarse a aquella magnífica ciudad.²³ Para nosotros sus lectores, también se convierte en un acontecimiento de gran importancia porque en París, d'Ors se pone en contacto más directo con las líneas de pensamiento y tendencias de la época que van a forjar su filosofía y que, por consiguiente, servirán de plataforma a toda su obra. Sabemos además que desde París d'Ors visitó también Alemania, Suiza, Bélgica e Italia. No podemos olvidar que esta es la época en que está en su apogeo el positivismo y, quizás influido por la ebullición de los tiempos, Eugenio d'Ors se interesa por la Biología, las ciencias experimentales y en gran manera por la Psicología.²⁴ Recordemos también que estos son momentos de auge para los estudios de Psicología y d'Ors va a mostrar su entusiasmo por esta ciencia siempre que pueda.

En París d'Ors asistió al Collège de France para escuchar explicaciones sobre la teoría de la relatividad, sobre Biología y sobre Psicología. También desde París se puso en contacto con muchas personalidades importantes de la época asistiendo a diferentes congresos y exposiciones que lo pusieron al margen de la cultura de sus tiempos. En 1908 d'Ors asistió al III Congreso Internacional de Filosofía en Heildelberg donde leyó un trabajo en francés titulado "Religio est Libertas".²⁵ Más tarde, en abril de

1911 se celebró el IV Congreso Internacional de Filosofía en la ciudad de Bolonia. A él asistieron grandes personalidades de la época que dejaron su impacto en el joven d'Ors. En este IV Congreso d'Ors leyó una "note sur la Curiosité" y Roberto Assagioli expuso por primera vez el pensamiento de su tesis sobre la Psicósíntesis.²⁶ El interés orsiano por la Psicología hace pensar que muy posiblemente d'Ors hubiese tenido algún contacto con las ideas de Assagioli, que entonces constituían una alternativa desafiante y revolucionaria frente a las ideas de Sigmund Freud. Ese Congreso también le proporcionó a d'Ors la oportunidad de visitar Italia, donde, entusiasmado con las nuevas ciencias visitó el manicomio de Imola para interesarse por los experimentos que allí se llevaban a cabo.²⁷

En 1910 d'Ors regresó a Barcelona donde instaló su domicilio ya definitivamente. Pero su interés por las ciencias, y en gran parte por la Psicología, continuarán durante toda su etapa catalana y se deja ver hasta sus últimos días. El texto de las conferencias que pronunció en los Estudis Universitaris Catalans fue publicado en francés en una revista de Neurología. D'Ors comentó también la teoría del psicólogo norteamericano Pillsbury y en 1909 asistió al VI Congreso de Psicología que se celebró en Ginebra en "donde se discutieron preponderantemente temas de psicología religiosa y de psicología animal."²⁸ Podemos asumir que ya en este Congreso Eugenio d'Ors se puso en contacto directo con los avances de la psicología. Ese

mismo año de 1909 d'Ors se interesó por los planes de estudios de la Clínica Psiquiátrica de Munich durante su estancia en esa ciudad. Fue allí donde se enteró exactamente de las teorías de Sigmund Freud. Creemos que esta línea que va siguiendo el pensamiento orsiano en cuanto a los estudios psicológicos culminó con la celebración del IV Congreso de Filosofía de Bolonia donde, como ya hemos visto, seguramente d'Ors conoció, de algún modo, el pensamiento de Assagioli.

Como ya se ha explicado, según Eugenio d'Ors la personalidad humana está constituida de una pluralidad de consciencias que en términos orsianos son básicamente la subconsciencia, la consciencia y la sobreconsciencia. Estas nuevas delimitaciones a las que se refiere d'Ors se proponen corregir las limitaciones de las teorías anteriores que únicamente ponían énfasis en el subconsciente. Assagioli, por su parte escribe: "If we assemble ascertained facts, positive and well-authenticated contributions and well founded interpretations, ignoring the exaggerations and theoretical superstructures of the various schools, we arrive at a pluridimensional conception of the human personality which, though far from perfect or final, is, we think, more inclusive and nearer to reality than previous formulations."²⁹

En la Psicósíntesis, su autor observa que la personalidad humana está formada de lo que él denomina un inconsciente bajo (lower unconscious), un inconsciente medio

(middle unconscious) y un inconsciente alto o sobreconsciente (higher unconscious or superconscious). El llamado "lower conscious" viene a ser lo que d'Ors denomina subconsciente y que define como el subterráneo donde se acumulan "aquellos elementos oscuros que acercan lo humano a lo bestial y representan la inmersión del hombre en la naturaleza" (IVA, p. 68). Como el subconsciente freudiano, el "lower conscious" de Assagioli contiene "the elementary psychological activities which direct the life of the body... the fundamental drives and primitive urges."³⁰ Por otra parte existe otra región que está colocada perpendicularmente opuesta al subconsciente y por encima de éste, es decir una sobreconsciencia que d'Ors define como la región "donde ya la naturaleza pierde su fuero;... la región de lo sobrenatural," que, en pocas palabras d'Ors denomina la región de lo angélico (IVA, p. 68). Assagioli define su "superconscious" como la parte de nuestra personalidad donde "we receive our higher intuitions and inspirations --artistic, philosophical or scientific, ethical 'imperatives' and urges to humanitarian and heroic action. It is the source of the higher feelings, such as altruistic love; of genius and of the states of contemplation, illumination, and ecstasy."³¹ La región de lo consciente se refiere, en la Angeología, a lo meramente histórico, la parte anecdótica y enteramente conocida de nuestro existir particular. Esta es la parte que Assagioli denomina "middle

unconscious" y en ella se asimilan y elaboran "our ordinary and imaginative activities... in a sort of psychological gestation before their birth into the light of consciousness."³² Eugenio d'Ors y Roberto Assagioli difieren principalmente en lo que respecta a esta región media que para el angeólogo produce el ser social, que no es ni angélico ni satánico, pero que a su vez cataloga como una "hipertrofia de la región media" (Prólogo a Epos, p. 16). El primer punto de divergencia con la Angeología orsiana ocurre en esta región que no es, para Assagioli, precisamente la consciencia, sino antes bien un inconsciente medio donde el mencionado psiquiatra coloca lo que él denomina el campo de la consciencia (the field of consciousness). Para Assagioli, las tres regiones de la personalidad pertenecen al inconsciente, y el campo de la consciencia es una región dentro del inconsciente medio. Este campo de la consciencia, que, por cierto, es un término no muy claro para el mismo Assagioli, designa "that part of our personality of which we are directly aware: the incessant flow of sensations, images, thoughts, feelings, desires, and impulses which we observe, analyse, and judge."³³

Eugenio d'Ors estima que "genial, puede serlo el hombre social tanto como el angélico y el hombre satánico" porque su clasificación no prejuzga nada acerca del valor moral de un individuo (Prólogo a Epos, p. 17). Assagioli parece hacer la misma aclaración cuando admite que los

individuos que tienen un don extraordinario, especializado en alguna dirección, aun cuando a través de ese don se produzcan trabajos excepcionales de arte, literatura o música, en nada prejuzga que sus personalidades sean de un nivel excepcional. Inclusive, existe la posibilidad de que sean por debajo de lo normal, malajustados o inclusive inmaduros.³⁴

Mientras que para Eugenio d'Ors su teoría fue principalmente "convicción de hipótesis" de tipo personal como él mismo la llama en Introducción a la vida angélica, Assagioli elevó su estudio a una categoría superior. Este psiquiatra desarrolló todos los puntos de su descubrimiento hasta convertirlo en un sistema aplicable al estudio de la psiquis humana. Assagioli inclusive tuvo ocasión de comprobar su tesis y ponerla en práctica con una serie de ejercicios terapéuticos de los cuales consta su sistema. La teoría Angeológica de d'Ors, sin embargo, fue utilizada como base del estudio de la personalidad y constituyó la plataforma de una teoría biográfica muy sui generis. D'Ors no intentó nunca aplicarla como terapia psicológica y por lo tanto su teoría careció de muchos factores que la hubieran hecho realmente completa. Eugenio d'Ors partía de un interés especial en descubrir el enigma del destino humano y así, su libro Epos de los destinos se propuso buscar la "respuesta a la Esfinge" de este problema. Su Angeología explica el problema del destino y de la vocación y lo lleva a la práctica sólo literariamente en las

vidas de Goya, los Reyes Católicos y Eugenio Torralba. En las regiones poco exploradas del inconsciente medio y sobreconsciente Assagioli descubre "unknown abilities, our true vocations, our higher potentialities which seek to express themselves, but which we often repel and repress through lack of understanding, through prejudice and fear."³⁵

Por último notemos que Roberto Assagioli, no sólo encontró en su tesis, un medio más comprensivo de solucionar los problemas del drama humano, de sus conflictos y angustias sino que recomienda su estudio para uso en otros campos que se relacionan con la psicología. La Psicosisíntesis, según él, puede ser utilizada con gran éxito en el campo de la pedagogía y especialmente en el de la educación de niños dotados y superdotados "because in them the superconscious functions are spontaneously awakened or awakening, and their activity needs to be wisely directed and integrated with that of the other functions."³⁶ Esto nos recuerda que en d'Ors el campo de la pedagogía está íntimamente ligado a la Angeología, hasta el punto de que nuestro filósofo sugiriese una "pedagogía de cuádragenarios" capaz de ayudarnos a discernir mejor nuestras potencias ocultas y facultades aún no desarrolladas y conocer mejor nuestra vocación.

Hemos intentado relacionar la Psicosisíntesis de Roberto Assagioli con la Angeología orsiana porque consideramos que no puede pasar sin mención una corriente de pensamiento que se hizo manifiesta en ambos hombres contemporáneos y a un

tiempo simultáneo. Nuevamente, aclaramos que en ningún momento podemos afirmar que una teoría dependiera de la otra, ni aun siquiera que la Angeología orsiana alcanzara la formación sistemática que alcanzó la Psicossíntesis. Eugenio d'Ors no hace mención alguna en su obra al conocimiento de la Psicossíntesis ni a su autor. La tesis de Assagioli se encamina a una comprensión más cabal del hombre psíquico con fines más científicos. La de Eugenio d'Ors, con una base más filosófica, se propuso fines más éticos y literarios.

D. La teoría orsiana y sus coincidencias con Freud
y Jung.

En nuestro intento de analizar la teoría biográfica orsiana, deseamos dejar aclaradas las diferencias y semejanzas que existen entre este sistema y ciertos sistemas psicológicos conocidos. Así, el lector podrá apreciar mejor la singularidad de la doctrina orsiana a la vez que sus semejanzas con esas disciplinas. Las presentes páginas se proponen, pues, contemplar ciertas similitudes con Carl Jung y Sigmund Freud.

El sistema angeológico orsiano inmediatamente trae a la memoria del lector la idea de los arquetipos de Jung. En su iluminador artículo titulado "Los arquetipos en C.G. Jung y en Eugenio d'Ors," Ramón Sarró discute varios paralelos que él observó en las teorías de estos dos hombres. Sorprende asociar el campo de trabajo de Jung y d'Ors que parecen encontrarse prácticamente en polos opuestos. Aunque la angeología de Eugenio d'Ors parte de la psicología, también diverge de ella para convertirse en una soteriología muy sui generis. El artículo de Ramon Sarró, de dimensiones muy superficiales, toca sin embargo en varios puntos de conexión entre la ideología orsiana y otras filosofías y disciplinas. Si bien, no es nuestro propósito ahondar en las influencias de la filosofía de d'Ors, ya

que nuestro enfoque es el análisis biográfico, creemos justo dejar aclarado que estamos conscientes de ciertos puntos de enlace con pensamientos de su época y de épocas anteriores sin que éstos nos ocupen en detalle.

La resonancia de Freud en la angeología orsiana es, pues, aparente. Existen similitudes entre la condición tripartita del hombre expuesta por d'Ors, y el id, ego y superego de Freud. La subconsciencia del hombre orsiano recuerda inmediatamente el id freudiano, y de hecho, se identifica plenamente con él ya que se refiere a esos instintos básicos del hombre. D'Ors inclusive reconoce esta identificación cuando dice que "el instrumento adecuado para el funcionalismo de lo subconsciente es la 'reminiscencia', es decir, las huellas que la vida deja en lo profundo del espíritu, sin que lo advierta el mismo espíritu" (IVA, p. 174). Inclusive d'Ors atestigua que Freud, cuya obra conocía y por quien siempre se interesó, había captado muy bien este aspecto de la cuestión. La consciencia, aquella región del individuo que le hace frente al mundo externo y que se basa en la experiencia diaria y en su relación con el prójimo, guarda también relación con el ego freudiano. En su tratado angeológico, Introducción a la vida angélica, Eugenio d'Ors aclara la idea de la cual surge toda esta teoría: la teoría freudiana le parece aceptable pero incompleta. De ahí que d'Ors conciba la idea de un sobreconsciente que se distingue claramente del superego freudiano según explicaremos seguidamente.

En Freud, el superego se refiere más bien a la consciencia moral. Representa aquel guardia que con actitud punitiva reprime nuestras acciones. El sobreconsciente de d'Ors enfoca directa y explícitamente a la vocación y se proyecta por lo tanto desde el futuro. Este va a ser el gran punto de divergencia entre las dos teorías. Mientras que en Freud el superego representa "the influences of the past,"³⁷ d'Ors manifiesta que "en cambio el instrumento de la sobreconsciencia y su revelación ordinaria constituye lo que se llama 'vocación' que anticipa en una vida humana, los mandatos de una ley que, siendo 'interior' por su asiento, es 'superior' en razón a su valía" (IVA, p. 175).

Aunque no nos proponemos profundizar en ello será importante dejar aclarado que "la manera de proceder del soteriólogo es cabalmente inversa a la del psicoanalista" (IVA, p. 200). Hablando de Freud dice d'Ors: "No juzgamos aquí la obra de Freud. Más de una vez la hemos cotizado de genial. Pero genial o no, debemos declararle insuficiente, por lo que dice relación con nuestra 'pedagogía de cuádragenarios'. En la cual el problema no es, concretamente, el de curar a un enfermo, pero el de alumbrar una sobreconsciencia" (IVA, p. 201). En Freud, además, la función principal del superego "remains the limitation of satisfaction."³⁸ Es decir, el superego es aquello que limita mientras que en d'Ors llegar a la madurez significa "terminar el modelado de la propia estatua, libertar el ángel de la propia personalidad pura, despren-

diéndolo de la confusión turbia de elementos que significan el período de ensayo y retoque, es decir, la juventud" (IVA, p. 75). El sobreconsciente orsiano, a diferencia del superego freudiano, no es sino la individualidad arquetípica.

Por último, en Freud, el superego va unido inconscientemente al id, y en dicha fusión existe una transmutación de energía del id al superego. Aun cuando se aceptara la idea de que el id fuera análogo al subconsciente, la teoría anterior sería totalmente inaceptable ya que el subconsciente y el sobreconsciente nunca se unen, antes bien, d'Ors estatuye que "todo lo que una vida personal puede producir está proyectado en un plano superior, inconsciente para el sujeto sin duda, pero no reductible a la contradictoria prolijidad de lo subconsciente" (IVA, p. 46).

Por su parte, la posición de Jung diverge de la de Freud al admitir que no es en el subconsciente sino en el inconsciente colectivo donde se debe encontrar la causa de nuestro proceder. Con motivo de clarificar algunos aspectos de similitud con Jung, seguiremos la pauta del artículo de Ramón Sarró. El primer punto que Sarró aclara estriba en el hecho de que para Jung "los contenidos que pueblan la conciencia onírica o alienada son de una extraordinaria variedad, pero ciertos temas son recurrentes, como un leitmotiv."³⁹ El residuo de todas las experiencias vividas por la Humanidad serían los arquetipos junguianos que se originan en un inconsciente aún más profundo que

el de Freud. Sarró declara que "los arquetipos son, pues, realidades actuantes en el fondo del alma de cada uno de nosotros."⁴⁰

Esta concepción de la vida humana en la que existe una serie de figuras recurrentes admite una comparación con el concepto orsiano de los eones o constantes históricas que observamos más adelante. D'Ors reconoce que la historia cambia pero que dentro de ella permanecen una serie de categorías que se repiten en el devenir de la Historia siguiendo un proceso de eterno retorno. Estos eones, i.e. lo Barroco y lo Clásico, el Eterno Femenino y Viril, Roma y Babel, etc., guardan una cierta semejanza con los arquetipos de Jung. Sarró inclusive concluye que "quien se tome la molestia... de leer las páginas que d'Ors consagra en la Ciencia de la Cultura al Eterno Viril y al Eterno Femenino, comprobará que se superponen en muchas de las dedicadas por Jung al Anima y al Animus."⁴¹ Esta idea del Eterno Femenino en d'Ors quedará mejor aclarada cuando observemos en detalle la biografía de Los Reyes Católicos.

Igualmente análogo parece ser el proceso de individuación junguiano y el de angelización orsiano. El primero consiste en llevar a cabo una especie de pacto con los arquetipos, los cuales no podemos evadir. En tanto que los eones o arquetipos rijan la vida, la persona no ha alcanzado aún el grado de individuo, no se ha personalizado. Este es el proceso de individuación que propone Jung mediante el cual no solamente lograremos "la conscienciación del

inconsciente reprimido y colectivo" sino también que en la pactación con la consciencia, ocurran "reacciones que transformen la personalidad en otra sin dejar de ser la misma."⁴² Este es el proceso que d'Ors explica de forma algo diferente y que denomina angelización. La edad madura para d'Ors es aquella en que el mortal fija "definitivamente su contorno," es decir, aquel momento en que el hombre adquiere ya "su ángel propio, su persona." Para d'Ors, explica Sarró, este proceso va por vías diferentes ya que "la Individuación se produce abriendo la consciencia, no al Subconsciente, sino al Sobreconsciente. Escuchando la llamada de la vocación...Esta llamada es angélica."⁴³ En el tipo de individuación orsiano Jung vería "el predominio del arquetipo del Guía."⁴⁴ Jung propondría en este caso la fusión de los tres planos: el subconsciente, el consciente y el sobreconsciente, mientras que en el sistema de d'Ors, en la personalidad "coexiste la máxima individualidad con la máxima generalidad."⁴⁵ Esto se hace posible mediante el concepto orsiano del pensamiento figurativo.

A pesar de la coincidencia Eugenio d'Ors y Carl Jung parten de realidades muy distintas, el uno del mundo de la Historia, el otro del mundo del mito. Ramón Sarró coloca la aparición de la concepción cíclica del universo en la filosofía de Platón, de los estoicos y otros antiguos y, entre los modernos, en Nietzsche, Spengler y en Toynbee, si se quiere dejar de mencionar a Vico y a Cournot, autores

tan repetidamente mencionados por d'Ors.⁴⁶ Sin embargo, sobre este punto explica Gonzálo Sobejano que la noción del eterno retorno en d'Ors no es como en Vico ni como en Nietzsche sino "antes bien, imagina el suceder como un canal: elementos fijos que limitan y encauzan el curso de los acontecimientos."⁴⁷ Sobejano también añade que el eterno retorno nietzscheano que d'Ors conocía bien sí ejerció alguna influencia en él, como ya había mencionado José L. Aranguren. Sobre esto Sarró aclara que "la tesis de d'Ors es distinta de la del ciclo. Sus arquetipos no aparecen en ninguna sucesión determinada."⁴⁸ Pero tanto Jung como d'Ors aceptan la noción de que dichos arquetipos o eones se repetirán eternamente. Sarró observa igualmente el retorno a nuestra época del concepto del pensamiento figurativo en el pensamiento del filósofo y del psicólogo.

Sin adentrarnos más en otras profundidades que probablemente prueben la coincidencia entre otros puntos de las teorías orsiana y junguiana, Sarró concluye que "si siguiéramos el curso tanto del pensamiento figurativo como de la idea de las 'constantes' a través de los siglos en sus sucesivas 'epifanías' y eclipses, encontraríamos la posibilidad de descubrir los junguianos y orsianos del pasado."⁴⁹ Sarró inclusive menciona el hecho de que pueden establecerse juicios válidos de relación entre los gnósticos y la teoría orsiana. De hecho, este crítico revela que una concepción tripartita del hombre, aunque no exactamente igual a la d'Ors, ya se observaba en la gnosis. La coincidencia con

los gnósticos no es tan evidente en Jung como en d'Ors pero, termina diciendo: "¿es qué un mismo eón --tal vez el del pensamiento figurativo incluyendo los anhelos que lo alumbran-- inspiraban por igual, trascendiendo el tiempo y el espacio, a los gnósticos, a Jung, y a nuestro don Eugenio?"⁵⁰ En realidad estos puntos aquí presentados necesitarían un estudio más serio y profundo del que nos ofrece el artículo de Sarró, según él mismo admite.

Si al lector le acechan dudas acerca de las resonancias freudianas y junguianas en la teoría de d'Ors, ha sido nuestra intención que en estas páginas queden aclaradas. No obstante, notamos también que algunos aspectos de la teoría de d'Ors similares a Jung y al propio Freud, terminan siendo más influencias que realmente similaridades. La teoría de d'Ors ha tomado de muchos pero sigue siendo genuina y singular. Por otra parte, como ya hemos dicho, las coincidencias que aquí se muestran han quedado analizadas muy superficialmente. Empero, consideramos también que un análisis más profundo de las influencias de d'Ors y las analogías con las ideas de Jung y Freud, constituirían un desvío de la meta esencial de este trabajo.

NOTAS

¹ Erundino Rojo Pérez, La ciencia de la cultura. Teoría historiográfica de Eugenio d'Ors (Barcelona: Juan Flors, 1964), p. 75.

² Paul Henri Michel, "La angeología de Eugenio d'Ors," en Oraciones para el creyente en los ángeles, por Eugenio d'Ors (Barcelona: Editorial Apolo, 1940), p. 5.

³ Ibid., p. 19.

⁴ Ibid., p. 27.

⁵ V. Aguilera Cerni, Ortega y d'Ors en la cultura artística española (Madrid: Raycar, S.A., 1966), p. 8.

⁶ Enric, Jardí, Eugenio d'Ors: Obra y vida (Barcelona: Aymá, 1967), p. 122.

⁷ Erundino Rojo Pérez, La ciencia de la cultura. Teoría historiográfica de Eugenio d'Ors, p. 85.

⁸ Alfonso López Quintas, El pensamiento filosófico de Ortega y d'Ors (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1972), p. 118.

⁹ Ibid., p. 120.

¹⁰ Paul Henri Michel, p. 17.

¹¹ Ibid., p. 24.

¹² José Luis Aranguren, La filosofía de Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A., 1945), p. 150.

¹³ Ibid., p. 157.

¹⁴ Ibid., p. 165.

¹⁵ Enric Jardí, p. 243.

¹⁶ Ibid., p. 252.

¹⁷ Ibid., p. 254.

¹⁸ Erundino Rojo Pérez, Introd., La ciencia de la cultura, por Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1964), p. 10.

¹⁹ Ibid., pp. 11-12.

²⁰ José Luis Aranguren, p. 60.

²¹ Ibid., p. 156.

²² Erundino Rojo Pérez, Introd., La ciencia de la cultura, p. 15.

²³ Enric Jardí, p. 65.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., p. 84.

²⁶ Enric Jardí, p. 116.
Roberto Assagioli, Psychosynthesis (New York: The Viking Press, 1965), p. 280.

²⁷ Enric Jardí, p. 117.

²⁸ Ibid., p. 90.

²⁹ Roberto Assagioli, p. 16.

³⁰ Ibid., p. 17.

³¹ Ibid., pp. 17-18.

³² Ibid., p. 17.

³³ Ibid., p. 18.

³⁴ Ibid., p. 200.

35 Ibid., p. 22.

36 Ibid., p. 9.

37 Sigmund Freud, An outline of Psychoanalysis (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1940), p. 17.

38 Ibid., p. 19.

39 Ramón Sarró, "Los arquetipos en C. G. Jung y en Eugenio d'Ors," en Homenaje a Eugenio d'Ors (Madrid: Editora Nacional, 1968), p. 222.

40 Ibid.

41 Ibid., p. 228.

42 Ibid., p. 230.

43 Ibid.

44 Ibid.

45 Ibid., p. 231.

46 Ibid.

47 Gonzalo Sobejano, Nietzsche en España (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1967), p. 571.

⁴⁸ Ramón Sarró, p. 229.

⁴⁹ Ibid., p. 231.

⁵⁰ Ibid., 233.

CAPITULO III

EPOS DE LOS DESTINOS: MAXIMO EXPONENTE
DE LA TEORIA BIOGRAFICA DE EUGENIO D'ORS

A. El vivir de Goya: Arquetipo del hombre demoníaco.

A menudo, la vida de un individuo que ha alcanzado ciertas metas en la vida social, intelectual o artística, ha sido tema de motivación para los interesados en biografía. Para d'Ors, sin embargo, cualquier individuo es digno de una biografía. Lo importante no es lo que él haya alcanzado en su existencia sino aprender a seguir su meta y observar cómo ha seguido su signo directriz. De todas las personalidades que le interesaron a d'Ors y que pasaron por sus páginas literarias, quizás ninguna haya recibido más atención que la que hoy nos concierne: la vida de Francisco de Goya y Lucientes.

En conmemoración del segundo centenario del nacimiento de Goya, Eugenio d'Ors encuentra material para una serie de laudables estudios sobre la vida y obra de este pintor. Todo ello comenzó con la visita de Octavio de Roméu a Fuendetodos, en preparación para su aportación a la celebración de este aniversario. Maese Octavio, la contrafigura literaria de Eugenio d'Ors, se propone cerrar el contorno perso-

nal de este pintor y sacar a luz el arquetipo de esta figura. Pero antes debemos aclarar que nuestro autor opina que las figuras humanas suelen dividirse en tres grupos que denomina ectipos, tipos y arquetipos. Este último puede definirse en contraposición a los dos primeros. D'Ors explica que

"si el contorno personal no queda bien delineado, fijo, limpio, duro en su delimitación, la figura permanece en lo secundario, en lo que llamamos técnicamente el ectipo. Si, con haber ganado ese contorno, no se derrama, sin embargo, en él, si no cumple la segunda tarea, de continuación, de influencia, de ejemplo, de paternidad, otra falla se produce, y el individuo se queda en tipo... A lo arquetípico se llega solamente cuando se ha superado a lo ectípico y a lo típico; cuando se es a un tiempo mismo fuerte y fecundo" (NG, II, p. 40).

D'Ors considera que, para España, lo mismo que para el mundo, Goya ha sido un arquetipo. Los estudios goyescos de la producción literaria orsiana se proponen en específico sacar a luz lo arquetípico tanto en esta personalidad como en su obra.

En una glosa titulada "Se desea algo mágico", d'Ors explica que la Junta Nacional del Centenario de Goya deseaba premiar al individuo que lograra "evocar" la vida y obra del pintor. Nadie mejor escogido que Eugenio d'Ors para llevar a cabo tamaña empresa. Lo que esta Junta desea es un acto casi mágico, "algo que, por prestigio del verbo resurrector- por victoria de la palabra sobre la muerte-, pueda traer a gentes de varia condición, más que la noticia, hija del es-

tudio; más que el juicio, producto de la crítica; más que entusiasmo de panegírico o edificación de moraleja, esto solo --esto, empero, tan difícil como grave y profundo--, una presencia" (NG, II, p. 75).

La vida de Goya comienza con un capítulo introductorio donde Eugenio d'Ors deja establecidas las pautas a seguir en la trayectoria de esta vida. La biografía de Goya no consiste en la narración de una vida sino más bien en la expresión de un vivir tal como lo pedía la Junta Nacional del Centenario de Goya. D'Ors intenta descifrar un "vivir" y para ello lleva a su lector a experimentar de cerca la vida del artista, es decir, a vivir esa vida a la par que él la reconstruye, de ahí su título El vivir de Goya, y no la vida de Goya como otros la hubiesen titulado. Al evocar, d'Ors puede percibir casi físicamente la verdadera figura de Goya, sus emociones, sentimientos y forma de pensar. Este método será, hasta cierto punto, la manera más objetiva de presentar una vida ya que la figura de Goya aparecerá en estado evolutivo y al lector la podrá vivir y juzgar en medio de la acción misma.

El vivir de Goya constituye la primera obra de Epos de los destinos y está dividida en seis capítulos que a su vez están divididos en incisos o secciones numeradas y tituladas. Cada sección está a su vez precedida de un epígrafe que tiene la función de expresarnos, a manera de síntesis, la esencia de la narración que prosigue. Muchas veces este epígrafe está en otro idioma (inglés, francés, alemán, la-

tín, italiano), otras veces son palabras del mismo d'Ors. A esta capacidad de síntesis denomina d'Ors "saber angélico". El capítulo primero está precedido de una corta introducción y un soneto. D'Ors tiene la precaución de encauzarnos comenzando su corta introducción con una cita de la Vita de Michelangelo Buonarotti de Vasari: "Nacque, dunque, un figliolo, sotto fatale e felice stella..." Goya será el hombre cuyo destino le arroje al mundo "con la infalibilidad del instinto", "en trayectoria de proyectil" y que a su vez venga marcado de una condición contradictoria: "fatale e felice stella" (Goya, p. 25). En la glosa "El arrojado" explica d'Ors que la vida de este pintor, a diferencia de otras existencias ilustres, nunca muestra la indecisión ni la ascensión progresiva. D'Ors percibe que "no hay desviación en tal vida, no hay rodeo, no hay casi tanteo. Una trayectoria... Como nacido con una imperiosa consigna, Goya se va derecho a la personalidad y a la paternidad; es decir, a la consumación de sí mismo. A Goya, el destino no le impulsa: le arroja" (NG, II, p. 39).

La corta introducción con que d'Ors inicia esta biografía sirve además de síntesis de la vida de Goya y establece las premisas en que basará nuestro autor su primer capítulo. Su comienzo, lejos de ser lo más objetivo posible como recomendarían la mayoría de los biógrafos modernos, cae desde un principio en la subjetividad. Ya sabemos que el hombre de d'Ors lleva ya consigo lo que ha de ser: es un hombre predestinado. El destino está predestinado sobreconsciente-

mente. El problema de la personalidad nos dirige así hacia el dilema del destino ya que para d'Ors la personalidad del individuo es básicamente vocación. José Luis Aranguren expresa que "brevemente explicado, significa que el hombre no se predetermina conscientemente a sí mismo. Alguien por él desconocido, alguien que habita en él, y que, sin él saberlo, constituye su verdadero ser, traza sobreconscientemente la trayectoria de su destino."¹ Así d'Ors deja establecido que "este hombre llevaba el genio en sí, como las entrañas viriles llevan la vida o el fuego, la muerte" (Goya, p. 26). D'Ors tratará de explicar el carácter definitorio de la angelicidad de Goya y bajo estas premisas experimentaremos el vivir de este pintor cuya personalidad se agita, "no 'más allá del mal y del bien', sino 'por debajo del uno y del otro'" (Goya, p. 25).

El soneto con que concluye la introducción, "Nuevo soneto a Goya el contradictorio", encierra las claves para la comprensión de la personalidad del pintor. Los puntos que d'Ors presenta en este soneto serán ampliados y explicados en el transcurso del primer libro. Goya, hombre básicamente barroco, está concebido en el poema como "bala perdida en tiros de la suerte." En la flor y el ave encontramos la clave contradictoria del vivir de Goya: "¡Cuántas veces, con solaz chancero/No despeinaba un cardo borriquero/Al tierno colibrí de tu paleta!" La belleza de la flor es la que mueve y da impulso a la libertad de su pincel: "Flor y ave/En el signo campean de tu clave" (Goya, p. 28).

Recordemos ante todo que Eugenio d'Ors persigue al Ángel a través de las páginas de la biografía. Su tarea principal se cifra entonces en la revelación de ese ángel a través de las experiencias, emociones y pensamientos del individuo. Para ello d'Ors va más allá de la psicología antigua que se dedicaba a poner la mayor atención posible en el personaje anecdótico, y más allá que la psicología freudiana a través de la cual los elementos subconscientes juegan el papel más importante. Eugenio d'Ors va más abajo de la personalidad anecdótica e histórica y se encamina a descubrir la personalidad pura, el secreto esencial de Goya. Sin embargo, no por eso faltarán en esta biografía las anécdotas y las discusiones psicológicas ya que por medio de ellas nos acercamos más a la categoría de personalidad pura.

D'Ors reconstruye la vida de Goya básicamente por etapas o epifanías. El primer libro con sus veinte y cuatro capítulos constituye la primera etapa de la vida del pintor, pero dentro de esta división podemos admitir otras subdivisiones que podríamos llamar sub-etapas. Las anécdotas que en la primera etapa encontramos son, pues, experiencias en las cuales d'Ors está interesado por el impacto que ellas han tenido en la formación de la personalidad y el carácter de Goya. Es la epifanía de la motivación ambiental y psicológica de Francisco de Goya. Esta primera etapa culmina con el último adiós de Goya a Fuendetodos para establecerse en Madrid.

La definición del carácter de Goya que Eugenio d'Ors

hace en su primer capítulo en nada explica totalmente la personalidad de este pintor. D'Ors lo define como hombre perspicaz, testarudo, cauteloso, inquieto, socarrón y muy poco hipócrita. Esto nos importa porque son características que servirán de eslabones en la formación de su carácter y personalidad madura. Y como en el caso del pequeño Mozart, notamos que aquel niño que vimos en Fuendetodos, cuando nuestra excursión allá, "tenía la cabeza de Don Francisco de Goya" (Goya, p. 31). D'Ors indica desde un principio que el pequeño Goya, como el pequeño Mozart, ya lleva en sí la semilla de lo que ha de ser. El punto importante de nuestro biógrafo es subrayar que su carácter, aunque no le predestine, le va a inclinar a lo que será.

El carácter de Goya comienza a reconstruirse a través de un cuadro de sensaciones que d'Ors crea como resultado de la visita de Octavio de Roméu a Fuendetodos, pueblo natal del pintor. Los capítulos "La cocina", "Crepúsculo en Fuendetodos", "La pedrada", etc., tienen como objetivo reconstruir la vida de Goya por medio de sensaciones ya que Fuendetodos en sí, es un pueblo que poco tiene que ofrecer a sus habitantes, y, en nuestro caso, al mismo biógrafo. En estos capítulos entran en juego casi todos los sentidos y d'Ors concluye que sus "sensaciones eran más humildes, más oscuras que la más oscura y más humilde palabra" (Goya, p. 33). Fuendetodos recuerda la infancia de Goya, su casa inspira humildad y la desolación del paisaje se presenta ante el lector como una pintura goyesca. Más adelante

d'Ors recurre al diálogo, creando un coloquio entre un sociólogo y un esteta e identificándose con este último como era de esperar. No se nos escapa que d'Ors utiliza el arte y el diálogo como recursos técnicos para la reconstrucción de esta biografía: es el filósofo-esteta en acción. Por otra parte, Fuendetodos, como ya hemos dicho, es un pueblo de pocos recursos. D'Ors mismo así lo estimó en una glosa que dedica a ese pueblo. Fuendetodos no merece ni siquiera el monumento a su insigne artista. Pero es necesario traerlo a colación porque es a base de estampas que d'Ors hace biografía: "El diálogo era el inacabable y sordo, mantenido entre este pueblo oscuro, que es casi pura tierra, y este ancho cielo, encima de él, espejo y fanal de todo el universo. Del uno al otro, de la tierra al cielo, de la Cueva a la Gloria, de Fuendetodos al mundo, salió un día Goya, disparado como una bala de la carabina del Espíritu Santo..." (NG, II, pp. 38-39).

Por otra parte podemos admitir que las anécdotas en torno a Fuendetodos hacen de este pueblo un nuevo símbolo que d'Ors eleva a la noción de categoría. Fuendetodos representa el carácter picaresco, el instinto primitivo y la áspera infancia de Goya. D'Ors explica que "el Angel de la Guarda de Goya niño, no le retuvo siempre por el brazo. Tal vez, al contrario, misterioso secreto, le acuciaba. A fin de que tirase piedras. A fin de que las recibiese. A fin de que hiciese estropicio. A fin de que no se quedara adormilado en la cocina, cerca del fuego. A fin de que

fuese él" (Goya, p. 36).

Eugenio d'Ors estima que todo lo que rodea a Goya trabaja para inclinarlo en una dirección dada. Su idea consiste en que su ángel o "demonio familiar" suele hacer tropezar a un individuo con las experiencias que le han de ayudar a encontrar su verdadero camino. D'Ors utiliza y selecciona su material como el que utiliza fotos de un album familiar. Otra de las estampas que usa es la de presentar escenas de folklore para analizar el carácter del baturro. Ello le añade un carácter de amenidad y humor a la obra. Las "historias de baturros" tienen el propósito de destacar las idiosincrasias de los aragoneses y de definir a un Goya campechano, jocoso, y a la vez terco como el baturro "especie". Estas historias tienen también como objeto destacar el medio ambiente que ayudó a forjar el carácter de nuestro pintor.

D'Ors resume el fenómeno Goya en términos de un enraizamiento a lo telúrico. Así lo denomina "hijo del pueblo" y producto del siglo XVIII (Goya, p. 39). Su padre, fue hombre de condición humilde, y su madre de sangre "ultramarina", Las raíces de este pintor han de legar algo en el espíritu de nuestro artista: "Goya, hijo del pueblo, ¿no emulsionó en su jugo unas venuelas de sangre patricia, capaces de traer pequeñas quebraduras a la línea de su destino?" (Goya, p. 40). Además d'Ors muestra la invencibilidad del destino de Goya en la figura de sus hermanos, el dorador y el cura. Aún cuando Goya hubiese sucumbido antes

de su realización, "quedaban siempre de repuesto --¿que más da?-- el hermano cura o el hermano dorador". Según d'Ors, "los tres, con vario esfuerzo, en rutas distintas, con resultados diferentes señalaron, de todos modos, la ascensión de la sangre" (Goya, p. 45).

Eugenio d'Ors utiliza también la prosa poética para el análisis del carácter de Goya. Uno de los capítulos de este primer libro es una evocación poética de Zaragoza, ciudad capital donde Goya va a vivir siete años. La prosa poética presenta un verdadero método del cual d'Ors está consciente y que él calificaría de intuición de lo angélico. Las líneas de la prosa poética caracterizan a Goya como la imagen del viento personalizado, furioso, brutal y salvaje que pretende raptar a su novia Zaragoza. La "Oda a Zaragoza" es pura ficción ejemplificando el carácter del Goya barroco que lucha con la fortaleza casi imperturbable de Zaragoza hecha mujer. Goya es el viento impulsado y dirigido una vez más por su clave, el ave, símbolo de la libertad. Vence Zaragoza, demostrando así la fuerza tremenda de la ciudad, y Goya, que no se deja vencer "aprieta el entrecejo un poco más..., suelta algún taco, alguna blasfemia, algún puñetazo, alguna pedrada. Y, en su parda capa embozado, se va a pedirle trabajo a un canónigo" (Goya, p. 42). Goya es el "hombre ligero, hombre nómada", igual que el viento que acaba de representar. Al "¡soñemos, alma, soñemos!" de Segismundo responde el "¡Dominemos, alma, domínemos!" de Goya. Como el viento, la vida de Goya va a estar

concebida bajo la clave de "interinidad". Goya, pasará por todas las etapas de su vida pasajera. Y nosotros, sus biógrafos, vamos a intuir su vida antes de que ésta en realidad se manifieste. Goya es vencido físicamente por Zaragoza, pero no se deja sentir vencido. Es, también, de cierto modo un vencedor, y así lo demostrará más tarde cuando se enfrente a la ciudad y a la corte real. Esta es la idea de la "Oda a Zaragoza".

La próxima etapa de Goya se mueve en torno a Madrid. "El mundo es grande" narra el primer impacto de nuestro personaje provinciano en la gran ciudad capitalicia. Goya cambia de indumentaria y pasa de la inocencia y desinterés en materia femenina, a experimentar la primera experiencia de adulto. Esta experiencia que tiene lugar en la Academia de Bellas Artes ocasiona que Goya tenga que huir sin dilación a Roma. Estos incidentes madrileños nos hacen recordar la Oda a Zaragoza y nos van introduciendo paulatinamente a la vida más cosmopolita que le espera a nuestro artista en su próxima etapa. D'Ors utiliza una prosa que re-crea el tono burlón y socarrón del joven Goya: "Chuleó, provocó, venció" (Goya, p. 51). Pero lo que importa para d'Ors es el espíritu de esta experiencia, por eso no sabemos cuánto tiempo estudió allí, ni siquiera quiénes fueron sus maestros y compañeros. El camino va trazado por el "demonio" del pintor y nosotros vamos en busca de él, sabiendo que la consigna de Goya es vencer. Las fechas serían de suma importancia si tratáramos de reconstruir una vida, pero tienen poco valor

cuando se trata de reconstruir un "vivir".

La experiencia de Roma le presenta a Goya la oportunidad de nuevas correrías. Allí le vemos escalando cúpulas y monumentos para dejar un grafito o subiendo paredes de conventos para admirar la belleza de sus monjas. De hecho, Goya huye de Roma gracias a la benevolencia de un buen emperador ruso. Pero la verdadera importancia radica en la reconstrucción que d'Ors hace de ella. Aquí nuestro autor recurre al diálogo y nos coloca en medio del incidente para que juzguemos y palpenos la situación. Sabemos que el diálogo es imaginario, pero d'Ors está consciente de su utilización de material de ficción. Lo hace para poder reconstruir un "vivir". Goya, sin embargo, no acepta las proposiciones codiciosas del político ruso; y para d'Ors quien hizo la decisión no fue el pintor porque "no era él quien se defendía, era su demonio. Su demonio, que, sin saberlo él, le reservaba sano racimo para las vendimias de Burdeos" (Goya, p. 58). Goya escapa nuevamente de la muerte, representada aquí por la figura de un tigre, y decide volver a Zaragoza.

En Zaragoza Goya entra en oposiciones para la plaza de pintor de la Basílica de la Virgen del Pilar en esa ciudad. De nuevo el destino le impulsa a moverse, a actuar y vence otra vez gracias a su astucia. Pero recordemos que es el destino el que lleva las riendas: "la astucia, si la hay, corre a cuenta del destino, que le quiere bien" (Goya, p. 59). D'Ors, sin embargo, se propone separar la calidad de

astuto de la persona de Goya diciendo que "sólo por trozo diremos a la abeja industriosa; avara, a la hormiga; pérfida, a la araña. Quien es de veras pérfida, avara, industriosa, es aquí la naturaleza" (Goya, pp. 59-60).

Antes de cerrar este primer capítulo Eugenio d'Ors presenta a dos personas importantes en la vida del pintor: su esposa Josefa Bayeu y Martín Zapater, este último condiscípulo y amigo íntimo de Goya. Zapater sobre todo será de gran importancia para el biógrafo ya que a través de su correspondencia con Goya veremos con más detalle el interior del artista. Esta correspondencia, un "monumento" para d'Ors, volverá a resaltar en las páginas de esta biografía para mostrarnos "un alma al desnudo" (Goya, p. 47). Josefa, por otra parte, se nos aparece en una forma más indirecta: la vemos a través de un retrato de su marido. El capítulo sobre Josefa Bayeu constituye quizás uno de los capítulos más subjetivos de la obra. D'Ors saca a relieve las opiniones públicas sobre el cuadro de Josefa para parearlas a las suyas. Con pretensión de objetividad d'Ors cae así en la mayor subjetividad.

Ha concluido la etapa de interinidad de nuestro pintor. En realidad toda su vida estará marcada por la interinidad, pero esta etapa lo fue más que ninguna. Ahora Goya vuelve a Madrid, pero antes, dando su último adiós a Fundetodos "ha visto el Vuelo del Cuervo, su pasado, mientras soñaba con su futuro, la "Flor de Lis" (Goya, p. 63). D'Ors le da unidad a este primer capítulo haciendo resurgir aquí el ave y la

flor de su poema inicial. D'Ors pretende ante todo dejar todas las interpretaciones aclaradas. Así escribe: "Pájaro, ¿de qué eres emblema, con tu vuelo secular? Del nomadismo, ganoso de conquista y de aventura. El ascetismo, que no se posa en la tierra más que para sacarla. El dinamismo, que, apenas se para, desciende. El dogmatismo. La soledad. El desierto. Africa" (Goya, p. 64). Y de la Flor dirá: "¿Y tú, Flor de Lis, mi flor? El enraizamiento, razón oculta de los lentos trabajos. El de las formas que pesan. La ironía. La sociabilidad. El vergel y el jardín. Europa" (Goya, p. 64).

De esta lucha de opuestos surge el carácter contradictorio de Goya que todavía no está definido pero que ya empieza a verse:

¡España, España doble, cielo de águilas, parterre de lirios, campo de batalla entre el Pájaro y la Flor! Esta batalla te presta sentido... Ahora empiezo a entreverte, mi Goya. Te entreveo, como tú debiste de hacerlo contigo mismo, a solas, en esta última puesta de sol aragonesa en que tuviste el vuelo del Cuervo ante los ojos y, en el ensueño, la blancura de la Flor (Goya, pp. 64-65).

El segundo capítulo de la obra, dividido en veinte y siete partes o incisos, tiene como objetivo presentar el trasfondo histórico que le servirá de escenario a Goya. Eugenio d'Ors enfoca más en este capítulo la historia del siglo que le sirve de marco y fondo, porque estima, como declara el epígrafe de la primera parte que, en Goya, "su

personalidad demoníaca va allí a afirmarse, en relación con el espíritu de su siglo" (Goya, p. 69). Por eso ya en el primer capítulo de la obra nos hace mención al siglo XVIII, a modo de insinuación, y en el segundo capítulo lo estudia más a fondo. El siglo XVIII encierra para Eugenio d'Ors una dualidad que para él es equivalente a la que encontramos en la personalidad de Goya. Veamos pues lo que es el siglo XVIII: "El siglo XVIII es el ataque al Catolicismo --con todo lo que esta palabra, en su sentido más amplio, encierra en valores universales-- por el Nacionalismo --entendido igualmente como suma de todas las espontaneidades locales, de cuanto había de encontrar, más tarde, en el romanticismo, un triunfo duradero--" (Goya, p. 70). ¿Y qué diremos entonces del fenómeno Goya? "Dual, el siglo; dual, el mundo; dual, España; dual, superlativamente, Madrid... Goya, hábil siempre, se desdoblará a su vez" (Goya, p. 71). Definido su carácter como dual, su actitud ante el motín de Esquilache hubiese sido "la que aquí, entre españoles, llamamos de nadar y guardar la ropa; en la especie, de aplaudir la medida y seguir vistiendo la capa" (Goya, p. 73). La dualidad suele ser el leitmotif de la vida de Goya, "nuestro hombre logrará, a fuerza de habilidad, ser, a la vez, costumbrista y académico, cosa harto difícil en aquellos tiempos" (Goya, p. 78).

Su forma de llegar a la gloria, la cual es muy española a través de los ojos de d'Ors, se expone de manera muy sarcástica: "Padrinos como en el momento en que, niño de

algunos días, fue sostenido sobre la pila de Fuendetodos" (Goya, p. 73). De esta manera, a través de la influencia de su cuñado y otros valederos entra a trabajar en la Real Fábrica de Tapices en donde pisa Goya el primer escalón para la gloria. Eugenio d'Ors muestra así la interacción de la personalidad de nuestro pintor con su medio ambiente que le iba abriendo las puertas para lo que habría de ser. En esta etapa, al igual que veremos en otras, las exigencias del público hacen cambiar su estilo y Goya comenzó a buscar inspiración en la realidad ambiente.

Goya es visto a través de los ojos de d'Ors como un hombre de instinto. Así lo explica cuando dice que "su doblez, su ironía, encontrarán, con aquella infalibilidad del instinto que preside a su vida toda, la forma que le permitirá entregarse al culto maniqueo, donde se reúnen, en acto de devoción única, los homenajes consagrados al principio del Bien y los que se dedican al principio del Mal" (Goya, p. 80). D'Ors se propone comprender este carácter dual de Goya, a través de las interpretaciones de sus creaciones y a la vez, a través de ellas vemos como Goya se siente hermanado a lo terreno:

'¡Divina Razón, no dejes ninguno!', clamaba el artista de los monstruos. '¡Divina Civilización, re-fórmales!', clamaba también, en secreto, su íntimo pensar, respecto de la sociedad, su contemporánea, su vecina, de ignorantes, bravucones, fanáticos, pícaros, pordioseros, majas, chisperos, guerrilleros, hampones, charlatanes, maleantes y degenerados... y en lo más hondo, en lo más oculto: '¡Re-fórmame también a mí, tan parecido a ellos por la naturaleza, tan hermano suyo!' (Goya, p. 82).

Dentro del marco costumbrista que presenta el siglo XVIII, y dentro del españolismo goyesco, no podrían faltar las alusiones al toreo que d'Ors presenta, a imitación de un cuadro del pintor, con inmenso colorido. El epígrafe lee "el arte de los toros-- vino del cielo", y expresa, de manera irónica, que este tipo de arte era el que Goya necesitaba para ganarse el pan. Eugenio d'Ors, maestro de la definición, define el siglo XVIII como un "tapiz literario" que se vuelve un verdadero cuadro de costumbres. Entra Carlos IV a representar como actor entra en el escenario. Otro personaje típico de la época es el del majo y la maja. D'Ors parece alejarse de su trama pero lo hace tan solo con el propósito de definir los valores de la época que Goya absorbió y que van a definir su personalidad. Estos valores son, a la vez, los que Goya va a representar en sus retratos y dibujos habiendo así una compenetración de vida y obra.

Teniendo un gusto innato por la estética, no faltan en esta biografía capítulos dedicados al arte de Goya. Sabemos que Eugenio d'Ors sabe hacer crítica de arte pero no es eso lo que pretendemos analizar. Un pintor de retratos es también un biógrafo para d'Ors, y la técnica goyesca refleja hasta cierto punto la técnica orsiana. En su libro Introducción a la vida angélica d'Ors escribe que "en síntesis, un buen retrato no es otra cosa que la revelación de lo angélico en un ejemplar humano, la substitución de un ASPECTO INDIVIDUAL por un ARQUETIPO INDIVIDUAL" (IVA, p. 75).

Ahora en esta biografía nuestro autor explica que en los retratos "más que un técnico, lo que a través de ellos parece afianzarse ya es un lúcido seleccionador de los documentos propicios a la exhibición del carácter..." (Goya, p. 104).

D'Ors escoge seguir la vida de Goya a través de la huella que su carácter va dejando. Esto es lo que en realidad va haciendo el retrato de Goya. El carácter y la hora determinan su personalidad por eso d'Ors hace más hincapié en estos dos factores:

¡El carácter, siempre!... La hora, ya lo sabemos, era otra cosa que en ello andaba. También lo era --empezaba a serlo-- el país y, sobre todo, la ciudad. He aquí el artista barroco, en función de ser, además de barroco, castizo. Sale de sus estudios y ejercicios en las galerías reales, decidido completamente. Lo que todos quieren que sea, será. Será característico, expresivo. Será pintor de género, pintor de retratos, grabador satírico. Luchará con las armas inferiores únicas que el destino ha puesto en sus manos y con las que todos le excitan a luchar... El resultado, ya lo veremos (Goya, pp. 104-105).

Una forma de acercarse también a su personaje y acercarnos también a él es por medio del diálogo directo entre Goya y d'Ors. Y es también de esperar que la afición orsiana al arte no deje pasar por alto esta oportunidad tan tentadora de hacer crítica estética.

Como sabemos, la creación de una personalidad constituye la mayéutica y d'Ors explica que es empresa difícil la de fabricar un hombre porque para ello "es necesaria mucha

aplicación, dada a una dura y larga tarea, que no puede, en gran parte, ser cumplida más que por el propio interesado; y esto, en condiciones de mucho autodomínio y madurez"

(Goya, p. 111). Hacerse a sí mismo es parecido a esculpir su propia estatua y a ello lo compara d'Ors. Para alcanzar éxitos bastan los valedores, pero para alcanzar el camino de la propia personalidad a través de la pintura, es imprescindible fiarse sólo de uno mismo, o en último recurso, de un amigo. Este fue en sí el caso de Goya:

Si, de un amigo, en quien apoyar, por uno de los cabos, la dualidad propia. Si uno es, a la vez, escultor y estatua, potencia y resistencia, conviene que la potencia tenga un punto de apoyo y el escultor, un cómplice, un crítico, que le ayude en la tarea, con su lucidez. Un crítico, aunque se calle. Un cómplice, aunque parezca pasivo. Un amigo, volvamos a lo mismo siempre (Goya, p. 112)

Entre las fuentes de información más importantes utilizadas por d'Ors se encuentra el epistolario de Goya a su amigo Martín Zapater con quien se carteó hasta la muerte de este último. D'Ors considera que el epistolario constituye un verdadero instrumento para el conocimiento de las etapas artísticas de Goya y para la biografía en general. Estima d'Ors que "el epistolario de D. Francisco de Goya con su amigo Martín Zapater, es un monumento. Otros conocerán el género, de mejor literatura. Ninguno de tanta sinceridad, de mayor gracia y desenfado, ni más revelador de lo que fue un carácter..." (Goya, pp. 112-113). Dicho

documento explica el proceso mental de las etapas de la vida de Goya, "la psicología de cada una de las etapas de esta vida de artista se traduce al desnudo, a pesar de lo corto y a veces frívolo de los documentos, a través del epistolario. Para el conocimiento de dos épocas de aquélla, es, sobre todo, el de su correspondencia indispensable: la de abrirse paso al artista en Madrid y la de su último retiro en Burdeos" (Goya, p. 113). Para la época en que Goya, sin embargo, llega a Burdeos ya Martín había muerto. D'Ors encuentra en Zapater una especie de misión angelical semejante a la que ejercerá Zaquiel sobre Eugenio Torralba en la última biografía de esta trilogía. La misión de Zapater en la vida de Goya parece como si "hubiese sido la de llevar al genio del brazo hasta la madurez, hasta la consumación de su destino; y dejarle allí, una vez cumplida esta tarea; así nodriza se aleja de su criatura, cuando ha concluido la crianza" (Goya, pp. 113-114). D'Ors inclusive cita pasajes de las cartas a Zapater que vienen a ilustrar el carácter en formación de Goya.

Eugenio d'Ors se vale de una técnica de acercamiento indirecto a la biografía de Francisco de Goya. No parte de manuscrito alguno sino del Madrid y de las instituciones políticas y sociales que forjaron el carácter de Goya. El epistolario de Martín Zapater es quizás el instrumento más directo que nuestro autor utiliza. Por otra parte, en algunas ocasiones d'Ors se refiere a una crónica de la cual debe haber extraído también alguna información. A esta se

refiere cuando narra un incidente familiar y al concluir dice: "Y Francisco dejará ya pasar treinta años sin volver a la ciudad de su infancia... Volverá para verla convertida en un montón de ruinas. La crónica no nos dice si, en la ocasión, flevit super illam" (Goya, p. 96). La biografía de Eugenio d'Ors no está apoyada, en su mayoría, en todos los datos y anécdotas recopilados en torno a este individuo sino en aquellos incidentes específicos que ayudan a definir su carácter, personalidad y camino a la gloria. A veces, d'Ors comienza sus capítulos con una narración de su tiempo, a manera de motivación, para luego remontarse a los tiempos de Goya. Así lo hace, por ejemplo, en un capítulo en el que critica la importancia de los títulos y las oposiciones en la vida española, para luego explicarnos el papel de las oposiciones en la vida de Goya entre los años 1781 y 1785.

Los últimos incisos de este segundo capítulo introducen el diálogo en la obra. Estos capítulos constituyen el diálogo entre el autor y su sombra, o lo que es más a tono con el pensamiento orsiano, con su ángel. El diálogo es de suma importancia en la filosofía orsiana ya que nuestro autor opina que todo pensamiento es un diálogo, una "necesidad en que estamos todos de explicar la vida psíquica en términos de dualidad o multiplicidad" (IVA, p. 34). Goya ha llegado a la cuarentena, y la madurez en el pensamiento orsiano es el momento de quizás más importancia en la vida de un individuo ya que constituye la entrada en la segunda ado-

lescencia. D'Ors estima que "llegar a la madurez significa, ... dejar diseñada y casi fija la propia sobreconsciencia, terminar el modelado de la propia estatua, libertar el ángel de la propia personalidad pura, desprendiéndolo de la confusión turbia de elementos que significan el período de ensayo y retoque, es decir, la juventud" (IVA, p. 75). El ángel de Goya le recuerda el momento significativo en que se encuentra diciéndole: "Te encuentras en la edad en que Dante, 'a la mitad del camino de nuestra vida; bajó al Infierno. Pero tú no harás este viaje todavía" (Goya, p. 117).

El arte biográfico de Eugenio d'Ors, aunque diferente del modo tradicional de biografiar, se preocupa de hacer hincapié en la objetividad a pesar de que no siempre la alcanza. Una forma de hacer la biografía más real y objetiva es mediante la presentación del diálogo que nos trae la voz auténtica de Goya y de su evocador. D'Ors adopta su nombre de pluma, Xenius, para presentarse como su evocador, el portavoz de su futuro:

Tú, evocador mío, me dices que se me preparan maravillas y tomas el aire de conocer mi destino, en profética anticipación. A mi vez, Xenius, déjame ser más consciente que tú. Déjame adoctrinarte, censurarte... Te reprocharía el contar mi vida de un modo demasiado lento. Yo fui una saeta disparada y tú me refieres como un trabajoso andador (Goya, p. 118).

Estos capítulos podrían contarse entre los que tratan de

añadir mayor perspectiva de objetividad a la obra y además le ofrecen una dimensión de crítica. D'Ors parece estar criticando su propia obra con la ayuda de su personaje Goya. Nuestro biógrafo utiliza una técnica de la novela cervantina en la que el propio Goya cobra vida para discutir con el autor el mejor modo de construir su biografía. D'Ors no narra la vida de un individuo que ya vivió, sino de uno que va haciendo su vida a la par que el autor. Los últimos incisos de este capítulo sirven de juicio imparcial en los que Goya le sugiere al escritor otra forma de biografíar y a la vez le clarifica al lector las malas interpretaciones que pueden surgir debido al sistema narrativo del biógrafo. Eugenio d'Ors le responde mostrando así los dos lados de la realidad. "Así, Francho mío, no te impacientes. Déjame contar en lenguaje ordinario una vida extraordinaria. Déjame, por otra parte, orquestrar lo que --;digámoslo todo!-- tu constante dualidad impidió que fuese una línea melódica pura" (Goya, pp. 118-119). Evaluando su trabajo biográfico, con razón, expresa d'Ors que "esta vida es... una epopeya democrática" (Goya, p. 120), en ella se puede oír el juicio de todo el mundo, autor y personaje.

Un rasgo genuino de la técnica biográfica orsiana estriba precisamente en el hecho de que en cada obra se percibe una simbiosis de autor y hombre, en este caso de d'Ors y Goya. Esto queda explicado por el propio d'Ors en su prólogo a la edición francesa de este libro al decir: "A peine a-t-elle dépassé le cadre d'un simple document

didactique, toute biographie devient inévitablement un oeuvre de collaboration. Entre le biographe et son héros, --entre un Auteur et une Ombre. Ainsi en est-il de ce livre, si peu mieu par sa manière. Ecrit, page après page, par Goya et par mois."² Sin embargo, esto presenta la problemática de que se hará difícil la distinción entre lo orsiano y lo goyesco pero nuevamente d'Ors aclara: "Mais Goya étant de beaucoup le plus fort, L'Ombre davait ici, fatalement, l'emporter sur l'Auteur... Maintenant je me rends compte de ce qu'a de goyesque et de peu orsien l'allure de cet ouvrage."³

Cada capítulo de esta biografía es en realidad una glosa en sí, una glosa como la que podríamos encontrar en el Glosario o en cualquier obra del autor. La biografía de Goya presenta, pues, un aspecto fragmentario ya que cada capítulo, por lo regular introduce un guión aparte. D'Ors, sin embargo, se ocupa de irnos explicando de cuando en cuando, la pauta y el método a seguir: "Para terminar de escribir un capítulo, me gusta dar con una expresión que concrete y resuma su sentido entero" (Goya, p. 119). La biografía de Goya recuerda un rompecabezas inmenso en el que cada pieza, en este caso cada capítulo, es necesaria para la terminación comprensiva de la obra. La biografía en d'Ors es narrada por etapas y por episodios, no a través de la vida diaria.

La tercera parte de la obra abre con el episodio de la duquesa de Alba ante el cual d'Ors asume una posición de

crítica: "Cada cual es como es; lo que cada cual hace, no lo aclara tan sólo lo que cada cual es" (Goya, p.125) Ferro lo importante no es la duquesa de Alba en sí, ni el episodio que ella presenta sino lo que se puede aprender a través de este episodio. La duquesa de Alba se vuelve entonces un símbolo en la vida de Goya porque a través de ella se conocen los efectos de una época: "instintos y temperamentos sólo dan uno de los términos de la ecuación. El resto lo decide el carácter y, si tales expresiones se me permiten, el temperamento y el instinto de la época..." (Goya, p. 126) A pesar de la objetividad que esta biografía se propone, d'Ors no puede evitar tomar una actitud moralizante ante algunos de los episodios de la vida de Goya. Uno de estos episodios es el de la pintura de la maja desnuda, incidente que d'Ors tacha de irrespetuoso y vulgar y que lo lleva a hacer una crítica quizás no muy objetiva.

¿Qué tipo de hombre era en realidad Goya? La vida de Goya puede ser traducida en términos del barroquismo. De ahí la explicación de su dualidad: "El episodio Goya es una anécdota barroca", declara d'Ors en un epígrafe de la tercera parte" (Goya, p. 132). Goya encierra en sí la dualidad del barroco, "la Naturaleza, contra la Razón. Pan contra Logos" (Goya, p. 133). El barroquismo de Goya será el punto de referencia en este capítulo de la biografía y la duquesa de Alba será la clave de esta etapa de su vida. "La vida de nuestro pintor representa una especie de apo-teosis a caño libre del instinto y de la espontaneidad",

exclama d'Ors (Goya, p. 142). El hada Razón estuvo ausente al bautizo de Goya. Esto nos puede explicar perfectamente el carácter de Goya y nos asiste en la tarea de trazar el camino que ha de seguir. Este es su ángel aunque a veces entre en juego una especie de control de impulsos que lo van moldeando de una manera diferente. Estima d'Ors que "este hombre..., aunque siempre pinchado por el aguijón de la naturaleza, no dejaba por esto de canalizar y hasta apagar si a mano venía, tales impulsos, en obsequio a una grave norma, convencional, artificiosa inclusive, de seriedad exterior..." (Goya, pp. 142-143) Pero Goya es también en parte producto del ambiente de la época aunque de su medio ambiente haya solamente absorbido lo español sólo para trascenderlo más tarde:

En la atmósfera de encanallamiento de la sociedad madrileña de su época encontró sin duda alimento de inspiración y hasta facilidades para la estrategia de su vivir; pero, sin dejarse arrastrar por la corriente ni entrar en las zarabandas de aquel personal... Curado ya de travesuras juveniles, de vuelta de muchas tentaciones, se percató de que semejante encanallamiento era bueno, si acaso, para los demás..." (Goya, p. 143)

Debido al barroquismo que representa la vida de Goya, d'Ors se ve también obligado a narrar la vida del pintor de manera barroca. El uso del barroquismo en la técnica orsiana queda justificado por el propio d'Ors, amante siempre de lo clásico aunque con tonos de enamorado secreto del barroco. Explica en el prólogo a La vie de Goya: "Et d'abord,

la vie du grand artiste baroque sera, dans ces pages, racontée en style baroque. Avec un désordre de sensibilité qui ne me plaît guère --qui ne me plaît pas; c'est-a dire que, secrètement j'ai peur de trop aimer."⁴ Esta cierta tentación por lo barroco se trasluce también en el libro Le barroco al que hicimos alusión en el capítulo introductorio cuando notamos el carácter dual de la personalidad orsiana.

Otra de las técnicas usadas por d'Ors es la de reconstruir un episodio a través de un cuadro del pintor. Esto se puede observar mejor en el capítulo "Vendimia, vendimia de amores". Aquí d'Ors estudia el cuadro del artista "La Vendimia" para llegar a conclusiones acerca de aquel momento de su vida. D'Ors va revelando la identidad de cada uno de los personajes del cuadro. "La Vendimia" es el cuadro de Goya rodeado de sus amores. Así mismo lo explica el autor dos capítulos más adelante cuando dice que "lo esencial, en este asunto de la identificación, es no olvidar las condiciones psicológicas que presiden, en general, a la revelación del fondo íntimo, que nos tiende el artista por el canal de su obra" (Goya, p. 154).

Pero, ¿qué debe significar para el lector el episodio de la duquesa de Alba y su relación con el artista? Para el biógrafo d'Ors este episodio no tiene mayor importancia que su trascendencia de anécdota a categoría. Así lo explica nuestro autor cuando dice que "la primera [la duquesa] no pudo producir más que una anécdota; por el segundo [Goya]

entramos ya en la esfera de las categorías; y, por consiguiente, de la idealidad" (Goya, p. 155). Cuando analizamos este incidente en la vida del pintor, nos vemos además ante el dilema de la objetividad. Eugenio d'Ors no se ha olvidado de ello y para alcanzar cierto grado de neutralidad, después de haber adoptado una actitud moralizante, termina diciendo que "no es, no debe ser, materia de chiste la ascensión de un alma, que --infalible, sí pero laboriosa-- se encaminaba hacia las cumbres de la Indulgencia. Ni el hundimiento de una clase que, siguiendo un impulso humanitario y casi suicida, buscaba inconscientemente las dulzuras del perdón" (Goya, p. 156). La duquesa ha sido eslabón, quizás hasta podríamos llamarle la excusa, para la consumación de la trayectoria que el "demonio familiar" de Goya le tenía trazado. Pero lo curioso es que a través de su experiencia con el pintor, también se realiza la duquesa puesto que Goya le ofrecía la redención que ella necesitaba para el cumplimiento de su meta vital. Es pues una realización mutua, y todo ello lo realiza el destino, el destino de cada cual, cuyas riendas corren a manos de ese "demonio familiar". Goya se justifica por su necesidad de subir mientras que en la duquesa vemos una necesidad interior de redención.

La biografía de Goya incluye narraciones, diálogos, folklore, crítica estética, psicología, e inclusive fábulas. d'Ors usa la técnica de collage porque en su biografía todo añade una dimensión más a la figura en estudio. Al analizar

y criticar a Goya el artista, al igual que su creación artística, d'Ors está añadiéndole una perspectiva más al carácter de su sujeto. Nuevamente, d'Ors explica su técnica al decir

Manière, donc, comme tout ce qui est goyesque, à la fois prolixe et négligée. En elle se mêlent la digression et la hâte; la sentimentalité et le caricature; la licence et l'humeur; l'indécence et le philosophisme. Riche comme la vie, divers comme la vie, trivial et transcendant comme la vie; la vie apparaît quasiment crue dans les pages de ce livre. C'est bien ce qui, en elles --comme chez Goya-- me répugne.⁵

Los cambios de técnica en la obra de Goya también concuerdan con las situaciones que va encontrando el pintor en su vida. En el cuarto capítulo de la obra d'Ors estudia más a fondo la pintura de Goya para sacar conclusiones respecto a su carácter. Es el capítulo en el cual d'Ors hace más crítica de arte. Si nos detenemos en el capítulo "San Antonio de la Florida" veremos que, por ejemplo, d'Ors considera que la situación geográfica afecta las etapas cromáticas de la obra de Goya.

El capítulo cuarto de la obra representa el climax de la vida de Goya. Aquel humilde aragonés arraigado a la tierra de Fuendetodos ha llegado a la corte real, se ha hecho pintor de cámara, y ha llegado a pintar, al Rey, a la Reina y a toda la familia real. Pero notamos que Goya ha hecho con todos ellos lo que d'Ors con todas las anécdotas. Lo importante es trascender. A Goya le gustaba la gran vida

pero su acercamiento a la realeza le enseñó algo que trascendía esa lucrativa posición. Veamos cómo d'Ors lo explica:

Los años transcurridos entre el momento en que empezó a soñar en el cargo y aquel en que le obtuvo no fueron perdidos para él. Acostumbrose mientras tanto a frecuentear a los grandes y a ver cuán pequeños los grandes eran. Así, en lugar de hacerles reverencias a cada escalón, les miró en el blanco de los ojos.... Y lo que descubrió al mirar a estos personajes en el blanco de los ojos se puso como buen aragonés a cantarlo claro, a todo color. Y su cantar es, de cara a los siglos una denuncia (Goya, p. 172).

A d'Ors le interesa mostrarnos lo que Francisco de Goya va aprendiendo en cada una de sus experiencias porque lo que realmente le interesa es la categoría. Goya, por su parte, ha demostrado saber hacer lo mismo con sus modelos: buscar y retratar la realidad de la casa real, lo que está debajo de la riqueza y la ostentación, por eso se nos presenta como denunciador implacable.

El capítulo quinto de la obra presenta una nueva etapa en la vida de Goya. Sin previas explicaciones, Goya se encuentra en una nueva residencia al otro lado del Manzanares. Esta etapa comienza inmediatamente después de la muerte de la duquesa de Alba en 1802. Un nuevo Goya entra en escena. Sabemos que nuestro pintor se ha definido desde un principio como hombre dual. D'Ors utiliza el barroco como punto importante de su pensamiento filosófico y en esta biografía admite que la vida de Goya contiene también una buena dosis

de este fenómeno universal. Explica d'Ors que "la Naturaleza es la vocación del barroquismo. Y el vecino de la ciudad Goya empieza a reclamar con generalidad de reclamación, en este momento de la historia, el derecho a regalarse con una ración --con una raja-- de Naturaleza" (Goya, p. 197). El Goya vecino y amigo de la urbe ahora entra en acción con la naturaleza.

La entrada en la quinta etapa de la vida de Goya podría denominarse la epifanía de la soledad. La casa de campo de Goya, luego conocida como la Quinta del Sordo va a ser el escenario de esta etapa donde, en apetencia de soledad, le visitarán a nuestro artista las brujas de "la Melancolía, la Misantrópía, la Cobardía, la Desesperanza, la Viudez..., la Enfermedad, la Presbicia, la Sordera..." (Goya, p. 202). La biografía vuelve a dar un giro hacia donde empezó. Ahora, como en la primera parte, encontramos a Goya en contacto con la naturaleza. Nuevamente, el hecho anecdótico de la Quinta del Sordo cobra categoría porque d'Ors busca una realidad permanente detrás de este hecho relativamente trivial. Ha llegado para Goya el nadir de su existencia, ha llegado el comienzo del fin. Goya busca la libertad, pero con ella también vendrá la soledad. Veamos como nos aproxima d'Ors a este hecho: "la anécdota de Goya, al adquirir su finca rústica a la otra orilla del Manzanares, se torna muy clara... Era, simplemente, la libertad. Nada más, pero nada menos que la libertad" (Goya, p. 199). Esta nueva etapa, no solamente "devolvería el cortesano al campesino"

sino que abría la puerta para una nueva etapa, "hacía avanzar al aragonés camino de Francia y aproximaba un poco más al ibérico del Ebro, al europeo de la Girona y marcaba, con un nuevo poyo o mojón, una nueva etapa, en la ruta que, desde Fuendetodos llevaba a Burdeos, pasando por Madrid" (Goya, p. 202). El período del Manzanares es otro trampolín para la última etapa de este autor.

En uno de sus epígrafes d'Ors expresa que "los años de residencia en la Quinta del Sordo son aquellos en que pasa Goya de la madurez a la vejez" (Goya, p. 209). De hecho, esta etapa está clara en las pinturas de la época. En ellas ve d'Ors la turbación espiritual y la presbicia que se apoderaron de él por aquellos tiempos. Es la hora del mediodía para Goya y así lo expresa el biógrafo en los versos de un poema de Rubén Darío que parodia:

Madurez, divino tesoro,
ya te acercas, para quedar...
Emergerá, de tí, mi estatua,
como un arrecife, del mar.

.....

Hora llegó de mediodía.
El ha dado un paso hacia atrás.

.....

Dichoso artista, mi destino,
si fijar pudiera su afán,
desafío al tiempo que fluye,
un contorno y un ademán (Goya, pp. 210-211)

Ya para este entonces Goya no retoca sus cuadros y los termina apurado. D'Ors dedica casi todo este quinto

capítulo a la presentación de las brujas que visitaron al pintor en la Quinta del Sordo, y entre ellas se encuentra la de la vejez. D'Ors explica que "las maneras de envejecer más usuales son tres: el olvido, la melancolía y la irritación" (Goya, p. 210). Estas tres brujas visitaron a Goya, y entre ellas le visitaron también las que nuestro autor llama "los alifafes", los pequeños achaques asociados con la vejez, y la constante preocupación de Goya por todos ellos. De cualquier modo, de estos momentos de soledad y silencio nacieron los "caprichos" y los "disparates" del pintor: ésta es la categoría a la que d'Ors ha querido llevarnos al estudiar este período de soledad. Los caprichos y los disparates corresponden, pues, al período de decadencia en la vida de Goya. Por otra parte, su viudez es muy fácil de explicar. Ha muerto la duquesa en 1802, Josefa Bayeu, su esposa, en 1811, los reyes han salido de España y comenzó la guerra de la Independencia. Goya está triplemente viudo, "cierto, está bien dicho cuando se dice que Goya dejó en sus "Caprichos" y en las paredes de la Quinta del Sordo, pedazos de su alma" (Goya, p. 215). D'Ors estudia la obra de Goya, los caprichos, los disparates, la caricatura, los retratos y la función de Goya en los movimientos futuristas y expresionistas y siente un impulso especial a hacer crítica artística. Explica d'Ors que "sea ello como fuere, lo cierto es que, si nuestro pintor supo convertir en gracia la necesidad, la limitación en sistema, la oftalmopatía en impresionismo, momento hubo en su vida

en que ya la causa de estas disposiciones amenazó con agravarse demasiado" (Goya, p. 209).

El último capítulo de la obra representa la última etapa de la vida de Francisco de Goya. Es, según d'Ors, la parte más difícil de narrar, ya que todo lo que acontece, si algo todavía acontece, está casi siempre turbio. D'Ors estima que "el artista siempre muere joven, a condición nada más de que muera artista" (Goya, p. 236). Los últimos años de Goya, narrados en el sexto capítulo, constituyen la epifanía de la supervivencia "y, de la supervivencia, no puede hacerse, en realidad, una biografía" (Goya, p. 235). La biografía es "vivencia" y no supervivencia. Respecto a su obra, sabemos que estos últimos años constituyen la hora de la serie laica en los retratos del pintor. Explica d'Ors que:

el caso es que un buen día, el Goya de la Quinta del Sordo, que ya no tiene Reyes, que ya no tiene protectores, se encuentra sin clientes también. Pero, cuando ya no le quedan clientes, le quedan amigos. Son ahora los de su clase, escogidos burgueses, finos intelectuales, productos para el siglo nuevo, que la ilustración, el romanticismo y la democracia ha comenzado a elaborar. A estos amigos es a quien, en la nueva etapa de su vida, pintará Goya (Goya, p. 244).

La última epifanía de Goya es la hora de Leocadia Weiss, el último afecto personal del pintor. Eugenio d'Ors enfoca ahora a una nueva generación, la pequeña Rosarito, hija de Leocadia, y nos quita a Goya un tanto del foco de

atención. Del Goya septuagenario poco queda que contar, excepto su idolatría por esa hija postiza. La hora de Fernando VII, sin embargo, también produjo algunos retratos de Goya ya que por entonces el Rey le confirmó en el cargo de pintor de cámara y "tuvo, pues, el Goya de esta época, algunos momentos de reinmersión en lo ibérico" (Goya, p. 259). Pero ya Goya no trabajaba con la misma intensidad con que lo hizo anteriormente. Ahora, la mayoría de las veces "tuvo veleidades más o menos fugaces, más o menos conscientes, más o menos significativas de dejarse arrastrar por la ley de la inercia, en vez de seguir a las últimas y ya definitivas llamadas de la vocación" (Goya, pp. 258-259).

Eugenio d'Ors recuerda que no por viejo le abandona a Goya el demonio familiar. Ahora inclusive, "le hablaba a gritos, como sordo que él era" (Goya, p. 261). Este es el demonio que le lleva a pasar sus últimos días en Burdeos. Quien lo ayuda, ya lo sabemos; así lo explica nuestro autor en un epígrafe que cita las palabras de Vasari: "Aiutato della Natura, che voleva farlo universale" (Goya, p. 275). Goya se manifiesta ibero de nacimiento pero europeo de vocación y hacia esa vocación universal nos dirigimos. De los veinte hijos que le dio Josefa Bayeu, la Pepa, sólo le quedó uno, y este último le visitará en Burdeos para perdonarlo y decirle su último adiós. Así concluye d'Ors que en la primavera de 1828 Goya muere de alegría porque se acerca a él en su última hora su hijo Javier. Muchas veces en sus ochenta años, ha sido tentado; muchas veces le ha acechado

la muerte, la tentación, la inconstancia pero siempre venció el sano instinto popular y "Goya ha triunfado; y, con Goya, el pueblo; y, con el pueblo, la luz" (Goya, p. 286). Le vemos llegar a la consumación de su éxito, el cumplimiento de aquella "fatale e felice stella" con que d'Ors abrió su obra. Goya muere rodeado de Leocadia, Rosarito y su hijo Javier, aquel que una vez pintara en su cuadro "La Vendimia" y sobre el cual d'Ors escribiera su "Vendimia, vendimia de amores". Aquella famosa síntesis de ternuras se repite ahora en Francia ya en el siglo XIX.

Las últimas escenas de la vida de Goya precisan el objeto de su vida. Como en la vida, d'Ors estima que la muerte del pintor fue también regida por la circunstancia que guía el signo directriz de su vida. Alguna vez Goya había sentido una sensación de enfado hacia sus familiares de España y en su voluntario destierro en Burdeos se sentía algo abandonado. Vence de nuevo la estrella feliz del privilegiado Goya porque nuestro pintor muere en el seno de su familia española. Si alguna vez su hijo se sintió zaherido por la conducta paterna, en el momento de su muerte lo recibió indulgente. Para Eugenio d'Ors una existencia alcanza plenitud de sentido sólo cuando llega a su fin y se pueden definir los incidentes de sus últimos momentos. Veamos lo que nos dice d'Ors de la existencia de Goya:

Un día, casi al promediar ella, le descubrimos una nota de epopeya democrática que la situaba, no sólo en su siglo, sino como símbolo, bajo especie de

eternidad. Una segunda nota se nos va a hacer patente, la decisiva, la definitiva. Si la una nos dibuja la dirección, ésta nos precisará el objeto. Aquel surtidor de sangre castiza, que, salvándose de pronto de ser chupada por la gleba, salta hacia arriba, llega a los techos de los palacios, a la gloria del mundo, a la inmortalidad en la historia, ¿a dónde se dirigía, qué pretendía alcanzar? Lo que, en el plan del destino, quería aquella sangre, lo que pretendía alcanzar es algo que, únicamente el episodio de la muerte de Goya nos descubre con claridad paladina. Una bella muerte, no sólo honra toda una vida, según el verso famoso, sino que la define (Goya, pp. 283-284).

Francisco de Goya queda revelado y afirmado en integridad mediante la escena de su muerte. Esta constituye para Eugenio d'Ors la coronación de una vida sin la cual no se hubiese completado esta vida. Es pues necesaria una larga divagación sobre ella porque "nadie, antes de la muerte, puede decirse poeta. Ni joyero o encuadernador. Ni hombre de bien" (NG, I, pp. 627-628).

La figura de Francisco de Goya en el pensamiento orsiano alcanza altas cumbres. Su obra mueve a Eugenio d'Ors a hacerlo sujeto de sus investigaciones acerca de la personalidad. A don Eugenio le llamó la atención su vida, su arte, su paternidad y así lo afirma padre de toda la pintura moderna. Estudiar a Goya, sin embargo, desde el punto de vista de su personalidad no basta para conocerle. Es necesario una "realización individual plena" (NG, II, p. 39) y para ello tenemos que verlo desde dos ángulos: el de la personalidad y el de la paternidad.

La vida de Francisco de Goya se manifiesta siempre como

obedeciendo a un imperativo superior. Su existencia está movida por el impulso, por el instinto, porque más que Razón, su vida se mueve en el campo de la subconsciencia. Eugenio d'Ors explica que "el campo de las nupcias del alma y el cuerpo se llama 'subconsciencia' o, aproximadamente 'instinto'" (IVA, p. 204). D'Ors explica en el prólogo de 1934 a Epos de los destinos que Goya presenta "el tipo acabado de una individualidad satánica, alimentada en el agraz de la tierra, fuertemente enraizada en la región oscura de lo subconsciente" (Prólogo a Epos, p. 17).

Sabemos bien que la biografía en Eugenio d'Ors se propone definir la personalidad humana y Eugenio d'Ors logra su propósito a través de un método de síntesis que denomina saber angélico. Hemos visto cómo el autor escoge su material y lo presenta de manera que haga resaltar, en forma más o menos sintética, lo que él quiere que resalte. Así se evita una serie de detalles y narraciones innecesarias que se utilizarían con mayor utilidad en una historia o en una narración noticiosa. Nadie mejor que él describe la técnica de su obra cuando dice que quien

al dar cuenta de los fenómenos, traba y sustantiva más sus relaciones, cambiando la noticia en definición y la descripción en ley; quien abraza conjuntos, en vez de perderse entre la maraña de detalles, quien VE, en suma, lo constante y general tras de lo mudable y transitorio, y lo ve de una vez, con sustitución de una serie prolija de actos intelectuales por un acto único o un mínimo de actos, ése,... asciende hasta bordear lo angélico (NG, II, p. 796).

Además del interés académico de Eugenio d'Ors en el problema de la personalidad hubo también otras motivaciones detrás de los esfuerzos de nuestro autor. Escribe d'Ors en el Glosario que "una gran victoria... espera al poeta, al novelista, al historiador, que sepa hablar a los españoles de la vida y la pintura de Goya, como Lamartine supo hablar a los liberales de la vida y del invento de Gutenberg" (NG, II, p. 77). La biografía de Goya contiene un poco de todo ello, poesía, novela e historia ya que la misión epopéyica de d'Ors es la de evocar y esto se puede hacer mejor cuando utilizamos una variedad de recursos que nos ofrezcan sus perspectivas. En Lamartine parece haber encontrado d'Ors un buen modelo y así lo deja expresado en una glosa a ese autor cuando dice: "Si Homero --el Homero de Lamartine:...--, simboliza el triunfo de la feliz abundancia instintiva conducida al arte poético, Goya no simboliza triunfo menor, ni disposición menos dichosa, en el orden de lo pictórico. Cuando una existencia se presenta así, su contemplación tonifica" (NG, II, p. 77).

En relación a Goethe, otra figura recurrente en las páginas de d'Ors, este autor explica que existieron en realidad tres Goethe en la complejidad psíquica de su vida. Existió el Goethe de la vida particular, "en que los elementos de unidad y de ritmo y los elementos de dispersión y de desorden se mezclaron. ...El Goethe de lo Subconsciente, ser de natura, o, mejor dicho, porción de natura. Y... el Goethe arquetipo, ser de cultura FIGURA, pura

personalidad" (IVA, p. 72). De igual manera encontramos en la variedad narrativa de la vida de Goya, el Goya natural y sobrenatural, animal y angélico y el Goya arquetípico emergiendo de entre estos dos. Como en el caso de Goethe, el Goya arquetipo "era la encarnación del mensaje que él mismo, como hombre superior, había traído al nacer, y que tenía obligación, tal vez necesidad, de articular para el mundo" (IVA, pp. 72-73). El Goya "estatua" saliendo inmortal del Goya "carne".

La gloria del centenario de Goya le ofreció a d'Ors material suficiente para la ejemplificación de su teoría angélica. Indiscutiblemente que la vida de Goya le ofrecía mucho más a Eugenio d'Ors. D'Ors quiso además cumplir a cabalidad su misión heráldica de gloria tan sonora como la de Francisco de Goya y quiso llevar su tarea hasta la saturación. Del centenario del pintor salió, no sólo El vivir de Goya, sino más tarde Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura y El arte de Goya. Aunque algunos le tacharon de rancio catalán, de advenedizo en el círculo de Madrid o de petulante por su aire de cultura universal, a Eugenio d'Ors no se le olvidó inspirar sus biografías en figuras españolas, aunque en Eugenio Torralba descubramos a un romano en traje de español. En Goya, Eugenio d'Ors ha visto su españolismo como su universalidad, y de él opina que "merece honores proporcionados, honores de ámbito mundial" y quiso que "el resplandor de las llamas encendidas aquí [llegara] hasta los cielos de escitas y de

ultramares" (NG, II, p. 76).

Lo que la vida de Goya contiene de epopéyico es su "leonardesca y goethiana codicia de saber concreto y exacto; su afán de luces, su Aufklaerung personal" (Goya, p. 277). La hazaña de Goya estriba en el esfuerzo goethiano de un progreso que va de la oscuridad hacia la luz. Este es el hecho admirable de su vida que además trasciende de su persona para alcanzar a todo su pueblo y a la humanidad. Este combate por la luz explica también el carácter democrático que d'Ors le atribuye a la biografía de este pintor. Eugenio d'Ors evoca la heliomaquia de un Goya que pasa la vida "buscando la luz, no para alivio de una vocación singular, sino de la de todo un pueblo sediento de la misma..." (NG, I, p. 1153).

El interés de Eugenio d'Ors por Francisco de Goya se prolongó hasta el final de sus días pero en 1946 lo vemos manifestarse de nuevo en la publicación de una corta obra titulada Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura. Dicha obra surgió en conmemoración del bicentenario del natalicio de Goya. Al igual que El vivir de Goya se propuso escudriñar la personalidad del pintor, Goya y lo goyesco se propone analizar la trascendencia cultural del pintor. En este último libro dedicado a Goya, d'Ors pretende "captar el sentido que pueda tener, ...la zona intermedia en que una fuerte figura histórica no es individuo ya, pero no es objeto de cultura todavía" (GG, p. 21). A esta región intermedia denomina d'Ors "la zona de las

antonomasias". Por antonomasia conocemos la figura retórica por la cual una persona se convierte en arquetipo de algo que su persona u obra representan. Ya conocemos la personalidad de Goya, pero d'Ors considera que su contenido histórico está saturado de antonomasias. D'Ors examina a Goya como arquetipo de la habilidad objetiva, del subjetivismo fantástico y como estilo y cifra de lo español. Sobre todo en esto último a Goya se le conoce como el pintor de lo típicamente español; tan representante acaso de lo español como lo son la mantilla o la corrida de toros. D'Ors, sin embargo, adopta una posición diferente en cuanto a lo del españolismo. Veamos lo que dice:

No puede negarse que los elementos indígenas en el arte de Goya resulten fáciles de reconocer... Representa en actitud de omnipresente ecuanimidad a toda la sociedad de su tiempo, desde los reyes hasta los mendigos: procesión pintoresca del lirismo impúdico; retratos, cada uno con su historia; caprichos, cada uno con su llave; juegos, cada uno con su intención maliciosa. Inquisición y toros; superstición y piedad; guerra y prostitución; patíbulo y carnaval; prisión y manicomio. Toda la pereza, toda la violencia, la crueldad, la jactancia, el heroísmo, convencionalmente atribuidos al pueblo español están aquí pintados con rasgos tan vivos, que ha llegado a convertirse, a veces, para la posteridad, en tipos permanentes.... (GG, pp. 34-35).

Más que pintor español prefiere llamarlo pintor, en todo caso, madrileño. D'Ors considera que Goya se dedica más a lo humano que a lo documental y nota que su pintura casi siempre saca a relucir el pueblo o los grandes. A diferen-

cia de los lugares comunes atribuidos tradicionalmente a Goya, Eugenio d'Ors le atribuye un carácter más universal. Así lo describe:

Una crítica un poco ahincada en el problema de los orígenes reconocerá que Goya es, en sus cuadros religiosos..., un pintor clásico y, para decirlo, casi italiano. Por otra parte,... sus retratos reproducen bastante exactamente la que hemos aprendido a considerar como fórmula del retrato inglés de la época. En cuanto a los 'cartones' para tapiz, la inspiración francesa de los galanes y flamenca de los populares..., resulta evidente. Para completar el panorama de estas perspectivas internacionales, añádase que la serie fantástica de los 'caprichos' puede tener un aspecto, ya que no un origen, germánico (GG, p. 36).

Eugenio d'Ors también se propone separar a Goya de esa "convencionalidad escenográfica que denominaríamos 'lo goyesco' y que para nuestro autor pudo haber existido en cualquier otro tiempo y atribuírsele a cualquier otra personalidad. Para Eugenio d'Ors Goya fue más psicólogo que costumbrista y explica que ha querido "adivinar qué viento del espíritu se mueve, acariciado por el vaivén de este abanico con país pintado" (GG, p. 46) Lo goyesco debe pasar a estudiarse como una corriente de la Historia de la Cultura y debe considerarse como una convencionalidad superficial de tipo arcádico.

El siglo XVIII representó para Eugenio d'Ors la epifanía del Pueblo. Xenius considera que este es el elemento que van a representar también, antonomásicamente, Giambattista Vico, Juan-Jacobo Rousseau, Herder, etc. Al estudiar

otras epifanías en La ciencia de la cultura, d'Ors encuentra que cada una de estas etapas de la historia humana está marcada por su signo de permanencia al que se le ha atribuído un cierto grado de derecho divino para marcar el paso de la humanidad. Maquiavelo, por ejemplo, atribuyó ese derecho al Príncipe, Dante al Emperador, San Agustín a la Sociedad, Sócrates y los estoicos al Hombre. Goya nace bajo el signo del Pueblo y "esto es Goya para la Cultura, en su vida como en su obra. La obra como la vida de nuestro pintor, constituyen, antonomásicamente una gran epopeya democrática" (GG, p. 59). Eugenio d'Ors así lo ha interpretado analizando, a la luz de esta interpretación, tanto su vida como su obra, y dejando oír por igual en todo momento la voz del pintor y de todo su pueblo. Para Eugenio d'Ors "toda existencia es una sociedad. Toda obra, una colaboración. Todo acontecimiento, un símbolo..." (GG, p. 19).

NOTAS

¹ José Luis Aranguren, La filosofía de Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A., 1945), p. 61.

² Eugenio d'Ors, La vie de Goya (Paris: Gallimard, 1928), p. 7.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p. 8.

B. Los Reyes Católicos: una definición de Humanus.

Cualquier historiador estará de acuerdo en el hecho de que el reinado de Fernando e Isabel significa la consolidación de la unidad española y la unificación política, religiosa, cultural, militar y territorial del pueblo hispánico. Bajo el cetro imperial de Fernando e Isabel se une España y se eleva a la majestad de potencia mundial trazando así nuevas rutas que habrían de definir el porvenir de su pueblo. Podemos concluir pues que los Reyes Católicos constituyen, como lo ha observado Eugenio d'Ors, la metáfora de la unidad. De esa metáfora y de esa idea de unidad partirá nuestro autor en la concepción de esta biografía política. Para la comprensión de cada uno de sus personajes partirá del análisis psicológico de cada personalidad, es decir, del lastre que guarda el subconsciente, causa casi siempre de las atrofias o hipertrofias de la consciencia. Por otra parte señala también la contribución sobreconsciente o vocacional en la vida de cada individuo. Y por último, d'Ors examinará también el influjo de las constantes históricas, o eones, que serán analizados a través de la sistemática de la Ciencia de la Cultura.

Ya ha sido determinado por todo estudioso de la obra orsiana que al hablar de Eugenio d'Ors estamos tratando

principalmente de un esteta. A través de los ojos del arte d'Ors se acerca a la filosofía, la política y la historia como expresiones literarias. Así, al hacer historia, d'Ors parte de la premisa de que preciamos "de artista, al historiador, no por literato, sino por arquitecto", (NG, II, p. 796) siendo la arquitectura, en el concepto de este autor, la más alta expresión del arte. Al criticar la historia española de Louis Bertrand, libro que para nuestro autor tiene puntos positivos y negativos, d'Ors llega a la conclusión de que "quien... al dar cuenta de los fenómenos, traba y sustantiva más sus relaciones, cambiando la noticia en definición y la descripción en ley; quien abraza conjuntos, en vez de perderse entre la maraña de los detalles; quien VE, en suma, lo constante y general tras de lo mudable y transitorio,... ése, lejos de aproximarse en la escala de las mentes, al grado y nivel de lo vulgar, asciende hasta bordear lo angélico" (NG, II, p. 796). Uno de los puntos positivos de la historia de Louis Bertrand es precisamente su capacidad de síntesis, que algunos han tachado de vulgar. D'Ors opina que se debe sólo presentar el material relevante y que no omitir lo que carezca de sustancia constituye uno de los fallos de los historiadores.

Al hablar del retrato artístico d'Ors distingue tres etapas que corresponden respectivamente a una de vida, otra de muerte y otra de resurrección. Como en el retrato, la historia también pasa por las mismas etapas y d'Ors

concluye que "fácil es evocar, trazar a grandes rasgos del cuadro... de un determinado período en la vida de la nación, en la vida de la humanidad... Pero ahí concluye la mayoría de los historiadores profesionales. Ahí, sin llegar al paso dichoso en que la Historia resucita... No así Prescott, cuyas páginas sobre nuestros Reyes Católicos parecen cinceladas en mármol" (NG, II, pp. 634-635). En Los Reyes Católicos, d'Ors se propone superar la técnica histórica de Louis Bertrand y acercarse a las biografías de estos personajes con una visión todavía superior a la de Prescott.

Por otra parte, hemos ya substanciado el hecho de que Eugenio d'Ors siempre sintió una fuerte afición por la ciencia. Así, la Historia en d'Ors se convierte en una ciencia. Quizás ello pueda ser explicado mejor en palabras de Carlyle que dijo: "History, as it lies at the root of all science, is also the first distinct product of man's spiritual nature; his earliest expression of what can be called Thought."¹ D'Ors se propone un tratamiento científico de la historia para lo cual ha concebido su Ciencia de la Cultura considerando que "si nuestra Historia de la Cultura forma todavía parte de la Ciencia de la Cultura, no podrá extenderse a lo meramente descriptivo, que no puede ser objeto de tratamiento científico" (CC, p. 400).

En su libro La ciencia de la cultura como en toda su obra anterior, Eugenio d'Ors corrobora el hecho ya por todos admitido de que la historia no se repite, pero

también promueve el concepto aparentemente contradictorio de que sí se repite en lo que se refiere a las constantes que él ha denominado eones. Su acercamiento a la historia será pues enteramente diferente: "Frente a la pura erudición historicista, que daría a lo sumo una documentación, y a la estrechez determinista, que pretendería manipular el material histórico como las piezas de una máquina, la metahistoria, al tener por objeto los eones, sin perder contacto con la realidad, alcanzaría un valor absoluto y universal."² Esta universalidad es la que d'Ors busca en Los Reyes Católicos así como en todas sus biografías. D'Ors busca las esencias de lo histórico que reaparecen en el tiempo porque obedecen a un ritmo de permanencia; son manifestaciones "sub specie aeternitatis". La metahistoria orsiana busca en el fluir histórico, los elementos de perennidad, totalidad y universalidad.

¿Cómo se acerca, pues, d'Ors a los Reyes Católicos? En primer lugar es necesario mantener claro el hecho de que no se trata de una historia, sino de una biografía. Sin embargo, ésta es una biografía política y no podemos acercarnos a ella sin tocar en la historia. Esta, no obstante, se utilizará como clave de cada una de las personalidades que allí se presentan porque no se trata de tener en cuenta "la anécdota y los detalles históricos, sino las esencias permanentes en que estos monarcas se apoyaron, a las cuales debieron a la vez su éxito y su grandeza" (NG, III, p. 601). Gran admirador de Goethe, d'Ors recuerda

ante todo las palabras que se leen en el Fausto, las cuales constituyen en realidad la base de su concepción del género biográfico: "Cuanto acontece no es más que símbolo." Esto no le resta validez alguna a la historia puesto que d'Ors explica que el hecho "que una figura, un acontecimiento, tenga el valor del símbolo no quita al uno ni al otro su validez histórica. Antes la confirma, con una nueva prueba indirecta, la prueba de la eficacia" (CC, p. 343).

Para comprender la vida de los Reyes Católicos es necesario partir de un análisis histórico que en d'Ors está supeditado al intento de explicar la historia humana por medio de un juego de constantes. Para comprender, pues, el juego de dualidades a que se refiere nuestro autor será importante adentrarnos en algunos conceptos de la Ciencia de la Cultura. En primer lugar d'Ors parte de la dualidad que existe entre un elemento de Unidad y otro de Dispersión que se mantienen en lucha en el devenir de la historia. La Unidad, antonomásicamente denominada Roma, es la clave que une a los hombres en una perfecta lucha conductiva a la cultura. La Dispersión, también denominada Babel, expresa la irreparable separación de los hombres que nos devuelve a la Prehistoria. Esta lucha de opuestos en la que se mueve la humanidad, se puede observar en el momento histórico que representa la monarquía de los Reyes Católicos. También, según d'Ors "los valores de unidad encarnados en Roma se reafirmaron con el

Dante, que en su obra 'De monarchia' propugnaba la restauración del Sacro Romano Imperio..."³ Por otra parte se observarán también en la obra la dualidad existente entre el eón de lo Femenino y el de lo Viril y del Ecúmeno y el Exotero. Este sistema de opuestos, y de constantes que se repiten en el tiempo y se convierten en elementos extratemporales, es el método orsiano de explicar la evolución del género humano a través de la doctrina de la Ciencia de la Cultura.

En 1905 d'Ors presentó su tesis doctoral en la Facultad de Derecho de la Universidad de Madrid. Esta, titulada Teoría del Estado-Héroe traía consigo el germen de su concepto de Imperio, punto polémico en la obra de este autor. Enric Jardí aclara que

en unos escritos orsianos, el concepto 'Imperio' era sinónimo de obra de buena fe, una inspiración generosa, humanitaria, socializante; en otros, una manifestación de Poderío, el objetivo más digno que podía cumplir el 'Estado-Héroe', una idea de filiación nietzscheana muy cara a Mussolini y a Hitler. Sin embargo, en ciertos fragmentos, 'Imperio' aparece en el pensamiento del autor, como el mejor instrumento de la Política de Misión, ya que, a través de él, se logra la Unidad, principal elemento de la Cultura.⁴

No justificamos ni condenamos el pensamiento de d'Ors respecto a su concepto de Imperio ni a su Política de Misión, en cuyos ideales muchos han podido ver la casi declarada filiación fascista del escritor d'Ors. No es

nuestra posición la de discutir este problema, pero sí debemos aclarar que el interés orsiano por el Imperio, más bien parece estar unido a esa idea de inspiración humanitaria y socializante mediante la cual se realizan las personalidades como los reyes, y otras personalidades que se realizan por medio de su relación con los demás. El imperio español que nace con los Reyes Católicos será pues de gran interés para d'Ors, quien puede ver, además, en este reinado la ejemplificación de los puntos principales de su Política de Misión. Entre los principales puntos de esta Política, d'Ors postula que: "El órgano de la Cultura para redimir la Nación se llama Estado. ¿Quién realiza el Estado? a) La Educación; b) La Selección; c) La Autoridad.... Un centro para la Selección: Europa. Un centro para la Educación: Roma" (NG, III, pp. 386-387). Por otra parte, al leer la biografía de los Reyes Católicos no podemos negar que existe una defensa implícita de este tipo de Monarquía, aunque d'Ors no siempre mira con ojos impunes los medios, muchas veces poco escrupulosos que esta monarquía utilizó para conseguir sus fines de unidad. Al defender la teoría imperial, sin embargo, d'Ors se apoya en la teoría maquiavélica de que el fin justifica los medios.

La biografía de los Reyes Católicos le ofrecía a Eugenio d'Ors un raudal de posibilidades y de temas que se prestaban a la especulación filosófica. Para empezar, baste decir que el fenómeno monárquico que representan

Fernando e Isabel comienza siendo el primer motivo de interés de d'Ors por su manifestación en el tiempo: "Fernando e Isabel, nuestros Reyes Católicos, ni antiguos ni modernos, pero situados hacia el fin de la Edad Media y de las altas de los tiempos modernos, en esta hora renaciente, delicia de la civilización" (CC, p. 400). Por otra parte, d'Ors encuentra gran riqueza para su pluma en la figura de Isabel al estimar que "evocar la figura de Isabel es suscitar todos los problemas que interesan a la mujer, a su situación en el vivir público, a su papel en la elaboración de la cultura" (Prólogo a Epos, pp. 17-18). Isabel será además, un eje central alrededor del cual se moverán las demás personalidades y se definirán en relación a la personalidad de Isabel. En el desfile de personalidades que encontramos en el reinado de estos monarcas, no se puede menos que vislumbrar una verdadera fortuna, de ahí que d'Ors considere necesario hacer de este reinado un verdadero "racimo de fortunas".

Como ya se mencionó con alguna anterioridad, en 1932 apareció en París en traducción francesa de Paul-Henri Michel la Vie de Ferdinand et Isabelle, Rois Catholiques d'Espagne, publicada por la editorial La Nouvelle Revue Française.⁵ Sabemos también que fue este un libro de encargo de un editor londinense que había pedido la biografía de la Reina Isabel, a lo cual d'Ors accedió con la condición de que incluyera también la de Fernando.⁶ Sin embargo, ésta terminó conteniendo también las biografías de

Cisneros, González de Córdoba y Cristóbal Colón ya que d'Ors estima que no se puede hablar de Isabel sin hablar de Fernando, según el dístico de "tanto monta". Sin embargo, justifica esta incursión de otros personajes aclarando que esta obra, más que una biografía es un "racimo de biografías" "puesto que propio de los monarcas y conductores de pueblos es producirse a través de los demás" (NG, III, p. 601). A diferencia de Goya, en quien domina el elemento satánico, los Reyes Católicos ejemplifican lo que d'Ors ha denominado la "hipertrofia de la región media" (Prólogo a Epos, p. 16). Son los hombres que no son ni satánicos ni angélicos y que en cambio se nutren de humanidad definiéndose siempre a través de otros individuos. La existencia de estos individuos "se impregna del sentimiento de colectividad humana, de sociedad, así como los otros se impregnan de rayos de sol y de humores telúricos" (Prólogo a Epos, p. 16). La biografía política encuentra su máximo exponente en la vida de los Reyes Católicos realizándose en ellos la categoría de la vocación social en la cual d'Ors incluye también a los grandes artesanos, médicos, educadores, y por supuesto, a los políticos y monarcas. Se descubre la vocación social en todos aquellos individuos cuya vida se realiza por la consciencia en relación a los demás y en servicio al prójimo. El reinado de los Reyes Católicos triunfa ya que estos monarcas lograron rodearse de personalidades de genio y colaboradores como el Gran Capitán, Colón y Cisneros; y d'Ors estima que

"en la política, como quizá en la vida espiritual, es imposible salvarse solo" (NG, III, p. 601). La empresa de estos monarcas constituye, empero, un verdadero éxito el cual d'Ors atribuye a la colectividad "porque un gran reinado no puede ser la obra exclusiva de un soberano ni siquiera de una pareja de soberanos... a cada paso, resultan indispensables colaboradores de genio, el arte de gobernar consiste en irlos suscitando continuamente, para en seguida cortarles las alas, en juego alternado y eficaz" (RC, p. 508). He aquí la colaboración mutua de la que fueron partícipes Fernando e Isabel. Ella suscita y exalta y él corta las alas cuando ciertas empresas ponen en peligro los designios de la monarquía.

Al criticar su propia biografía de los Reyes Católicos d'Ors concluye que su acercamiento a este material es enteramente nuevo ya que "su labor transforma para cada personaje, la 'noticia' en 'definición'" (NG, III, p. 33). Sabemos también que esta obra encierra un mensaje histórico. Ya había explicado Carlyle que: "History, which should be the 'essence of innumerable Biographies', will tell us, question it as we like, less than one genuine Biography may do, pleasantly and of its own accord!"⁷ La historia, es un conglomerado de biografías, según Carlyle, pero la biografía encierra todavía mucho más porque a través de ella adquirimos una visión comprensiva de la historia y nos acercamos más a cada individuo que toma parte en ella. La biografía de los Reyes Católicos forma, a la vez,

parte de la trilogía de la personalidad humana que d'Ors se propuso en su Epos de los destinos. Si la miramos aisladamente, por el contrario, "la biografía se torna aquí verdadero epos. Todo un país, todo un siglo se ven explicados por un sistema de símbolos gradiosos" (NG, III, p. 34). Sería fácil, en este sentido considerar esta obra orsiana una mera biografía novelada, para lo cual él mismo nos advierte en el prólogo a la edición francesa de no considerarlo así: "l'intervention d'élément collectif, la résonance epique sont ici assez constantes pour que le titre de 'roman' apparaisse impropre." ⁸

Los Reyes Católicos es una obra formulada con muchas cosas en mente. Ya hemos visto como ella se ajusta al pensamiento filosófico y político de Eugenio d'Ors. Nuestro autor tiene también en mente hacer su propia crítica para dejar su obra lo más esclarecida posible. En cuanto a la técnica, la división capitular es igual a la que encontramos en El vivir de Goya. Cada capítulo está precedido de un epígrafe que comprende el pensamiento en cápsula de lo que se va a discutir en los párrafos que constituyen el capítulo. La narración de cada capítulo es en sí un comentario elaborado de lo que ya se ha dicho en el epígrafe. En cuanto al estilo de la narración d'Ors explica que "le présent ouvrage est à peine écrit en prose. Il l'est en vers presque à chaque page. Ou tout au moins dans ce style, suivant ce rythme d'expression qui n'est ni vers ni prose --et qui est la manière des orateurs." ⁹

Eugenio d'Ors habla también en este prólogo a la edición francesa, de haber adoptado una técnica cinematográfica que atribuye a su división capitular. Dice d'Ors:

La comparaison du cinématographe peut aussi être invoquée à propos de la division de chaque paragraphe en deux parties: un bref argument qui tient lieu de légende ou de sous-titre, et un corps de texte que l'on assimilera à la scène projetée sur l'écran. Toutefois, tandis qu'au cinématographe la scène forme l'élément le plus concret et que le sous-titre est relativement plus abstrait et intellectuel, ici tout à l'inverse l'anecdote passe à l'argument et c'est le texte qui présente, s'il y a lieu, les catégories idéales.¹⁰

La biografía de los Reyes Católicos está dividida en seis partes. La primera, que consta de quince capítulos, constituye la introducción a la obra. Las restantes, están dedicadas a Isabel, al Gran Capitán, a Alonso Fernández de Córdoba, a Cristóbal Colón, al Cardenal Cisneros y finalmente a Fernando el Católico. Estas divisiones le dan a la obra la misma apariencia fragmentaria que encontramos en toda la producción orsiana. Sin embargo, es preciso recordar que la literatura de d'Ors se caracteriza por su voluntad de unidad que d'Ors no sólo promulga sino que se encuentra en su obra a pesar de su aparente dispersión. Es el sentido y el concepto de unidad lo que va a caracterizar esta biografía. A medida que avanzamos en la lectura y comprensión de esta biografía, nos damos cuenta de que es precisamente la unidad lo que mejor

califica esta segunda biografía de Epos de los destinos.

Al adentrarnos en las páginas de la Introducción a esta obra, no podemos pasar por alto el hecho de que ésta constituye en realidad la invocación de la epopeya que representa la vida de los Reyes Católicos. El autor parte también en esta introducción de su interés por el arte, que no puede pasar por alto al acercarse a los monumentos renacentistas de los sepulcros granadinos. Allí se encuentran los dos esposos impávidos sin siquiera mirarse "en la vida como en la muerte" (RC, p. 297). Será la voluntad de poder la que triunfe sobre las relaciones humanas. Los héroes de esta biografía "no se moverán nunca por una vocación de dicha, sino por una vocación de mando" (RC, p. 298). Eugenio d'Ors abre este capítulo de la historia española con un mensaje de profecía. Sabemos que la biografía orsiana se consibe "sub specie aeternitatis", y por extensión, la historia se concibe de la misma manera porque "para cualquier historiador con substancia, ¿no es el pasado, a la vez, presente y futuro? Todo entra en lo actual, para ojos de quien sabe mirar bajo especie de eterno" (RC, p. 293). La historia, que en d'Ors se convierte en metahistoria, está constituida de una serie de eones que trascienden la concepción temporal humana y que aparecen reiteradamente en la historia de la humanidad. D'Ors explica que por historia debe entenderse el estado en que "pueden encontrarse ciertos grupos de la Humanidad y que ya sabemos consistir en la posesión de una consciencia

de continuidad colectiva en el tiempo" (CC, p. 147).

La introducción, la cual como ya explicamos también podría denominarse invocación, da las claves para el entendimiento de esta singular biografía. En ella d'Ors expresa, en una prosa verdaderamente poética los puntos de partida de esta biografía. Evocando el pensamiento de Eckart, d'Ors admite que el cuerpo, el tiempo y la pluralidad son los tres puntos que nos hacen remisos a lo eterno. Por su parte, d'Ors presenta la fórmula contra el exorcismo de esos tres puntos declarando que "contra el cuerpo, la Figura --o llámese 'personalidad', o bien 'Angel'--. Contra la pluralidad, la Jerarquía. Contra el tiempo, el Ritmo" (RC, p. 294). La Figura, que simboliza la personalidad está representada en esta biografía por el carácter de los individuos que se realizan por la consciencia en su relación con los demás. La Jerarquía conductora de la Unidad, se alcanza por medio de la Razón. Como veremos, este "racimo de biografías" comienza y termina ajustándose a las palabras agustinianas: "La Razón es una fuerza que conduce a la unidad."

Al abrir el capítulo introductorio el autor se muestra bajo la influencia del Espíritu que le asistirá en su tarea de profeta. Dicha profecía se hará sobre los huesos de estos reyes ya que comienza a escribir el libro en Granada, en la Capilla Real y en el invierno, introduciendo así unos matices algo románticos en la obra. D'Ors dirige también algunas de sus preguntas a los sepulcros vacíos

de los monarcas, produciendo así una primera escena escatológica con rasgos sobremanera románticos. Granada se convierte en un símbolo: "Más bien es Granada una Marca, una frontera del cultural Ecúmeno!..." (RC, p. 295). Este Ecúmeno representa la unidad, la política centralizadora que caracterizó a la monarquía de Fernando e Isabel. En la batalla de Granada "se cuece el pan de la unidad" (RC, p. 360).

Para alcanzar su máximo propósito de definir estas personalidades, d'Ors crea una escena en la que entran en juego casi todos los sentidos: el oído que oye la voz del Espíritu y las trompetas de los ejércitos, el tacto, al recordar las manos que labraron las tumbas de los Reyes, la visión que culmina en la re-creación de un capítulo lleno de imágenes visionarias que reviven escenas de la vida en la corte real. Para Eugenio d'Ors se comprende por los ojos: "Porque vemos, comprenderemos" (RC, p. 300). Y es necesario recrear escenas que nos introduzcan los puntos claves de la obra. Isabel aparecerá como mujer fuerte que palidece siempre de asco. D'Ors presenta esta idea principalmente en el capítulo "la majestad en el estiércol" en donde a través de una imagen visionaria, Isabel se cae del caballo para mancharse en el estiércol.

Puede notarse en toda la introducción el carácter pedagógico de la técnica orsiana. Eugenio d'Ors utiliza la invocatoria preliminar a modo de motivación para la eventual explicación de toda su simbología. Se utilizan

metáforas, imágenes, diálogos, parábolas y alcanza una visión de la época mayormente por el uso de la imaginación y la intuición, la reina lavandera que llena de asco lava meticulosamente sus ropas simboliza las empresas isabelinas: "las manos de las damas, y las de la Reina, las primeras, son ágiles como las de un cirujano. La operación es ardua, pero nada como la pureza de España para otorgar asepsia a las operaciones" (RC, p. 304). Toda la historia de España se presenta llena de suciedades y "La Reina [asea] España y toda la historia de España" (RC, p. 305). D'Ors examina la historia de su país dando saltos desordenados en el tiempo para determinar todo lo que se pudiera considerar impuro y concluye que España está llena de mugre en su historia: "Estiércol de los siglos, estiércol de España, que una Reina lava impávidamente con sus blancas manos: una hacendosa dueña de casa, que se llama Isabel, como tantas comadres lavanderas, y que sabe, por soberano instinto, cuán parejos pueden ser los quehaceres que incumben a la majestad de la monarquía..." (RC, p. 306). Pero no es sólo la Reina quien desfila por estas páginas preliminares de la Introducción. Todos los personajes de esta obra dejarán sus huellas y símbolos en estas páginas y d'Ors los interpretará más adelante.

Los últimos capítulos de la introducción contienen una serie de visiones que dejan plasmados los emblemas de la vida de cada personaje. Isabel será estudiada a la luz del eón del Eterno Femenino y Fernando a la luz del

eterno Viril. D'Ors pondrá énfasis en la fenomenología del asco de Isabel y en su carácter. De esto surgirá en realidad la página histórica que representa la monarquía de este período. La introducción contiene también una exposición de su método de biografiar y su explicación de lo que es en realidad un personaje político. Los personajes de esta biografía van apareciendo uno a uno, como fantasmas de las visiones: "Cuando todos los corresponsales de las cartas escritas por el Rey juntan sus fantasmas en mi visión, cae sobre la Capilla Real un doblar de campanas" (RC, p. 315). Castilla, la Guerra, el Viaje, la Fe, Europa, constituyen las categorías a la cuales llegamos cuando analizamos respectivamente a Isabel, a Gonzalo Fernández de Córdoba, a Cristóbal Colón, al Cardenal Cisneros y finalmente a Fernando el Católico.

La Reina Isabel: "La Hora de Castilla"

Después de la introducción, la primera biografía que se presenta ante nosotros es la de Isabel que d'Ors titula "La hora de Castilla". Como ya sabemos, nuestro autor añadió otros personajes a esta obra pero la Reina Isabel es la personalidad que se filtra a la vida de los otros personajes y le da carácter de unidad a esta obra: Unidad de la obra representativa de la política integradora del reinado de Fernando e Isabel. Todo colabora para hacer el reinado de los Reyes Católicos un verdadero éxito. Su meta,

ya sabemos, es la unidad. "Les ha ayudado el imperativo de la hora. En la Historia, la Edad Moderna va a empezar," declara d'Ors (RC, p. 351). ¿Y cuál es el papel de la Reina en todo esto? No olvidemos la imagen de la Reina lavandera: "¡Hala, a barrer! Escobazo a los señores. Escobazo a los alcaides. Escobazo, luego, a los municipios y a sus Cortes. Y al clero, gentecilla turbulenta. Y, hay que decirlo, a los intelectuales, a ciertos intelectuales, aventureros de la hechicería y la magia. Y a los moros, moriscos, muzárabes, cuya pululación mueve a la Reina al asco. Y, más tarde, a los judíos" (RC, p. 351).

Es preciso llegar a una comprensión inequívoca del eón del Eterno Femenino y del Eterno Viril para comenzar a analizar el carácter de la Reina. Para explicar esta dualidad d'Ors había develado el secreto de contemplar la historia universal a través de un juego de constantes que, como ya hemos explicado, tiene su base en la teoría de los eones. Lejos de toda significación sexual, biológica o naturalista, Eugenio ve en la oposición de lo Femenino y lo Viril un juego de constantes, semejante a la que existe entre lo clásico y lo barroco, Roma y Babel, el Ecúmeno y el Exotero. La noción del Eterno Femenino orsiano encuentra su inspiración en el *Ewig-Weibliche* de Goethe. D'Ors recuerda el pensamiento goethiano declarando que "en el centro de la vida humana y de todos los valores que a ella se refieren luchan y se reconcilian dos principios, masculino y femenino, 'el esfuerzo y el amor'" (CC, p. 125).

D'Ors aplica esta tesis goethiana a lo histórico asegurando que la Humanidad ha conocido épocas viriles y épocas femeninas. Califica de épocas marcadas por el signo del Ewig-Weibliche a aquellas etapas donde todo adquiere un sentimiento humanitario, "en que la criatura humana gusta, sobre todo, de estar en relación con la criatura humana y atribuye a la misma valor supremo de finalidad" (CC, p. 126). Las etapas viriles son las de "predominio para la relación entre el hombre y las cosas" (CC, p. 126). El Renacimiento, por ejemplo, de acuerdo a esta teoría, constituye un período de carácter viril, mientras que el siglo XIX, dado su carácter humanitario, corresponde al eón femenino. D'Ors ve el carácter de la mujer reflejado en estas y otras épocas de la vida:

la mujer, captadora intuitiva de valores nuevos, propagandista casi inevitable, corredora de simpatías, tejedora de intereses, emisaria de tendencias, soberana de cortes, salones y hogares, corazón para las palpitaciones de los tiempos, decide del significado supremo de las épocas, de los estilos y de los gustos. Ritmos y formas, modas y anhelos dependen de ella; en sus jardines crecen las flores más delicadas de la sociabilidad (CC, p. 128).

Estos son precisamente los rasgos de carácter que d'Ors saca a relucir en la Reina Isabel, a quien el autor encarga la tarea de "suscitar" y "exaltar" (RC, p. 508) a las personalidades que ayudaron a hacer un verdadero triunfo de este reinado.

Bajo el signo de lo Femenino alude d'Ors a dos realidades psicológicas y sociales muy diferentes: la Virago y la Comadre, ambas consideradas por el autor como desarrollos anormales de la vocación maternal: la Virago por atrofia y la Comadre por hipertrofia. En aquélla la substancia que define a la mujer podría alcanzar límites monstruosos. Minerva o Diana, por ejemplo, pertenecen al eón viril, "cuya esencia está en establecer relaciones directas entre el ser humano y las cosas" (CC, p. 136). La Comadre será todo lo contrario; sus relaciones serán aquellas "donde el ser humano constituye para el otro ser humano un verdadero fin" (CC, p. 136). Pero es también importante aclarar que tanto el Eterno Femenino como el Eterno Viril son eones que viven independientes del sexo y así "lo eterno femenino cabe encontrarlo hasta allí donde no se trata ya de mujeres, ni siquiera de bestias hembras o de órganos florales hembras" (NG, II, p. 819).

Pero, ¿cómo hablar de los Reyes Católicos en relación a esta dualidad de eones sin hablar de España? "Es imposible soñar en los Reyes Católicos, sin soñar, a la vez en España" (RC, p. 319), declara d'Ors. A veces, es inclusive, la historia la que ilumina las vidas de estas personalidades. D'Ors comienza la biografía de la Reina Isabel evocando los lugares históricos de la región castellana en la cual se abre y se cierra el capítulo de Fernando e Isabel. Ello lo hace por medio de un conjunto de poemas que exhortan al viento de Castilla a narrar la historia: "Si

yo andaba por Castilla, se andaba tras mío el viento" (RC, p. 320). "El viento en los trigales" de Castilla evoca la aridez y paisaje de los campos castellanos. "El viento en Simancas" los secretos de los monarcas en los Archivos Reales. "El viento en la vega" recuerda Torde-sillas, lugar donde se firmó el tratado que decidió el destino de las tierras descubiertas. "El viento en la Cartuja" de Miraflores en Burgos, construída por Felipe II, recuerda el nacimiento del momento histórico que esta biografía representa por ser el lugar donde se encuentra el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, padres de la Reina. "El viento en Fuensaldaña", recuerda este antiguo pueblo de Valladolid y se propone darle al lector una imagen plástica de la Castilla de los Reyes Católicos, con su notable castillo que data del Siglo XV y recuerda el momento del auge de la nobleza castellana. Así, se puede concluir que d'Ors comienza su obra evocando sensaciones y estimulando al lector a identificarse e internalizar esas sensaciones.

D'Ors comienza analizando el reinado de Enrique IV el Impotente, hijo mayor de Juan II de Castilla. Su reinado, según nuestro autor se caracterizó por sus tonos marcadamente barrocos, ya en su persona y estilo de vida como en los problemas políticos de su reinado. Es necesario, en la estima de d'Ors, analizar el siglo y la persona de Enrique IV para comprender el legado barroco de Isabel

y de Castilla. D'Ors resume las anécdotas de los cronistas para dejarnos ver las irregularidades de la monarquía de Enrique IV. En Isabel "la vocación de Imperio [data] ya en el signo de la constelación que presidirá la gesta imperial futura" (RC, p. 328). Aunque muchos pueblos se han disputado su natalicio, Isabel nace en 1451 en Madrigal de las Altas Torres, Avila, en medio de disturbios políticos y populares, y de la audacia rebelde de los nobles. D'Ors hace gran hincapié en el lugar de nacimiento de Isabel y añade que "conviene, a la ilusión de nuestro viaje y a otras ilusiones, que naciera en Madrigal" (RC, p. 331). La intuición del pueblo natal de Isabel, ayudará a narrar la historia de esta Reina. Por otra parte d'Ors deja también en estas páginas la imagen de la atmósfera social de la época.

La historia de Enrique IV sirve varios propósitos. A través de los capítulos que hablan de este monarca d'Ors construye el escenario donde van a representar Isabel y su marido. El recuerdo de Enrique sirve para que nos convenzamos de hasta qué punto le acompaña en su decadentismo a Enrique IV la sociedad de su país y de su barroquísimo tiempo.¹¹ D'Ors explica que "como ya de otra hora parecida, la de Goya, descubrió nuestro Epos, hay épocas en que un grupo social entero parece movido por una gran sed de propia infamia" (RC, p. 334).

Como ya hemos explicado, el género biográfico orsiano es más que una hilación de anécdotas insignificantes en

torno a una personalidad. Recordemos que en este autor, tras la anécdota, hay siempre una categoría que es en realidad la que d'Ors quiere ilustrar. Por eso en las biografías orsianas encontramos páginas poéticas, diálogos y anécdotas de la vida diaria que sirven para explicar un punto social, páginas que tratan de explicar la política de su tiempo y, en fin, entre la variedad d'Ors presenta también la amenidad y busca la idea que le traerá unidad a la obra. Todo constituye parte de la historia, pero la historia forma también parte de la vida porque en dicha interacción sale a relucir la personalidad. D'Ors declara que "integran el acontecer histórico --la Doctrina de la Inteligencia lo proclama-- la figura, o sea, el hecho, y la corriente, o sea el acto... La corriente, en el acontecer histórico, significa la síntesis entre la tradición y la aspiración, entre la cultura y el ideal" (PO, p. 7). Ha llegado la hora de la Monarquía. Ha llegado la hora en que Castilla se volverá España. Y en la síntesis de lo contingente de la época y lo congénito isabelino encontraremos la clave del hecho histórico. Esto se comprende mejor recordando que en d'Ors el hombre social, ejemplificado en el individuo político, es el que se realiza en relación al resto de la humanidad que lo rodea.

Si analizamos la situación social de Alemania tras la guerra del 14, encontramos en ella la mejor arma del feminismo. D'Ors explica que fue precisamente la mujer quien salvó la situación del país. "Alemania recibió un auxilio

inesperado. Encontró, en sustituciones de los jóvenes varones, a sus hermanas.... Mientras los hombres combatían, ellas ocuparon los puestos de trabajo, de dirección, de responsabilidad" (RC, p. 339). Una lección en feminismo aun mayor que ésta la dio nuestra Reina Isabel. En ella, d'Ors ve a "la hermana que sustituye al hermano; que toma sobre sí las responsabilidades que el perezoso y abúlico dimite de soportar. Aquí una mujer encontró su propio Angel de la Guarda, a su misión" (RC, p. 339). Y en todo esto d'Ors va buscando el destino de la Reina que ya desde su nacimiento parece venir marcada con la vocación de salvar a España: "¿Qué vocación de augurio decidió que se la cristianara precisamente el día de Pascua de Resurrección?" (Epos, p. 340).

Recordemos antes de proseguir que para la construcción de una biografía a lo d'Ors no es necesaria la cohesión ordenada de datos cronológicos con la meta máxima de la objetividad. D'Ors busca la vocación a través de las páginas de su obra y para llegar a ella tiene que recurrir a la imaginación: "Soñemos, alma soñemos" (RC, p. 340). Los cronistas dan poco. Cuanto haya de verdad no interesa si con su narración llegamos a comprender mejor el trayecto de una vida y la ruta de una vocación. Sabemos que en manos de Isabel quedará el futuro de España. Ya en la introducción se habían presentado algunos rasgos psicológicos trascendentales de Isabel de los que se servirá el autor para la revelación de un carácter. Aquí saldrán a re-

lucir más rasgos psicológicos con la intención de analizarlos más profundamente.

Parte Eugenio d'Ors de la anécdota atribuída a la Reina Juana de Portugal, esposa de Enrique IV, sus amores con el cortesano Beltrán de la Cueva y de los inevitables rencores que, según especulaciones de d'Ors, debieron haber azotado el corazón de la niña Isabel. Juana la Beltraneja, resultado de estos amores, será también motivo de muchos disturbios políticos futuros. En este incidente radica según d'Ors la clave de la psicología afectada de Isabel: sensibilidad herida, vergüenza, cólera, etc., una verdadera lección para el psicoanalista. D'Ors estima que

en estas profundidades secretas, se forma un carácter... Manchada se vió Isabel, manchada su familia toda. Y su impulso fue lavar, lavar. Dejarse limpia de corrupción, dejar limpia a su gente. Y, lo mismo de su vida toda. Dejar limpia a España de banderías y bandoleros. De moros y moriscos. De judíos y de herejes. De lepra particularista, de roña conventual. De telarañas y escarabajos y barroquismo. De injusticia, sobre todo de injusticia (RC, p. 342).

He aquí un verdadero y claro ejemplo de la anécdota llevada a categoría. El deseo de limpieza personal y moral de Isabel llevada luego a la categoría de nación y todo ello, según d'Ors, nació del asco: "¡Asco bendito, germen de una limpieza heroica!" (RC, p. 342).

Al analizar la psicología de Isabel a la luz de la Ciencia de la Cultura, la personalidad de la Reina se ma-

nifiesta algo ambivalente. Al estudiar a Isabel d'Ors concluye que debido a los traumas infantiles recibidos en la corte de Enrique IV, "si Isabel había de tener después no poco de virago, esta semblanza de virilidad, del asco nació" (RC, p. 342). No obstante, al comparar a Isabel con Juana de Arco al comienzo de la obra, d'Ors ya deja aclarado que no se trata del mismo fenómeno porque Isabel no se coloca "en la categoría de lo Eterno Viril, sino que permanece dentro de lo Eterno Femenino. No es una Virago, es una Comadre. Juana de Arco nos aparece como una capitana de Caballería. Si algo capitanea Isabel, es una Intendencia" (RC, p. 307). Queda pues Isabel colocada dentro del eón de lo Eterno Femenino y veremos más adelante como su proceder diario corroboran esta idea. Sin embargo, d'Ors confunde a sus lectores cuando expresa en La ciencia de la Cultura, obra posterior a Los Reyes católicos lo siguiente: "¿No corresponden al eón de lo Viril, ...certainas personalidades con figura de mujer, la Virago Diana, o la Virago Minerva, o ciertos monarcas con faldas, Isabel la Católica o Cristina de Suecia....?" (CC, p. 269). El fenómeno de Isabel la Católica puede ser explicado desde el punto de vista de su momento histórico. Isabel pertenece a la encrucijada de la Edad Media y el Renacimiento, es decir, a un período transicional en que la naciente España pasará a desarrollarse dentro del eón Viril ejemplificado por el Renacimiento. La Edad Media, en el pensamiento de la Ciencia de la Cultura pertenece a la epifanía de la

sociedad, etapa en que se manifiesta más plenamente la creación histórica del feudalismo. La epifanía de la Edad Media, constituye también la manifestación de la feminidad. Todo esto explica que la Edad Media es la hora de Babel, símbolo del espíritu de dispersión, etapa en la cual, según d'Ors, la humanidad se encuentra todavía en estado promiscuo. D'Ors explica también en La ciencia de la cultura que "la reina Isabel la Católica de España pertenece a este ciclo: El lema de su unión política conyugal con el príncipe de Aragón es el síntoma elocuente de un trance de crisis entre el eón de lo Femenino y el eón de lo Viril. Este habla de triunfar episódicamente sobre aquél, encarnando lo viril, en el caso de referencia, sino por Fernando, por Cisneros, porque, no en vano se estaba ya en el Renacimiento y se iba extinguiendo el ciclo de la mujer" (CC, pp. 441-442). D'Ors no deja nunca explicada esta aparente contradicción pero podemos interpretar la ambivalencia explicando que así como en su proceder Isabel entra en lo Femenino, la terminación de su obra, o sea su misión ecuménica, adquirió un carácter Viril. En su personalidad vemos además una lucha constante en la que se manifiesta periódicamente tanto el eón Femenino como el Viril. Lo transicional de la etapa se manifiesta en el carácter a veces poco claro y ambivalente de Isabel. No obstante, la intención de d'Ors en esta biografía es la de subrayar la supremacía del eón Femenino en Isabel.

Para comprender mejor el carácter de Isabel es neces-

rio comprender la diferencia entre Comadre y Virago. D'Ors explica que "la Virago está siempre destinada a creer según sugestión o mandato masculinos.... Mas la Comadre ya es otra laya. Por de pronto empieza no operando solitariamente, como la Virago, sino... en grupo o compañía cerrada: unas cuantas comadres juntas todas a la una, para la mofa y disminución del varón" (CC, p. 137). El Comadreo de Isabel puede notarse en la relación con su amiga Beatriz Bobadilla, relación que d'Ors presenta como algo sospechosa pero que en realidad no aclara: "Ven, amiga mía, y que la pureza de tu amor cure en mí el asco del amor del hombre... Ven, Beatriz, a respirar el perfume violento de las flores de la sospecha, nacidas del asco de Isabel. El precoz saber ha violado esta infancia. Las confidencias de la amiga y el beso de la amiga la consolarán" (RC, pp. 342-343). De cualquier modo lo importante aquí es enfatizar la idea del asco en Isabel y de la descendencia barroca de la monarquía castellana. No olvidemos que Isabel es también producto de la aberrante corte de Enrique, descendencia enfermiza que concluirá con la locura de Juana, hija de Fernando e Isabel. La actitud psicológica de Isabel se forjará a través de ciertas situaciones de tipo traumatizante que, aunque hayan tenido una influencia negativa en cuanto a relaciones humanas, tendrá un sentido positivo en cuanto a la política española. La relación de Isabel con su amiga Beatriz es una de las pocas que cobra un carácter sentimental en la vida de Isabel. Otra vez que se ve expresar

sus sentimientos será por la muerte de sus dos hijos y por la locura de Juana. Respecto a su matrimonio existe una casi total frialdad hacia su marido, y una indiferencia hacia las demás personas en lo que al trato personal se refiere. De hecho d'Ors deja bien aclarado que la infelicidad triunfa siempre en la vida personal de la Reina. Isabel no viene marcada por el signo de dicha sino por el de mando.

Un verdadero desfile de pretendientes se acerca a Isabel a su edad casadera. A todos les puso mala cara, pero cuando llegó el momento decisivo, al decidirse por Fernando, "no se dejó llevar precisamente en el asunto por una inclinación sentimental; antes por cálculo político, que en eso de un politique d'abord, ella no le andaba a la zaga a ninguno de sus consejeros" (RC, p. 345). Por ese motivo y por el carácter de Isabel que ya vamos conociendo d'Ors asegura que "la repugnancia envenena desde el principio esta unión matrimonial con Fernando" (RC, p. 347). El carácter peculiar de la Reina constituye la base de la historia española de estos tiempos. Por eso d'Ors hace hincapié en ello aunque también estima que existió casi una coordenada providencial responsable de que se produjera el fenómeno que representan estos Reyes y de que pudieran juntarse todas las personalidades de este "racimo de biografías".

Al adentrarnos en la personalidad de Isabel, d'Ors nota con su genuina afición a la psicología que

es posible también que Isabel, cuya sensibilidad trabajaron tan pertinaces aversiones, conservara toda su vida, fisiológicamente, algo de temperamento viril. Reprimida, en las superiores regiones de conciencia, por la continua actividad hacendosa, esta disposición se refugió quizá en los más hondos repliegues de la subconsciencia. Más de una vez, ya lo sabemos, la Reina habrá de ejercer función militar (RC, pp. 347-348).

No cabe duda que se evidencia en las páginas de estas biografías la simpatía orsiana por el sistema monárquico de Isabel y Fernando. Todo es pues analizado de manera que las situaciones presentadas favorezcan los gustos del autor, y, sobre todo, su deseo de probar la importancia de la unidad y la máxima validez del Imperio y de la monarquía, conceptos todos claves en la filosofía de d'Ors. Nuestro autor encuentra que no sólo la psicología es responsable por el desenvolvimiento de la historia y el desarrollo de la nueva epifanía. Para justificar su interés por la psicología de Isabel, d'Ors declara ya desde la introducción que

este elemento activo y hacendoso es muy de tener en cuenta al considerar el matiz psicológico que caracteriza en Isabel la vocación unitaria. No le pertenece esta vocación en exclusiva. La misma animó a su marido. La misma animaba a todos los soberanos de la época, atareados en poner coto al desorden feudal y a establecer, sobre las primeras ruinas de los privilegios nobiliarios, un régimen de autoridad centralizada y unitaria, creador de las grandes naciones modernas. Ahora, que este sentido genérico tiene en aquella una fuente particular y única. Lo que la mueve no es el orgullo y, menos aún, una arrogancia. Es un apetito de orden y aseo (RC, p. 307).

No cabe duda que es imposible para el autor de una biografía política pasar por alto hechos históricos y mucho más cuando se trata de hechos de tanta transcendencia como los ocurridos durante el reinado de los Reyes Católicos. Es difícil, por ejemplo, pasar por alto el episodio de Juana la Beltraneja, pero ya sabemos que las anécdotas de las vidas de estos reyes tienen el objetivo de estudiar las razones profundas dentro de cada uno de los individuos que aquí aparecen representados para explicar qué les impulsó a llevar a cabo tan trascendental reinado. En él ve siempre d'Ors una continua pugna entre Roma y Babel y es precisamente ese concepto categórico lo que este autor busca, por encima de toda anécdota histórica. Recordemos ante todo que d'Ors está haciendo biografía y no historia y se mantiene en todo momento comprometido a ese propósito. Hablando del suceso de la Beltraneja, d'Ors declara:

los detalles y episodios de la gran querella, son confusos, enfadosos y, ya se adivina, repugnantes amenudo. Más digno del historiador es buscar las causas profundas, adivinar, tras de las anécdotas, la categoría y, por debajo de los sucesos, las constantes. En una u otra forma, Roma siempre en pugna con Babel (RC, p. 349).

Interpretar la historia española a la luz de la Ciencia de la Cultura no se convierte en d'Ors en una empresa monótona: d'Ors escribe en un tono coloquial e intercala anécdotas de la vida diaria que hacen su narración más amena.

Vemos a la Reina y al Rey llegar a Sevilla en campaña final por la reconquista de Granada. Todo ello, narrado con sabor cotidiano, hacen de la historia que se trasluce en estas páginas, una verdadera historia vivificada ante los ojos de su lector. El método orsiano de hacer historia es nuevo y choca con los métodos anteriores: "Esto es lo que olvidan, esta conciencia épica de la empresa grande, muchos de los historiadores de última hora, perdidos en lo menudo, por desconfianza de lo amplio, y que, en reacción contra la historia tradicional, retórica y pedagógica, se quedan en las fichas y no salen de ellas" (RC, p. 359).

La Administración de los Reyes Católicos representa para Eugenio d'Ors una acción verdaderamente admirable y singular. En primer lugar, admite, que se acerca a ella con espíritu profético pero que es ante todo artista. "La fórmula de los Reyes Católicos, que había sido la de Roma y fue más tarde la de Francia, consistió en la centralización" (RC, p. 367). Este espíritu de unidad que comienza desde un principio con el deseo de unificar centralizando el gobierno representa la capacidad ecuménica de la Reina Isabel: "Había que abolir las prerrogativas de los nobles; y, por otra parte compensarlas por atribución a los mismos de cargos y empleos de Corte" (RC, p. 367). La administración de estos Reyes representa la eterna lucha entre Roma y Babel en la cual Roma sale vencedora. La administración de Isabel en particular, que contribuye a la edificación de esa Roma, es una empresa de carácter ecuménico,

y d'Ors aclara que "mejor que con la unidad, aparece la idea de lo ecuménico ligada a la de la centralidad" (CC, p. 232). Ya desde su matrimonio se establecieron las prerrogativas de una centralización de gobierno y el comienzo de una nación. Veremos más adelante la aportación de los demás personajes en esta empresa romana: "La autoridad real intervino de una manera decisiva en la vida de los ayuntamientos. La ruina de las municipalidades, que se había de consumir bajo Carlos V, fue ya preparada desde el reinado de los Reyes Católicos" (RC, pp. 367-368).

Pero ¿cuál fue exactamente la empresa de Isabel y cuál la de Fernando? D'Ors opina que "parece como si entre Isabel y Fernando mediara un reparto de papeles" (RC, p. 368). Respecto de los héroes de este reinado como fueron Colón, Cisneros y el Gran Capitán, Isabel "se encarga de la misión que consiste en descubrirlos, animarlos, exaltarlos, darles relieve, hacerlos brillar, obtener de su virtud todo lo posible" (RC, p. 368). Fernando vendrá "a limitar, a reducir, a atar corto, evitando cualquier amenaza de rebelión y, por consiguiente, de un desorden, hijo de la embriaguez de gloria, en estos personajes llevados a las nubes" (RC, p. 368). La obra de los Reyes Católicos estaba destinada a convertirse en Obra Bien Hecha, y debido a que lo fue recibe toda la admiración de Eugenio d'Ors. Los Reyes Católicos "obedeciendo a sus propios instintos cada uno, defienden los dos la causa común: la una, con el instrumento de la femenina intuición;

el otro, con el de la prudentísima diplomacia" (RC, pp. 368-369). La Reina interviene siempre, con su instinto de orden, aseo y limpieza y los moros y judíos son expulsados de España. D'Ors no justifica los hechos, como tampoco los condena, pero sí sabemos que aboga por la unidad, el Ecúmeno, Roma y vemos retratada en estas páginas una implícita admiración por esta ejemplificación de su Política de Misión.

Como ya hizo con Goya, hará nuevamente con la Reina y todos los demás héroes que componen esta biografía. Una vez cumplida la misión de la Reina, ha terminado su representación porque d'Ors está interesado en vivencias y no en supervivencias. Explica d'Ors: "como si cada una hubiese tenido una hazaña esencial que cumplir. Y, una vez cumplida, si sobreviviere en anécdota, se tratará de una anécdota, que tenemos derecho, deber inclusive, a olvidar... Las vivencias nos importan, que no las supervivencias. Las significaciones y no, los achaques" (RC, p. 370). Isabel muere en 1504, no sin antes dejar un testamento que cambiará el destino de Fernando. Ya desde 1503 la Reina comienza a sentirse reemplazable y para ello escribe un testamento que encierra un gran designio: "Un designio de razón y, por lo tanto, de unidad. Esta unidad, con todo, no se presenta aquí según la hubiéramos esperado. En el capítulo de la expansión nacional, vota claramente por el Imperio. Por lo que se refiere al interior, parece más bien traducir un arrepentimiento por la unidad con-

sumada" (RC, p. 371). El testamento de Isabel la Católica es para Eugenio d'Ors una "página bipolar y barroca" de gran turbación para el que reflexiona en ella. La primera incompreensión barroca radica en el hecho de que en la cuestión dinástica se instituía a la princesa Juana, de rasgos ya marcadamente dementes, heredera del reino, mientras que Fernando pasaba a la posición de Regente. ¿Proveía esto en realidad por la consolidación del Imperio y la Unidad? Por otra parte, sin embargo, el testamento isabelino disponía que se estableciera la codificación de todas las leyes del Reino, establecía la conducta para los habitantes del Nuevo Mundo y señalaba ciertos horizontes políticos para el continente africano. ¿Acaso pretende d'Ors subrayarnos el carácter barroco de la Reina con este análisis de su testamento? Explica d'Ors que "la Reina muere, profundamente identificada con el pueblo. Que tiene también mucho de barroco y quería y no quería lo que al fin hubo de ser" (RC, p. 372).

La biografía de Isabel concluye con un epitafio: "Cada uno de nuestros héroes tendrá su epitafio. Así la personalidad de cada uno se revelará en su cifra y emblema. Así mostraremos haber comprendido lo esencial de cada uno" (RC, p. 373). Y en todo esto debemos de reconocer una epopeya; ésta es la de Isabel, las otras le seguirán. Isabel, que, a pesar de su confuso testamento logró vencer su herencia barroca para hacer una España unida y abrirle las puertas a Europa. Isabel, cuyo destino de mando y

orden ahogaron siempre las lágrimas del sentimiento: vocación de infelicidad y dominio. Aunque escrito en prosa, las páginas de esta biografía tienen el objetivo de construir una verdadera epopeya, justificación de su incursión en el Epos de los destinos. El epitafio de Isabel, la Reina lavandera, es cifra y figura de lo que fue esta Reina:

REINA Y DUEÑA DE CASA
 LIMPIO, ORDENO, BARRIO
 LA TIERRA ESPAÑOLA
 Y CUANDO HUBO DADO TERMINO
 A TAN GRAN TAREA
 SE ACODO A LA VENTANA
 PARA CONTEMPLAR LOS HORIZONTES
 ALLA EN EL MAR (RC, p. 374)

La Reina muere, pero el destino de España queda ya encaminado. Ha nacido la monarquía absoluta, la nación moderna y en medio de ella d'Ors admira el regreso a Roma, el Imperio, la Unidad.

Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán: La Guerra Moderna.

Después de tan interesante figura como la Reina Isabel todos los personajes que le siguen parecen más bien de segunda categoría. En realidad lo son puesto que para d'Ors la figura central y principal de la obra es Isabel; los demás personajes se mueven en relación a ella. En cada una de las otras personalidades veremos la relación que han tenido con la Reina y el enorme impacto que sus

presencias dejaron en la historia española. Esto será lo que constituya el destino de cada héroe de esta epopeya. D'Ors se detiene también mucho más tiempo en la Reina que en ninguno de sus súbditos. Ni siquiera en el Rey Fernando d'Ors hace tanto hincapié. La vida de Gonzalo Fernández de Córdoba, tiene poco que ofrecerle a la imaginación de d'Ors. En Gonzalo hay poco que inventar, todo está ahí: caballero de las armas en pos de una dama. En la ausencia de pasado de Colón, en el ascetismo dictatorial del Cardenal y en el silencio de Fernando habrá mucho más campo para la especulación.

"Ya, a lo largo de todos estos años guerreros, la Reina, con su instinto de dueña de casa, ha tenido siempre en la mente esta verdad, que la guerra puede ser una de las variedades de la Administración," explica d'Ors (RC, p. 366). Así lo fue en verdad, y Gonzalo Fernández de Córdoba será el encargado de inventar el estilo de guerra moderno. Gonzalo, quien como ya sabemos llevaba el sobrenombre de Gran Capitán, se presenta ante nosotros como hombre de gran talla: buen mozo, elegante, simpático y "nuevo rico", pero segundón. Esta última es la condición que marca su destino. Dice d'Ors, "tipo social interesante, el de esos segundones en la época, en quienes se superponen ya, a los rasgos psicológicos de la feudalidad agonizante, los de la democracia futura..." (RC, p. 377). Gonzalo es el hombre que tiene que hacerse a sí mismo, es el Quijote de esta epopeya.

Durante la Reconquista de Granada ya Gonzalo había tenido, aunque en actitud diletante, oportunidad de adiestrarse en las armas. Poco sabemos de ello, a través de estas páginas de d'Ors. Al concluir la toma de Granada Gonzalo ronda ya la cuarentena, edad madura en la que d'Ors fija siempre su pensamiento con insistencia. Es también para Gonzalo, la hora de consagrar su vida en algo digno de su Reina, la Reina que nunca dio muestras de corresponder a los sentimientos de Gonzalo. En un tono novelesco d'Ors declara que Gonzalo "ahora tal vez empieza a pensar que la Reina, a quien ha servido tan brillantemente, fijará en él unos ojos que supieron amarle desde el principio" (RC, p. 384).

Para que Gonzalo llegue a la altura de la Reina, sin embargo, "precisara verse convertido, si no en Rey, en igual a reyes. Para ello no hay más camino que la aventura. La aventura, lejos de la patria" (RC, p. 384). Gonzalo se hará condotiero del Rey, Gran Capitán en las guerras de Italia donde demostró toda su maestría en peripecias guerreras. Se conocían los condottieri por el hecho de cambiar de amo con gran facilidad. No así, sin embargo, en el caso de Gonzalo cuyo epitafio dice:

FLOR DE ANDALUCIA
GONZALO FERNANDEZ DE CORDOBA
GRAN CAPITAN
QUE NO FUE CONDOTIERO
Y SIRVIO
A UN SOLO SEÑOR
PORQUE ESTE SEÑOR
FUE PARA EL
VIVA O MUERTA
UNA REINA
UNA DAMA (RC, p. 412)

Estas palabras encierran la cifra del Gran Capitán. No cambió de amo nunca porque su señor era ella y ella fue en realidad toda la empresa de su vida. Recordemos que no se trata de una novela romántica sino de una empresa quijotesca en la que el destino lleva las riendas en todo momento. Sin embargo, Fernando el Rey que recelaba algo en él, le envía a Italia, "pero la orden que te señala es la misma que Isabel te señalara," dice d'Ors en tono conversacional (RC, p. 388). Eugenio d'Ors observa en la revelación de Fernando hacia Gonzalo una actitud realmente maquiavélica. Es preciso recordar que d'Ors siempre mantiene en mente el hecho de que Fernando haya sido el modelo para Machiavelo. Así declara: "de otra parte, el medio hábil, maquiavélico --nunca el epíteto se aplicará mejor--, de alejar a Gonzalo de su patria, de la popularidad que le envuelve, de la Reina, tan bien dispuesta en su favor..." (RC, p. 389). Grandes empresas le esperan a Gonzalo en Italia, y detrás de él, Fernando pone en juego una doble partida junto con el Rey de Francia: la corona de Navarra, la posesión del Rosellón Cerdeña, la corona de Nápoles, el Papa, la República de Venecia, y todo esto se convertirá en la gran epopeya de Gonzalo.

Como ha venido haciendo a través de las páginas de Epos d'Ors intercala también en su obra la poesía; en este caso una balada. Las narraciones históricas están destinadas a subrayar en todo momento el destino de Gonzalo. Adopta también en muchas ocasiones el monólogo, d'Ors le

habla a Gonzalo en medio de la acción para hacerle al lector cada escena más vívida. Gonzalo es el gran virtuoso de la guerra cuya ejemplaridad se convierte en una hazaña quijotesca: su Dulcinea, la Reina; sus gigantes, las guerras de Italia. Estas últimas adquieren nuevos estilos con Gonzalo y en ello radica su talento: "la suprema habilidad cifrárase a veces en olvidar los progresos de táctica y estrategia, en ponerse por gusto al nivel inferior del adversario que se va a combatir. La finura del Gran Capitán consideró siempre esta regla como evidente y a ella debió sus mejores éxitos en la campaña de Italia" (RC, p. 392). En cuanto a la Reina, escribe d'Ors en su balada: "Fiel al sol y fiel a ti./Adiós, Reina castellana./Si en Italia me hacen rey,/corona pondré en la mano/a cuyo tocar salté" (RC, p. 391). De hecho, Gonzalo triunfa en Italia con grande y sonoro triunfo: "¡Al fin, Gonzalo, entramos en Roma! ¡Al fin, al fin, entras en Roma, España! En Roma, capital del mundo. Los romanos, el Papa a su cabeza, nos reciben en apoteosis, nos llaman libertadores suyos" (RC, p. 395). Gonzalo regresa a España triunfante y a la cabeza de sus soldados pero para Isabel se acerca ya su fin.

Como ya sabemos, todos los héroes de este "racimo de biografías" han sido responsables por forjar el destino de España. Gonzalo de Córdoba también hizo su parte "¿cómo no ver en la codicia de los príncipes cristianos por acercarse a Roma, influir en Roma, quedarse con Roma, una

vocación de imperio, una competencia por la posesión y enarbolamiento de un signo. Roma, en cuyo nombre habrá constantemente que librar el combate entre Europa y el Oriente?" (RC, p. 402). Pero tanta gloria trae también envidias y recelos y Fernando "sospéchale de haberse entendido secretamente con el Papa; alguien le ha soplado que el Papa quiere conferir al Gran Capitán la dignidad de General de la Iglesia, con misión de arrojar de sus Estados a todos los extranjeros, sin exceptuar los españoles" (RC, p. 406). Estas circunstancias de sospecha movieron al rey a obligar a Gonzalo a que regresara a España donde poco le espera después de tanta victoria. Ya, de retirada, poco remunerado por sus muchas victorias, su reina ya desaparecida, atacado por las fiebres que le van consumiendo, poco estímulo le queda a Gonzalo. Regresa a su patria en escena parecida a la vuelta del Quijote en su última salida. Tres remordimientos arrastra consigo en sus últimos momentos. De ellos, dos cuestiones de honor confiesa. El último quedó siempre oculto para nuestras especulaciones. Nadie lo supo jamás. Será entonces necesario imaginarlo: "Remordimiento de haber rehusado la ocasión suprema, la aventura esencial, a que le llamaba el Destino. Un destino ante el cual se mostró débil el fuerte varón de tantas batallas, que se jugó los reinos a cara o cruz, que edificó o destruyó fortunas de reyes.... El tercer remordimiento del Gran Capitán fue el no haber cogido la ocasión por los cabellos, la mañana en que se

puso al alcance de sus manos ávidas" (RC, p. 411). Pero ¿a qué destino se refería d'Ors? ¿Sería el de no haberse proclamado Rey en Italia o el de haber sido cobarde ante la presencia de su Reina? ¿O quizás, el haber sido en alguna ocasión irrespetuoso con ella?

La epopeya quijotesca de Gonzalo Fernández de Córdoba, cualquiera que haya sido su último remordimiento, contribuyó a la obra unificadora del reinado de los Reyes Católicos. D'Ors hila, además, perfectamente a este hombre de armas con la personalidad y destinos de Fernando y sobre todo de Isabel. De este modo el dividir esta biografía en cinco biografías diferentes, en nada merma la unidad de la obra. Todo forma parte del gran designio imperial de la corona española: A Gonzalo le ha tocado guerrear, como a Isabel le tocó limpiar y ordenar, y a Colón le tocará descubrir.

Cristóbal Colón: El descubrimiento del Nuevo Mundo.

Así como el Espíritu en la Capilla Real ayudó al autor a profetizar sobre Isabel, la voz del mar le ayudará a definir la figura de Cristóbal Colón. El mar será el maestro de d'Ors en esta biografía cuyas páginas adquirirán un tono altamente poético. Con el mar, d'Ors aprendió "el arte del epíteto luminoso y de la definición configuradora" (RC, p. 418) que serán los métodos de acercarse a la biografía. Por otra parte el carácter poético de la biografía

queda justificado por su diálogo con el mar, "sólo desde este día puedo llamarme verdaderamente poeta" (RC, p. 418).

Sobra aclarar que tratándose de una figura de origen casi desconocido, d'Ors tendrá la necesidad de hacer amplio uso de la intuición e imaginación para configurar esta biografía. En primer lugar parte de la suposición de que Colón sea creación del siglo XV y adivina que sea oriundo del Mediterráneo. Está abierto a todas las posibilidades inclusive al hecho de que hubiera podido haber sido judío, condición que se anunciaba más debido al extremo silencio que existe respecto de su origen, inclusive "no son únicamente sus orígenes lo que se calla, sino el bloque entero de su anterior existencia" (RC, p. 430). La imaginación de d'Ors comienza visualizando las faenas que se hacían en torno al Mar Mediterráneo durante la Edad Media e invocando las grandes empresas que se llevaron a cabo en este mar durante el medioevo: Jaime el Conquistador, Mallorca, Nápoles, Sicilia, Córcega, Atenas, Constantinopla, Roger de Lauria, Roger de Flor, las grandes navegaciones de escandinavos y bretones y las conquistas marítimas míticas. Todo producto del ensueño y no de la erudición, explica d'Ors, con el objetivo de prepararnos el escenario para que entre a representar Cristóbal Colón. "Si en la Edad Media vemos un Mediterráneo casi vacío de figuras humanas, las que evocamos en los mares del Norte no la conseguimos materializar. Para nuestra imaginación, da lo mismo", explica d'Ors. Pero de pronto en medio de esa inmensa soledad

que representó el Medioevo, encontramos ya una figura humana en tiempos del Renacimiento. Esta figura humana "es Cristóbal Colón, que, así la mitológica Afrodita, nace de la espuma. Y que va a decir a la Cultura una palabra, su palabra, tras de la que soltó, tantos siglos atrás, el divino Homero" (RC, p. 423). Eugenio d'Ors recurre a la creación de una serie de imágenes visionarias de la cultura y del carácter que se encierra en el Mediterráneo con el propósito de hacer un recuento histórico de las luchas y de las guerras que se han desatado a través de los siglos en este mar. Colón aparece ante el lector de manera fantasmagórica y dramática.

Tratándose de un destino, d'Ors analiza el medio ambiente que formó la personalidad y el hado de Colón. Lo imagina primero que nada como lazzaroni y trata así de recrear el ambiente donde se cría el niño Colón. Su estilo de vida es el de la gente del mar. No se sabe su linaje pero d'Ors se encarga de integrarlo a los demás personajes de la obra buscando en todo momento la unidad: "Quizá tenga con otros dos, entre los grandes personajes de esta historia --el Gran Capitán y Cisneros--, el rasgo común de nacer pobre con familia patricia" (RC, p. 425). Colón trae consigo "el sueño ecuménico de los grandes mediterráneos" (RC, p. 427).

Cristóbal Colón contempla el mar desde niño y en ello vemos ilustrado el pensamiento de la filosofía del hombre que trabaja y juega. No se trata de la contemplación

ociosa del océano sino que a ella va unida la voluntad de acción: "Contemplación, pero también impulso. Representación, pero con una punta de Voluntad. Esta voluntad, esa nostalgia, aquel impulso, tendrán un día, cuando la madurez de los tiempos sea llegada, fuerza para verter el Mediterráneo en el Atlántico e incorporar Homero al Cosmos" (RC, p. 428). En Colón vemos ilustrada la unión de pensamiento y acción.

La incertidumbre respecto al origen de Colón da pasto para las conjeturas y la imaginación, como ya se ha dicho. D'Ors utiliza la especulación para intuir el ambiente y las tendencias de la época. En esta última ve d'Ors principalmente dos cosas: los mapas y el oro, "dos ensueños confluente". En primer lugar la adolescencia de Colón debe haberse movido entre mapas. Estos fueron a Colón lo que los libros de caballería al Quijote. En cuanto al oro, "el aventurero del XV, se hizo una religión del oro por el oro, independientemente de las satisfacciones y ventajas que el oro puede procurar" (RC, p. 432). El oro y los mapas eran pues ideales de una aventura que había ya trascendido el interés materialista.

¿Cuál es el proceso imaginativo de d'Ors al construir esta biografía? En primer lugar d'Ors admite que actúa resuelto a "adivinar, mejor que inducir" (RC, p. 433). Esto se refiere a "obedecer a la lógica interna de los acontecimientos con preferencia al detalle de las anécdotas" (RC, pp. 433-434). Es decir, no es preciso puntualizar, pero

podemos guiarnos por los acontecimientos de la época y por las propias anécdotas de este individuo para poder adivinar cual haya sido la personalidad de Colón y cuál la estrella que guió su destino. La historia de Colón descubre que "en su vida hubo... un lapso dilatado de indecisión, agitación e inquietud..." (RC, p. 435). Pero lo importante en Colón radica en que "cualquiera que fuese su historia posterior, su persona revela una formación geográfica... marcada con el mismo sello de equívoco" (RC, p. 437).

Al llegar el momento de revelar su verdadera vocación Colón suma ya cuarenta años, edad clave para d'Ors, como hemos subrayado anteriormente. Cuarenta años tendrán casi todos los héroes de esta epopeya al comenzar su verdadera representación porque d'Ors estima que la obra del cuadragenario revela la personalidad ya hecha. A pesar del aire de leyenda que envuelve toda la vida y el origen de Colón, d'Ors asegura que tenía cuarenta años cuando se presentó a los Reyes Católicos. Ya sabemos que este hecho sea con seguridad, producto de la adivinación. Los Reyes de España le proporcionaron la ayuda que le había sido negada en todos los demás países por donde Colón viajó solicitándola, y partió como ya sabemos en 1492, llevando consigo a un grupo diverso y peculiar de marinos. Este viaje que todos conocemos y que tantos han narrado cobra un nuevo matiz para d'Ors: le importa a nuestro autor la actitud íntima del navegante. Los marinos no se daban cuenta de su hazaña, al igual que los caballeros de la Edad Media

no se daban cuenta de ser "caballeros de la Edad Media". Pero en lo que respecta al Almirante, había muchas cosas que hacían su hazaña una verdadera epopeya. Este pudo

percibir y medir: la confusión, el misterio que se afrontaba. El posible naufragio, no de las embarcaciones sino de las nociones. El desorden, en vez de la ciencia. El Caos, en vez de la Física. Lo desconocido, en vez de la Imago Mundi. El Meteoro, en vez del Mapa. El dios Pan, que se había dicho muerto en las islas, en vez de Apolo, maestro de Homero; en vez del Cristo, en vez de la Luz... Aquí, a juicio nuestro, hallamos la verdadera grandeza de Cristóbal Colón (RC, pp. 443-444).

Junto a la incertidumbre constante de la razón y la multiplicidad de fenómenos nuevos que hallaba a la vista, Eugenio d'Ors sigue la travesía de Colón y la reconstruye para que el lector pueda experimentar el momento culminante del descubrimiento.

. La hora culminante del descubrimiento, del verdadero caos, no fue para d'Ors otra que cuando los navegantes se encontraban ya a medio camino. Allí, cuando falla la ciencia hay que recurrir nuevamente al instinto. Para Colón

ese instinto era el de un mediterráneo, cuyos ojos saben ver, cuya fantasía da la medida de los objetos y que tiende, sin cesar, a insertar, en el mundo de los fenómenos, claras genialidades, precisiones inteligibles, leyes, en fin. Espíritu que dibuja y esculpe. Verbo, exorcismo continuo contra el Caos, contra la confusión, contra el Diablo. Política aún: una política de la natura, contra la natura (RC, p. 445).

Por tratarse de un mediterráneo, d'Ors se identifica plenamente con Colón. D'Ors muestra siempre gran veneración por este mar que nuestro autor encuentra profundamente ligado a su catalanía y a su preocupación por la cultura. D'Ors encuentra la verdadera grandeza de Colón en haber sabido encontrar la racionalidad a la aparente irracionalidad de las leyes de la naturaleza. En medio del caos que representó la incertidumbre del inmenso océano "Colón corregirá con la mano la dirección de la brújula" (RC, p. 446). Es decir, el hombre corrige con su instinto y voluntad, la ciencia que no le cuadra en el mar de lo desconocido. He aquí, según nuestro biógrafo, su grandeza y verdadera hazaña.

La hora de Colón, como lo fue también la de Gonzalo Fernández de Córdoba, y como lo será la de Cisneros, constituye la hora de España. Ya sabemos además que Colón, al igual que los demás héroes de esta epopeya, se mueve en torno a Isabel, ella le da unidad y cifra a la obra: "La ley de Cristóbal Colón, articulada con la ley de Isabel, era... la ley de la Catolicidad; el sentimiento de lo ecuménico, el deber de unificar el mundo, empezando por unificar España y una parte del mundo, en España" (RC, p. 449). Isabel presenta el sentimiento ecuménico y todas las figuras que giran en torno a ella representan ese mismo sentimiento por extensión. La biografía de los Reyes Católicos simboliza la unidad circunscrita en el concepto orsiano de Roma; la reina Isabel representa el eón del

Ecúmeno que contribuye a la consumación del eón de Roma. En Colón, sin embargo, al definir esta personalidad, sólo descubrimos "la fuerza de su razón y la de su verbo mediterráneo" (RC, p. 449). De hecho, no podemos olvidar que todas las cosas se mueven y trabajan por estos tiempos para la unidad española. Colón también es parte de la atmósfera propicia para todo lo que sucedía en torno a los Reyes; "no olvidemos la 'palpitación de los tiempos', el impulso, el viento favorable que, desde el puerto de Falos, había empujado las velas de Colón. El viento en que cabalgaban --Weltgeist zu Pferde-- [el Espíritu del Mundo a caballo] políticos católicos, al servicio de una política divina --Fernando e Isabel--" (RC, p. 452). Ya había explicado d'Ors que "cuando el Espíritu posee a hombres y cosas y los vuelve instrumentos, sus palabras de revelación no las suelta mediante altavoces... Así, al partir de las carabelas, el Espíritu del mundo flotaba en el velamen" (RC, pp. 442-443).

¿Qué representó en realidad el destino de Colón, y por extensión, su descubrimiento? A Eugenio d'Ors le interesa el efecto que el destino de Colón tuvo en el proceso histórico, social, político y cultural de España. El descubrimiento de Colón,

presenta, en todo caso, una fuerte dosis de substancia extraeuropea que va a penetrar de pronto en el organismo moral de Europa. Entra, en efecto, y la intoxica... Esta enfermedad, esta fiebre, esta inflamación, esta infección de la cul-

tura europea, de las almas europeas ante la dificultad de someter a las normas eternas de la razón los nuevos, monstruos y misteriosos elementos de sensibilidad que provienen de este Oriente-Occidente... constituyen la esencia del fenómeno conocido, en la historia de la cultura y en la historia de los estilos, con el calificativo de barroco (RC, pp. 454-455).

La lucha con ese nuevo elemento barroco promueve el avance de los pueblos hacia la Cultura.

La empresa colonial y su enfrentamiento a una raza nueva y diferente de hombres, constituye esta hazaña barroca. Esta idea nos confundiría si pensáramos en el barroco del setecientos; pero ya sabemos que d'Ors adivina "en el barroquismo, una constante de la cultura, que se traduce por manifestaciones del mismo orden en el XVIII que el XIV o en el III antes de Jesucristo; y lo mismo que en una obra de arquitectura o escultura, en una idea científica, en una creencia religiosa, en una invención literaria, en una institución de orden moral" (RC, pp. 455-456).

Nuevamente d'Ors utiliza aquí su técnica de utilizar una obra estética como punto de motivación, para llegar a un concepto cultural o filosófico. Para explicar la importancia del descubrimiento parte del análisis estético del dintel bajo del pórtico de San Gregorio en Valladolid. En este caso, hace resaltar el aspecto barroco del descubrimiento y el impacto que tuvo en la cultura. D'Ors utiliza esta obra de arte para establecer una analogía entre

la expresión barroca de la obra maestra y la de la empresa colombina.

Colón muere en la pobreza y en la misma oscuridad que enturbia sus primeros años. Sobra siempre en d'Ors hablar de la supervivencia. La clave de Colón queda inscrita en la inscripción que debía llevar su tumba:

LA VOZ DEL MAR
LE DESPERTO
Y TODO FUE CLARO A SUS OJOS
LA FUERZA DEL MAR
SE LE LLEVO
Y TODO VOLVIO A QUEDARSE OSCURO
PERO EN LA AVENTURA
GANO LA CULTURA
FIGURA (RC, p. 459).

D'Ors convierte así la biografía de Colón en una epopeya de carácter homérico que le otorga figura a la cultura. Asegura también que fue el personaje que más se resistió a entregar la clave de su personalidad, precisamente porque en el "embrollo de pistas, radica justamente la personalidad de Cristóbal Colón" (NG, III, p. 1058).

El Cardenal Jiménez de Cisneros y la Inquisición.

La obra del conocido Cardenal Jiménez de Cisneros, que aplicó el absolutismo de Fernando e Isabel a la vida religiosa y eclesiástica española, contribuye así a la unidad nacional en cuanto a la vida espiritual. Sin embargo, d'Ors explica que su obra se realiza, aunque

parezca contradictorio, de una parte "contra la unidad superior de Roma; de otra parte, contra la Monarquía misma, manteniendo una prepotencia del clero" (RC, p. 463). En esto radica el carácter barroco que d'Ors encuentra en la insigne labor del Cardenal.

Al analizar la construcción de su obra, d'Ors considera que los personajes de esta historia política han ido entrando en escena por orden de edad. Isabel de niña, Gonzalo de Córdoba de joven, aun cuando haya entrado en los cuarenta, ya había conquistado la gloria desde más temprana edad; y finalmente Colón ya entrado en la cuarentena. Cisneros se presenta ante el lector ya anciano. Gracias a Isabel, el Gran Capitán entra a servir al Rey con las armas, Colón recibe la ayuda que solicita para su viaje y Cisneros es nombrado confesor de la Reina en 1494. Esto último se transformará en nombramientos de mayor trascendencia en el futuro.

¿Qué representa Cisneros en la campaña unificadora de los Reyes Católicos? Para comenzar, d'Ors indica que "si Fernando representa la España nueva, Cisneros representa la eterna Castilla. Si una mano empuña el cetro, la otra empuña las riendas de la Inquisición" (RC, p. 464). Cisneros se va a mover entre las simpatías de la Reina y las antipatías del Rey. Cisneros será "una mano de la Edad Media que emerge rígida del campo de esta batalla por la unidad, primer acto de España en la Historia Moderna" (RC, p. 466).

Como ya hemos ido vislumbrando, la obra de los Reyes Católicos, se propone sellar con broche de oro el Medioevo y abrir las puertas del Renacimiento. "La dispersión medioeval ha sido definitivamente vencida por ellos, en cuanto se refiere a la feudalidad y a la nobleza. Y, cuando se trata de la gloria militar, de conquistas, de descubrimientos, no es posible ver rivales que puedan medirse con el poder real" (RC, p. 465). Por otra parte, la acción del Cardenal representará una puerta todavía abierta al medioevo porque "Cisneros obedece, en suma, a una ley de constancia. En la Historia van a intervenir sin duda elementos nuevos; pero, rigurosamente hablando, nada de lo que ha existido sucumbe... La Edad Moderna no aniquila a la Edad Media: la oculta, la entierra; pero la deja subsistir." (RC, p. 465). La política de Cisneros será pues, opuesta a la de los Reyes Católicos, abogando en todo por la supervivencia de lo medioeval.

Al comparar a Cisneros con los demás personajes que integran esta obra, d'Ors subraya como rasgo principal su inflexibilidad y mano recia. Cisneros, a quien vemos primero como estudiante salmantino sufriendo rigurosos ayunos parece producir en el lector la sospecha de que haya sido converso, aunque d'Ors sólo levanta un aire de sospechas sin insinuar demasiado el asunto. También Cisneros, como hombre político se realizará por lo demás; y también como lo demás, tendrá su modo de contribuir a la cultura. D'Ors estima que

un verdadero estadista, un Carlomagno, un Cisneros, un Richelieu, un Federico el Grande, no se valen de las luces humanas para acreditar su obra plasmadora en una nación, imperio o pueblo, sino que desarrollan una política para llevar a las luces, para asentar en el festín universal de la Cultura, un pueblo, un imperio, o una nación (NG, III, p. 749).

La vida de Cisneros es de difícil progreso, avanza lentamente y no se realiza hasta la vejez, "pasito a pasito ha ido subiendo los escalones. El empleo de 'temporero', para empezar. Luego, el enchufe, ...De ahí a la situación de 'asimilado'... De la reputación a la 'influencia'. De la influencia, al poder" (RC, pp. 472-473). Junto a la Reina Cisneros llegará a la supremacía del poder. Pero todo ha sido un escabroso camino que ha dejado huellas en él y que ha ido forjando poco a poco su mano fuerte que alcanzó a todos. En la formación de su carácter coloca también nuestro autor las causas de su "política de energía y austeridad extremas. Muy severo consigo mismo, el naciente dictador estaba en su punto, al mostrarse exigente respecto de los demás" (RC, p. 474). D'Ors analiza las causas de tanta austeridad y concluye que "la vida privada de Cisneros lleva la marca de un rigor implacable" (RC, p. 475). Cisneros traía ya consigo trazas de Inquisidor.

En el capítulo titulado "'Logos' contra 'Pan'", d'Ors analiza las reformas del Cardenal, tomando una posición opuesta a la que suelen tomar los historiadores.

D'Ors ve en la reforma cisneriana de la vida eclesiástica, no una simple eliminación de las corrupciones conventuales sino un verdadero "conflicto entre dos épocas, entre dos interpretaciones de la cultura" (RC, p. 476). Nos referimos al conflicto entre la pluralidad que significó la Edad Media y la reacción que representó el Renacimiento.

La primera y más fuerte prueba de la rudeza de Cisneros estriba precisamente en la depuración disciplinaria conventual que llevó a cabo. D'Ors observa un paralelo entre las vidas de Cisneros y la de la Reina. Explica que "existe una indudable simetría entre la lucha de Isabel con los señores de la Corte de Enrique IV y la de Cisneros contra sus hermanos de cordón" (RC, p. 477). Inclusive, para la limpieza de los conventos de mujeres, Isabel se convirtió en el lugarteniente del Cardenal. Isabel "obra-ba con un poco más de dulzura, pero se ajustaba al mismo designio político" (RC, p. 478). Todo llegó al punto que Roma decide intervenir, pero inútilmente. Vence Cisneros y cuando hubo vencido, la Inquisición se vuelve en sus manos instrumento babélico contra la propia Roma, "utensilio contra Roma, contra la autoridad romana, contra el Papa" (RC, p. 480). Visto a través de la morfología de la cultura, lo que aparece con Cisneros es Babel contra Roma, y sin embargo, aunque contradictorio, todo trabaja para la unidad. En las reformas cisnerianas d'Ors entiende una verdadera reforma hispánica que se distingue de la germánica y que se lleva a cabo en el siglo XV a través

del Santo Oficio. Estudiando el fenómeno de Isabel y Cisneros a la luz de la Ciencia de la Cultura, d'Ors estima que en ellos encontramos la unión del eón Femenino y el Viril. Explica d'Ors que "la pasión es la misma en la Reina que en el Arzobispo: lo que toma en la una aspecto doméstico y femenino de 'asco' conviértese para el otro en rigorismo ascético y persecución obstinada de la herejía" (RC, p. 483).

Otra gran empresa que trabajó para la cultura y para la unidad en Cisneros fue la producción de la primera Biblia Políglota que "servía a la obra de la unidad ofreciendo, vertida a diferentes formas lingüísticas, una misma verdad revelada" (RC, p. 483). Al igual que esto servía a la unidad, sirvió también el quemar los libros disidentes. De ahí que el epitafio que debiéramos leer en el sepulcro de Cisneros, como cifra y figura de su obra y personalidad deba decir:

AQUI YACE
EL CARDENAL CISNEROS
PARA HACER UN LIBRO
ABRASO MIL LIBROS
QUEMO A MIL HOMBRES
Y SE QUEMO A SI MISMO
PARA HACER
UNA NACION (RC, p. 496)

Al analizar a Cisneros a la luz de su filosofía d'Ors concluye que éste sostuvo, un enérgico combate por la cultura. Además de la Biblia Políglota publicada en Alcalá de

Henares, Cisneros puso gran empeño en reformar la liturgia de la iglesia española, en la cual Cisneros restauró el rito mozárabe. Así notamos el interés de d'Ors en subrayar la contribución cultural del Cardenal Cisneros.

Eugenio d'Ors trata de mantener una posición objetiva ante la Inquisición. En primer lugar d'Ors opina que "esta máquina de unidad era necesaria en la España de los Reyes Católicos. Por paradoja que la expresión pueda parecernos, d'Ors estima que "la Inquisición sirvió aquí a la racionalización" (RC, p. 487). Encuentra también d'Ors en el proceso inquisitorial una manera de progreso ya que "el nombre mismo de Inquisición traduce la exigencia de una investigación llena de precauciones" (RC, p. 486). D'Ors hace una detallada explicación de como se hacían estos procesos con el objeto de probar que era un método más adelantado que cualquiera de los anteriores. Lo cierto es que d'Ors, al menos parcialmente, trata de justificar la existencia de una Inquisición en la naciente España. D'Ors se basa en el principio de que "la lucha por la Cultura es una lucha de imposición" (NG, II, p. 691). Aunque no justifica todas sus prácticas y critica los abusos y excesos de esta institución, considera que también consiguió fines positivos que contribuyeron al acrecentamiento de la cultura y a la realización del Imperio.

Pero Cisneros, ya sabemos, estaba destinado a subir alto y así continuó haciéndolo aun después de la muerte de Isabel. Al morir la Reina, Cisneros es nombrado regente

Interino, Cardenal y Gran Inquisidor. A la muerte de Fernando, Cisneros toma la regencia por segunda vez cuando ya tenía ochenta años. Para entonces el Cardenal ve colmadas de victoria casi todas las empresas de su vida. La Inquisición está fuertemente establecida, la Biblia Políglota se ha publicado, la Universidad de Alcalá prospera, la Caballería y las Ordenes Militares han sido abolidas y se logra controlar a los nobles. Cisneros logra el triunfo imponiéndose con la voluntad de hierro y "en fin, y para coronar tantos trabajos, cabe decir en términos simbólicos, que Cisneros construyó a Madrid. Escogió, en efecto, este lugar como punto de reunión para la asamblea de grandes y prelados que había de proclamar Rey al Príncipe Carlos. Madrid quedaba erigido, desde este momento, en capital de España" (RC, p. 493). La figura de Cisneros representa así, la fuerza ecuménica, en el concepto orsiano que le concede a España pasar "de la unidad a la centralización" (RC, p. 495). Así, d'Ors justifica de una parte las acciones de Cisneros, aunque no apruebe exactamente de los medios de conseguir sus fines. D'Ors ve en la ciudad de Madrid el símbolo de esa "mano que agarra a España entera, que no la deja respirar, ni moverse casi" (RC, p. 495). Aunque también reconoce que "esta mano que asfixia, sostiene" y cree que sin ella España se hubiera desmoronado.

Así concluye la biografía orsiana de Cisneros, no sin antes hacer un retrato físico del hombre, como d'Ors parece tener costumbre hacer: lo hace con casi todos sus

biografiados. El perfil de este hombre que con su mano recia alcanzó tantos triunfos recuerda el perfil de Dante: "con Dante, que dibujó la traza de Italia antes de nacer, se emparenta nuestro Cisneros, que, gran comadrón, tomó la niña España al nacer la envolvió y apretó fuertemente en pañales" (RC, p. 494). Gran imaginaria de nuestro autor para simbolizar la empresa cisneriana española. Con el Gran Capitán y Colón, el Cardenal Cisneros contribuyó a la hora de España como Isabel contribuyó a la de Castilla y Fernando a la de Europa.

Fernando el Católico y la hora de Europa.

Cierra d'Ors este "racimo de biografías" con la biografía de Fernando de Aragón a quien ya había presentado algo indirectamente, más bien como consorte de Isabel que como marido. La biografía de Fernando que titula "la hora de Europa" comienza con un "Soneto a las regencias de Fernando" que invoca la figura del Rey como instrumento del eón de Roma que culminará la empresa que comenzara un día con el casamiento de Fernando e Isabel: "Por Roma vamos, que ya España es hecha/y se empreñan sus horas de destinos" (RC, p. 499). España unida mira ahora a Europa, se engrandece, se hace Imperio pero aún carga a costas "el desierto africano y su venganza/la selva americana y su aventura" (RC, p. 499). El desierto y la selva como símbolos de lo no conquistado y desconocido, la empresa

no realizada. Esta vez, Fernando aparece ante nosotros, viejo, viudo y solo.

Al comenzar esta última parte d'Ors da una imagen del carácter de Fernando y de la situación a la cual éste se enfrenta en su soledad. D'Ors lo retrata como hombre con fama de antipático pero con gran deseo de simpatía, rígido, receloso del Cardenal Cisneros, que se enfrenta en su regencia al nuevo levantamiento de los nobles. Fernando continúa la política de sus antepasados pero su vocación le inclina a mirar a los grandes asuntos de Europa. Fernando, en su inmensa soledad, decide contraer segundas nupcias con Germana de Foix, nieta del Rey de Francia, poco después de la muerte de Isabel. Entrará así en juego la sucesión del reino de Navarra y abrirá el horizonte de Fernando en Europa. Como ya ha hecho con los demás personajes, d'Ors procede a interpretar la psicología de Fernando y concluye que "psicológicamente interpretado, parece un ejemplo de atávica vuelta de un carácter recisivo de Mendel. Salió europeo, tras de una cadena de antecesores nacionales" (RC, p. 503). Al tratar de Isabel, d'Ors volvió atrás y comenzó la historia desde el reinado de Enrique IV en preparación del escenario que recibiría a Isabel. Igualmente ahora d'Ors vuelve atrás para presentarnos el escenario que ya le venía preparando a Fernando su antecesor Alfonso V el Magnánimo. Este, que demostró ser gran hombre de estado tenía ya miras más europeas. Fernando se muestra relativamente pasivo hasta la muerte de Isabel. La biografía

de Fernando en esta obra estudia a Fernando a partir de la muerte de Isabel, momento de su Regencia en la cual Fernando trae "a la unidad española la vocación de la España oriental, netamente clásica y europea" (RC, p. 501). Eugenio d'Ors mantiene, sin embargo, la hipótesis de que "en su obra, este Príncipe permanece, a lo posible fiel a sus tradiciones ancestrales" (RC, p. 501).

El matrimonio de Fernando con Germana de Foix presentaba vastas posibilidades para Fernando. En primer lugar "el contacto matrimonial del Rey Católico equivale a una alianza política con su suegro", que podía unificar España a Francia (RC, p. 503). Sin embargo, d'Ors aclara que ésta y otras especulaciones son hipótesis suyas porque Fernando siempre demostró que en su ánimo permanecía el sentimiento por la unidad castellana. Explica d'Ors que "Fernando, al pensar en el magnífico patrimonio que dejaría en herencia, hacía entrar en él a España, a toda España, olvidando ya en lo íntimo de conciencia las querellas y rivalidades de los pequeños reinos y sus esfuerzos para mantenerse y sus esperanzas de sobrevivir" (RC, p. 504).

El reinado de Juana la Loca y Felipe el Hermoso representó la reaparición de la Edad Media en la historia. Representó un paso atrás, un "esfuerzo de restauración de las oligarquías feudales, cuando ya las monarquías unitarias han triunfado y se afirman" (RC, p. 506). Felipe muere pronto dejando a su demente esposa en estado de desesperación. Estalla también una epidemia de peste en España que

nos confirma estar observando una recaída en el Medioevo. Sería absurdo imaginarse que se podría volver atrás en el tiempo y recaer en el Medioevo pero d'Ors aclara que "a nosotros, conocedores de la doctrina de los estilos de cultura, no puede sorprendernos ciertamente que tales correspondencias se produzcan" (RC, p. 507). Los nobles, por su parte, están a punto de aprovecharse de la situación pero tanto Fernando como Cisneros, permanecen consagrados a la unidad.

Al comparar a Cisneros con Fernando d'Ors estima que el Cardenal "comprende la unidad más bien como la Reina Isabel, como unidad española nada más, con vagas perspectivas sobre Africa y América" (RC, p. 507). La influencia de Cisneros como la administración de Isabel representan la hora de Castilla, símbolo del eón del Ecúmeno que d'Ors identifica en su ciencia de la cultura. La hora de Fernando, por el contrario, es la hora de Europa, es el eón de Roma haciéndose manifiesto. Esto puede observarse en la forma de actuar de Fernando. Este "lleva a su pasión el tono mediterráneo tradicional en su familia: unidad significa para él incorporación de España a Europa y, como ambición suprema, restauración del Imperio Romano" (RC, p. 507). Ambos, el Rey y el Cardenal, están unidos para luchar contra la desintegración, contra Babel para decirlo en términos orsianos. Ambos trabajan por Roma, "el uno, Roma entendido a lo güelfo. El otro a lo gibelino" (RC, p. 508). La misión de Fernando se resume mejor en palabras

de d'Ors al decir que "la política de Fernando puede resumirse en una sola palabra: abatir. Cortarle la cabeza a la rebelión; es decir, las cabezas, porque ésta, como la Hidra mitológica. tiene siete" (RC, p. 509). Con el segundo matrimonio de Fernando, Castilla gana el último bastión hacia la completa unidad territorial: Navarra.

El carácter de Fernando se manifiesta por el hermetismo, el silencio, la introversión. D'Ors comenta que "de todos los personajes de nuestra evocación se citan frases, palabras: intenciones manifiestas, abandonos, revelaciones de intimidad. De Fernando, nada. Fernando es un esfinge. Sus labios están sellados; su frente, fruncida" (RC, p. 514). A medida que Fernando se avejenta, su silencio se intensifica. Fernando empieza a vivir perennemente pendiente de la muerte. El rey muere finalmente en 1516 habiendo cumplido así la obra de sus manos: "España es una y la España una se ha puesto al servicio de la Roma católica. España es, para decirlo todo, más unitaria que Roma, más Roma que Roma, más papista que el Papa, porque España tiene la Inquisición" (RC, p. 521). Fernando ha logrado la unidad y en la cifra de su vida d'Ors resume que "el orgullo es la llave de [su] vida, como el asco lo fue de la de Isabel" (RC, p. 522). El epitafio, o más bien inscripción, como d'Ors decide llamarlo encierra gran significación:

ABRAMOS CALLE
 A
 FERNANDO EL CATOLICO
 QUE LLEVA ESPAÑA A ROMA
 COMO EL PADRE DE LA NOVIA
 LA LLEVA AL ALTAR
 LA NOVIA Y A LA COLA DE SU VESTIDO
 QUE A VECES
 LE TRABA EL PASO (RC, p. 523).

Esta inscripción resume el triunfo de Fernando que lleva España a Europa a pesar de todos los tropiezos que encuentra en el camino.

La biografía de los Reyes Católicos puede resumirse, y de hecho d'Ors la resume, con las palabras agustinianas de que "la razón humana es una fuerza que conduce a la unidad." Con estas palabras concluye d'Ors el epílogo de la obra, las mismas palabras con que comenzó también, dándole así una construcción circular a la obra. La biografía de los Reyes Católicos no pasa por alto la filosofía y el pensamiento orsiano. Como biografía política d'Ors deja expuesto en ella, de manera aplicable, su concepción de la historia y su interpretación de ella a través del pensamiento de la Ciencia de la Cultura. La vida y la obra de los Reyes Católicos constituyen una manifestación que surge de la confluencia del Renacimiento y el Medioevo. D'Ors epiloga su obra citando sus propias palabras escritas en Cúpula y Monarquía, obra muy anterior a la presente biografía. En ella, d'Ors explica cómo la Edad Media representa el principio feudal que en arquitectura se iguala

a la figura de la torre. En cambio, el Renacimiento se identifica plásticamente por la forma de la Cúpula. La vida de los Reyes Católicos da pasto para la teoría de los estilos y las formas. La vida feudal está caracterizada por la "pluralidad" de Fernando e Isabel que abre a su vez las puertas del Renacimiento e introduce un sistema gubernamental moderno. La pluralidad que encontraron estos Reyes se centraliza bajo la influencia de Isabel, y se unifica y romaniza en manos de Fernando. Vemos así la ejemplificación histórica de los eones de Roma y Babel, y del Ecúmeno y el Exotero que d'Ors preconiza a través de toda su obra y que deja expuestos de manera sistemática en su obra filosófica. En los Reyes Católicos d'Ors observa, según su teoría de los estilos y las formas, el sometimiento de los campanarios por la Cúpula. Esta última somete a la primera "gracias a la geometría, es decir, gracias a la regularidad, a la razón..." Brunelleschi "de cara al porvenir, ordenó la idea de Cúpula, como esos príncipes ordenaron la idea de Monarquía" (RC, pp. 524-525).

En la vida y en la obra de los Reyes Católicos, d'Ors no sólo encuentra campo abierto para el pensamiento filosófico sino también para la especulación y el uso de la intuición. Ha sido además claramente atraído por estas personalidades y por ciertos estilos de su conducta y debido a ello, no podemos esperar la objetividad debida. De hecho, ya d'Ors había aclarado que el asunto de la objetivi-

dad le inspiraba poco respeto. La vida de los Reyes Católicos constituye en realidad una versión más de las muchas versiones y opiniones que se conocen sobre la vida de estos Reyes. Por sobre todas las cosas d'Ors ha tratado de explicarle a su lector en qué consiste la biografía política según su teoría, y cómo actúa el hombre que se manifiesta por la consciencia, a través de los demás, sin darle mucho pasto al Angel o al Demonio. Por encima de la historia, que no es posible dejar de interpretar, lo que nos concierne en cuanto a estos monarcas y a todas las demás personalidades que los segundan es el destino que obró conjuntamente en este grupo de personalidades para dirigir los pasos de una Nación. El objetivo de nuestro autor ha sido el de encontrar en cada uno de estos personajes la epopeya y las causas que han movido a dichas personalidades a desarrollarse y a desenvolverse para triunfar en su epopeya. Del pequeño pueblo medioeval de Madrigal de las Altas Torres nació una nación y un Imperio. Esta es la epopeya de la cual todos participaron.

Según d'Ors, es inoportuno encontrar el secreto de Colón en el Angel Custodio, ni en el Demonio familiar socrático; puesto que estas páginas del Epos constituyen una historia política y en ella, ya sabemos, "el hombre opera con el hombre" (RC, p. 448). Ya se trate de Colón, Gonzalo, Cisneros o Fernando e Isabel aquí "nos cerramos ahora los caminos entre el cielo y el infierno... Porque todas estas figuras deben ser por nosotros evocadas bajo

especie de unidad, de la unidad en que cada uno se mantiene al obedecer a su propia ley y de la unidad que componen juntas, al obedecer todas a una ley nacional" (RC, pp. 448-449). La filosofía, el arte, la biografía y la historia se unen y complementan para alcanzar una comprensión nueva del tipo de personalidad que d'Ors ha tratado de explicar aquí. La forma de la obra y el pensamiento del autor se unen también a su filosofía para darle a esta biografía una estructura clásica. Por otra parte, al evaluar la hazaña política de estos Reyes, d'Ors se apoya en el pensamiento que ya contenía su tesis doctoral Teoría del Estado-Héroe. En ella, d'Ors, apoyado en el pensamiento de Carlyle, sostenía que los pueblos que él denomina "Pueblos-héroes" son aquellos que tienen el derecho a erigirse para conducir a los demás.¹² En Los Reyes Católicos vemos en el pueblo español, a un pueblo que se erige para conducir a otros porque su constitución racional, unitaria y cultural le forjan un carácter propicio a ello. Si tomamos como punto de partida la idea que en la unión está la fuerza, adjudicaremos a la España de Fernando e Isabel el derecho a someter, a dominar y a conducir con la fuerza del Imperio a los demás pueblos.

NOTAS

¹ Thomas Carlyle, English and other critical essays (New York: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1915), p. 80.

² Erundino Rojo Pérez, Introd., La ciencia de la cultura, por Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1964), pp. 12-13.

³ Enric Jardí, Eugenio d'Ors: Obra y vida (Barcelona: Aymá, 1967), p. 311.

⁴ Ibid., p. 337.

⁵ Ibid., p. 252.

⁶ Enric Jardí estima que fue un editor norteamericano mientras que el propio d'Ors en su prefacio a Epos dice que fue un editor de Londres.

⁷ Thomas Carlyle, p. 19.

⁸ Eugenio d'Ors, Ferdinand et Isabelle, rois catholiques d'Espagne (Paris: Gallimard, 1932), p. 11.

⁹ Ibid., p. 11

¹⁰ Ibid., p. 12.

¹¹ No olvidemos que lo barroco en d'Ors, como eón, es una corriente que se manifiesta en cualquier época de la humanidad sin atender a fechas.

¹² Enric Jardí, p. 36.

C. Eugenio y su demonio y el arquetipo del hombre angélico.

Eugenio y su demonio es la tercera obra designada a esclarecer el enigma de la personalidad humana y su destino. Constituye, pues, la ejemplificación de las teorías angeológicas y soteriológicas orsianas, como también lo fueron El vivir de Goya y Los Reyes Católicos antes estudiadas. Considerando la composición tripartita del hombre, la vida del Licenciado Eugenio Torralba viene a representar el hombre angélico, ofreciendo así la tercera posibilidad de la personalidad humana. En el extremo opuesto al subconsciente se encuentra, dice d'Ors, "el hombre angélico, o el destino angélico, en que los hombres no se hallan como conscientes, sino sobreconscientes; es decir, asistidos por un principio de unidad superior, que a mi juicio es el Angel, o lo que en lenguaje profano se llama personalidad" (NG, III p. 602).

Para la creación de esta biografía, Eugenio d'Ors utiliza, en su mayor parte, el recuento del proceso de Torralba del cual se conserva una copia en la Biblioteca Real de Madrid. Sin embargo, los manuscritos ofrecen insuficiente información en cuanto a ciertos momentos de la vida del Licenciado. Por ese motivo quizás, su vida ha sido desnaturalizada por muchos escritores y ha sido convertida en casi una leyenda. D'Ors no pasa por alto la oportunidad que le

ofrece la vida de este extraño personaje para utilizarla con fines simbólicos. Por eso advierte que así como las vidas de Goya y los Reyes Católicos ofrecían poco pasto a la imaginación, la del Licenciado Torralba, por su extravagancia y falta de documentación le brinda gran terreno para la invención. No se trata pues de una obra en la que la objetividad juegue un papel importante sino por el contrario, d'Ors utiliza y arregla las anécdotas a su conveniencia para dotar cada acontecimiento de más valor categórico del que en realidad la historia posee. Esta biografía, al igual que las anteriores, se propone caracterizar un arquetipo y ser nuevamente instrumento de la filosofía orsiana.

Enric Jardí advierte que el primer interés de Eugenio d'Ors por el Licenciado Torralba se revela en una glosa de 1932 que apareció en el periódico "El Debate" y que luego se publicó en el segundo volumen del Nuevo Glosario con el título de "Efemérides del quince de noviembre: El Licenciado Torralba." Más tarde, el 10 de agosto de 1933, para ser exactos, se publicó en el antes mencionado noticiero, el primer escrito de una serie que se tituló "Eugenio y su Demonio."¹ Esta serie de glosas fue publicada en su totalidad en 1943 para que formara parte de la obra que venimos estudiando, Epos de los destinos.

En su obra Historia de los heterodoxos españoles, Marcelino Menéndez y Pelayo califica de "nigromante docto" al Licenciado Torralba y ofrece el recuento de su vida y la

ocupación que desempeñaba. Con el objeto de aproximarnos a la obra orsiana con una visión más general de la vida de Torralba conviene acercarnos ahora a las anécdotas más importantes de su vida que Menéndez y Pelayo revela en su libro. En primer lugar sabemos por Menéndez y Pelayo y por d'Ors que, como tantos otros hechiceros del siglo XVI, Torralba era natural de Cuenca. De su existencia oímos ya en la segunda parte del Quijote, cuando Cervantes narra una anécdota del viaje a Roma, uno de sus viajes más importantes, como veremos más adelante. Torralba había sido paje del Cardenal Soderini en Italia y allí había estudiado filosofía y medicina, "contagiándose de las opiniones de Pomponazzi acerca de la mortalidad del alma, y cayendo, por fin, en un estado de absoluta incredulidad, a lo cual contribuyó su trato con un renegado judío, llamado Alfonso, que, ... había parado en el deísmo y en la ley natural."² Otro amigo de Torralba, Fray Francisco, que Menéndez y Pelayo califica de "fraile dominico dado a las ciencias ocultas," le cede voluntariamente y sin pacto diabólico alguno, un espíritu bueno denominado Zequiel (d'Ors lo denomina Zaquiel). El mencionado Angel se convirtió en el servidor personal de Torralba quien hizo portentosas curaciones a través de su ayuda. Además, "como espíritu de bien jamás le aconsejaba cosa contra la fe cristiana ni la moral; antes le acompañaba a misa y le reprendía mucho todos sus pecados y su avaricia profesional."³ En 1527 Zequiel le reveló el saqueo que ocurriría en Roma y lo llevó allí montado en un palo. A las

dos o tres horas estaban de vuelta en Valladolid para anticiparles a todos lo que habían presenciado. Esto creó sospechas de parte de la Inquisición que lo mandó encarcelar en 1528, le hizo proceso y lo sentenció en 1531 "con la benignidad que su manifiesta locura merecía."⁴ Cuatro años más tarde Torralba fue indultado y puesto en libertad para continuar ejerciendo su carrera de medicina. Como observamos, d'Ors se enfrentaba con Torralba a una historia carente de detalles. En suma, no sabemos nada de su infancia ni de sus últimos años. En la versión orsiana, su autor se encargará de interpretar los vacíos que el manuscrito del proceso contiene.

La vida del Licenciado Torralba adquiere carácter simbólico en la pluma de Eugenio d'Ors. Ya advierte en la introducción que "cuanto acontece sólo es un símbolo." En términos generales sabemos que a través de esta vida d'Ors logra ejemplificar al hombre angélico que teorizó en las páginas de Introducción a la vida angélica. Solamente en función de lo simbólico pueden ser explicadas las singulares y extravagantes anécdotas de la vida de Torralba. En la filosofía orsiana, la existencia humana está igualmente dotada de un valor simbólico. De ahí que d'Ors siempre se empeñe en elevar la Anécdota a Categoría, es decir, de encontrar el valor simbólico de la Anécdota, el valor supratemporal que se esconde en la simple anécdota cotidiana. Aclaremos entonces que el símbolo en d'Ors no nos lleva a las regiones de lo ficticio sino que al contrario "símbolo

no significa aquí ficción; implica la alusión a un existir menos abstracto, más concreto, que el de la recortada individualidad, ceñida a sus límites aparentes" (SF, p. 276). Al hablar de la Anécdota y la Categoría d'Ors amonesta a sus lectores diciéndoles: "que ninguna vida sea conducida sin filosofía, esto es, sin conciencia de que en cada suceso, en cada acaecimiento, trasparece el 'sentido' sobrenatural de que está empapado."⁵ Esta es la idea de elevar siempre toda Anécdota a Categoría.

Eugenio y su demonio ofrece una simbología de la unión que d'Ors conceptúa entre vida y filosofía. La vida no puede existir independiente de la filosofía porque para d'Ors la vida es filosofía y ésta es continuo diálogo. La filosofía orsiana no es la actividad pasiva del contemplativo, sino acción de pensamiento. Recordemos que la filosofía orsiana es la filosofía del hombre que trabaja y juega: "Así como el pensamiento es diálogo, la vida es compañía, colaboración, sociedad. El deber correspondiente es abandonar la soledad, curarse de esa enfermedad moderna que se conoce con el nombre de 'vida interior'".⁶ En la vida de Eugenio Torralba nuestro autor parte precisamente de la soledad para componer esta "fantasía biográfica" como la califica Enric Jardí. De esa soledad surge naturalmente la necesidad de compañía, la urgencia del diálogo, la presencia de Zaquiél y consecuentemente la curación de esa enfermedad que se llama soledad. La unión de Torralba y su ángel constituye la unión simbólica de vida y de pensamiento tutelar,

remedio que viene a cambiar la vida del Licenciado y a curarla de soledad. En nuestro autor "el pensamiento es diálogo. Diálogo de una filosofía con otra, de un hombre con otro, y, en último término, diálogo interior de la consciencia con la 'superconsciencia,' con el ángel."⁷

Volviendo por un momento a la significación orsiana de la biografía recordamos que en la angeología orsiana la subconsciencia, consciencia y sobreconsciencia constituyen las tres realidades de la personalidad humana. Así como Goya representó, en su concepción, el hombre subconsciente arraigado al instinto y los Reyes Católicos significaron la ejemplificación del hombre consciente, u hombre social, que se realiza a través de los demás, Eugenio Torralba significará el hombre angélico que se realiza por el sobreconsciente. El personaje y la vida del Licenciado le ofrecían a d'Ors la oportunidad de exponer de una forma plástica y visual la idea del sobreconsciente porque Torralba llevaba siempre a cuentas a su ángel Zaquiel guiándole en todo lo que debía hacer.

Pero, ¿de dónde surge la idea de la selección de este personaje casi fantástico en su obra? En primer lugar d'Ors confiesa que Eugenio Torralba está en realidad ocupando el lugar de Sócrates: "... el lugar reservado, en nuestra imaginación y en nuestra tarea, para Sócrates, arquetipo del hombre angélico, patrón de archiintelectuales, viniera a ocuparlo un huésped que no podemos calificar de importuno, aunque pudiera parecer extemporáneo, el hechicero

español, Licenciado Torralba... (Prólogo a Epos, p. 18). D'Ors explica además que Eugenio y su demonio "constituye algo así como lo que, en el lenguaje de la profesión teatral se llama 'el ensayo general con todo' lo de la pieza que va a estrenarse" (Prólogo a Epos, p. 18). Parece ser entonces la presente obra, algo muy similar a lo que habría de tratarse en la obra que d'Ors se proponía sobre Sócrates, de la cual solo tenía dos capítulos escritos cuando escribió el prólogo al Eugenio y su demonio que ahora leemos. D'Ors ya barruntaba la posibilidad de no poder nunca estrenar el "Sócrates y su demonio," y en ese caso, "y a guisa de digno sustituto, el Médico fantástico, podría ocupar la vacante del eximio Comadrón. Expediente que hoy no creo ideal, pero juzgo todavía satisfactorio" (Prólogo a Epos, p. 19). De cualquier modo, sabemos que a la sazón de esta biografía, llevaba d'Ors a Sócrates en la mente, y en el pensamiento dialéctico de la escuela socrática basa la estructura de esta obra.

En la glosa "Efemérides del quince de noviembre: El Licenciado Torralba," d'Ors deja establecidas las razones de su selección de este personaje. En primer lugar admite desde un principio el hecho de que Torralba representa un Doctor Fausto español y esta concepción del hechicero español estriba en una comparación y contraste con el personaje germánico. Ambos son personajes de tipo casi legendario, con una base común, la de haber vendido su alma, aunque en el caso de Torralba las cosas ocurrieron muy

diferentemente. Fausto y Torralba difieren en que "si la leyenda del uno se vierte en tragedia, destíllase la otra en ironía" (NG, II, p. 857). El propósito de d'Ors queda establecido cuando dice, refiriéndose a Goethe y su obra, que, "como aquél era el autor del Fausto, el nuestro es, en persona, un émulo de Fausto, el Fausto que vence al espacio, sino al tiempo" (Epos, p. 545-546). Si Eugenio Torralba es el Fausto español, y un Fausto que pretende ante todo emular al de Goethe, Eugenio d'Ors ha ganado la posibilidad de convertirse en un Goethe, también. Este último es la figura predilecta de d'Ors. En El Valle de Josafat d'Ors declara que "la pasión respecto a Goethe se hace más grave, porque tienta a la blasfemia de renunciar a la propia personalidad...Quisiéramos ser Goethe... Todas las almas olímpicas ven en este olímpico la imagen de ellas mismas elevadas al máximo de poder, de gloria y de serenidad" (VJ, pp. 72-73). Sin embargo, d'Ors no pretende cegarse ante la realidad de su personaje. Permanece siempre consciente de las diferencias entre el personaje de Goethe y el suyo. "Menos sabio, menos erudito, para decirlo con propiedad, Eugenio que Fausto. Pero mucho más agudo y más cuerdo. Menos poeta, el Licenciado quizá; infinitamente más artista" (NG, II, p. 857).

Eugenio d'Ors es el gran preconizador del método socrático porque su pensamiento "no es 'lógico', esto es, cosa del puro Logos, del espiritual Nous, sino 'dialógico' y 'poético', esto es, perteneciente al 'sentido', a la

potencia, ...a lo que por naturaleza desea ser constantemente superado."⁸ La personalidad de Torralba se comprende si en su relación con Zaquiel entendemos que para d'Ors la persona se constituye por el "contacto de la zona lúcida del espíritu con sus interlocutores, ante todo el Angel."⁹ Esta es una relación análoga a la que encontramos entre Goethe y Eckermann. Este último es una parte de Goethe que para d'Ors era "hombre de diálogo, no de monólogo; que es como decir hombre de pensamiento científico, no de pensamiento dogmático" (VJ, p. 73).

Como las biografías anteriores, la de Torralba está dividida en capítulos, en este caso en tres. A diferencia de las anteriores, los capítulos de Eugenio y su demonio carecen de los epígrafes en los cuales d'Ors solía resumir de manera sinóptica el contenido del capítulo que precedían. El primero de estos capítulos nos presenta al personaje principal de esta biografía en tono algo romántico: "Este de quien voy a evocar, y de quien invoco siempre, la sombra demasiado pálida, fue una manera de Doctor Fausto español," y se "trata de un intelectual, de un intelectual puro, de un intelectual a ultranza, de un archiintelectual" (Epos, p. 535). Así como Fausto fue hechicero del tiempo, Torralba lo será del espacio y la biografía de Torralba se inspirará en su mayor parte en la figura del Fausto germánico:

El Fausto español, por otra parte, no poseyó, a título de privilegio más eminente, la facultad de exorcizar el tiempo. Lo que, a su sazón, le hizo famoso, cifróse en otro exorcismo. Don de ubicui-

dad, dióle renombre. Las fatalidades de la distancia, la imposibilidad de encontrarse a la vez aquí y lejos de aquí, la antinomia entre presencia y ausencia: he aquí la tragedia de nuestra miserable natura, cuya ilusión denuncia y demuestra Eugenio Torralba (Epos, p. 536).

Los hechos que aquí se narran agotan el campo de lo racional porque "lo que [aquí] va a emprenderse es una campaña intelectualista. Una campaña archiracional contra la continuidad del Cosmos" (Epos, p. 578). Todo se justifica si nos damos cuenta que estamos en el mundo de la magia.

¿Cómo, pues, pretende d'Ors explicar de manera racional este don de ubicuidad que caracteriza al Licenciado? D'Ors intenta explicarlo por medio del Angel. Torralba representa el hombre angélico y su ubicuidad se consigue únicamente "a favor de una adscripción en el mundo angélico. Si no pudo a sí mismo ornarse con el bello título de Angel, tuvo un Angel a su lado, un Angel su amigo" (Epos, p. 536). La ubicuidad de Torralba, en cuanto se refiere al acto de salvar el espacio, es concebible por la filosofía orsiana ya que ésta trata de superar la oposición entre lo histórico y lo eterno. D'Ors concibe que "lo sobretemporal --el ángel--, vive en el hombre; más aun, la vida de éste es, justamente, esa 'hipóstasis indiscernible' de temporalidad y eternidad."¹⁰ Con esto se puede conquistar lo puramente histórico (en este caso la anécdota de lo espacial) hasta elevarla al grado de lo eterno porque el oficio

angélico entra en el campo de lo sobrenatural, es decir, de lo eterno. Avanzando esta idea un poco más observamos que como San Agustín y San Juan de la Cruz, d'Ors opina que el entender es ver, y Klages, quien ya sabemos influyó grandemente en el pensamiento orsiano ha mostrado "que la vista, sentido de la distancia, es el sentido 'intelectual' por excelencia."¹¹ Sabemos también que d'Ors concibe un modo de pensar 'sub specie aeternitatis' y que por lo tanto, en todo conocimiento entra "la condición de sobretemporalidad ('distancia' temporal) y la condición de perspectiva (distancia 'espacial')."¹² Este sentido de totalidad es el que d'Ors pretende lograr al entrar en el territorio de lo angélico. El don de ubicuidad del que gozaba Torralba con la ayuda de Zaquiel viene a ser, pues, característico del archiintelectual angélico que representa Torralba.

La amistad de Zaquiel se labró a fuerza de soledad porque d'Ors opina que "quien esté solo, ganará derecho a tutear a un Angel" (Epos, p. 537). ¿Cómo justifica d'Ors la necesidad de Torralba de la compañía angélica? Estima que "el órgano de satisfacción de la necesidad en que inseparablemente se conjugan la sed de la compañía y el hambre del dominio ... es el Angel, el Angel personal, el Angel Custodio. Porque nuestra alma tiene, a su manera, ojos y, a su manera, manos, su Angel le es indispensable" (IVA, p. 11). Como resultado de la soledad, estima d'Ors que Sócrates encontró su Demonio familiar mientras que Dante no alcanzó jamás la presencia sobrenatural porque ya ese lugar estaba

ocupado perennemente por su Beatriz imaginada o real. La soledad y el deseo de dominio serán siempre las fuerzas motrices en la vida de Torralba.

La soledad de Torralba era muy singular. D'Ors explica que "si el horóscopo de Eugenio es la soledad, su auténtica vocación, la civil compañía. Diríase que luchan en él, coexistentes, dos fuerzas contrarias: una de atracción, otra de repulsa" (Epos, p. 562). Lo cierto es que Torralba gana amigos con la misma facilidad que los pierde, pero a poca cantidad mucha calidad: los pocos amigos que tiene son buenos de verdad. Y a tan extraño personaje como lo fue Torralba, correspondieron también similares amistades, ninguna de la edad de Torralba. Unos muy jóvenes y otros muy viejos; y en cuanto al amor, poco interés hubo de prestarle a estas cuestiones. El interés de Torralba estaba centrado hacia otra cosa, "en vez del ideal prohibido de la Genitriz, el ideal inasequible del Querube. En vez de la nostalgia del regazo, la de la perfección" (Epos, p. 570). El problema es que "en Eugenio, tan inteligente, la razón se devora a sí misma. Devora a la pasión, como a la ciencia. Y deja un vacío espantoso" (Epos, p. 562). Esto explica también las razones detrás del carácter solitario del Licenciado.

No pierde d'Ors la oportunidad de hacer un retrato físico del Licenciado Torralba, como ya lo había hecho con todos los personajes anteriores. D'Ors opina como Lord Kelvin que: "Aquello que se me puede dibujar, lo entiendo;

aquello que no se me puede dibujar, no lo entiendo." Torralba, sin duda, olía a soledad, primer requisito para el diálogo. Desaliñado y poco pulcro, su aspecto físico lo apartaba de la gente. A los quince años era paje y a los diecisiete, sin saberse más detalles, ya era médico. La licenciatura de Medicina le fue otorgada sin más trámites que encontrar una hierba que sanase la dolencia cardíaca del Papa.

La vida del Licenciado Torralba, aclara d'Ors, se trata de "una biografía sin nacimiento del personaje y sin muerte: de una biografía sin pies ni cabeza" (Epos, p. 532). ¿Por qué? D'Ors explica que "lo asépticamente racional excluye, por definición, cualquier problema de origen y de fin" (Epos, p. 665). Ya se sabe que Torralba nació en Cuenca, pero d'Ors hace hincapié y aclara que respecto al españolismo "ya sabe quien me conoce hasta qué punto esta consideración quedaría sin efecto sobre mí" (Epos, p. 19). Eugenio d'Ors se consideró siempre ciudadano romano, con que lo que aquí se trata es el destino del hombre angélico y no el de un español más. Así lo aclara cuando dice: "Veremos jugarse un destino que, por pertenecer a un hombre angélico, no puede ser meramente el de un español ni el de un cincocentista. Aunque se relacione con personajes de esta época y aunque se hable de Cuenca, al recordar, con intento de calarlo, el problema de su origen" (Epos, pp. 531-532).

La estructura de esta obra obedecerá a un desarrollo

cronológico desigual debido al tema que se viene tratando, obra, como ya sabemos, "sin encabezamiento ni conclusión ...cortada a cada paso por lamentables lagunas" (Epos, p. 537). Así la segunda y la tercera parte de este primer capítulo se proponen discutir y justificar su modo de estructurar la obra. Definir la vida del Licenciado Torralba se hace empresa muy diferente a lo que fue definir la vida de Goya. Asido a su pensamiento predominantemente católico e influido por ciertos ideales filosóficos con los cuales estuvo en contacto, d'Ors parte de la premisa de que la Ciencia no es capaz de comprender toda la vida porque la Naturaleza no es igual a la razón. D'Ors vislumbra la razón al decir que "si los métodos de la Naturaleza --la cual, según dicen, 'no da saltos'-- tienen como lote la continuidad, el espíritu, al contrario, introduce en todas partes estas soluciones que los matemáticos llaman, a justo título, 'discretas'... La Razón es una fuerza que mira siempre a través de las rendijas" (Epos, pp. 537-538). Como archiintelectual Torralba estará también movido por la razón pero esta vez de un modo diferente porque Torralba "penetra de igual modo en los dominios de la locura y del milagro" (Epos, p. 538). Las incongruencias que la historia de esta vida contiene también serán tomadas en consideración por el autor y explicadas a través de su filosofía. Explica d'Ors: "Fuerza me será dar a la presente historia el tono de aquellos escalones fríos de la Razón que... el corazón no conoce. Y la andadura de un salto frecuentísimo

entre la sombra y la luz" (Epos, pp. 538-539).

La ley de discontinuidad que regirá la vida de Torralba es característica de la región de lo sobreconsciente y del archiintelectualismo que lo caracteriza. Explica d'Ors que "ley íntima es de todo puro racionalismo desinteresarse de la cuestión de los orígenes y de los fines" (Epos, p. 545). Lo que aquí se ha de tratar, siendo cuestión de destino, puede ser entendido únicamente por medio de la angeología orsiana ya que estos asuntos "no son cosa de principios y razones, sino de causas y destinos; no de inteligencia, sino de empiria; no de análisis, sino de historia" (Epos, p. 545). Como en Cisneros encontramos al archipolítico, aquí vamos a encontrar "la dispepsia de la Razón." D'Ors explica que ésta será una biografía muy distante de lo que fue la de Goya quien como sabemos "volaba al cumplimiento de su destino, como un proyectil vuela al blanco" (Epos, p. 539). En la compañía de Zaquiel d'Ors mostrará una fuerza superior a la de aquella naturaleza que imperaba en la vida de Goya. Dada la escasez de documentación y la naturaleza casi legendaria de los hechos, en parte verdaderos, en parte irracionales, la biografía de Torralba también será tratada de un modo diferente. La discontinuidad que presenta la vida de Torralba obedece a su modo de vida y a la razón que la rige, y se convierte en la gran hazaña de este personaje. Estima d'Ors que "si alguien, a fuerza de sabiduría o de artes mágicas, logra introducir la discontinuidad en la Naturaleza y proceder por saltos en el

mundo de los fenómenos, bravo racionalizador del Cosmos habrá que llamarle, en mérito de tan estupenda hazaña. Y sometedor del Cosmos al Logos. Y pío sacrificador en el ara de la Inteligencia" (Epos, p. 539).

Observamos que en la nueva metafísica orsiana la Naturaleza juega un papel importante. D'Ors admite que "biologismo y racionalismo tienen su parte de verdad; razón y vida son, ambas, principios metafísicos fundamentales: la razón se halla inscrita en la vida."¹³ Ya sabemos que en la filosofía orsiana el mundo es visto como una lucha continua entre las fuerzas del Mal y del Bien. La Razón entra a sujetar la Naturaleza, pero ya sabemos que demasiada razón es peligrosa. Este es el caso que encontramos en Torralba. El pensamiento orsiano radica "justamente, en esta lucha entre el Bien, que es el espíritu, y el Mal, que es la naturaleza, en este radical e irreductible 'maniqueísmo filosófico'".¹⁴ La filosofía, al igual que la biología, es una lucha con la substancia misma de que está formada la vida y la "Naturaleza es una actividad tóxica, venenosa para la existencia personal; la Naturaleza es el Mal contra el que hay que luchar constantemente, so pena de perecer."¹⁵ Si la Razón no triunfa cada día sobre la Naturaleza, entonces se deja vencer de ella y sucumbe, porque la Razón debe ser "una defensa, un 'exorcismo'".¹⁶ D'Ors así lo amonesta por boca del propio Torralba al decir: "Quien lleva la ciencia en las manos, como un vaso precioso y frágil, no tiene ojos más que para ella. Y, no teniéndolos para el suelo y sus

accidentes traidores, tropiezo y cae" (Epos, p. 612).

Distinguimos en la filosofía y el pensamiento orsianos un genuino interés por la ciencia. La vida entre turbia y fantástica de Eugenio Torralba le ofrecía a d'Ors un raudal de posibilidades. Al igual que Fausto, Torralba también doctor y hechicero, es hombre que interroga la Naturaleza "no como a un oráculo, sino casi, casi, como a un reo" (Epos, p. 552). Así, d'Ors demuestra su interés en la ciencia a la manera en que lo expresó Francis Bacon al decir que la ciencia es poner a la Naturaleza bajo tortura. Espíritu esencialmente católico d'Ors se encara a la Naturaleza "para consumirla, para agostarla y destruirla, en pasto del Logos" (Epos, p. 600).

¿Cómo se entienden pues, las visitas de Eugenio al aquelarre, sus encuentros con estas personalidades de rigurosa entrega a la razón y los misterios y enigmas que aquí se presentan? "El sueño de la Razón produce monstruos," explica Zaquiél, pero estos se curan con la fe, la vuelta a la ortodoxia: "Haz como yo. Tiende el brazo, tiende la mano. Descienda ésta, vertical, de arriba abajo. Ahora cruce, horizontal, de izquierda a derecha" (Epos, p. 606). Los monstruos huyen ante la señal de la cruz. Haciendo un paréntesis aparte diremos también que la escena del aquelarre bien recuerda un capricho de Goya y de hecho, éste hace acto de presencia en el aquelarre.

D'Ors distingue además entre Razón e Inteligencia, siendo la primera objeto del conocimiento científico mien-

tras que la segunda lo será del conocimiento filosófico. Ahora bien, como el espíritu no puede escindirse d'Ors concibe que la filosofía debe estar basada en el conocimiento integral "en el que entran, además de los elementos racionales, otros empíricos 'de intuición, de sentimiento, de gusto', etc."¹⁷ En la figura de Eugenio Torralba se manifiesta la unión de Razón e Inteligencia. La primera como el instrumento del conocimiento científico y la segunda como instrumento definitorio de la criatura humana. En la figura de Torralba se observan, pues, dos niveles que encierran en sí el conocimiento integral de ciencia y vida que d'Ors había dejado manifiesto en su tratado de angeología al decir: "Ocurre, empero, que lo que yo tengo por decir sea ciencia y sea vida a la vez" (IVA, p. 20). A nivel del hombre que se mueve en el marco histórico, Torralba es el archiintelectual que define su vida en torno a la ciencia, pero también es el arquetipo del hombre angélico que está ahí para definir su vida como individuo regido por el sobreconsciente. D'Ors explica por boca de Zaquiél que "así como un grabado es a la vez luz y sombra, el conocimiento por la inteligencia de cuanto es concreto e histórico participa de lo individual y de lo abstracto, de revelación de 'personalidad' y de presentación de 'tipo'" (Epos, p. 602). D'Ors define la criatura humana por medio de la inteligencia ya que esta "no puede ser inteligentemente captada más que en guisa de Angel; ni nada histórico, si no es bajo especie de angelicidad" (Epos, p. 602). Esto

explica la tarea de Zaquiel en la vida de Torralba y la de d'Ors al tratar de definir en esta obra al hombre angélico.

Antes de comprender el verdadero significado de esta obra, conviene recordar que la filosofía de Eugenio d'Ors surge de un diálogo entre el racionalismo hegeliano y el intuicionismo. En esta lucha se inclina d'Ors a pensar que junto a la razón existe también la vida y que hay un término medio entre la intuición y la razón que él ha denominado "pensamiento figurativo."¹⁸ Este, como ya sabemos, es capaz de captar el esquema, es decir, el elemento racional dentro del sensorial. Este modo de inteligencia intuitiva explica la concepción de un elemento sobreconsciente, la figura de Zaquiel, porque d'Ors "no busca la Idea fuera de la realidad, sino, superando la oposición entre lo eterno y lo histórico, precisamente en cada una de sus concreciones, vistas siempre como figuras, y, en cuanto sea posible --así los Angeles, así Cristo--, como hipóstasis, como personas."¹⁹ La presente obra puede ser explicada únicamente en términos de la filosofía y el pensamiento ortodoxo orsianos.

Según declaraciones del proceso de la Inquisición, el Licenciado Torralba debe haber nacido en la última década del siglo XV, en pleno Renacimiento, en Cuenca, lugar que nuestro autor describe como propicio para dar nacimiento y formación a tan extraño personaje. D'Ors concluye: "¿Dónde mejor que en Cuenca podría nacer nuestro personaje?" (Epos, p. 542). Su propósito es describir un escenario

propicio, y de hecho, lo compara nuevamente al que se preparó para la presentación del Fausto: "Así hemos podido verlos en Alemania, en alguna representación del Fausto justamente, y en las escenas de Aquelarre, o bien en aquellas otras en que el protagonista y Mefisto sostienen sus diálogos sarcásticos" (Epos, p. 541). El primer capítulo contiene la presentación del personaje, apariencia física, estudios, ambiente social, viajes de aprendizaje y aparición del ángel Zaquiel. La segunda parte, a manera de obra teatral, contiene la acción, mientras que la última parte contiene los detalles del proceso y la conclusión de la obra. En todo caso Eugenio y su demonio podría ser llamado drama en tres actos.

Nada se sabe de la infancia y familia de este personaje, ni siquiera de su fecha de nacimiento ya que Torralba se presenta ante nosotros cuando ya contaba quince años de edad; lo anterior había que imaginarlo. Se sabe que estudió medicina en Roma. Por lo demás, si consideramos la descripción de Cuenca en relación a este personaje d'Ors insinúa: "¿no aseguran que es el paisaje quien forma el espíritu; el ambiente originario, quien decide el carácter; el terruño, quien inspira, el genio local quien favorece al genio individual?..." (Epos, p. 542). Pero lo de la tierra natal no es más que una alegoría porque d'Ors explica que "Cuenca otorga al hechicero Eugenio Torralba, menos un hogar que una alegoría. No pertenece al paisaje de este o de otro cualquier lugar castellano sino en la

medida en que el caballero pertenece al paisaje de torres o de encinas, algebrizadas en el blasón de su estirpe" (Epos, p. 543). Como en el caso del propio d'Ors, la biografía del Licenciado Torralba pone énfasis en el desarraigamiento de Torralba. Su nombre, como el del autor catalán, indica nobleza y "entre el ambiente y él hay una discontinuidad también, un hueco, unos puntos suspensivos. Nobleza obliga. Y obliga, entre otras cosas, a no empararse demasiado en los relentes de Nación" (Epos, p. 545). Quizás un cierto aire de subjetivismo le lleve a escribir estas palabras ya que d'Ors se sentía más ciudadano del mundo que español, cualidad que también reflejaba Torralba.

Como ya sabemos, la hora de la madurez es de suma importancia en la teoría orsiana de la personalidad. Llegó la hora de la madurez y con ella hace también acto de presencia Zaquiel. Este último, que había de acompañarle siempre, será la fuente de intuición para todas las decisiones de Torralba. Zaquiel viene a representar algo así como el alter ego de Torralba que comienza su labor en el momento en que éste alcanza el pináculo de la madurez, es decir, en el momento en que Torralba adquiere una personalidad definida: "¡Madurez, divino tesoro . . .," proclama Eugenio Torralba, parodiando los versos de Rubén Darío, que también parodió d'Ors anteriormente en la obra de Goya. Con la madurez ha ocurrido un segundo y definitivo nacimiento de Torralba: "¡Verterme yo también --suspiraba Eugenio--, abrir mi vena, alcanzar la plenitud, el logro,

el derrame, conocer este segundo nacimiento que es la madurez, y que hace decir: ¡Por fin he nacido!" (Epos, p. 572).

Veamos por un instante lo que significa llegar a la madurez. Zaquiel se presenta cuando la situación se hizo propicia para ello, es decir, cuando Torralba estaba ya listo para comenzar una nueva etapa. Pero ya sabemos que d'Ors rechaza de antemano la idea de las etapas cronológicas en que suele dividirse la vida de una persona, y establece su propia clasificación distinguiendo entre el hombre físico y el moral. Dice: "Poco después de los veinte años, el hombre físico está ya formado completamente. Pero se necesitan otros tantos, para plasmar el hombre moral. De donde, si hay una 'adolescencia,' que precede inmediatamente la perfección del hombre físico, cabría considerar como otra 'adolescencia' la preparación que antecede a la perfección del hombre moral. Al alumbramiento del Angel, a la figuración definitiva del ser personal" (IVA, p. 188). Para explicar lo que significa la madurez d'Ors utiliza la metáfora del fruto y explica:

"...madurez, en un fruto, ¿qué quiere decir? Perfección, sazón para ser comido, sazón para que la semilla se desprenda. Trascendencia, por consiguiente, más allá de la individualidad. Es el fruto verde, el que puede, en rigor, llamarse 'individuo.' Es el fruto maduro el que pudiera llamarse 'persona.' 'Persona,' porque ya representa un 'uno' dispuesto a encarnarse en 'otro.' Y, como el fruto en madurez, el

hombre en madurez. El que va a ser 'otro,' precisamente porque ahora es, profundamente, 'el mismo'..." (IVA, p. 188).

Esta es la idea que d'Ors encierra en las palabras francesas que cita: "Tel qu'en lui-même, en fin, l'éternité le change" (IVA, p. 188).

Eugenio d'Ors denomina "doma de Angeles" a la lucha por la personalidad. El Angel ha comenzado su labor y como el escultor, lo que surgirá de ella es la personalidad que da significación a una vida:

Madurez, divino tesoro,
Ya te acercas para quedar.
Emergerá de ti mi estatua,
como un arrecife del mar.

Como habíamos explicado en este mismo poema que ya d'Ors citó en El vivir de Goya lo que aquí ha comenzado es una lucha, que d'Ors compara con aquella de Jacob y el Angel. Cuando éste haya sido domado el mortal tendrá ya su propio ángel, su persona y habrá quedado perfectamente delineado en la edad madura (IVA, p. 93). Veamos como continúan explicándolo sus versos:

Hora llegó del mediodía.
Emergerá de ti mi estatua,
Mira y sonríe. Está contento.
Y ya no me retoca más (IVA, p. 193).

Como en el episodio de Jacob y el Angel d'Ors amonesta:

"No le sueltes hasta hacerle tuyo, hasta arrancarle su bendición; es decir, tu personalidad" (IVA, p. 89). Y todo ello, ¿cuándo y cómo se alcanza?: "Con el pulgar de la doctrina/con el cuchillo del dolor" y haciendo "un desafío al tiempo que fluye." La obra del Angel, había dicho d'Ors, se concibe *sub specie aeternitatis* (IVA, p. 193).

A cada paso d'Ors confirma la misión pedagógica de Zaquiel. Torralba ha puesto toda su confianza en la perenne guía de Zaquiel pero ésta le amonesta de que no ha comprendido bien su misión: "Por tu horóscopo velo, que no por tu ventura. ¿No has aprendido a distinguir, con toda tu ciencia, personalidad de felicidad?" (Epos, p. 596). Esto explica, como ya advierte Zaquiel, el por qué no le apoye, en el momento del proceso. Explica el Angel: "Así, cuando llegue la hora del proceso... nada hará Zaquiel para sacarte de apuros. Ni le verás, llegada que la ocasión sea de una muerte que no te desdibuje para conservarte en una vida que te difume" (Epos, p. 596). Zaquiel es también parte de Torralba, representa su intuición. De ahí su carácter de guía, pero no de salvador.

La personalidad de Torralba se fortifica y crece en roce con Zaquiel. Haber alcanzado la madurez no es la culminación de una vida. Zaquiel exclama: "no le baste al hombre llegar a maduro: su perfección está en ser maduro y comido" (Epos, p. 612). Así la relación entre

Zaquiél y Eugenio no es siempre la misma. Eugenio se perfecciona en su madurez y se muestra quejumbroso porque ya no ve a Zaquiél con la frecuencia que solía. Zaquiél explica sus momentos de ausencia diciendo: "No hay sino que ahora paso largas temporadas dentro tuyo. De dentro te hablo muchas veces, no de fuera ya. Anticipo de la eternidad, en que seremos uno y el mismo" (Epos, p. 613).

Sin embargo, Eugenio, como hombre de ciencia, necesita pruebas, necesita ver. Pero al correr de los años, el carácter de Torralba también va cambiando y su vida se compenetra cada vez más con la ciencia. Siempre en su laboratorio científico, la ciencia va convirtiéndose para Torralba en una verdadera obsesión. La actitud del Ángel continúa cada vez más cambiante: "Zaquiél, que tantas veces, en esta época de mi vida, se queda en voz sin tomar cuerpo, otras veces no llega siquiera a voz, floreciendo como anda en superconsciencia vigilante" (Epos, p. 615).

Después del saqueo de Roma, adonde acuden Zaquiél y Torralba volando en una campana, el Ángel le anuncia una nueva tarea llena de peligros en Valladolid. Torralba irá a narrar todas las maravillas presenciadas en Roma, pero esta vez sin la asistencia de Zaquiél. Eugenio le advierte que necesita de su compañía, pero Zaquiél le aclara que su oficio es: "como, en obra de crianza, la de soltar a la criatura para que, con interrupciones de creciente duración en el apoyo, vaya afirmando en su caminar por el mundo" (Epos, p. 629). Para alcanzar su

completa personalidad Torralba debe demostrarse a sí mismo sus propias capacidades. Zaquiel explica que "tener continuamente la mano del que vuela no es volar, y algún día has de ser tú el creador de tu propio vuelo, hombre de poca fe" (Epos, p. 629). Ha llegado la hora del alumbramiento, la hora en que el Angel se haga menos perceptible a la intuición de Torralba, y razona Zaquiel: "¿Dejarte yo? ...Porque le alumbre, ¿deja al hijo la madre?" (Epos, p. 630).

Sabemos que para d'Ors "la personalidad es,... un 'diálogo', o por lo menos una 'comunicación' entre la voz instintiva de lo subconsciente, la consciencia y el Angel."²⁰ Torralba, pues, asume la significación ejemplar y simbólica del hombre angélico. Es el hombre dirigido, no ya por su instinto, sino por su vocación, el arquetipo del hombre angélico porque para d'Ors, "ser persona es representar un papel o, lo que es igual, sin dejar de ser individuo...asumir un 'papel', una representación simbólica, una 'pose' trascendente."²¹ Torralba va en busca de su yo en su perpetuo diálogo con Zaquiel, va en busca de su destino, de su yo que es a la vez libertad y vocación hipostasiadas, es decir, de su ángel.²² Torralba confesó que Zaquiel le acompañaba siempre como un ser de carne y hueso (ya sabemos que esta biografía tiene mucho de enigmático), pero sabemos que en realidad "la obra del Angel, como en el orden estrictamente religioso la de la gracia, es invisible a la observación psicológica, acaece secreta,

oculta, sobreconscientemente."²³

La obra de Zaquiel puede ser explicada en términos de la soteriología orsiana que consiste en "un sistema general, a la vez científico y práctico, abarcando todo lo que concierne a la protección de un espíritu por otro espíritu."²⁴ En su libro Gnómica, explica d'Ors: "Conviene, cuando el alumbramiento del ángel, la asistencia del partero. Esta es la base, aunque la expresión parezca paradójica, de una pedagogía de cuadragenarios" (G, p. 107). El Ángel, como venimos observando, es una substancia tutelar que guía al hombre hacia su vocación, es decir, hacia la "llamada dirigida desde la infancia del fondo de mi pensamiento para conjurarlos a organizarse y a unirse."²⁵ A su vez, como ya sabemos, el hombre orsiano no viene ya predestinado. Es el ángel que habita en él y constituye su verdadero ser quien lo predestina inconscientemente y le traza la trayectoria de su destino.²⁶ Una vez trazada su trayectoria, el hombre tiene libre albedrío para seguir dirigiendo su vida en el camino correcto. La obra soteriológica se produce en Torralba al revelarse en su alma el elemento angélico. La labor del biógrafo es una de carácter mayéutico, es decir, ayudar en el alumbramiento del ángel. La biografía verdadera debe ser la clave de un símbolo porque su autor debe elevarse hasta el sobreconsciente para captar el ángel. Sócrates dio el ejemplo para la creación orsiana de un nuevo género de mayéutica: "el soteriólogo es el partero del ángel," había dicho Paul

Henri Michel.²⁷

Como en Sócrates, Zaquiel es también una manera de demonio que d'Ors ha querido dejar bien diferenciado de los demonios que se conocen con el tono derogativo de la palabra. Los términos 'satán' y 'demonio' quedan plenamente definidos por d'Ors cuando admite que "si el primero designa individualmente al Maligno, el segundo es más bien genérico, y no excluye, por lo menos en el sentido en que lo emplearon los griegos, sus padrinos, a los genios benévolo y aún bienhechores" (Epos, p. 573). Zaquiel pertenece al orden de estos últimos. Según el manuscrito del proceso de la Inquisición, Zaquiel le fue cedido a Torralba voluntariamente por su amigo Fray Pedro. Su asistencia y compañía sería la de "un custodio, perteneciente al orden de los buenos espíritus, un guardián solícito y omnipotente, 'un demonio familiar,' en el sentido acordado a la expresión por Sócrates, quien también lo tuvo, y la fortuna envidiable de adquirir consciencia de esta compañía" (Epos, p. 575).

Zaquiel se materializa ante los ojos de Torralba mediante un acto de conjuración a ciertas fuerzas ocultas no definidas por parte del sacerdote Fray Pedro. Así lo explica d'Ors: "la evocación va a producirse ahora bajo especies racionales, bajo especies de discreta normalidad. Una apelación al mundo de las formas ocultas --ocultas, pero no misteriosas--, apenas más grave que la llamada de un ruiseñor a otro ruiseñor celado por la fronda" (Epos,

p. 576). Menéndez y Pelayo explica que a la hora del proceso no se pudo probar nunca ningún tipo de conjuro ni pacto demoníaco. Sin embargo, en la obra orsiana, Torralba, como Fausto, pacta a su manera con su singular demonio. Torralba "aislará su vida de su ciencia, y cuando le llegue el momento de verse también acompañado por su demonio, éste será, según pacto, un demonio que irá a misa, por si las moscas," (Epos, p. 553) aludiendo así sarcásticamente a la Inquisición. D'Ors por su parte le adscribe algunas veces carácter mesiánico. En el jardín romano donde se hace presente la figura de Zaquiel aparecen tres figuras en diálogo: Fray Pedro, Torralba y Zaquiel recordando el momento de la transfiguración de Nuestro Señor con los tres profetas. De hecho, d'Ors explica que "el diálogo es esto: superación milagrosa de las limitaciones de lo individual" (Epos, p. 577). Jesús se transfiguró delante de sus discípulos y apareció en diálogo con Moisés y Elías "y resplandeció su rostro como el sol, y sus vestidos se hicieron blancos como la luz" (Mateo 17:2). Recordando esta transfiguración explica d'Ors que "en el rayo blanco de la luna aparecen blancos los tres, el del hábito blanco, el de la túnica colorada, el de la cota negra" (Epos, p. 579). Zaquiel es el de la túnica roja a quien d'Ors ha querido darle un cierto carácter sobrenatural y deífico. Más adelante, después del saqueo de Roma, Zaquiel le anuncia a Torralba que ha llegado la hora de separarse. Torralba expresa su temor por la próxima

ausencia de su Angel quien le abandona en trance tan difícil. Zaquiel entonces le anuncia: "Para que en tu vuelo sigas viéndome por mucho tiempo todavía, subiré a lo más alto y resplandeceré al rayo del nuevo sol, como un espejo" (Epos, p. 629). Al anunciar su muerte Cristo le promete a sus discípulos: "Y yo, si fuere levantado de la tierra, a todos atraeré a mí mismo" (Juan 12:32). Nuevamente, la figura de Zaquiel ha cobrado así carácter deífico. Las descripciones de Zaquiel en las escenas análogas a las de Cristo, contienen siempre una fuerte dosis de materialismo. Zaquiel no es Cristo, pero sí es el que muestra el camino a Torralba. Este, por su parte, tiene la libertad y el deber de escoger cómo ha de andar ese camino.

El segundo capítulo de la obra ofrece una estructura diferente. En primer lugar está escrito a manera de diálogo, como una obra de teatro. En él se van a narrar los viajes, diligencias, correrías o maravillas que realizó Torralba en compañía de su Angel. El primer diálogo comienza en el antiguo puerto de Ostia entre Torralba y un armador. Las figuras que aquí se van a presentar son hombres individualistas, de la misma laya que Torralba, que están aquí para corroborar el carácter de nuestro personaje. Torralba ha comenzado su etapa de viajes visitando primeramente Génova en cuya catedral encuentra a Cristóbal Colón. Este se presenta ante nuestros protagonistas de manera fantasmagórica, porque como aclara Torralba, para

este entonces ya Colón había muerto. En la figura de Torralba reconoce Colón "la figura cuyo trasunto tantas veces trajo hasta mí la fama del físico, a quien tanto y tan vanamente anhelé tener a la cabecera de mi cama, cuando la última enfermedad" (Epos, p. 585). Es decir, Colón reconoce en él cierta afinidad de gustos y una labor parecida a la que él realizó. En el viaje de Colón a las Indias y en el de Torralba a Roma, Zaquiél tiene una proyección hacia el futuro: "Pasarán los siglos y alguien, tras de muchas discusiones, parará en la formula sencilla de considerar el inevitable viaje a Roma y el inevitable viaje a las Indias como doble ley de la mente humana, y llamará, al primero, 'lo clásico,' y al segundo, 'lo Barroco'" (Epos, p. 586). Ya hemos discutido anteriormente cuánto de barroco tiene el viaje de Colón a las Indias. El viaje a Roma representa aquí lo clásico, mientras que las Indias representan la vuelta a la naturaleza, al estado primitivo del hombre. Esto se entiende en la dualidad Natura-Ratio que nos lleva una vez más al eón de lo barroco y lo clásico: "lo clásico como el primado de la razón, lo barroco como apoteosis de la naturaleza."²⁸ Colón y Torralba, caracteres similares, consiguen fines opuestos pero son espíritus afines y en ello se sienten unidos: "condenados estarán siempre a pasar por extranjeros o, por lo menos extranjerizados...un sabio como vuestas mercedes o un navegante como yo" (Epos, p. 588).

Una de las características esenciales de Torralba es

su habilidad de viajar y adquirir conocimientos durante su paraje en diversos lugares. D'Ors califica a Torralba de desarraigado, como vimos anteriormente. Para él, "el verdadero intelectual es una liana, con tantas agarraderas en el aire, tantas maneras y actitudes de respirar los alimentos celestes, tantos órganos por los cuales hunde raíces en la luz, que no dice con él la esclavitud inmobiliaria, impuesta por aquellas otras raíces que, hundidas en la tierra, chupan oscuramente sus jugos" (Epos, p. 542). Este desarraigo se muestra no sólo en el carácter de Torralba, en su calidad de archiintelectual, sino en su interés en viajar, consecuencia de su intelectualismo y uno de "los conocidos placeres orsianos: viajar, nadar, volar y, mejor aún, 'rejuvenecer', borrar las distancias y los tiempos, descansar de no ser más que hombre, sentir el ángel que se lleva dentro."²⁹ Cada diálogo le sirve a d'Ors para filosofar y disipar dudas. Ya sabemos que volar es uno de sus deportes supremos porque "descansan y compensan, no ya la fatiga de un cualquier trabajo, sino la fatiga misma de ser hombre, con una condición zoológica limitada" (Epos, p. 590).

No puede faltar, pues, en la obra un capítulo a la incipiente aviación de Leonardo da Vinci. Este, como Colón y los que le sucederán, pertenecen a la misma laya que Torralba. Junto a Leonardo se encontraba Ascanio, su discípulo, personaje que reaparecerá más tarde. Poco obtuvo Torralba de su visita a Leonardo, lo cual trata

de explicar Zaquiel diciendo que "Leonardo es receloso justamente en la proporción en que es y será siempre incomprendido. ¿Un superhombre? No, sino más bien un ejemplo de fracaso en la tentativa humana de crear un Arcángel" (Epos, p. 592).

Otro personaje que hace acto de presencia en estas páginas es Paracelso, notable alquimista y médico suizo del siglo XVI, uno de los fundadores de la medicina experimental. En Paracelso encontramos, como en Torralba, la curiosidad intelectual. Dice Paracelso: "¡Haced como yo, noble extranjero! Aplicad labios y lengua y fauces a la secreta fuente" (Epos, p. 593). Torralba se asemeja a Paracelso hacia el final de su vida, cuando su curiosidad se vuelve obsesionante. Este sabio se caracteriza por una extrema curiosidad, deseo inefable de llegar hasta el último reducto de la verdad. Paracelso encuentra en la Naturaleza el gran libro de la sabiduría: "¡Oh, raciocinios, silogismos, especulaciones, disputas!... La Naturaleza. No hay otro libro que el de la Naturaleza. ¿Cuál más sublime? ¿Cuál más profundo? ¿Cuál más sagrado? ¿Cuál más libidinoso?... ¡Naturaleza, mi Biblia, mi Santo Graal, mi escuela, mi mesa, mi alcoba!" (Epos, p. 594). Zaquiel aconseja en todo momento que la fuerte curiosidad de Paracelso puede terminar en muerte y desaparición.

Todo cuanto tiene carácter enigmático cobra interés en esta obra. Otro de los encuentros de Torralba es con el escultor que labró el frente del portal de San Gregorio

en Valladolid. No se sabe el nombre del artista, pero éste dialoga con Torralba y d'Ors por su parte encuentra ocasión de caer en la crítica de arte nuevamente. Su obra está llena de enigmas pero "la inmortalidad es la corona de las obras maestras. Sólo, empero, dura en la memoria lo que se envuelve en el enigma" (Epos, p. 607). Hay además un punto de enlace entre la vida de Torralba y la obra de este artista: ambas son enigmáticas. D'Ors distingue entre misterio y enigma. La cultura contiene un cierto número de enigmas: "todo el lucro de la cultura está ligado a la suerte de un cierto número de problemas, que encierran secretos sin representar confusiones" (Epos, p. 607).

El tercer capítulo de la obra parece hacer un viraje a la estructura y estilo del primero. D'Ors vuelve a adaptar la forma narrativa del primer capítulo, abandonando la narración conversacional propia de la obra de teatro. El uso del diálogo también disminuye ahora porque Torralba ha regresado solo a Valladolid para anunciar a todos las maravillas y viajes que ha logrado en compañía de Zaquiel. Hacia el final del segundo capítulo Torralba ha comenzado a hacer más uso del monólogo ya que su compañero se ha ausentado. También la curiosidad obsesionante de Torralba se hace cada vez más intensa y éste parece ir perdiendo la razón paulatinamente. El saqueo de Roma, cuya noticia no había llegado aún a España, es noticia anticipada para Torralba. Por ello, al principio, crió fama de loco, "pero

la sazón de aquellas noticias no tardó. Entonces, a versión de loco prefirióse hipótesis de hechicero... Era fatal que la Inquisición tomase cartas en el asunto" (Epos, p. 644). La última parte de esta obra pone énfasis en el proceso inquisitorial de Torralba y en los cambios en la personalidad que los cuatro años que éste demoró dejaron en nuestro personaje. Dicho proceso se abrió en Cuenca el 10 de enero de 1528 pero para esta fecha ya Torralba llevaba algún tiempo en la cárcel.

Entre los muchos cargos que la Inquisición le adjudicaba a Torralba iban, sin duda, a la cabeza, los de su vocación de archiintelectual y la compañía de Zaquiel. Fuera de eso existieron también otras nimiedades que, según d'Ors, "si se tratara de otro, acaso no pasaran de tema al advertimiento, cuando no de campo a chanza, ingenio y deporte" (Epos, p. 647). Los cargos de hechicería pronto se desvanecieron puesto que no se le pudo comprobar que jamás practicara conjuros ni magia alguna. Zaquiel, por el contrario, "le fue buenamente cedido por un fraile, y, sin que él le llame, viene, y de él se aparta cuando le place" (Epos, p. 547). Torralba demostró, por otro lado, ser siempre buen católico, al igual que su familia, y cumplidor con la Iglesia y sus sacramentos en todo momento.

La ausencia de Zaquiel imprime un cambio en la personalidad de Torralba. Las interrogaciones que antes Zaquiel contestaba de manera directa, las contesta ahora "la misma lucidez del cogitabundo" (Epos, p. 651). Zaquiel, sin

embargo, no se inmiscuye en los asuntos del proceso porque el ángel únicamente ilumina la personalidad, y los peligros del proceso "formaban cabalmente parte esencial de tu horóscopo," se contestaba a sí mismo Torralba mostrándose ya más conocedor de su destino. Sin embargo, en la personalidad y en la ley que ésta rige, es decir, en el destino, "entraban el pleito y la injusticia y el tormento y la hoguera. Ese era tu bien, lo que apetecer debías. El frustrarlo, una verdadera defraudación" (Epos, p. 651). ¿Cómo explica d'Ors esta aparente contradicción? En el destino del archiintelectual entra el proceso inquisitorial y así lo explica d'Ors cuando dice por boca de Torralba: "Pues bien: como el criminal 'apetece' la pena, el intelectual 'apetece' la chamusquina. El torcerse y morir entre llamas forma parte de su definición" (Epos, p. 651). Cada individuo se forja su propio destino y a él se acerca encaminado por su personalidad. La influencia del sobreconsciente, en esta obra representado por Zaquiel, sobre el individuo, es de un carácter direccional, influye pero no determina. Eugenio d'Ors sigue así el pensamiento calderoniano:

..el hado más esquivo,
la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío.³⁰

¿Cómo se resuelve en d'Ors el problema del destino dentro

del marco del dogma católico? La vida del hombre viene a ser una mezcla de azar, destino y carácter y en d'Ors "lo contingente (azar) y lo congénito (carácter) la condicionan, pero no la determinan; la inclinan, pero no deciden. ¿A quién corresponde, pues, la última palabra? El Angel, Custodio o Caído, contesta Ors... El hombre se limita a cumplir o frustrar su destino."³¹

¿En qué se cifra la biografía de Torralba? De nuevo aquí "el epitafio es el esqueleto de la biografía," (Epos, p. 616) es decir, la síntesis definitoria se encierra en el nuevo epitafio de nuestro personaje:

"EUGENIO TORRALBA
LICENCIADO EN MEDICINA
ARCHIINTELECTUAL
HECHICERO IRONICO
QUE
GANADA MADUREZ
GRACIAS A LA AMISTAD
EVAPORA LA CONTINUIDAD DEL MUNDO
Y LA DISTANCIA
DE CASTILLA A ROMA
DE LO CUAL MUERE
ARDIENDO" (Epos, p. 615)

Estas últimas palabras aluden, por supuesto a la Inquisición. Eugenio d'Ors califica a Torralba de "hechicero irónico." Este calificativo puede ser comprendido mejor si tomamos en consideración el hecho de que para d'Ors, en la dialéctica interna del saber, existe una síntesis de legalidad y curiosidad. Esta síntesis es la que d'Ors denomina ironía. La "legalidad" correspondería al

"elemento conservador" mientras que la curiosidad respondería al elemento nuevo o "revolucionario".³² Eugenio Torralba, hombre de ciencia, está siempre movido por la curiosidad científica, la "libido sciendi", como la califica Aranguren, para superar constantemente su propio conocimiento. De ahí que d'Ors lo califique de irónico. La curiosidad "es capaz de inventar siempre, para que la ciencia no permanezca estacionaria, diversidades ficticias, nuevas irracionalidades."³³ En d'Ors la curiosidad cobra un sentido positivo capaz de sacar al individuo del estado de animalidad. La razón pura, que como ya hemos visto tiene aplicación en la ciencia, se vale de la curiosidad para alcanzar el saber. El problema estriba en el hecho de que la razón en exceso puede crear monstruos. Este es el caso de Torralba, a quien podemos calificar más de curioso que de investigador serio. A Torralba le faltaba la práctica del "lucidus ordo" y "sea como fuere, la única diferencia que puede establecerse entre el investigador y el simple curioso no está ni puede estar más que en la presencia o la ausencia del orden lúcido. El curioso se embriaga en el conocimiento, mientras que el investigador verdadero se nutre de él" (NG, I, p. 472). La desaparición de Torralba es el castigo a su desmedida curiosidad: "Que a tan lejos y tan arriba lleva el camino del conocimiento, de la inteligencia, de la razón: a la muerte. O, mejor que a la muerte... a la desaparición" (Epos, p. 665).

Sin embargo, hacia sus últimos años Torralba se torna

meticuloso y ordenado. Nuevos intereses vienen tardíamente a definir su carácter: el orden y la sencillez, ideales orsianos por excelencia. Describiendo a Torralba dice nuestro autor que "los afanes de orden acabado, que entren ahora a definirle el carácter, le hacían desear menos que nada la eventual remanencia de algún cabo suelto en la aventura, la entrada de cualquier elemento de confusión o de equívoco, nido o raíz más tarde de turbaciones y torturas en una vida que sólo deseaba ya dejar bien limpia y simplificada" (Epos, p. 661). El orden trae consigo la sencillez y constituye la meta suprema en la filosofía orsiana en la cual la intuición se propone captar siempre el esquema, es decir, el orden o la forma de la realidad. Torralba ha sacrificado su vida en aras de la ciencia y se ha acercado a ella movido por el deseo ardiente de la curiosidad. En el deseo casi póstumo de dejar todo acabado Torralba ha sentido la verdadera motivación del científico serio. D'Ors explica: "En historia y en cualquier disciplina científica, saber hondamente, definitivamente ¿puede significar otra cosa que comprender y ordenar?" (NG, I, p. 472). Tal fue su ímpetu de ordenar y dejar todo acabado que dedicó su tiempo a contestar cartas que ya ni siquiera tenía sentido contestar. Así tropezó con la de un amorío de juventud que para entonces podía ser buenamente abuela. En vez de contestar tan bien demorada epístola, Torralba decidió visitarla, mostrar su cariño nuevamente como aquel que una vez sintió en sus años dorados y ofrecer

sus excusas con objeto de dejar todas sus cuentas pagas. Este constituyó el postrer amor de Torralba, interesado ahora en "que todo quedase claro; y la mejor manera de que todo quede claro es que casi quede muerto, muerto y liquidado" (Epos, p. 661). El postrer amor de Torralba se presentó a manera de epílogo.

La amistad de Zaquiel, la cual desde un principio se presenta con un aire de delicadeza femenina, evoluciona más tarde hasta el momento en que Torralba llega a llamarlo amiga. D'Ors estima que dicha amistad va marcada con la señal de lo Eterno Femenino y esto explica el postrer sentimiento, no únicamente de soledad sino ya de desolación debido a la separación de Zaquiel. D'Ors explica que "lo femenino encuentra su misión en las otras criaturas humanas, y entonces, si le acontece de perderlas, lo pierde todo" (Epos, p. 662). Sin embargo, la desaparición de Zaquiel es tan sólo una transformación en su manera de guiar a Torralba. Traducido esto a términos no simbólicos podríamos decir que Torralba ha sufrido una metamorfosis en su modo de percibir, o intuir, la guía de Zaquiel. Torralba ha cambiado y se ha vuelto apacible y ordenado e imaginaba "la asistencia de su demonio, trocado ahora, de escudero de aventuras que fué, en ministril de perfección" (Epos, p. 663).

Notamos que hay ciertos patrones en la vida de Torralba que se repiten a menudo. Por ejemplo, Torralba reincide innumerables veces en la indecisión, o en la decisión

incorrecta, por un acto de cobardía. Hacia el final de la obra, a medida que la relación de Torralba con Zaquiel cambia, el Licenciado sufre cambios de carácter y "vino un punto en que, ahogadas por la interior construcción defensiva, las interiores contestaciones ya no resonaron" (Epos, p. 652). Entonces vuelve Torralba a su estado preliminar de soledad recordando una especie de eterno retorno. Nuestro personaje recuerda ahora lo que había dicho al comienzo de la obra: "No hay más que una enfermedad, que se llama soledad." Las relaciones con Zaquiel a través de toda la obra también muestran un movimiento de discontinuidad porque el proceso de madurez se presenta con altas y bajas y repite patrones de comportamiento y situaciones semejantes. Referente a esto, especula d'Ors, "¿no ocurrirá que, [en la madurez,] el tiempo se mida, no como una línea ascendente, que, a partir de un punto determinado, empieza a descender, sino como una espiral, que vuelve a pasar varias veces al nivel de un mismo punto? La noción del ciclo o período reversible no se debe excluir aquí" (IVA, p. 190). En la filosofía orsiana, al contar con el Tiempo se admite la posibilidad de exorcizarlo, y esta exorcización consiste "en condenarle a cadena perpetua, esto es, a 'concepción cíclica del universo', a 'ritmo', para lo cual, sencillamente, le mide, 'corta' con la medida... su venenosa corriente, e impone,... a la historia, constantes históricas; al fluir, vuelta, retorno eterno, esto es, en definitiva, constancia."³⁴ Al tratarse

de la personalidad d'Ors admite que "es posible que en la historia de un alma, la primavera y el otoño se repitan. Que, por ejemplo, el fenómeno espiritual de 'adolescencia' se produzca más de una vez" (IVA, p. 191). Recordemos que la madurez en la angeología orsiana se concibe más bien como una segunda adolescencia.

Al comenzar esta biografía, d'Ors había aclarado que sería una biografía sin principio ni final. Ya sabemos que la vida de Torralba ofrece unos comienzos turbios. El final será igualmente oscuro ya que no se sabe cómo se esfumó Torralba. Las últimas páginas de esta obra se desenvuelven en un aire de total enigma. Existe además una discrepancia en el desenlace enigmático de la vida de Torralba. En el texto temprano que precedió a Eugenio y su demonio, es decir, la glosa "Efemérides del quince de noviembre: El Licenciado Torralba", declaró d'Ors que "si al Doctor [Fausto] le salva del infierno el amor, quien salva de la Inquisición al Licenciado es la amistad. Prenda y joya más fina" (NG, II, p. 858). Sin embargo, en el texto de Eugenio y su demonio, la Inquisición sentencia a Torralba quien confiesa todo lo que se le pide que confiese, y se arrepiente de todo lo que se le pide que debe arrepentirse, ganando así "con la cobardía la indulgencia y el que la sentencia sea sólo de 'cárcel y hábito', con duración dejada a mano y juicio del Inquisidor Ruerta" (Epos, p. 650). Torralba conviene inclusive en no ver más a Zaquiél pero rehusa confesar que Zaquiél sea un espíritu

malo y sólo lo hará cuatro años más tarde en la cárcel y movido por el miedo a las complicaciones y a la posible tortura. Así, Torralba "falla ante los imperativos de la vocación" (Epos p. 650). Ya le había advertido Zaquiel que la Inquisición formaría parte de su destino de archiintellectual. Torralba frustra su destino por ser infiel a la amistad de Zaquiel, es decir a su vocación. Después de regresar a Valladolid, en su proceso de cristalización, se dice Torralba: "En suma, que has vendido tu vocación por tu comodidad; tu primogenitura, por un plato de lentejas, tu Angel por un salvoconducto" (Epos, p. 652). De cierto modo, algo barroco, Zaquiel le ha servido para alcanzar la libertad y sólo en el sentido en que Torralba vende la amistad de Zaquiel entendemos que su amistad lo salva de la Inquisición. El texto de Menéndez y Pelayo afirma que a Torralba le fue conmutada la pena gracias a la benevolencia de un Inquisidor. Quizás basado en este hecho d'Ors asegura que fue la amistad de Zaquiel quien lo salvó de la Inquisición, pero en referencia a esto, el texto de Eugenio y su demonio queda bastante turbio.

Y, en todo esto, ¿podemos asumir que Torralba es un héroe fracasado porque ha frustrado su vocación? En primer lugar, Torralba desaparece por su inclinación a la ciencia, es decir, Torralba reasume su vocación de archiintellectual. Sin embargo, lo más importante de esta obra es comprender cómo, en el pensamiento orsiano, se forja la personalidad de un hombre angélico. Además, para d'Ors,

quien siempre estuvo profundamente movido por todo lo referente a la ciencia y sus adeptos, la vida del Licenciado Torralba no puede en realidad ser medida en términos de éxito ni fracaso, porque son metas más importantes las que aquí se aluden: "¿Ha sido su existencia un éxito? ¿Ha sido un fracaso? Toda expresión alusiva a triunfo o derrota pierde sentido, oscurecida ante el esplendor de estas palabras doradas: sabiduría, perfección, madurez" (Epos, p. 612). En el camino de la madurez Torralba va en pos de la perfección a través de la sabiduría; como hombre de ciencia alcanza las tres en cierta medida, con las retribuciones y afrentas que dicho camino imponen sobre el individuo.

En la amargura de la desolación que había dejado el alejamiento de Zaquiel, un nuevo empeño inquietaba a Torralba: "Tanto le abrasaba hoy, en el conocimiento de sí mismo, la sed de saber como antaño el conocimiento del mundo" (Epos, p. 654). Torralba se ocupará ahora más de su personalidad que de la ciencia. Empezará así ese período de reforma y cristalización que se caracterizará por un deseo de orden y limpieza. El Licenciado empieza a organizar su vida como no lo había hecho hasta ahora.

En el nuevo período de paz y orden en que había entrado Torralba, comenzó a hacerle falta nuevamente la compañía, esta vez de alguien que le ayudara en su nueva empresa de ordenar y limpiar, "mas era conveniente que esta ama de llaves tuviese a la vez no poco de Ninfa Egeria... al-

guna representación 'domesticada' de aquella luz que para él había brillado en la cumbre del Castillo de Sant'Angelo" (Epos, p. 663). Es entonces cuando aparece de nuevo Zaquiél, cuya vuelta intenta la asistencia de Torralba en su nuevo camino. Pero ya para entonces la vida del Licenciado había adquirido un cierto grado de tranquilidad y "esto hizo posible que, en vez de asociarse esta llegada, según propósito, a un más acabado apaciguamiento, se ligara a una aventura nueva" (Epos, p. 663). Esta última aventura llevará a Torralba a la desaparición.

Históricamente no se sabe nada del desenlace de la vida de Torralba. D'Ors asegura que hubo muchas versiones antes de que tan desdichada historia se convirtiera en una casi leyenda. Esto le ofrece a d'Ors la posibilidad de crear su propia versión y todo comienza años después de la Inquisición cuando Torralba está rehaciendo su vida nuevamente en el laboratorio de Valladolid. Zaquiél hace su última aparición acompañado de Ascanio, discípulo de Leonardo da Vinci, que Torralba conoció en una de sus visitas a Italia. Ascanio trae una nueva aventura para Torralba que encierra en sí un cierto aire siniestro. Zaquiél, sin embargo, no habla ni una sola palabra desde su reaparición hasta el final de la obra. Vuelve a ser atraído por el mundo de la ciencia y la magia que es su principal vocación de archiintelectual. Torralba muestra así una cierta debilidad de carácter. Creyó leer en la fija mirada de Zaquiél un "callado reproche" "que decidió a Eugenio,

aprensivo de incurrir nuevamente en aspectos de cobardía, a aceptar de plano la aventura del nuevo viaje aéreo a Roma que el leonardino le propuso, y para cuya realización debían mancomunarse inventos y personas" (Epos, p. 666).

En dicho viaje desaparecen Zaquiel y Torralba. Nunca más fueron vistos, pero la situación, y las confesiones de Ascanio hacen pensar que fuera éste un plan de los discípulos de Leonardo, quienes ya para ese entonces gozaban de bastante mala reputación, para eliminar al rival que veían en Torralba. Nadie pudo probar nunca, en este desenlace orsiano, quién o qué fuera culpable de la desaparición de Eugenio y de su amigo, dejando así el final abierto para las nuevas especulaciones del autor. Ya sabemos, también, que dicha desaparición es simbólica de lo que puede acarrear un obstinado y obsesionante interés por la curiosidad. Torralba acaba su vida, pero quizás no muere, semejante a la extraña desaparición del "archifamoso financiero Loewenstein" (Epos, p. 667). El desvanecimiento de Eugenio ocasiona su consecuente caída en la leyenda porque, "casi ayuna de crónica, la historia había pronto de tomar visos y contextura de leyenda" (Epos, p. 670). Pero en el epílogo d'Ors promueve la posibilidad de que Torralba haya seguido viviendo. "Lo propio de la inteligencia es su vocación de muerte" (Epos, p. 671) dice d'Ors, así como perder es propio del juego y sin embargo a veces se gana. De la misma manera,

no es imposible que un día, en novecientos noventa y nueve mil, salga la inteligencia recompensada con el gran premio de la inmortalidad... De la inmortalidad física y en la tierra, decimos. Y que, por ejemplo, tú, Eugenio, hubieses descubierto secretamente el elixir buscado por tantos colegas tuyos y te hubieses apropiado, a lo egoísta, de sus ventajas. Y que todavía anduvieras por ahí, de incógnito, pero con potestad de reaparición, como el Judío Errante (Epos, p. 671).

Conforme nada se supo jamás de Torralba, con Zaquiel fue diferente. D'Ors epiloga su obra con la narración de la aparición de los Angeles de Mons durante la Guerra Grande, en la que unos soldados ingleses vieron a tres ángeles con aspecto defensor en el cielo, dos desaparecieron y sobre el del centro cayó una especie de rayo diagonal que formó la letra Z. Un oficial entonces exclamó "¡Zaquiel, Zaquiel!" El ataque del enemigo cesó entonces y sobrevino una noche tranquila.

Es indiscutible negar el contenido simbólico de este enrevesado epílogo. En primer lugar, ¿quién fue el oficial que exclamó Zaquiel y que luego negó que lo había dicho? ¿Pretende d'Ors decir que fuera el mismo Torralba que, habiendo descubierto el elixir de la inmortalidad, todavía rondaba por estos lares y reconoció en esta aparición a su viejo amigo Zaquiel? ¿O, podría, quizás, ser cualquiera de nosotros, que, como Torralba, busca y necesita de una compañía superior, de una presencia protectora en los

momentos de soledad y dificultad? Más que nada este epílogo puede representar la salvación de un Torralba cualquiera (el oficial) por la amistad, así como Fausto se salvó del infierno por el amor. Torralba se alejaba de Zaquiel cuando estaba en la cárcel pero Zaquiel, siendo su sobreconsciencia, no podía abandonarle nunca porque la relación del Angel con el hombre es tan estrecha que se convierte en una hipóstasis. Como en la escala que soñó Jacob en su simbólico sueño, "entre el momento terminal del descenso y el principio de la ascensión, cabe la convivencia del Angel con el hombre, no sólo en hospicio, sino en hipóstasis. Tan estrecha, que el Angel no sólo está unido entonces con el hombre, sino que da asiento a su persona y clave a su biografía" (IVA, p. 96). Y, ¿no fue esta visión de los Angeles de Mons, en la que de tres ángeles sólo quedó el del centro, el que el oficial denominó Zaquiel, análoga al plan que nació un día en el jardín romano entre Fray Pedro, Torralba y Zaquiel? Allí, explica d'Ors "lo que ligará de ahora en adelante al buen demonio, al Licenciado y al Dominico, no se llama contrato, sino, hipóstasis. Las tres vidas formarán ya una sola vida. Las tres personas una trinidad" (Epos, p. 577). Y no se habló más de Fray Pedro en el transcurso del relato porque donde se encontraba Torralba y Zaquiel allí estaba también Pedro: "Ya sabemos nosotros que cada uno significa los tres" (Epos, p. 578). Pedro desapareció también "volatizado en su propia generosidad: arrebatado como

Elías en un carro de fuego..." (Epos, p. 578). Y, ¿no fue así como desapareció nuestro Torralba?

Hablando de la complejidad psíquica de un individuo, d'Ors distingue, por ejemplo, tres Leonardos o tres Goethes: el de la vida particular, "ser a un tiempo natural y sobrenatural, animal y angélico" (IVA, p. 72), el Goethe subconsciente que viene a ser el hombre-instinto arraigado a la naturaleza, y por último el Goethe arquetipo:

este último Goethe era, en realidad, a la vez una creación del otro y una norma o ley impuesta sobre el otro; era la encarnación del mensaje que él mismo, como hombre superior, había traído al nacer, y que tenía obligación, tal vez necesidad, de articular para el mundo. Era el Goethe-estatua, saliendo, inmortal, del Goethe-carne (IVA, pp. 72-73).

Del mismo modo, en aquella visión de los tres Angeles de Mons, que luego se convirtió en uno solo, ¿no quiere d'Ors representar a Torralba en aquel Zaquiel que se manifestó a los soldados, un Torralba saliendo también inmortal del Torralba-carne? Porque en la angeología, tesis que une a la vez el Demonio familiar socrático y la teología cristiana de los ángeles también se invoca la inmortalidad del alma humana y d'Ors aclara que "el individuo humano, si llega a la dignidad de 'persona' --es decir, de Hombre asistido por un Angel-- no sólo es inmortal como idea, es decir, como forma, sino como alma, es decir como contenido" (IVA, p. 139).

En su ansia de conocimiento como en el don de la ubicuidad Torralba busca, como d'Ors, la esencia de lo eterno. D'Ors declara que Torralba "nos permite ver, en cada realidad espiritual que resucita, el logro de una manera de ubicuidad así como de una manera de eternidad" (NG, III, p. 843). D'Ors busca la esencia eterna de las cosas y si por cultura reconocemos "solamente aquellos productos --significaciones, acontecimientos, figuras-- que dentro de lo histórico se destacan con el doble valor de universalidad y perennidad,"³⁵ entonces podemos concluir que la concepción general de esta obra enfoca a la Cultura. En el desarraigamiento de Torralba encontramos un imperativo de la cultura, la cual debe ser "una en el tiempo y en el espacio, sin compartimientos estancos ni limitaciones de épocas ni de país" (NG, III, p. 698). En la estirpe angélica y en el don de ubicuidad busca d'Ors "solidaridad de las generaciones y de los siglos en el tiempo, unidad de los pueblos y de las repúblicas en el espacio, [que] son normas esenciales de la Cultura" (NG, III, p. 698). En el favor del ángel busca d'Ors, como principio de la Cultura, "la constante asistencia de un sentido de totalidad" (NG, III, p. 698). En la biografía orsiana de Torralba "la vocación por lo eterno de San Francisco de Borja, rehusando el servicio a 'señor que se pueda morir'; se completa por la vocación de lejanías, que confesó a su Angel Zaquiel, del Licenciado Torralba, cuando, en situación de paje, le dijo que jamás estaría contento al lado de señor

que no supiera viajar" (NG, III, p. 698). Eugenio y su demonio es una obra en la cual se consuma el deseo inefable de trascender lo temporal y la dualidad innata en la naturaleza humana. Esta última como símbolo de la Cultura orsiana si por ella entendemos "la totalidad de los productos obtenidos como resultado de la lucha victoriosa de la Potencia y la Resistencia."³⁶ Eugenio y su demonio, última obra de la trilogía que forma Epos de los destinos, constituye la terminación de un tratado de angeología que Eugenio d'Ors ha venido fabricando tanto en la Introducción a la vida angélica como en el transcurso de casi toda su obra.

NOTAS

¹ Enric Jardí, Eugenio d'Ors: Obra y vida (Barcelona: Aymá, 1967), p. 254.

² Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de los heterodoxos españoles, Tomo IV (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963), p. 371.

³ Ibid., p. 372.

⁴ Ibid., p. 373.

⁵ José Luis Aranguren, La filosofía de Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A., 1945), p. 68.

⁶ Ibid., pp. 72-73.

⁷ Ibid., p. 33.

⁸ Ibid., p. 35.

⁹ Ibid., p. 34.

¹⁰ Ibid., pp. 62-63.

¹¹ Ibid., p. 38.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., p. 48.

¹⁴ Ibid., p. 49.

¹⁵ Ibid., p. 48.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., p. 131.

¹⁸ Ibid., p. 37.

¹⁹ Ibid., p. 42.

²⁰ Ibid., p. 59.

²¹ Ibid., p. 62.

²² Ibid., p. 60.

²³ Ibid., p. 65.

²⁴ Paul Henri Michel, "La angeología de Eugenio d'Ors," en Oraciones para el creyente en los ángeles, por Eugenio d'Ors (Barcelona: Editorial Apolo, 1940), p. 27.

²⁵ Ibid., p. 22.

²⁶ José Luis Aranguren, p. 61.

²⁷ Paul Henri Michel, p. 27.

²⁸ José Luis Aranguren, p. 52.

²⁹ Ibid., p. 40.

³⁰ Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968), p. 28.

³¹ José Luis Aranguren, p. 155.

³² Ibid., p. 138.

³³ Ibid., p. 139

³⁴ Ibid., p. 39.

³⁵ Erundino Rojo Pérez, Introd., La ciencia de la cultura, por Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1964), p. 14.

³⁶ Ibid., pp. 13-14.

CAPITULO IV

OBRAS DE CARACTER BIOGRAFICO

A. Flos Sophorum y El Valle de Josafat

El género biográfico no fue solamente un interés pasajero en la obra de Eugenio d'Ors. De hecho, si analizamos todas sus páginas literarias observamos que el sinnúmero de personalidades que pasan por ellas tienen el objetivo de ser definidas de alguna manera. La obra de este autor tiene ante todo, un propósito cultural que ha quedado sentado desde las primeras páginas de su Glosario donde d'Ors se propuso dejar registrados e interpretados, desde un punto de vista personal y filosófico, los acontecimientos de actualidad que él denominó "las palpitaciones de los tiempos". Su Glosario guarda así acontecimientos políticos, culturales, sociales e históricos que, a pesar de su carácter fragmentario, quedan unidos por un pensamiento profundamente filosófico y muy sui generis. En cada anécdota d'Ors pretende un alcance categórico, y nada más útil que la anécdota cotidiana para acercarnos a una posible definición de lo que el filósofo catalán ha denominado Cultura. Las selecciones que su obra presenta pueden ser comprendidas mejor, partiendo únicamente de la premisa de que

"Eugenio d'Ors, ese filósofo tan artista, ese artista tan enamorado de la Ciencia... es también un maestro y un sacerdote de la cultura" (Prefacio, Flos Sophorum, pg. V). En su vasta mentalidad cultural toda personalidad se cifra en su emblema que debe ser definido con el propósito de alumbrar intelectualmente al resto de la humanidad.

Epos de los destinos constituye la consumación de la teoría biográfica de Eugenio d'Ors, pero su interés por este género no concluyó con esa obra. Hacia la última parte del tercer volumen del Nuevo Glosario d'Ors escribe una glosa que titula "Carta abierta al escritor bávaro Hans Carossa". En ella d'Ors declara su insaciable interés por la biografía al decir: "Como con la sed del alcohol, ocurre con la de la intimidad biográfica y averiguación de estrella... El tragantúa o el tragantarca de un ingente Epos de los destinos puede apasionarle todavía, tras de él, por alguna colección volante de breves textos de memorias" (NG, III, p. 1083). Se refiere d'Ors en esta glosa a una obra de Hans Carossa de carácter biográfico, pero lo importante de estas palabras es notar su desmedido interés por la biografía. De hecho, es precisamente la biografía el punto de afinidad entre d'Ors y Carossa a quien llama "cofrade, hermano mío, refrescador, saciador nunca, de nuestra sed por la intimidad biográfica y averiguación de estrella" (NG, III, p. 1086). Mucho antes de producir Introducción a la vida angélica o Epos de los destinos, todavía durante su etapa catalana, d'Ors publicó en 1918 Flos Sophorum que

constituye una selección de glosas extraídas de su Glosario y luego traducidas al castellano para ser presentadas en un libro indicado para la juventud.

Eugenio d'Ors dedica las glosas de su Flos Sophorum a Enrique Prat de la Riba, quien le hablaba cuando pequeño de los poetas que parecían en la imaginación infantil del pequeño d'Ors "extraordinarios personajes... necesariamente extranjeros". D'Ors destaca la orfandad de heroísmo de su tiempo al decir:

Tampoco nuestra infancia ha conocido la viva presencia del Sabio. No hemos tocado cuerpo de sabio, ni besamos su mano o su frente. No vimos alma de sabio asomarse, olímpica o púdica, a sus ojos o a las palabras de su boca. No seguimos de lejos, en la amplitud de una plaza histórica o universitaria, el paso de una de esas graves figuras que unge la nobleza y agobia el peso de haber alcanzado a escuchar la revelación de uno de los grandes secretos de la Naturaleza o del Espíritu (Dedicatoria, FS).

Precisamente las glosas de Flos Sophorum fueron escritas, explica su autor, "para consuelo de esta orfandad. Y también con la esperanza de traer un poco de medicina a sus desalentadores efectos, si ella había de prolongarse demasiado" (Prefacio, FS).

Las glosas de Flos Sophorum parten de un sentimiento personal por la muerte reciente de un extranjero ilustre, Henri Poincaré, uno de los pocos sabios que pueblan el "huérfano" siglo de Eugenio d'Ors. Con este ilustre personaje en mente comienza d'Ors a definir las personalidades

de que aquí se ocupa. Flos Sophorum se compone de anécdotas personales de 24 hombres de ciencia, que muestran el interés de nuestro autor por la Ciencia. Las personalidades que aquí se presentan pertenecen a diferentes nacionalidades y épocas. D'Ors recuerda a Poincaré diciéndole que "en su persona y en sus obras, en su fuerte espalda lo mismo que en sus ágiles escritos, él me era viva fuente de lecciones profundas. De su silencio no aprendía menos yo que de sus libros" (Introducción a Flos Sophorum, XIII). Eugenio d'Ors explica que la figura de Poincaré era para él "el protagonista de un mito sagrado" y aunque gozó poco de su presencia quiso hacer su biografía a manera de pequeños capítulos de glosas, imitando a La Bien Plantada. D'Ors se proponía la biografía de Poincaré, pero antes de poder coleccionar toda la "virtud y la pujanza de la Ciencia", (Introducción a FS, p. XV) Poincaré murió haciendo imposible la empresa de d'Ors. Fue entonces que nuestro autor se decidió a hacer algo diferente: "Si no era posible la biografía del Sabio --la biografía, con toda la fuerza sugestiva y ejemplar de la palabra--, que se hiciese al menos una Flos Sophorum, una pequeña colección sobre actos y dichos de científica piedad de varios de aquellos varones a quienes honraron en todo tiempo sus hermanos con nombre y fama de sabedores" (Introducción a Flos Sophorum, pp. XV-XVI). Los personajes que aquí aparecen vivían juntos "en el alma y en la carne del Poincaré mítico y presente" (Introducción a

FS, p. XVI). Aquí, de cada personaje vive tan sólo "una palabra, un gesto, una anécdota y un detalle" (Introducción a FS, p. XVI) con el objeto de estudiar el carácter heroico de cada sabio. D'Ors se propuso ante todo analizar la vida íntima de estos sabios que formaron parte esencial de Poincaré para de ese modo comprender a este último.

Al escribir su Flos Sophorum d'Ors no ha querido solamente hacer biografía. A través del género biográfico d'Ors ha querido dejar manifiesto su interés por la "Libido Sciendi", un anhelo supremo de que todos comprendan el valor heroico de la ciencia y la grandeza innata de los sabios. Flos Sophorum se presenta además permeado de un gran sentido pedagógico: "que nada humano nos sea ajeno, que se cultive, en cada hombre, todo su ser: sapiencia, trabajo y juego. A la campaña por el amor al saber se debe ese Santoral de la ciencia que aspira a ser el precioso librito llamado Flos Sophorum."¹ D'Ors quiere dirigirse al alma aprendiz con la esperanza de que sus páginas logren engendrar en ella, la conducta ejemplar. Así como en un tiempo la Flos Sanctorum² fue un género ejemplar de intención moralizante, ahora parece serlo la Flos Sophorum, o florilegio de sabios de Eugenio d'Ors. Al escribir este libro d'Ors se propone "que esa flor entregue a nuestra solicitud industriosa una gotita de espiritual licor, zumo de las más dulces y fuertes almas que hayan sido" (Introducción a FS, p. XVI).

Flos Sophorum tiene el objetivo de ser una alabanza y un estudio metodológico del carácter conductor a la Obra Bien Hecha. Lo que en 1911 d'Ors escribió en catalán en las páginas de este pequeño libro, vino a ser corroborado más tarde en las páginas castellanas de su discurso ante la Residencia de Estudiantes de Madrid: Aprendizaje y Heroísmo que se publicó en 1915. Ello queda explicado en las palabras de Aranguren al decir: "Que cada cual se consagre heroicamente al aprendizaje del trabajo para que ha sido llamado, y lo cumpla a la perfección: hacendosidad, gusto por la labor, Obra-bien-hecha."³

Al advocar la filosofía del hombre que trabaja y juega, d'Ors se refiere al hombre completo, es decir, al hombre en sus tres aspectos, homo sapiens, homo ludens y homo faber. El hombre es un ser racional (homo sapiens), trabajador (homo faber), pero es también hombre que juega, "hombre asistido de valores estético --morales, 'gusto', distinción, nobleza, honor, etcétera."⁴ El hombre que aparece en las páginas de Flos Sophorum, es representativo del hombre que trabaja y juega porque su autor pone énfasis en la entereza y complejidad de ese ser humano, ejemplificado aquí en la grandeza del hombre de ciencia. Para Eugenio d'Ors la ciencia es vida humana y el hombre de ciencia encierra en sí el dualismo de Razón y Vida y representa al hombre orsiano que es siempre, aun "cuando su faena parece consistir exclusivamente en pensar y saber, 'hombre que trabaja y que juega', es decir, hombre completo, ca-

bal."⁵

Ahora bien, ¿cómo llega d'Ors a la esencia de la personalidad de estos individuos que aparecen en Flos Sophorum? En primer lugar d'Ors se acerca a ellos a través de la anécdota porque opina que "a través de cuanto es accidental, efímero, anecdótico, revélase, por modo tal, lo que hay en elementos eternos de ideales, respecto de los cuales ganen aquellos otros elementos un valor simbólico" (IVA, p. 179). Por otra parte d'Ors estudia estos individuos porque opina que "el trabajo elegido y el modo de ejecutarle nos dan la clave del hombre."⁶ Todos los sabios que aquí se presentan son hombres que han de ser interpretados a través de su profesión, según había expresado d'Ors en su libro Gnómica al decir: "Cuando sabemos de un hombre cómo ha resuelto su cuestión profesional; de una mujer, cómo ha resuelto su cuestión sexual, lo sabemos todo, sobre las respectivas biografías" (G, p. 108).

La primera glosa de este libro se titula "El niño y la librería". No se refiere a ningún sabio en particular pero cobra valor simbólico al caracterizar el deseo de sabiduría de todos los llamados a la grandeza y al heroísmo. Sirve, pues, esta glosa para ilustrar la semilla que el sabio, representado aquí por un niño, lleva dentro, y para mostrar de manera introductoria, lo que será el futuro próximo del pequeño intelectual. El niño representa la curiosidad intelectual que hace al sabio del mañana: "este niño que mira la librería, tiene los ojos turbados por la confusión y por

el deseo" (FS, p. 1). Va buscando temeroso la llave de su destino entre los impresionantes volúmenes de la librería y es en la turbación del pequeño donde d'Ors encuentra la incipiente grandeza del niño. Esta idea sigue de cerca la teoría biográfica de este autor en la que el filósofo establece, como en el caso de Mozart, que ya en el pequeño niño puede vislumbrarse el genio del mañana. A d'Ors le interesan ciertos principios básicos de la personalidad de un individuo que es lo que se propone estudiar en esta obra:

"A quien se queda suficiente y tranquilo ante un libro que no comprende, no le llama Dios en verdad por el camino de las fuertes cosas espirituales" (FS, p. 1). Cada sabio en estas páginas vendrá a brindarnos una anécdota cotidiana igualmente significativa en la que todos podrán reconocer un rasgo de grandeza.

Flos Sophorum, que junto con El Valle de Josafat pertenece a la producción catalana de nuestro autor, se publicó en el verano de 1911 como resultado de la excursión orsiana por los Países Bajos donde se celebró el II Congreso Internacional de Educación Moral.⁷ Las glosas fueron escritas por separado durante la estancia en los Países Bajos y fueron luego compiladas para una edición castellana que se publicó por primera vez en 1914 con una dedicatoria a Prat de la Riba.

La segunda glosa de la obra titulada "Pascal inventa la geometría" narra la anécdota del Pascal niño a quien su padre le prohibió el estudio de las Matemáticas hasta los

diez años de edad. Pascal, sin embargo, "sin aprendizaje, sin libros, sin instrumentos, con la única fuerza de su reflexión genial, había vuelto a inventar la Geometría; encontrando, él solo, más de la mitad de las proposiciones de Euclides" (FS, p. 3). Para d'Ors, la ejemplaridad de esta anécdota radica, no en la reinvención de la Ciencia, ya que esta nunca se puede volver a inventar por segunda vez, sino en la caracterización de la personalidad de un verdadero sabio. Según d'Ors, el sabio "ha dado siempre una parte de su energía,... a algunos esfuerzos, inútiles en apariencia, pero que tienen oscuramente una misteriosa gimnástica utilidad para la formación del espíritu y de su pujanza" (FS, p. 4). Lo que se adquiere por medios difíciles, filosofa d'Ors, estimula más la virtud.

En la glosa "Ampère se enamora" contrasta d'Ors el Ampère de la vida diaria con el genio. El primero muestra en el momento de enamorarse, una gran distracción e impericia práctica. De hecho es significativo que Ampère entre en el apogeo de su producción científica cuando es capaz de hacer el contacto humano que al fin logra al conocer a Julia y contraer matrimonio. Esta glosa gira en torno al momento en que Ampère hace contacto con la realidad circundante mientras que la siguiente, que también se refiere a Ampère, recuerda los momentos de juventud del sabio francés cuando éste concurría a las tertulias científicas en compañía de sus compañeros de andanzas. Cobra importancia en esta segunda glosa a Ampère, la amistad que d'Ors llama "amparo

de vocaciones nacientes" (FS, p. 9). Vuelve aquí otra vez a destacarse la importancia de la biblioteca y d'Ors subraya el hecho de que, en el interés vocacional de estos jóvenes, puede observarse ya los hombres de grandeza que serán en el futuro porque a una temprana edad se embriagaban ya de conocimientos.

En la anécdota de Laplace se enfatizan los sacrificios y humillaciones que sufre este gran sabio como parte irreductible de su destino personal. Laplace marcha a París a los 20 años en busca de empleo, pero la suerte no le favoreció a pesar de sus grandes conocimientos y sus cartas de recomendación. El camino del intelecto es arduo y esta idea se observa mejor en la anécdota de Euclides presentándole a Ptolomeo Sotero de Egipto el manuscrito de sus conocimientos que se le pidió redactar. Aquí entra también Xenius para aclarar que la ciencia requiere claridad y no facilidad y para asegurarse de que su nombre también forme parte de la Flos Sophorum junto al de los demás sabios.

Las glosas de este libro, de alto carácter biográfico, se proponen definir un rasgo de la personalidad de estos sabios. Sin embargo, más que nada se proponen construir la figura de estos individuos que viene a estar de acuerdo con la propia concepción de cómo un sabio debe ser. Viene a ser, por lo tanto, una concepción subjetiva de la grandeza y heroísmo de estas personalidades escogidas y protegidas quizás divinamente para llevar a cabo la empresa de alumbrar al resto de la humanidad. D'Ors nota pues, en el nacimiento

de una vocación la participación divina que observamos en la glosa de Euler quien a pesar de su inteligencia, invenciones y aplicaciones científicas, estuvo a punto de ingresar en el Cuerpo de Artillería. No lo hizo porque una mano invisible lo detuvo al borde del abismo. Y así, es posible pensar también que "el ángel de la guarda que a Euler sostuvo, a otros ha sostenido, a otros sostiene y a otros sostendrá también. Es bien creer que Dios no permite que se pierdan demasiado sobre la Tierra las más altas fuerzas espirituales" (FS, p. 16).

Como venimos observando, Flos Sophorum, como colección de anécdotas biográficas, tiene el objetivo de ejemplarizar la esencia del carácter de cada individuo. A través de esta obra vemos el concepto orsiano de ciencia y del hombre de ciencia. A Pasteur, por ejemplo, le adscribe la capacidad de ser guiado por ideas preconcebidas, rasgo que no es singular únicamente en Pasteur ya que "en realidad ningún trabajador de ciencia, puesto a contarnos de buena fe sin virtuosismo ni malabarismo la historia interna de sus propias invenciones, podrá decirnos que haya empezado sin ideas preconcebidas el camino que le ha conducido a cada una de ellas" (FS, pp. 17-18). Es decir, todo científico es en realidad guiado por ideas preconcebidas.

No es nuestra intención la de estudiar con profundidad todas las glosas de este Flos Sophorum por considerarlo un esfuerzo innecesario. Ya sabemos que d'Ors busca la esencia del carácter. La esencia de Magendie, por ejemplo, es la

del escepticismo porque "puesto a interrogar directamente la naturaleza, y en el momento de interrogarla, ya no cabe otra posición que la de la fe" (FS, p. 20). La glosa dedicada a Képler, por otra parte, es representativa de una escena doméstica. Se titula, "Képler, su mujer y la ensalada, o de la armonía del universo", y narra cómo la teoría de la armonía del universo, respaldada siempre por Képler, se vio amenazada en una ocasión. Quien resuelve el problema parece ser la esposa de Képler que interrogada de éste si el azar y el desorden hubieran sido capaces de crear una ensalada, responde: "Seguramente no estaría tan rica ni tan bien aliñada como ésta... Képler fue de la misma opinión, y la idea de la armonía del Universo se vio salva" (FS, p. 23).

Otra situación característica del sabio es el reto o concurso como instrumento de emulación. De ello trata "El concurso de Juan Bernouilli: ¡Y nosotros, gente hispana, no entramos en él!" En esta glosa se puede apreciar también el sentimiento de hispanidad del autor al notar nuestra falta de universalidad en la ausencia en el concurso. Sin embargo, la glosa siguiente, dedicada a Arnau de Vilanova parece un desafío a la anterior al ponderar al médico y alquimista catalán que ya en 1286 daba cursos de Química Médica, mientras que los hispanos no habían logrado participar del concurso de Bernouilli en el siglo XVIII. D'Ors añade el retrato físico de Arnau de Vilanova y pone un tono de entusiasmo y cierta altivez ante el catalanismo de su

insigne conciudadano demostrando así una consciencia regional muy superior al sentimiento de hispanidad que nada nos sorprende por ser este libro producto de la etapa catalana orsiana.

D'Ors se propone en esta obra meditar sobre todas las situaciones que influyen en la formación de un carácter grande. Las personalidades de estas páginas son representativas de la grandeza y el heroísmo de la raza humana a lo cual d'Ors mira siempre con ojos deslumbrados. Vemos heroísmo en Spallanzani, intuición en Galileo y cálculo en Huygens quien poseía un carácter propicio para las invenciones. La idea del pensamiento clásico la tenemos en Newton a quien d'Ors se acerca a través de una revisión de sus cuatro reglas. En Newton se contempla la razón y su clasicismo se compara con el del Partenón, ambos frutos del espíritu humano. En Newton encontramos un canto a la unidad y el orden del universo. Lo que descubre el científico es, en realidad, un canto a Dios porque corrobora la idea de la grandeza de Dios.

Habiendo sido este pequeño libro inspirado por Henri Poincaré, no podía faltar en él una glosa al célebre filósofo y matemático tan venerado por d'Ors. En ella, nuestro autor trata de interpretar lo que la ciencia significó para Poincaré: la veía como una expresión ética. Las matemáticas tienen el objetivo filosófico de ayudar "a profundizar las nociones de número, de espacio y de tiempo" (FS, p. 37) pero tienen también el fin estético de proporcionar

placer como el que proporciona la música y el arte.

La ironía, como parte del pensamiento científico, aparece en la anécdota de Lord Kelvin. La gran actitud para la analogía la encontramos en Laplace: "gran cosa y poética es el poder de relacionar por analogía; pero lo supremo es la fuerza consciente que evita que esta relación se vuelva automática y arrastre demasiado lejos" (FS, p. 42). La emoción que siente el científico ante la naturaleza la encontramos en la anécdota a Goethe examinando a un animalillo raro. El alma de los sabios se reconoce también por la turbación que sienten frente a la naturaleza. No conocerá nunca el alma del sabio "el que piense que los esquemas fríos y claros, impresos a los libros, pueden ahorrar el sentir de cuando en cuando inquietudes" (FS, p. 44). Así el retrato biográfico del sabio cobra vivencia y realidad en las páginas orsianas. El sabio, que en un tiempo había sido para d'Ors casi un personaje fantástico se ubica aquí en el mundo de las realidades cotidianas en estas páginas orsianas ya que d'Ors lo presenta en situaciones de la vida diaria y hasta en situaciones domésticas, como en el caso de Képler. No por esto, sin embargo, se aminora el carácter de grandeza y extraordinariedad de estas personalidades.

En Leibnitz vemos también la manifestación de la armonía del universo reflejada en el carácter de este individuo que a la hora de casarse prefiere la soltería a cambio de la serenidad. Prefirió no casarse por acuerdo

"preestablecido por la ciencia divina...un tan perfecto concordar entre lo que quiso la mujer solicitada y lo que el sabio en el fondo quería" (FS, p. 45).

Flos Sophorum se propone ante todo ser ejemplo de esa filosofía del hombre que trabaja y que juega. Esta unión de trabajo y juego se observa mejor en la anécdota de Huch de Vries, el jardinero de Amsterdam, "el Sabio, que es también el Hombre de Juicio... el varón admirable, que se ha dedicado, y no sólo metafóricamente, a 'cultivar su jardín'" (FS, p. 48). Eugenio d'Ors busca la grandeza en los momentos y anécdotas más humildes de la vida. "Por debajo de la ventana del sabio los soldados pasan" es una glosa destinada a destacar la falta de petulancia que caracteriza la verdadera sabiduría. El sabio que oye pasar el batallón de soldados bajo su ventana no resiste la tentación, como un niño, de abandonar su libro y mirar: "sentir el corazón contento y los ojos encantados porque pasa la tropa es una niñería. Pero afectar que se es superior a esta niñería es otra niñería peor aún. El sabio se comporta como tal, cuando no quiere pasar de niño de primer grado" (FS, p. 50).

Claudio Bernard exorciza a Napoleón III con su elocuencia y sabiduría, y utiliza entonces el favor real para pedirle un preparador para su laboratorio mostrando así su desinterés personal y entrega total a la ciencia. D'Ors subraya de este modo el espíritu de dedicación que distingue al verdadero hombre de ciencia. En la siguiente glosa

contrasta d'Ors los dos laboratorios de Claudio Bernard. Uno destartalado, inhospitalario y viejo, el otro nuevo, amplio y bien equiparado. En este último se fue apagando "el vivo hogar de espíritu" porque "había allí excesiva comodidad acaso. Faltaba aquella espina de dificultad, de dolor, de que son hijas las grandes cosas" (FS, p. 54).

En la anécdota de Darwin d'Ors hace resaltar el deseo de este científico de conocerse a sí mismo. D'Ors trata de resumir la autobiografía de Darwin a través de la cual tenemos un retrato del carácter de este individuo cuyo singular valor radicaba en el hecho de saber valorar el trabajo como ningún otro. Darwin, según su propio hijo era un hombre que sabía la "diferencia entre el trabajo de un cuarto de hora y el trabajo de diez minutos" (FS, p. 59). Darwin, que cuando joven sintió gran devoción por Shakespeare, llegó a sentir poco interés por él cuando se dedicó a la ciencia, porque cuando se es científico se pierde el interés en los goces del arte.

En Teofrasto d'Ors admira el sentido de colaboración de un sabio y corrobora su admiración por el hombre de ciencia al decir que "mirar a un sabio, nada más que mirarlo, ya es una dignidad" (FS, p. 63). La grandeza de Lavoisier se observa en un estoicismo ante la muerte. Muere agradecido de la vida y resignado ante la muerte. La segunda glosa dedicada a Teofrasto alaba el testamento de este sabio que deja en sus últimas palabras el testimonio de toda una vida. Reconoce y aconseja a los que le rodean en sus últimos momen-

tos de la seriedad y sacrificio que requiere una vida dedicada a la ciencia. Subraya además su amor y dedicación a la sabiduría, al dejar encargado que se termine toda la obra que su muerte no le dejara acabar.

Este corto florilegio de sabios viene a cerrarse con una evocación del cuadro de Rafael titulado la Escuela de Atenas. Este, explica d'Ors, es "la síntesis misma, síntesis viva, platónica idea perenne, de la Sabiduría" (FS, p. 71). Nada nos extraña que d'Ors regrese al arte para cerrar su obra. Nada nos extraña tampoco que haya escogido este significativo cuadro para cerrar esta obra. Flos Sophorum constituye también una Escuela de Atenas y así como "a través de los maestros pintados por Rafael, y de su ordenanza, vemos levantarse, entera y exacta, como un lirio, hacia el cielo de las ideas inmortales, la Ciencia", (FS, p. 72) igual objetivo llevaban las páginas de su Flos Sophorum. Son las ideas inmortales de cada sabio las categorías que han pretendido alcanzar las páginas de este libro. Recordemos que "si tras del símbolo queremos encontrar lo simbolizado, y, tras de la anécdota, la categoría, hallaremos siempre, al llegar a lo hondo, una realidad extra-temporal" (IVA, p. 42).

No se puede conocer a un hombre leyendo solamente su obra; para Eugenio d'Ors la verdadera grandeza se palpa conociendo al hombre de carne y hueso. Ese es el objetivo de esta obra que nació de la orfandad de hombres sabios en el mundo moderno. De aquí que d'Ors epilogue su obra diciendo:

"¡Bienaventurado, no me cansaré de repetirlo, quien ha conocido maestro! Porque ese sabrá pensar según cultura e inteligencia. Habrá gozado, entre otras cosas, del espectáculo, tan ejemplar y fecundador, que es el de la ciencia que se hace, en lugar de la ciencia hecha, que los libros nos suelen dar" (FS, p. 74). Por debajo de la intención cultural y biográfica, se trasluce el motivo moralizador de pretender iluminar el camino de otros: "Tal vez alguna pequeña llama indecisa ha encontrado aquí pábulo de imágenes; ha prendido y crecido, y a estas horas es un incendio de vocación" (FS, p. 74).

Las páginas de Flos Sophorum constituyen un estudio an-geológico de los científicos aquí presentes por cuanto se ha propuesto analizar el carácter embrionario de cada personalidad, casi siempre en sus años tempranos, y su proyección a un futuro de sabiduría. D'Ors subraya los rasgos morales conductores a una vida de grandeza y heroísmo y deja testimonio de ese heroísmo responsable por alumbrar al resto de la humanidad llevando a cabo así una misión de heliomaquia. Eugenio d'Ors busca el valor eterno que se encierra en las anécdotas aparentemente insignificantes de cada día porque opina que "el conocimiento sobre los valores eternos será el único digno del nombre 'ciencia'" (VJ, p. 22). Para d'Ors son precisamente estas anécdotas cotidianas las que encierran en sí los valores eternos, elementos de fijeza y permanencia, en los que se apoya toda la filosofía y el pensamiento orsianos.

El Valle de Josafat

El Valle de Josafat comenzó a escribirse como glosas separadas con intención biográfica. Explica Jardí que d'Ors decidió evitar sus comentarios diarios acerca del estado de inquietud político-social que prevalecía en Cataluña dedicándose a hacer, durante el año de 1918, "el retrato de un personaje histórico; científico, artista o político, de forma breve y de un modo tal que pudiera desprenderse una sintética valoración de la obra realizada por cada uno de ellos."⁸ La última glosa, dedicada a la Virgen, es del 6 de febrero de 1919. Como ya hemos notado, el Valle de Josafat pertenece a la etapa catalana de d'Ors, pero ya en 1921 apareció la edición castellana con traducción de Rafael Marquina. Enric Jardí explica que en la versión castellana se suprimieron los retratos de Piferrer, Soler y Miguel y 'Lo Rector' de Vallfogona mientras que en la edición de 1946 de la colección Austral, que utilizamos en este trabajo, se añadían los retratos de Miguel de Unamuno, José María Izquierdo, San Agustín, San Juan de la Cruz, Luis Vives, Tobías y su hijo y los epitafios de Goya, el Gran Capitán, Cristóbal Colón, Cisneros, El Licenciado Torralba y los Reyes Católicos, estos últimos ya estudiados en nuestro análisis de Epos de los destinos.⁹

Eugenio d'Ors tituló esta serie de glosas biográficas

El Valle de Josafat (en catalán, La Vall de Josafat), "porque venía a ser como una especie de juicio final, circunscrito a los grandes nombres de la civilización."¹⁰ En cuanto a su contenido, d'Ors asegura que por un tiempo fue su obra predilecta y que en esta obra "la materia se encuentra equidistante entre la ideología severa y el libre juego poético; por manera que, fuentes del uno o del otro manantial, los elementos respectivos allí se confunden" (NG, III, p. 619).

No pretendemos analizar todas las glosas del Valle de Josafat por considerar dicho trabajo ajeno a nuestro empeño de encontrar elementos biográficos en la obra de Eugenio d'Ors. Como el mismo autor explicaba en la cita anterior, las glosas de este libro se encuentran entre la "ideología severa" y "el libre juego poético" y, de hecho, contiene un poco de los dos. Es pues imposible agrupar estas glosas estilísticamente. El libro contiene críticas literarias, políticas y artísticas, al igual que aforismos, retratos morales, anécdotas, parábolas, epitafios, semblanzas, etc. La clave para la comprensión de esta obra radica, a nuestro juicio, en el concepto de la síntesis. D'Ors busca en todas estas personalidades, la quintaesencia del carácter y utiliza todo lo que le ayude a llegar a ello. La razón radica en su concepto de que la biografía debe proponerse definir. La definición se vuelve cifra y emblema de una personalidad. Veremos, pues, ejemplos de aquellas glosas que se destacan más por su carácter biográfico con el objeto

de estudiar cómo d'Ors se acerca a la definición de la personalidad en esta obra.

En el Valle de Josafat, como en cualquiera de sus páginas de intención biográfica, Eugenio d'Ors se propone hacer juicio y definir, y a su vez, estos juicios y definiciones constituyen el retrato autobiográfico del propio autor que está consciente de su propósito al escribir en la página preliminar: "Cercana la hora del mediodía, en el Valle entré, y vime pronto rodeado de Sombras ilustres, cada una de las cuales solicitaba de mí la gracia o el rigor de un juicio. Yo he accedido, tanto por ellas como por mí" (VJ, p. 15). Igualmente en el "Prólogo en 1944" d'Ors enfatiza el propósito definitorio de las páginas del Valle de Josafat al declarar que "uno se ha sentido, en cierto punto de la existencia, con obligación perentoria de esculpirse a sí mismo. No de convertirse en 'el escultor de su alma', según vocabulario de Ganivet; sino, en el escultor de su Angel" (VJ, p. 11). Esto acontece a medida que el individuo se acerca a la hora del mediodía, es decir, a la hora de la madurez en que el individuo quiere hallar su escultura acabada y completa. ¿Cuál es pues, el propósito del Valle de Josafat? D'Ors intenta definirse a sí mismo por medio de la definición de otros. Se propone "delimitar el propio contorno en todos sus puntos de tangencia con la realidad circundante; la realidad de la cultura, sobre todo; la que sus figuras señeras simbolizan" (VJ, pp. 11-12) Esta obra constituye así el autorretrato de Eugenio d'Ors por el

deseo explícito de su autor de autodefinirse y porque comprendemos que es a través de la definición ajena que un individuo se autodefine. Observamos también aquí un enlace entre el género biográfico en este autor y la autobiografía: haciendo biografía nos autorretratamos. Sin embargo, opinamos también que en realidad toda la literatura orsiana adquiere un carácter autorretratista si creemos como Jean Cocteau que "chaque ligne, chaque tache, chaque onde qui s'échappent de nous (et peu importe ce qu'elles représentent) composent notre autoportrait et nous dénoncent."¹¹ Este deseo de autodefinición justifica el hecho de que la selección de retratos que aquí se incluye haya quedado modificada con el tiempo, modificación en la que ha intervenido el propio autor "suprimiendo páginas cuyo sentido ya evaporó la distancia en el espacio o el tiempo y aumentando tal vez aquéllas con aducción de otros motivos que completaran la deseada autodefinición" (VJ, p. 12).

La primera parte del libro ha sido denominada "Los juncos pensadores", y en ella nuestro autor se refiere, como Blas Pascal, al hombre como "junco que piensa". Estas palabras constituyen la ética de la Inteligencia que distingue al hombre de la especie. Estos juncos pensadores se convierten al final del libro en juncos cantadores y sirven para explicar los primeros y para unificar el pensamiento de todo el libro como veremos en breve.

Las personalidades que aquí se discuten se caracterizan en su mayoría por la ambivalencia de carácter. Esta

es, pues, la característica por medio de la cual llegamos a la síntesis del carácter de estos individuos. Si tomamos como ejemplo a Leonardo da Vinci, vemos cómo d'Ors declara que "se puede ser a un tiempo un grande hombre y un fracasado." Este es el caso de da Vinci quien queda explicado al decir: "Tenemos de ello en la figura de Leonardo testimonio glorioso. Podríamos considerarle como un hombre excesivo, si no nos viésemos obligados a juzgarle más bien como un caso de derrota en la tentativa de fabricar un ángel" (VJ, pp. 17-18). Es difícil definir la personalidad de Leonardo a pesar de su claridad porque, "el demasiado puro resultará eternamente sospechoso de impureza... la ceja hirsuta de Buonarrotti nos convence más fácilmente y nos tranquiliza más pronto que la mirada límpida de Leonardo" (VJ, p. 18). Así como Leonardo, también Virgilio, La Rochefoucauld, Alfredo de Vigny y tantos otros son individuos cuya personalidad se define en términos de la ambivalencia y las glosas orsianas giran en torno a un juego de contrastes que buscan alcanzar en esa ambivalencia la cifra y emblema de un carácter.

La glosa dedicada a Hipócrates de Chio constituye una biografía en cápsula de ese médico de la antigüedad. En ella se trasluce el incesante gusto de Eugenio d'Ors por la ciencia que ya observamos en las glosas de Flos Sophorum. En sólo una página d'Ors destaca los puntos más sobresalientes de la biografía de Hipócrates para luego relacionarlo con el propio pensamiento del autor. En ello vemos la

necesidad de autodefinición que domina al autor en estas páginas. Notamos ambivalencia en Juana de Arco, la mujer virago a cuyo lado "elevamos los ojos al cielo, mientras nos acariciamos el mostacho" (VJ, p. 25), o en la figura de Mahoma que aparece definida por la utilización de personalidades opuestas a él. Es pues la paradoja la que define el carácter de estos personajes que, como en el caso de la figura de Joubert, "tiene un no sé qué que enternece sin duda, pero que también repugna un poco" (VJ, p. 24). Paradójicos y poco definidos también Chateaubriand o José Bertrand, Bernini y muchos otros. D'Ors expresa hacia algunos un tono denunciatorio, mientras que a otros los alaba con entusiasmo glorioso. Existen también otras personalidades a las que trata de acercarse con pensamiento más o menos objetivo. De cualquier modo, es obvio que estas figuras son definidas a través del juicio subjetivo de nuestro autor, y en tanto que así sea, lo que al lector se le presenta es el verdadero autorretrato de Eugenio d'Ors.

Otra forma de llegar a la síntesis de la personalidad humana se puede encontrar en la glosa de William James. D'Ors parte del famoso elogio catalán: "Es un buen compañero para ir a Monserrat." Con este dicho se alaba al hombre discreto, cordial, de buen humor y sentido, de experiencia, tolerancia y comprensión, audaz y prudente, imaginativo, generoso, sereno, original, gracioso y de buenos modales. El famoso elogio catalán sintetiza el carácter que para Eugenio d'Ors posee el filósofo William James. Al

examinar a Schubert, por ejemplo, d'Ors concluye que su personalidad puede cifrarse en Paz y Fraternidad. Así, vemos en d'Ors un acercamiento al aforismo como forma directa y concisa de alcanzar la síntesis máxima de una personalidad. De hecho, las glosas del Valle de Josafat contienen un fuerte tono epigramático y aforístico que recuerdan de cierto modo las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Si tomamos como ejemplo, en lo que viene a ser la segunda parte del libro, a Eduardo Manet, uno de los tres pintores que encabezan esta parte, observamos que es descrito de manera esquemática y lacónica en un aforismo lleno de significación: "¡Lujo, robustez indolente, ardor, perfume, viril elegancia, cigarro de La Habana!" (VJ, p. 33). Notamos así que d'Ors da, en sólo una línea, el perfil de la personalidad de Manet tal cual él lo percibe y deja además notar una actitud positiva ante ese pintor. Vemos la misma intención en el final de la glosa a San Juan de la Cruz que resume todo el pensamiento de la glosa en las palabras, "De la Noche oscura del alma, San Juan de la Cruz no es noctámbulo, sino el sereno" (VJ, p. 31). Así citamos el bien conocido aforismo de Bécquer: "La poesía de Bécquer parece un acordeón tocado por un ángel" (VJ, p. 42). Estos aforismos corroboran la intención orsiana de sintetizar lo más posible la biografía con el objetivo, como ya se ha mencionado, de darle al lector la quintaesencia de una personalidad. D'Ors, con este propósito, estima también útil incluir las siete lápidas con que se cierran cada una de

las biografías de Epos de los destinos y declara: "Preferiríamos, para lo nuestro, para nuestro esencial mensaje, un abreviado, guarismo, un aforismo, la inscripción para una lápida, que pudiera quedar en letras de otro sobre mármol o piedra, lacónica, solemne, de cara a la eternidad" (VJ, p. 136). Los epitafios que ya estudiamos en Epos aparecen aquí también con la misma intención que tenían antes y corroboran a su vez la intención de esta obra: "Ciertas conclusiones sobre la esencia teórica de la Biografía decidieronme a buscar para cada uno, entre ciertos personajes, de cuya vida me tocaba escribir, un emblema, un blasón verbal" (VJ, pp. 136-137). Epitafios igualmente le hace al Abate Caixal y a José María Izquierdo.

El Valle de Josafat no sigue una estructura específica ya que como explicamos anteriormente se trata de una colección de glosas que corresponden al año de 1918. Aunque d'Ors no utiliza divisiones en el libro, podemos decir que de cuando en cuando rompe la monotonía insertando aforismos en trío: tres pintores (Eduardo Manet, Constantino Guys, Antonio Van Dyck), tres poetas: (Bécquer, Espronceda, Zorrilla), tres metafísicos: (Berkeley, Comte, Cournot) y tres pintores poco nuestros: (Durero, Rembrandt, Teniers). Estos tríos de aforismos aparecen a través de la obra asistématicamente. Por otra parte, en cuanto a la cronología se refiere, raramente encontramos algunas fechas en este libro, aunque d'Ors asegura que "los siglos ya empiezan a contar un poco. No tanto como la gente se imagina" (Nov. G, p.259).

La importancia de los siglos radica en un utilitarismo práctico de carácter también definitorio, es decir, le importan los siglos solamente cuando por medio de ellos se puede cifrar mejor una personalidad. Este es el ejemplo que tenemos en la glosa a Geoffroy Saint-Hilaire donde d'Ors declara: "Geoffroy Saint-Hilaire pertenecía ya (estamos en 1830) al siglo XIX. Cuvier todavía, y por más de un concepto, al XVIII" (VJ, p. 112).

La glosa a Parménides es ejemplo de como d'Ors llega a la síntesis de una personalidad a través de una especie de parábola. En esta glosa un grupo de amigos que pasea en tren por Cataluña distinguió la belleza de un almendro por sobre la de un campo de almendros. Uno de ellos, sin embargo, que se identifica con el propio d'Ors, encuentra más bella aun una rama de almendro. Con ello nuestro autor concluye que "es posible que Parménides nos parezca tan interesante porque no existe de él más que una rama" (VJ, p. 56). De este modo no solamente obtenemos una síntesis de lo que la personalidad de Parménides significó para d'Ors, sino se nos ofrece nuevamente un pincelazo de la propia personalidad del autor, cobrando así estas páginas un gran significado autobiográfico.

Entre las figuras españolas que hacen acto de presencia en esta obra sobresale la glosa dedicada a Unamuno por su carácter de semblanza. D'Ors caricaturiza la personalidad de Unamuno dejando ver un claro sentimiento de desagrado hacia su contemporáneo en el tono sarcástico en

que se manifiesta esta semblanza: "Rector que no regía ni se regía, pero que administraba y se administraba. Pensador de una filosofía, elaborada constantemente sobre el pormenor léxico... Anti-intelectualista del sentimiento trágico y figurín de intelectuales de Ateneo. A lo único a que quizá su temperamento no inclinó a don Miguel de Unamuno, fue a la Academia" (VJ, p. 119). D'Ors destaca en esta corta glosa, no sólo la personalidad de Unamuno, sino también su carácter obviamente antagonista y trágico.

Con Napoleón, la intención de nuestro autor varía un poco. Aquí d'Ors se impone la tarea de hacer un retrato más bien moral, pero confiesa que se hace "difícil encerrarle en una definición ideológica" (VJ, p. 126). Para d'Ors Napoleón más bien "parece una fuerza de la naturaleza que una fuerza de la historia" (VJ, p. 126). D'Ors concluye que "no hay nadie más auténtico que Napoleón, para decirlo a la manera de Carlyle. Pero tampoco hay nadie tan plagiarlo y tan artificial. La mano sostiene un cetro un poco anacrónico. Pero esta mano que lleva un cetro, es también --al pie de la letra-- un puño" (VJ, p. 128). La glosa cifra así el carácter bipolar de este gobernante cuya fuerza d'Ors encierra en la imagen de un puño cerrado y acompañada por el anacronismo simbolizado por la otra mano que sostiene un cetro. Notamos aquí también el constante uso de la metáfora del que se vale d'Ors para la creación de sus síntesis biográficas.

Como habíamos notado anteriormente, los juncos pen-

sadores con que comenzó esta obra se convierten ahora en "juncos cantadores". Estos "juncos cantadores" cierran la obra cantando al soplo de un viento desconocido: "El viento dice --y temblemos de haber entendido--; el viento dice como respuesta a la inquieta pregunta: Eterno femenino... 'María'..." (VJ, p. 164). Toda la obra de Eugenio d'Ors gira en torno a su pensamiento filosófico. Su filosofía, además, está fundada en una sólida base religiosa que se trasluce en todo su pensamiento y con la que su filosofía nunca entra en conflicto. Las voces de los juncos cantadores, cada junco representando a una personalidad aquí estudiada, simbolizan la fuerza del eterno femenino que rige el progreso de la humanidad. El Ewig-Weibliche, o eterno femenino, representa la fuerza interior e invisible por medio de la cual el hombre se salva por el hombre: "Todos los juncos del Valle de Josafat cantan, sin saber, el nombre de María. Cantan el nombre del soplo misterioso que les mueve" (VJ, p. 164). María viene a representar ese "soplo misterioso" símbolo del Ewig-Weibliche. A la pregunta, ¿por qué piensan y cantan los juncos? d'Ors responde: "piensan, porque detrás de ellos hay una Ciencia gayá que les empuja a las atormentadas investigaciones. Cantan, porque detrás de ellos hay un Silencio" (VJ, p. 165). La voz de los juncos en el Valle es la huella de la humanidad en pos de la Cultura. En él canta también Eugenio d'Ors que no se olvida de dejar su voz entre las voces de grandeza: "Caña entre las Cañas, yo canto en él también"

(VJ, p. 165).

El Valle de Josafat, obra temprana de d'Ors encierra una especie de mentalidad enciclopedista en cuyas páginas su autor se propone reunir a las personalidades que, según su pensamiento más han contribuido al progreso de la humanidad. Recuerda Los raros que Ruben Darío había publicado algunos años antes y que constituía una agrupación de semblanzas de aquellos escritores por los cuales el vate nicaraguense sentía verdadera afición. Eugenio d'Ors se propone dejar una prueba de aquellas criaturas humanas a quienes el autor atribuye un valor supremo de finalidad en el desarrollo humano: "Hoy os he hablado del gran progreso de la humanidad entera; de la humanidad, la que tiene trescientos nombres, que son trescientos hombres. Y en el fondo de estos trescientos nombres hay un solo nombre. Y es el nombre de María" (VJ, p. 165). No obstante, no todas las personalidades quedan completamente definidas, ni aun se definen de la misma manera. D'Ors ya deja aclarado que "en el Valle de Josafat no todos los muertos tienen derecho a ser juzgados en una sola sesión. El expediente de algunos puede quedar --si se me permite la expresión administrativa-- 'sobre la mesa'" (VJ, p. 153). El Valle de Josafat pretende ser ante todo una síntesis de la actitud de estas personalidades ante su obra, ante la vida, o ante su profesión. Cada uno de estos análisis deja ver un chispazo de la personalidad en discusión y es este el motivo por el que el carácter general de esta obra queda directa-

mente ligado al tema de la biografía. El Valle de Josafat constituye también un documento de gran valor para la comprensión de la formación intelectual de su autor. De hecho Andrés Amorós lo utilizó con muy buen resultado para guiar al lector de la obra orsiana a una mejor comprensión de la crítica literaria en la obra de Eugenio d'Ors.

Al igual que muchas glosas de la obra orsiana, las reunidas en Flos Sophorum y El Valle de Josafat reflejan las lecturas y preferencias literarias de d'Ors y de ahí que predominen todos aquellos escritores, artistas, filósofos y científicos con los cuales encuentra un punto de conexión o de los que diverge tanto que puede utilizarlos para entablar una divagación filosófica. El Valle de Josafat constituye un verdadero manifiesto cultural para su época. El momento llamaba a una filiación a la atmósfera espiritual europea y universal y d'Ors quiso ser, como autor del Valle de Josafat y de otras obras de intención cultural, el llamado a mover España, y en especial a Cataluña en esa dirección. En El Valle de Josafat d'Ors se muestra exégeta sagaz y comentador entusiasta de las personalidades que estudia, aun cuando no siempre adopte una actitud positiva ante todos ellos. Sin embargo, no cabe duda que los criterios del filósofo catalán son, en la mayoría de los casos, excusa para dar rienda suelta a su pensamiento filosófico o artístico, y que por lo tanto palpita en estas glosas el apasionamiento del autor. Esta obra constituye pues, una crítica y un acercamiento a estas personalidades a la

luz de simpatías y emociones personales.

Muchos temas literarios y pensamientos filosóficos que enriquecen la prosa orsiana encuentran de un modo u otro sus raíces e influencias en autores que hacen acto de presencia en estas páginas. Existe una correlación de temas entre los autores de este libro y el resto de la obra orsiana. Podemos afirmar que hasta cierto punto El Valle de Josafat también encierra la teoría orsiana de la biografía si recordamos que para Eugenio d'Ors este género debe proponerse ante todo definir. Además, importancia no menos curiosa es el hecho de que este libro refleje los prolíficos conocimientos de su autor y que ofrezca por lo tanto, una pauta para el estudio de la trayectoria literaria de Eugenio d'Ors. Dentro de cada semblanza se desprende un sinnúmero de citas y alusiones a poetas, pintores, críticos, músicos, filósofos, prosistas y escritores en general. En esta reunión intérpole que representa El Valle de Josafat Eugenio d'Ors ha mezclado personalidades de todas las nacionalidades. Las glosas de este libro son también de una inmensa variedad ya que cada individuo se ha definido por medio de una glosa narrativa, una anécdota, un simple aforismo o hasta un epitafio sepulcral.

La pregunta surge ahora si nos hallamos ante una obra de crítica literaria o cómo denominar este libro de Eugenio d'Ors. En cuanto a género, sabemos que nos hallamos principalmente ante glosas de diversos estilos, con un marcado acento biográfico, ya que como venimos observando el pro-

pósito del autor ha sido el de iluminar algún aspecto de la personalidad o de la obra de los autores que estudia. Cabría darle muchos nombres: semblanzas, retratos, biografías literarias, crónicas, o crítica literaria pero lo cierto es que el libro es una mezcla de todo esto. Hay también en estas glosas casi siempre una imagen del hombre superpuesta a la del escritor por lo que también podrían ser denominadas crónicas literarias. Sin embargo, reconocemos en muchas de ellas una marcada intención biográfica y en esto es donde ligamos específicamente esta obra al resto de la biografía de d'Ors. De hecho, en las páginas del Valle de Josafat hay prosa retórica, crítica, biografía, prosa poética, lirismo, en fin, un poco de todo. Lo más importante, sin embargo, es que d'Ors sabe captar lo más sobresaliente, la esencia de la personalidad que está retratando. Alternan en estas glosas la vida y la obra de estos escritores y todo dentro de una tremenda libertad ensayística. Las personalidades aquí estudiadas son caracterizaciones amplias y subjetivas impresiones sobre personalidades con muchas veces altos tonos poéticos. Las glosas del Valle de Josafat contienen una mezcla de diálogos, reacciones personales, descripciones, anécdotas, caracterizaciones y aun lirismo, que crean una prosa y una crítica nueva. Es una prosa que triunfa porque logra re-crear todo el mundo personal y literario que le inspiraban estos escritores.

¿Qué se propone Eugenio d'Ors al definir personalidades? En una glosa temprana, tratando precisamente de de-

finir a Feijóo, Clavijo Fajardo y Emilia Pardo Bazán, d'Ors explicó que ello "no es aquilatar el mérito de cada uno, sino definir la común ley de su linaje " (NG, I, p. 1152). En otra glosa titulada "Estilo y Cifra" d'Ors explica lo que su obra ha venido haciendo siempre. Por una parte opinamos que en Flos Sophorum d'Ors se propuso "estilar" ya que "por el 'estilo' se trata de lograr una dignificación ideal de las cosas donde la Anécdota se transforma en Categoría" (Nov. G, p. 15). Sin embargo, en las páginas del Valle de Josafat más bien nuestro autor se propuso "cifrar" ya que él mismo explica que "por la cifra se condensa en brevedad el pensamiento volviendo concretas las fórmulas, que, sin ellas se perderían en lo abstracto" (Nov. G, p. 15). De hecho, al referirse al Valle de Josafat en su Novísimo Glosario, d'Ors asegura que "su guarismo no es ajeno a la cifra de su ideal definición" (Nov. G, p. 259).

El Valle de Josafat y Flos Sophorum representan dos obras cumbres en la lucha orsiana por la Cultura ya que constituyen un intento de unificar los esfuerzos humanos con el propósito de guiar el pensamiento de las presentes generaciones puesto que para Eugenio d'Ors el hombre se eleva "a la máxima humanidad, cuanto más se empapa de espíritu y de cultura."¹² Esta última ha quedado ampliamente definida por el propio d'Ors al decir que Cultura "comprende la colaboración que al esfuerzo de un hombre traen todos

los esfuerzos históricos de todos los demás hombres" (FHTJ, p. 131). La vida y la obra de las personalidades estudiadas en estos dos libros corresponde al que hacen del hombre completo, es decir, del hombre que trabaja y juega para el que "'una persona' es siempre algo colectivo, civil. Se rompe la superstición de la 'vida interior' para restaurar el culto de la propiedad y de la producción humana" (FHTJ, p. 165).

El Valle de Josafat y Flos Sophorum son ejemplos de un estilo menor de biografía que no se propone en realidad un retrato completo del sujeto. Constituye un género menor en el que se deben incluir las caricaturas, semblanzas, epitafios, obituarios o hasta las sátiras. Respecto a este género menor Johnston explica que "though frequently containing oblique views and serving too often only the writer's ends, they are, nevertheless, in essence biographical."¹³ El Valle de Josafat y Flos Sophorum corroboran el interés orsiano en la biografía como testimonio fehaciente de la grandeza y heroísmo conductores a una etapa superior de progreso para la humanidad. Así, toda la obra de Eugenio d'Ors se preocupa de incorporar a sus páginas una multiplicidad de personalidades que muestran un incesante y genuino interés en el género biográfico. De hecho, al hojear las páginas literarias orsianas de carácter biográfico, y en especial las de estos dos libros que venimos estudiando, no podemos olvidar las palabras de W. B. Yeats: "We may come to think that nothing exists but a

stream of souls, that all knowledge is biography, and with Plotinus, that every soul is unique." En verdad, para Eugenio d'Ors todo ser humano es singular aun cuando su pensamiento o actitud ante la vida sirva únicamente para ratificar los del autor. De ahí que la biografía haya sido quizás el género orsiano más importante después de la glosa filosófica y artística porque a través de ella alcanzamos una definición concreta de la cultura y del estado de progreso de la humanidad.

NOTAS

¹ José Luis Aranguren, La filosofía de Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A., 1945), pp. 212-213.

² El Flos Sanctorum, conocido también como la Legenda aurea o Legenda sanctorum fue un libro que gozó de gran popularidad en el siglo XIII. Fue escrito en latín por el dominico italiano Jacobo de Varaggio (1230-1298) y de dicho libro se hicieron innumerables ediciones.

³ José Luis Aranguren, p. 213.

⁴ Ibid., p. 149.

⁵ Ibid., p. 173.

⁶ Ibid., p. 213.

⁷ Enric Jardí, Eugenio d'Ors: Obra y vida (Barcelona: Aymá, 1967), pp. 135-136.

⁸ Ibid., p. 182.

⁹ Ibid., pp. 211-212.

¹⁰ Ibid., p. 182.

¹¹ James Olney, Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography (New Jersey: Princeton University Press, 1972), p. VIII.

¹² Miguel G. Morente, Introd., La filosofía del hombre que trabaja y juega, por Eugenio d'Ors (Cultura, Tomo XIII, No. 5, 1921), p. 14.

¹³ James C. Johnston, Biography: The Literature of Personality (New York: The Century Co., 1927), p. 203.

CAPITULO V

LA BIOGRAFIA ORSIANA Y EL GENERO BIOGRAFICO
TRADICIONAL: COMPARACION Y CONTRASTE

El género biográfico busca la identificación de la naturaleza humana y es la llave para el reconocimiento de todos los aspectos de la personalidad. Thomas Carlyle interpretó el verdadero sentido y misión de la obra biográfica diciendo:

How inexpressibly comfortable to know our fellow-creature; to see into him, understand his goings-forth, decipher the whole heart of his mystery: nay, not only to see into him, but even to see out of him, to view the whole world altogether as he views it; so that we can theoretically construe him, and could almost practically personate him; and do now thoroughly discern both what manner of man he is, and what manner of thing he has got to work on and live on!¹

Este es el género que contiene un poco de todo: historia, psicología, filosofía y aun ficción, expresado todo desde innumerables ángulos y puntos de vista. Nuestro propósito en este capítulo será, ante todo, analizar la biografía en su vasto contenido y estudiar las técnicas y normas prevalentes en un género que ha sido una de las expresiones literarias más controversiales. No es nuestro propósito un estudio exhaustivo de la biografía, pero sí un estudio que

nos permita observar las diferentes tendencias y variaciones de técnica que los predecesores de Eugenio d'Ors siguieron en sus diversas creaciones. El presente capítulo es el resultado de muchas lecturas sobre teoría biográfica. Por lo tanto, en él trataremos de sumarizar las teorías, conceptos y problemática que los críticos de biografía han notado sobre este género. Nos proponemos, ante todo, una comparación de los rasgos de expresión más importantes del género biográfico tradicional con los de Eugenio d'Ors para determinar a qué tipo de biografía se acercó más y en qué momento se desvió de los métodos establecidos para darle un tono original a su propio género biográfico.

Eugenio d'Ors se propone mirar con genio objetivo y utilitario la biografía tradicional en general. Se presenta conocedor de los grandes biógrafos y adopta una actitud crítica ante el género parecida a la de algunos escritores ingleses y franceses y comentaristas del género como Harold Nicolson, André Maurois y Virginia Woolf. Aunque adopta algunas ideas básicas de la biografía tradicional, su acercamiento al género es totalmente diferente. D'Ors rechaza de antemano la actitud enteramente estética, psicológica, histórica, moralizante y aun verista para presentar una biografía de estilo nuevo en el que todo lo anterior tiene cabida pero en dosis reducida y mirado a través de un lente nuevo. El objetivo final de la biografía en Eugenio d'Ors es la trasmisión más genuina posible de la personalidad. Para ello se apoya principalmente en su propia filosofía y

en su Angeología, a medio camino entre la psicología y la teología. Si por el "estilo" comprendemos "una dignificación ideal de las cosas, donde la Anécdota se transforma en Categoría", y por medio de la "cifra" condensamos "en brevedad el pensamiento, volviendo concretas las fórmulas que, sin ella, se perderían en lo abstracto", entonces podemos resumir que la biografía en Eugenio d'Ors se convierte en estilo y cifra de la personalidad humana.² Estilo, siempre que a través de las anécdotas de una vida nos pongamos elevarnos al valor simbólico que nos conduce a la personificación ideal del individuo. Cifra, si en las constantes de una vida el biógrafo logra reunir la síntesis de una personalidad.

El término "biografía" ha sido definido a través de la historia literaria de diversas formas que en muchas ocasiones han dado cauce a divergencias y conflictos de opinión de parte de muchos estudiosos del género. En sus muchas variaciones y estilos, data este género de los tiempos del historiador griego Plutarco que dio el primer impulso a la biografía con su libro Vidas Paralelas. Desde entonces muchos han tratado de definir este género corrigiéndolo, aumentándolo y poniendo énfasis en una cosa o en otra. La biografía ha sido llamada pura historia, pura ficción o pura ciencia hasta que André Maurois, uno de los mejores biógrafos modernos, estableció que, de hecho, la verdadera biografía es una combinación de las tres: historia, ciencia y ficción.

Para comenzar con una simplificada definición podríamos decir que una biografía es el recuento de una vida. De esa manera pasaría a ser una rama de la historia, y siendo así, el recuento de una vida sería un capítulo en la historia de la humanidad. Sin embargo, ésta no es la única definición que se le ha dado a este género. Existen muchas y variadas opiniones en la crítica de lo que debe en realidad ser biografía; y diversidad de técnicas para lograr una obra de carácter biográfico. John A. Garraty en su libro The Nature of Biography define la biografía de la siguiente manera: "Biography is the reconstruction of a human life. It attempts to describe and evaluate one individual's career, and also to reproduce the image of his living personality, analyzing its impact upon his actions and the world in which he lived."³ He aquí donde radica en realidad la dificultad de este género tan árido y poco interesante para muchos. Difícil tarea la de reconstruir una vida al natural, con la mayor semejanza posible a la realidad. Para Garraty el propósito es describir y evaluar la carrera de un individuo de la forma más intacta posible. Explica Garraty: "To describe the man one really ought to know him intimately; to evaluate his work one needs perspective, and access to records seldom available to contemporaries."⁴ Este quizás sea un resumen en cápsula de la problemática que gira en torno a este género aunque no encierre en sí todas las controversias que la biografía presenta. Cada técnica y cada

concepto biográfico encierra su propia problemática. Todo indica que en realidad no existe panacea para la creación de una biografía perfecta. Por eso toda biografía es histórica por el hecho de que su meta principal es la verdad, y científica porque se apoya en evidencia verificable; pero es a la vez artística porque cada autor tiene su propio ideal y lo expresa a través de su propio punto de vista.⁵ Arte, ciencia e historia son pues los constituyentes de este género que para el autor que nos concierne, Eugenio d'Ors, ha cobrado un nuevo matiz. Su fórmula, lejos de ser la perfecta, se añade a la lista de fórmulas y técnicas biográficas que invaden nuestras bibliotecas. Nuestro propósito es acercarnos a Eugenio d'Ors con una visión más amplia y comprensiva, analizando algunas de las diversas opiniones que se mueven en torno a este género.

¿Cuáles son los requisitos para la creación de una obra de este género? El primer aspecto de importancia a considerar es la selección de los materiales. André Maurois clarifica que "biography...does not consist in telling all one knows --for in that case the most trifling book would be as long as life itself-- but in taking stock of one's knowledge and of choosing what is essential."⁶ Esta difícil selección de datos implica que el biógrafo a menudo está tentado a dejarse llevar por sus motivaciones interiores y a poner más énfasis en aquellos aspectos con que más identificado se halla. El problema estriba en seleccionar qué datos excluir y qué datos incluir. Para

representar una personalidad completa no podemos limitarnos exclusivamente a la narración de los rasgos y acciones más sobresalientes de una vida. A la vez no podemos narrar todas las trivialidades de la vida diaria, ni tampoco dejarlas todas fuera si queremos añadir perspectivismo a nuestra obra. De hecho, es el conjunto de todo lo que sucede en una vida lo que facilita la reconstrucción de una personalidad, pero es a la vez esta dificultad y casi imposibilidad de equilibrio lo que constituye la controversia del género. Algunos biógrafos prefieren concentrarse en la vida personal otros en la profesional o en algún acontecimiento sobresaliente.

El problema de la selección de materiales nos remonta al dilema íntimo del biógrafo, ¿cómo divorciarnos de nuestros propios juicios y prejuicios para hacer una buena selección? Sabemos que no podemos divorciarnos ni siquiera por un sólo momento de todas nuestras emociones y juicios interiores y así el biógrafo va a estar siempre tentado a traer a su obra pensamientos involuntarios que no ha podido controlar. Para la crítica éste es el punto débil de la biografía, género que para ellos siempre carecerá de la virginidad que debiera. Explica Leon Edel que el biógrafo tiene un dilema doble: "he must appraise the life of another by becoming that other person; and he must be scrupulously careful that in the process the other person is not refashioned in his own image. This, in reality, is the subtle process involved."⁷ A ello responde d'Ors

diciendo que "si 'el primer deber del paisajista está en no formar parte del paisaje', bien convendrá pedirle al biógrafo que no se encuentre dentro, en el pellejo del biografiado" (NG, III, p. 997).

Eugenio d'Ors cree también en la necesidad de seleccionar los datos pero para él la biografía debe proponerse definir a cada individuo, sacar a relucir la ley individual de cada persona. Eugenio d'Ors está interesado en la personalidad y los datos o anécdotas que seleccione serán aquellos que faciliten más la definición de una personalidad dada. D'Ors favorece poco los datos cronológicos, y las anécdotas se reducen a aquellas que se puedan elevar a categorías. Para él, la biografía es un género que se adapta a un propósito en específico: aquél de ilustrar cómo ha venido trabajando el demonio familiar de un individuo. Los documentos y manuscritos no siempre actualizan una personalidad a la manera que d'Ors lo desea; la intuición y la imaginación son necesarias en la interpretación de las anécdotas que deseamos elevar a categorías, aunque estos instrumentos de percepción de la personalidad pongan en tela de juicio la objetividad de la obra. D'Ors estima, como James Olney, que "imagination becomes a necessary element of true recollection."⁸ André Maurois estima que la personalidad transmitida a través de documentos y manuscritos reconstruye una personalidad abstracta. D'Ors tiene la intención de revivirnos una personalidad concreta en estado evolutivo. Por lo tanto, es necesario que el bió-

grafo nos revele un ser de carne y hueso detrás del velo de documentos, discursos y acciones. La personalidad de un individuo se transmite no solamente a través de la vida profesional, sino de la vida personal y de su relación con las demás personas. D'Ors utiliza lo social, político y profesional sólo en la medida que definan la personalidad de su sujeto.

Gran número de lectores de biografía opina que en realidad este género no es más que un mero "curriculum vitae". La realidad es que el verdadero biógrafo debe estar preparado con un gran poder de sintetizar documentos apropiados para su obra. Explica James C. Johnston que el biógrafo

must be equipped with a high degree of analytical skill; and, perhaps above all, in the function of a critic of the materials at his disposal, he must appreciate what Matthew Arnold really meant by the "preservation of the best that has been thought and done" and be able to apply it to the individual. In this way alone can the biographer leave the all-important impression of justice, impartiality, and truth upon the mind of the reader.⁹

Así, podemos concluir que la biografía de Eugenio d'Ors se adapta en un sentido a los cánones establecidos por Plutarco y por biógrafos más recientes como James Johnston y otros. Plutarco, antes que nadie, estableció la idea de que la biografía debe prestarle mucha más atención a las cosas interiores que a las exteriores pudiendo así producir mejor retrato de esa personalidad. La mayoría de los estudiosos de este género convienen en esta idea poniendo

así mayor peso en las cosas que mejor definan una personalidad. Eugenio d'Ors busca el sentido profundo de una vida por debajo de la tela de superficialidad que le ofrecen los datos cronológicos de trivialidades cotidianas. De esa forma d'Ors se acerca al pensamiento de James Johnston quien estima que "the external facts of a life, however abundant they may be or however adroitly they may be dealt with, do not constitute any more of a biography than the annual newspaper summary of the year's events represent a history of the preceding twelve months... Genuine biography aims at something behind the facts; its prime function is to recreate a life, to vivify a personality."¹⁰

Pero no todo en la biografía son desacuerdos. En realidad existen principios básicos y acuerdos generales entre los críticos acerca de la producción biográfica. Sin embargo, en lo que respecta a la organización hay diversidad de opiniones. De acuerdo con el crítico de biografía James F. Standfield, la biografía debe primeramente repasar la época del sujeto y su carácter, es decir, exponer las conclusiones desde el comienzo. La vida del individuo será entonces narrada por etapas que corresponden a la familia, la infancia, la niñez, la adolescencia, la juventud, la madurez y finalmente la vejez, concentrándose siempre en aquellos aspectos de la vida que tuvieron mayor influencia en la formación del carácter maduro. Además la narración se debe completar con un análisis de la vida profesional de ese individuo seguido de una conclusión.¹¹ Pero esta

receta no ha sido siempre utilizada con éxito. Algunos biógrafos han comenzado sus obras en el medio de una vida o han hecho abundante uso de las escenas retrospectivas. Para André Maurois existe la necesidad de una secuencia cronológica porque él acepta la evolución del individuo a través del desarrollo paulatino del carácter.

Eugenio d'Ors adopta una posición similar aunque totalmente nueva. Sus biografías también son narradas por etapas que él denomina epifanías. Aunque d'Ors discute la familia, la infancia, la juventud, etc., éstas no tienen necesariamente que ser epifanías de una vida, aunque sí pueden ser parte de ellas. Las epifanías tienen el objeto de sacar a luz aquellos incidentes dentro de la trama de una vida capaces de transmitir una personalidad. La infancia, niñez, familia, etc. han ayudado a forjar un individuo, como también lo han hecho el carácter y el medio ambiente. Esas etapas deben estudiarse en la medida en que ellas nos muestren la ley interna de una personalidad y no por el mero hecho de que tuvieron lugar en una vida. Si nos detenemos, como ejemplo, en la niñez y juventud de Goya, notamos que Eugenio d'Ors sólo nos ha narrado aquellas anécdotas que se proponen dejar ver en este pintor al hombre de instintos impulsado totalmente por su subconsciente. La niñez y la juventud han tenido la facultad de mostrar la personalidad embrionaria del hombre demoníaco que fue Goya. Las epifanías no se refieren a un grupo determinado de años, ni siquiera a una empresa de la vida, sino a una

constante que ocurre, fuera del tiempo, en la vida de una persona y que permanece eternamente marcando de una forma particular una personalidad. La epifanía es a la vida individual lo que el eón a la vida colectiva. Igual en sus impulsos de niño callejero que en sus empresas mayores en la corte real, Goya demostró que la hazaña de su vida fue siempre dirigida por el instinto. Esto es lo único que, según d'Ors, debe interesar al biógrafo: la epifanía por encima de las etapas.

En su libro La ciencia de la cultura, Eugenio d'Ors se propone dar tratamiento científico al material histórico. Esta ciencia "representa el esfuerzo orsiano de explicar, ordenar y sistematizar la historia, reduciendo sus cambiantes manifestaciones a lo largo del tiempo a valores inmutables de cultura."¹² Esta nueva concepción histórica que d'Ors denomina metahistoria, dirige a su autor a la formulación de la idea del pensamiento figurativo con la que d'Ors pretende solucionar la relación vida-razón. El pensamiento figurativo es un modo de conocimiento que se propone analizar la historia del hombre como una serie de epifanías que han trascendido el tiempo y han dejado una síntesis de su esencia en la eternidad. Eugenio d'Ors mira al mundo "'figurativamente': superando la oposición entre lo individual y lo genérico, entre lo intemporal y lo histórico."¹³ En la historia de la cultura las epifanías vendrán a ser las manifestaciones de constantes históricas que se suceden en el tiempo. Esta nueva división rechaza la

división tradicional por edades y adopta esta nueva idea en que la historia humana quedará resumida en términos de esos elementos extratemporales recurrentes inclusive en el devenir de las contingencias humanas y que no están supeditadas a las limitaciones de un número prefijado de años o la prolongación de una empresa.

Las epifanías al igual que los eones son realidades tanto abstractas como concretas que sobreviven al tiempo. D'Ors también descubre los eones en su sistema historiográfico. Estos también vienen a ser elementos de permanencia, no "mordidos por el tiempo" que aparecen en la trama histórica de la humanidad. El eón será aquel elemento de la historia que "reune en sí la individualidad y la esencia, la eternidad y la figura, la doble riqueza del absoluto y de la vida."¹⁴ Estos elementos permanentes son los que presiden el devenir de la historia. Ellos son los que d'Ors busca al analizar la historia, y de la misma manera, al hacer biografía. A la luz de este pensamiento, Eugenio d'Ors deja a un lado lo anecdótico para fijarse siempre en todo lo que tenga sentido supratemporal. "La fijación cronológica será, por tanto, para ella la historia, y de la misma manera ocurre con la biografía algo puramente accidental; un recurso que, proporcionándole puntos de referencia, facilitará su quehacer."¹⁵ Eugenio d'Ors prescindirá, siempre que es posible, de las referencias cronológicas, espaciales o locales que sólo pretenden ser objeto de limitación en la comprensión de un fenómeno. Al buscar

siempre los elementos supratemporales, d'Ors busca lo absoluto y universal. Hablando de la obra de Swedenborg, Eugenio d'Ors expresa su desacuerdo con la tradicional idea de dividir una vida en etapas. Ello ocasiona que dicha vida se fragmente destruyendo así ese grado de unidad que debe mantener el biógrafo. Dice d'Ors:

Este condenado prurito de partir en secciones las vidas humanas (que hace hablar, por ejemplo, de "época azul", con referencia a Pablo Picasso; o de la "juventud doctrinaria", en Donoso Cortés; o de un "tiempo de maniqueísmo", en San Agustín), en vez de atender, sobre todo, a sus "constantes" o, lo que es lo mismo, a sus valores de unidad, da por resultado una automática descalificación de la parte de la obra de Swedenborg donde se contienen sus visiones y otras experiencias del mundo angélico (IVA, p. 150).

La vida de un individuo es más que las trivialidades de la vida cotidiana. De hecho esas trivialidades podrían ser una serie cronológica de datos que constituyen una máscara tras la cual se esconde la vida real de un hombre. No obstante, esta idea no excluye la utilización de cierta acumulación de acontecimientos diarios en la obra del biógrafo. El autor capacitado sabe utilizar esta información, analizarla y hacer literatura de toda ella. El biógrafo que omite a consciencia un dato de su héroe o que trata de modificar la naturaleza de un individuo para mejorarla o empeorarla está distorcionando a su héroe.¹⁶ El biógrafo moderno está más consciente que tal acción es imposible e intolerable porque su único objetivo debe ser el mayor

acercamiento a la verdad. De esa forma tratará de acercarse a su personaje poseyendo, en palabras de Maurois, "in a greater degree than their predecessors a sense of the complexity and mobility of human beings and in a lesser degree a sense of their unity."¹⁷

Al determinar nuestro propósito al escribir una biografía, el escritor debe establecer un plan a seguir. El escritor considera primero que nada que la biografía trata del carácter humano, y éste se desarrolla lentamente en contacto con otros seres humanos y con los sucesos de la vida diaria.¹⁸ De esto nace en el escritor la necesidad de la cronología aunque hay escritores que han determinado eliminar el método cronológico del todo. Quizás sea imposible establecer una norma común para hacer biografía. Para Gordon W. Allport, psicólogo y biógrafo, existe un modelo a seguir que debe ser contenido en toda biografía. Entre algunos puntos que consideramos importantes, Allport dice que el escritor debe mantener la mayor fidelidad posible a su tema tratando de criticar con entendimiento las situaciones que va describiendo. Toda información debe revisarse para no incurrir en juicio subjetivo. El contenido y la forma de la obra deben adaptarse a la vida individual que se está tratando pero hay que tener en cuenta que se vean claras las etapas de la vida. Estas son las divisiones que Eugenio d'Ors substituye por epifanías. El autor, opina Allport, debe emplear una cantidad apropiada de tiempo en narrar hechos de la vida familiar, herencia y

trasfondo histórico del individuo, los cuales no deben nunca asumirse, sino probarse. Debe también emplear más tiempo en narrar momentos de conflicto que de calma sin enfatizar los conflictos más de la cuenta. Los rasgos de la personalidad deben ser ilustrados con ejemplos concretos, no sólo con descripciones.¹⁹ Como era de esperar estas reglas no funcionaron ya que Allport hacía de la biografía una obra rígida y artificial lo cual nos lleva a concluir que no pueden existir reglas establecidas para la producción biográfica.²⁰ De este modo entendemos la biografía como arte y no como ciencia que tiene que regirse de leyes pre-establecidas. Si es cierto que no pueden existir reglas prefabricadas para ser seguidas por todo biógrafo, también es cierto que todos los escritores serios de este género han convenido en ciertos principios que todo biógrafo debe abrazar si quiere producir una obra respetable. Leon Edel propone que el biógrafo use algunas técnicas de la ficción sin dejarse caer en la biografía-ficción. De más está aclarar que la fórmula de Allport está muy lejos de parecerse a la adoptada por Eugenio d'Ors quien ha basado su teoría biográfica, como ya sabemos, en un estudio de la personalidad realizado a través de la Angeología y en los postulados de una teoría histórica, ambas muy personales y de tipo científico.

Una revisión del género biográfico, aunque a grandes rasgos, es importante para la comprensión del proceso evolutivo del género hasta nuestros días y para conocer el

trasfondo literario de Eugenio d'Ors. La primera expresión biográfica, como ya se ha mencionado, se remonta a los tiempos del filósofo griego Plutarco quien a comienzos de nuestra era escribió Vidas paralelas de griegos y romanos nobles. Esta primera expresión biográfica estaba muy lejos de ser lo que ahora es. Plutarco no tenía los mismos propósitos que un biógrafo moderno y distaba mucho de alcanzar las metas de un biógrafo de hoy. Sus biografías se mueven más en torno a la importancia de estas grandes figuras en su papel social que en torno a sus personalidades. Su punto de vista era subrayar sus hechos para exhortar a la emulación de esas acciones. Su meta era dar ejemplo a sus conciudadanos y para ello había de subrayar solamente las acciones más destacadas y hasta exagerarlas si era necesario.

Durante la Edad Media la biografía siguió todavía las líneas trazadas por Plutarco. La mayoría de los escritores escogían sus temas de la vida de líderes religiosos y santos. Esta es la época del florecimiento de la hagiografía. Por supuesto, que estos escritores mezclan leyendas y folklore entre la narración de las vidas. No se puede olvidar que el objetivo de estas obras es hacer la narración lo más atrayente posible. Más tarde, durante el Renacimiento, la biografía dio un gran giro hacia lo que ahora observamos en este género. El biógrafo comenzó a interesarse por su héroe, no ya como ente social cuyo propósito es ejemplificar, sino como personalidad per se.

Esta es la época del gran Giorgio Vasari y su libro Vida de Pintores. Vasari comenzó a excluir las leyendas y supersticiones de su plan de trabajo para dar lugar a hechos más concretos de la vida de estos individuos. Fue un avance también el comenzar a fijar la atención en personalidades que nada tenían que ver con la vida religiosa. Mientras tanto, el siglo XVII iba desarrollando lentamente la biografía en Inglaterra donde quizás el biógrafo más destacado de ese momento haya sido Izaak Walton. La primera biografía moderna no se produjo hasta 1791 con Vida de Samuel Johnson de James Boswell. Su obra incluye una copiosa profusión de incidentes cotidianos que Boswell se molestó en coleccionar arduamente para producir una obra que se semejara a la vida real lo más posible.

En el siglo XVIII la biografía se convirtió en un género literario mucho más popular. El lector comenzó a interesarse más por la vida de otras personas, no ya como entes históricos o religiosos, sino como individuos de carne y hueso. Boswell había dado la fórmula a seguir y los biógrafos del siglo XIX vieron el campo abierto a nuevas posibilidades con el género. En este siglo tenemos grandes contribuciones a la biografía, especialmente la de Thomas Macaulay quien publicó 27 ensayos biográficos y críticos. En ellos Macaulay combina la crítica y el retrato, aunque tanto la crítica como el retrato revelan los prejuicios del autor. Thomas Carlyle también mostró en este tiempo gran interés por el género y d'Ors lo mostrará

por él en toda su obra recordándolo frecuentemente. Quizás fue ésta la época del verdadero florecimiento de la biografía, lo que en realidad podríamos llamar la Edad de Oro del género. Se comenzaron a hacer diccionarios de biografía y América comenzó también a fijarse en las vidas de algunos de sus individuos sobresalientes.

A comienzos del siglo XX aparece la figura de Lytton Strachey quien habló de la biografía diciendo que era "the most delicate and humane of all branches of art and writing." Sus biografías más importantes Eminent Victorians y Queen Victoria le dieron renombre mundial y abrieron una nueva brecha en este campo. Strachey comenzó a tratar a sus sujetos más obviamente, presentando una visión más realista y tratando de alejarse de las connotaciones románticas. La obra de Strachey encerraba grandes cualidades pero también provocó grandes críticas. De cualquier modo, lo cierto es que Strachey guió el camino de la biografía moderna. Entre sus seguidores más eminentes están André Maurois, biógrafo y crítico a quien nos referimos muchas veces en el transcurso de nuestro estudio. Maurois escribió Ariel, un estudio sobre Shelley en 1923 y la biografía de Disraeli en 1927. Su obra más importante fue Byron, publicada en 1930. Bajo la nueva influencia de Maurois y de Strachey se iban a producir las obras más recientes del género. Otro nombre importante por estos tiempos es el de Gamaliel Bradford que produce una serie de "psicografías" pero que no fueron llamadas en realidad biografía pura.

Entre los biógrafos importantes del siglo XX podemos mencionar a Emil Ludwig y a Stefan Zweig aunque la producción de estos autores no se aproxima a la de Maurois. Leon Edel hizo también grandes contribuciones al estudio del género además de escribir la biografía de Henry James.

Mirando retrospectivamente al género biográfico, d'Ors considera con Maurois que

los antiguos biógrafos... estaban dominados por la preocupación ética, tan visible en Macaulay; por la necesidad de convertir a la figura cuya existencia se relataba en un modelo de virtud; obedientes todos a la clásica y lejana influencia de Plutarco. O bien, al revés, cuando de libelistas se trataba, con prurito de presentar aquélla bajo el aspecto de monstruo. O bien todavía, en un tercer caso, en caso de esfuerzo riguroso de imparcialidad, intentando dilucidar y fijar las partes respectivas que en el personaje hubiesen tenido el héroe y el monstruo. Un criterio, por consiguiente, de continua valoración moral (IVA, p. 169).

Las Vidas Paralelas de Plutarco dejaron establecido de una vez y para siempre el tipo de biografía moralizante mientras que Eminent Victorians de Strachey viene a fijarse en el único objetivo de buscar la verdad. D'Ors opina que "esta explicación 'verista' de tal evolución no sorprende, porque, en rigor, es la misma que se emplea en todos los casos en que, dentro de un arte cualquiera, el trabajo de composición es reemplazado por el impresionismo. También los pintores impresionistas, se presentaron, al parecer, exclusivamente como veristas, no preocupados de otra cosa

que de la objetiva realidad" (IVA, pp. 169-170). Al pasar el tiempo, sin embargo, nos hemos percatado de la gran dosis de lirismo y subjetivismo que acompañó la obra impresionista. D'Ors opina que como el impresionismo en el campo de la pintura, el verismo en el terreno de lo biográfico "lo que ha hecho es agravar el subjetivismo, con pretexto de objetividad" (IVA, p. 170).

Para Eugenio d'Ors la verdadera equivocación de los biógrafos moralistas estriba, no en el hecho de tomar una actitud moralizante sino de insistir en querer analizar a todos sus sujetos a la luz de la virtud. Muchos de ellos, como en el caso de Benvenuto Cellini, no fueron virtuosos más que "en el sentido italiano de la palabra", es decir, cuando ella quiere decir maestros en una profesión (IVA, p. 172). D'Ors opina que "en cierto sentido, cabe asegurar que la biografía viene a ser para el siglo XX, lo que para el XIX fue la novela" (IVA, p. 167). Los cambios que le ocurren a la biografía son análogos, según d'Ors, a los de una moda pasajera, pero también alega que lo que un cambio de moda denota es en realidad un "profundo cambio en la dialéctica del espíritu" (IVA, p. 167). Y esto tiene en sí más valor que el cambio mismo. Existe una analogía, aclara d'Ors, entre la innovación traída a la literatura biográfica en el Novecientos y la traída a la literatura novelesca por el Ochocientos. D'Ors opina que "la novela se transforma, a principios del XIX, porque los novelistas empiezan entonces a advertir que, tanto o más que los

'acontecimientos' cuya reunión forma el 'asunto' importan los 'personajes', sus 'caracteres', la ley interior de cada uno. Mas, también la biografía ha empezado a conocer en nuestros tiempos este proceso de substitución" (IVA, p. 167).

La biografía moderna, a diferencia de la de sus predecesores, se caracteriza por el hecho de haber mostrado gran desenfado para describir sus métodos de investigación y aplicación. Fue en el siglo XIX cuando los biógrafos empezaron a explicar sus técnicas de trabajo y sus dificultades con el género. Uno de los biógrafos modernos más distinguidos, Leon Edel, afirma que la relación entre la biografía y el psicoanálisis estriba en un buen sentido de la indagación objetiva que debe cultivar, y no siempre cultiva, el psicoanalista y el biógrafo.²¹ El biógrafo Johnson estima que la biografía debe contener el mayor número de detalles de la vida diaria. Para Shelston una fórmula ideal sería la combinación de ese buen sentido de indagación objetiva con la técnica de Johnson. Esa parece haber sido la fórmula que siguieron muchos seguidores modernos del género como el mismo Leon Edel en sus cinco volúmenes de biografía sobre Henry James, Richard Ellman en James Joyce, Robert Blake en Disraeli, George Painter en Proust o el Lytton Strachey de Holroyd.²²

Para Sir Sidney Lee "the aim of biography is the truthful transmission of personality."²³ Así lo fue también para Eugenio d'Ors, pero Sir Sidney Lee se acerca a

la personalidad de una forma diferente a d'Ors. Si el propósito del autor es, como dice Lee, la transmisión de una personalidad, entonces todo lo que dé una idea de esa personalidad, su apariencia, gustos, voz, sonrisa, modo de conversar o hábitos diarios, se convertirá en material de construcción esencial. El verdadero talento consiste en hacer brillar la luz de la personalidad por entre los datos inertes de los manuscritos. La verdadera genialidad consiste en saber matizar los elementos que mejor produzcan el retrato que queremos dibujar y opacar los que no nos parezcan importantes. Según Garraty, el biógrafo cobra estatura deífica porque en sus manos los muertos pueden volver a la vida y se les puede otorgar un grado de inmortalidad.²⁴

Como crítico de biografía Eugenio d'Ors adopta una posición de imparcialidad ante las tendencias y métodos que le precedieron. En primer lugar d'Ors no condena completamente la biografía moralista ya que afirma que "era en tiempos en que el género biográfico se ajustaba al patrón de la ejemplaridad moral, que ha tenido validez desde Plutarco hasta Lord Macaulay" (NG, III, p. 996). Mas sin embargo, se muestra poco tolerante ante la biografía que se produjo más tarde, tachándola de impresionista y mostrándose acérrimo enemigo de su impresionismo. D'Ors exclama que,

después --en mudanza paralela a la de la pintura, que olvidaba contemporáneamente las exigencias de la composición para entregarse a la anarquía del impresionismo--, el género biográfico se ha desprendido de su vieja norma ética para concederse

a sí mismo aquellas libertades de interpretación, también impresionistas, encanto ayer, caducidad, muy pronto, en las páginas de Lytton Strachey y de la infinita ralea de sus imitadores y seguidores (NG, II, p. 996).

Pero d'Ors asegura que también esta última moda que nació paralela a lo que acontece en el arte, ha sido superada por el deseo, no ya de describir una vida ilustre, sino de definirla. Esto es lo que, en pocas palabras, se ha propuesto el mismo d'Ors: "queremos, a través de la maraña de las anécdotas y de los datos a ellas referentes, captar el esencial secreto de la figura, su emblema o símbolo; en una palabra: su 'personalidad'" (NG, III, p. 997). Para alcanzarlo, el instrumento metódico no será la consciencia que utilizaríamos más bien para escribir una autobiografía, sino, el análisis de la sobreconsciencia que nos asegura acceso a la región de lo angélico y que d'Ors promulga en su Angeología. Este se propone encontrar la quintaesencia de un individuo porque la verdadera biografía según nuestro autor debe tomar en cuenta "las continuas ósmosis y endósmosis que en el escritor[o en cualquier biografiado] se producen entre la vida y la obra" (NG, III, p. 999).

¿Significa esto que d'Ors aboga por la biografía moralista y desprecia las técnicas de la biografía moderna? Por supuesto que no. Eugenio d'Ors es, sin duda, producto de la evolución del género. Al promulgar una biografía de tipo soteriológico d'Ors propone un conocimiento más profundo de

su personaje del que produjeron las biografías moralistas, y aún las que le siguieron. En La ciencia de la cultura d'Ors explica que "a la tarea de los filósofos y moralistas incumbe el definirlo como alma; ...con sus dos partes integrantes, alma y cuerpo, y articular conceptualmente éste en órganos; aquélla, en potencia o facultades; así podía encontrarse el substracto común, el molde esencial, definición aplicable a todos los hombres y, según la buena exigencia lógica, sólo a ellos aplicable" (CC, pp. 197-198). Lo que la biografía orsiana se propone es sacar al individuo de la especie y definirlo a él como encarnación o personificación de un destino en particular y no de un destino colectivo aplicable a todos los hombres.

¿Qué motiva a un escritor a fijar su atención en este género literario? En el caso general de todos los biógrafos André Maurois asegura que la biografía es un medio de expresión cuando el autor ha escogido su tema para responder a una necesidad secreta de su propia naturaleza.²⁵ Los sentimientos y aventuras del héroe serán el medio para la expresión de los sentimientos del propio autor. En este sentido, asegura Maurois, la obra cobrará un limitado matiz autobiográfico. Claro está que el autor nunca encuentra su completo carácter en su héroe, ni a penas se asemeja en estatura a ese héroe, pero una mera chispa de semejanza vale para motivar al escritor.²⁶ La biografía nos atrae porque estimula nuestro sentido de la curiosidad acerca de una personalidad dada y acerca de la información que se nos

presenta. Eugenio d'Ors se interesó en el género biográfico porque vio en él una forma de estudio científico. Siempre estuvo interesado por el problema de la personalidad y el destino humano y este género le ofrecía terreno para la indagación. Sin embargo, como los biógrafos tradicionales, Eugenio d'Ors también se ha sentido atraído a las vidas de las personalidades que estudia, especialmente las de Goya, los Reyes Católicos y Eugenio Torralba. En ellos no sólo ha visto d'Ors el material ejemplificador de su teoría biográfica, sino una afinidad genuina con sus ideas filosóficas. Estas vidas le permiten continuar divagando y filosofando acerca de la gran empresa de su vida: la ciencia de la cultura.

Al recoger material de la vida de una persona el biógrafo intenta lo imposible: adentrar lo más profundamente posible en la mente de ese individuo. Esta tarea, aunque difícil, podrá lograrse recolectando información de los diferentes períodos de la vida del sujeto y organizándola a manera de rompecabezas. Pero para captar el interés del lector el autor necesita hacer mucho más que acumular datos o narrar información rutinaria. Explica James L. Clifford que el lector debe sentir que en realidad está acompañando a una persona de carne y hueso en su viaje por la vida; no solamente siguiendo sus acciones diarias sino metiéndose en su mente y evaluando sus motivaciones.²⁷ Este es el modo de mantener el interés del lector. El problema de la biografía radica en que el biógrafo no debe narrar sola-

mente sino también interpretar, y esto le da libertad al escritor hasta para inventar, robándole así objetividad al género. Pero ¿cómo se puede en realidad interpretar y ser objetivo a la vez? El biógrafo impresionista pone énfasis en ciertos ejemplos del comportamiento humano. El resultado de este tipo de técnica es una biografía más cercana a la ficción que a la realidad. Estará más basada en la impresión que en la historia. En d'Ors hemos visto también el interés en la ficción, llegando ésta al máximo en su obra Eugenio y su demonio donde el autor ha sentido más libertad para utilizar la imaginación. Sabemos además que d'Ors estima que por entre la documentación y anécdotas de una vida, el biógrafo debe de utilizar su imaginación para reconstruir escenas que ilustren la pauta que ha seguido un individuo en la formación de su personalidad. D'Ors considera que "la buena memoria consiste en el don de eliminar el rastro de lo superfluo" (NG, II, p. 215). En esta idea basa su selección de materiales ya que su propósito es alejarse de la biografía que hasta entonces se venía produciendo, una biografía que, como hemos visto, d'Ors repudia por tacharla de impresionista.

A comienzos del siglo actual la biografía comenzó a considerarse una rama del arte gracias a la influencia de biografías como Eminent Victorians y la crítica de expertos en este campo como André Maurois y Sir Harold Nicolson. Para Maurois la biografía es arte porque el biógrafo moderno que sea legítimamente honesto no se concentra en su personaje

como lo que fue sino como ente rodeado de documentos y evidencia que le ayudarán a re-crearlo y definirlo. El verdadero biógrafo debe de dibujar el retrato de su personaje sin ser influido por ninguna idea previa dejando que sus materiales de trabajo le revelen el verdadero hombre, sin saber nada de antemano y de la manera más objetiva posible. El biógrafo no debe dejar que sus juicios e ideas preconcebidas le dicten la obra, más bien es la observación de los hechos la que debe ir guiando la expresión de sus ideas.²⁸ Esta técnica producirá ideas generales que podrán verificarse luego por medio de la investigación desapasionada, pero ni el temor, ni la admiración, ni la hostilidad deben guiar al escritor.²⁹ De este modo es el género biográfico obra científica. Citando a Marcel Schwob, Maurois explica que el arte es el justo opuesto de las ideas generales porque describe solamente lo que es individual y desea solamente lo singular. No clasifica sino que saca las cosas de su clase.³⁰ En ese sentido el trabajo del biógrafo será ciencia. Debemos de recordar que para Maurois este género tiene tanto de arte como de ciencia. Las idiosincrasias de un carácter, los rasgos físicos de una persona o sus hábitos diarios son para Maurois asuntos sin precedentes ni paralelos en el mundo, no son cosas de la ciencia que busca la clasificación de las ideas generales, sino del arte que se especializa en lo simpar.³¹ El hecho de que subrayemos lo singular de una persona hace la obra artística; nuestro método de conseguirlo y nuestro acercamiento

técnico de generalizar y luego comprobar con investigación y hechos factibles la hace obra científica. Pero ¿qué trata de buscar exactamente Eugenio d'Ors en la biografía? D'Ors también busca lo individual, y también trata de sacar de la clasificación a su sujeto para encontrar su ley íntima que nos revele su carácter y personalidad. Esta es la misión científica de la biografía en Eugenio d'Ors. A la vez su tratamiento se hace artístico si notamos que en la biografía orsiana

se trata, no de buscar una independencia, que sería ilusoria, en relación con toda ley y con toda abstracción al representar una vida humana, sino de encontrar para cada vida humana una "ley", una ley interior, "su" ley, distinta, sin embargo, de la ley convencional, que ha servido para los biógrafos, "desde Plutarco hasta Strachey" y que no resulta menos impropia, por su generalidad, de lo que sería el llamado "canon" de Policleto --que obliga siempre al cuerpo humano a tener una altura de siete cabezas--, para la representación de un retrato (IVA, pp. 172-173).

La biografía, como cualquier otro género literario, tiene sus ramificaciones. La biografía científica se especializa en diferentes ramas de la ciencia. Así encontramos biografías médicas, psicológicas, sociológicas y hasta biológicas. En ellas el peso estará puesto ineludiblemente en el aspecto científico y analítico, de ahí que lleven el nombre de biografías científicas. Sobre los hombros del escritor pesará también la responsabilidad de saber equilibrar los ingredientes, es decir, tendrá que mantener un ba-

lance entre arte y ciencia. Para Maurois "the more that biography becomes a branch of science, the less will it become a branch of literature."³²

La biografía es un género que incluye, como ya hemos dicho, muchas otras áreas de conocimiento. No podemos hablar de biografía sin incluir en ella la historia, la psicología, la filosofía, el arte y hasta la poesía. El siglo XX sobre todo, se caracteriza por la influencia de Freud en la literatura en general. La biografía fue grandemente influenciada por Freud ya que, como cualquier otro género literario, siguió el proceso evolutivo del siglo actual. Además, este género ofrece gran campo para la psicología puesto que trata de la vida humana. El biógrafo moderno utilizó la psicología para explicar las razones detrás de las acciones de sus sujetos. Sin embargo, la cantidad de interpretación psicológica que hiciera el biógrafo ponía nuevamente su obra en tela de juicio respecto a la objetividad. El biógrafo no debe convertirse en un narrador omnisciente pasando juicios e interpretaciones a cada momento si quiere que su obra cobre veracidad. A la vez, estima Shelston: "the biographer who aims at completeness will seek to find, in his mass of facts, actions and patterns of behavior which will contribute to a consistent explanation of the overall life of his subject."³³ De hecho, fue la psicología quien primero utilizó la biografía en busca de leyes generales aplicables a las vidas de los individuos. La psicología necesitaba estudiar las vidas de los individuos para poder

llegar a conclusiones generales acerca de la personalidad humana. A diferencia del biógrafo, sin embargo, el psicólogo, como científico, trata de clasificar al individuo tratando siempre de meterlo en una categoría. La biografía, por el contrario saca al individuo de la categoría para llevarlo a lo singular y extraordinario. Lo que reluce en la biografía son las cualidades y acciones sobresalientes del individuo. La psicología por el contrario, se especializa en el papel de la herencia y el medio ambiente en la personalidad humana. De cualquier modo, aunque actuando desde polos opuestos, podemos ver la interacción de estos dos campos que se relacionan y complementan.

Eugenio d'Ors por su parte, deja claramente trazada la línea de demarcación que existe entre la biografía y la psicología. En un prólogo a Epos de los destinos d'Ors declara que "en el psiquiatra, la intuición suele quedar sepultada bajo el peso de la documentación clínica. El autor del presente libro puso al escribirlo mucho tesón en que a él no le ocurriera lo propio con la documentación histórica" (Prólogo a Epos, p. 11). La Angeología guarda relación únicamente con aquella teoría psicológica que se proponga develar aquella región del ser que d'Ors denomina la región de lo angélico y que es responsable por la dirección vocacional de un individuo. No obstante, ésta guarda una estrecha relación con el subconsciente freudiano que, como hemos notado, influyó en el género biográfico y todavía se deja ver en las personalidades de Epos de los desti-

nos.

La generación presente de biógrafos no se ha dejado influir tanto ni por las teorías e interpretaciones deterministas históricas ni por las psicológicas. Las ideologías marxistas y capitalistas también han influido en el género biográfico y especialmente en las producciones de última hora. De acuerdo con Frederick B. Tolles, la biografía de la generación presente contiene "'a new conception of biography, combining the research and scholarly integrity' of conservative scholars 'with the imaginative, artistic qualities and readability' of the twenties."³⁴ Explica Alan Shelston que los marxistas, por ejemplo, "will seek to explain human behaviour in terms of the irresistible processes of history, for biography of its own nature cannot stop at factual record: instinctively it must move on to explanation and interpretation."³⁵ Citando a Francis S. Seymour, John Garraty opina que las teorías históricas, sin embargo, siempre han tendido a considerar el carácter humano como producto de los grandes movimientos de las civilizaciones, es decir tiende siempre a generalizar el carácter humano más que a considerarlo como algo personal y único.³⁶

La biografía y la historia son campos que obviamente tienden a convergir porque la historia humana es la consecuencia de las acciones humanas. Thomas Carlyle explica que la historia es la esencia de innumerables biografías. La teoría de Carlyle, sin embargo, no es válida para Eugenio

d'Ors como no lo es tampoco la idea democrática de que es el vivir colectivo el responsable por la historia. Eugenio d'Ors adopta la idea de que la historia la hacen las "sociedades de pensamiento", aunque aclara que este término es adoptado en un amplísimo significado. Al estudiar la ciencia de la cultura, d'Ors estima que, la historia como ciencia, ha de construirse, no fijándose como Carlyle en el héroe individual que no puede ser jamás objeto de conocimiento histórico, sino en las "minorías conscientes", aunque anónimas, que son en realidad responsables por la conducta ejemplar de la humanidad (CC, pp. 74-75).

Cualquiera que sea nuestra concepción de la historia no podemos menos que estar de acuerdo con el hecho de que existe una línea de demarcación muy sutil entre la biografía y la historia. Esta, sin embargo, queda bien definida en Eugenio d'Ors, quien estima que no podemos estudiar a un individuo como una personalidad separada de la historia que lo rodea porque un hecho histórico es en realidad una síntesis de personalidad y contingencia. No obstante, al interesarnos en un individuo en particular, como es el caso de Goya, Eugenio Torralba o los Reyes Católicos, estamos estudiando una individualidad, no para hacer historia sino antes bien para estudiar un fenómeno que ha sido desclasificado, es decir, ha sido sacado de la historia con el objeto específico de ser estudiado aparte. Sin embargo, Eugenio d'Ors lo estudiará utilizando la misma fórmula que utilizará al estudiar la historia humana estableciendo así la

analogía que existe entre el estudio de la ciencia de la cultura y el de la teoría biográfica.

La historia trata de lo genérico, de lo general, y se aleja de lo individual y específico. Esta concepción separa la historia de la biografía. D'Ors explica que "la misma Historia humana, consagrada en apariencia a lo individual, la que nos habla de Cristóbal Colón o de la toma de la Bastilla --del hombre que no ha existido más que una vez...--, no toma tales objetos de conocimiento sin haber examinado y decidido previamente si los mismos son o no son 'históricos'; es decir, si entran en una 'clase'..." (IVA, p. 171). En otras palabras, no podemos separar a los individuos de los hechos históricos si estamos haciendo historia. Por otra parte cuando hacemos biografía tampoco podemos separar a un individuo de su trasfondo histórico porque las contingencias de cada día, que constituyen su historia, han ayudado a forjar su carácter y personalidad. Eugenio d'Ors no se propone confundir dos campos diferentes. La ciencia de la cultura, intenta el estudio científico de la historia humana, es decir, de lo colectivo. La biografía, empleando los mismos postulados se propone el estudio científico de la personalidad humana. Aceptando estas premisas como puntos de partida es fácil comprender la gran diferencia que existe entre la teoría biográfica de Eugenio d'Ors y la de los biógrafos tradicionales. Eugenio d'Ors, por su parte, se mantiene fiel al pensamiento de André Maurois quien opina que "biography is the story of the evolution

of a human soul; history should be for him what it is for the portrait painter, the background against which he sets his model."³⁷ Lo que la ciencia de la cultura ha hecho es establecer la plataforma donde descansa la ideología biográfica de este autor.

La historia toca nuevamente, de manera quizás indirecta, el problema de objetividad y la influencia del biógrafo sobre su lector. Para el biógrafo del Renacimiento, por ejemplo, la biografía tocaba en ciertos eventos de la vida de un individuo con el propósito de guiar la conducta de sus lectores. El biógrafo moderno no tiene una intención moralística, pero lo cierto es que la biografía es un género literario que aun sin quererlo toca la moralidad. La novela, siempre y cuando se asemeja a la realidad, despierta sentimientos y juicios de parte del lector que actúan sobre él a manera moralística. La biografía, sin embargo, por el simple hecho de contener un personaje de la vida real influye más en el lector.³⁸ A la misma vez, estima Garraty, sería imposible escribir una biografía sin tener una opinión definitiva sobre la importancia del héroe en la historia. Para él, el pensamiento de Carlyle tampoco es exacto ya que la historia trata de la sociedad, y las sociedades están compuestas de fuerzas culturales, sociales y políticas que son las que en realidad trascienden las vidas de los individuos.³⁹

De muchos modos el novelista y el biógrafo concienzudo se parecen ya que ambos tratan de presentarle al lector la

verdad humana de la forma más real posible. Pero, mientras que el biógrafo busca la semejanza entre los hechos y testimonios fehacientes de una vida, el novelista la busca entre las ideas y eventos imaginados. Maurois opina que el hecho de que los personajes de una biografía sean reales no les quita nada para que sean material para una obra de arte.⁴⁰ Así todo, con su gran talento para crear arquetipos, ambigüedades y profundizar en el alma humana, el personaje del novelista siempre se queda corto por su simpleza cuando lo comparamos a un personaje de la realidad. Para Maurois, la biografía es arte si consideramos que la cualidad esencial de una obra de arte es girar en torno a sujetos naturales reconstruidos por el espíritu humano: "Ars est homo additus naturae"⁴¹ El biógrafo lucha con la imposibilidad de narrar todos los detalles de la vida diaria, y debe saber agruparlos de la mejor manera posible para construir un portarretrato bien diseñado que es en realidad la meta del biógrafo. Para que ese portarretrato se convierta en una obra de arte así como lo es la novela, necesitamos, de parte del escritor, una neutralidad ética ante la reconstrucción de la naturaleza humana. A diferencia de la novela, la biografía le ofrece al lector la autenticidad de sus personajes creando así una necesidad de parte de ese lector de actuar, juzgar y sentir emociones hacia ese personaje de la vida real. Como literatura imaginativa, sin embargo, la biografía se diferencia de la novelística. John Garraty explica, citando a Bernard De Voto que "biography is different from imagi-

native literature in that readers come to it primarily in search of imagination."⁴²

En la teoría biográfica de Eugenio d'Ors una gran distancia separa la novela de la biografía. En primer lugar, d'Ors sintió algún desprecio por el género novelístico del siglo XIX ya que nunca pudo comprender la validez de un género que trataba de expresar una visión caótica y angustiada del mundo. Explica Amorós que "el amor a la consciencia (completada por la sobreconsciencia o asistencia del ángel) le hace desdeñar todas las novelas modernas en que los personajes obran impulsados por las fuerzas inconscientes, misteriosas, confusas, que los zarandean de acá para allá como a hojas secas movidas por el viento."⁴³ La biografía, a diferencia de la novela, contiene un enorme valor estético para d'Ors porque trata de un material que va a utilizarse para un estudio de tipo filosófico y soteriológico. De este modo la biografía está más a tono con el ideal literario y estético de Eugenio d'Ors: "la síntesis armoniosa, personal, de tradición y originalidad, de aprendizaje riguroso y libertad creadora, de clasicismo y romanticismo."⁴⁴

Atendiendo a la relación que existe entre novela, historia y biografía notamos que es primordialmente la actitud del escritor y la forma que se le da al material lo que diferencia estos tres géneros tan primordialmente ligados entre sí. Como el novelista, el biógrafo debe sugerir y no imponer su propia filosofía de una vida. Explica Maurois

que narrar bien una vida significa sugerir la filosofía de esa vida sin expresarla claramente.⁴⁵ Es decir, sugerir pero dejar el campo abierto a las interpretaciones y opiniones. El biógrafo debe saber restringir la cantidad de interpretación que haga y dedicarse a buscar las razones tras las acciones de su personaje. Si interpreta, debe saber distinguir entre el escritor omnisciente y el crítico que pasa juicios e interpretaciones. Como el historiador, el biógrafo tampoco puede percibir libremente el espíritu de indagación porque sus personajes le inspiran amor u odio, haciéndole pasar juicios muchas veces inconscientemente.

Por su parte Eugenio d'Ors se acerca a la biografía de una forma ecléctica ya que en su producción notamos una gran carga de ficción que debe caber más bien en el género novelístico, pero que d'Ors considera útil y necesario en la construcción de una biografía. Además, como ya hemos visto anteriormente, su obra biográfica descansa sobre una base historiográfica de tipo personal. Eugenio d'Ors, por tanto, no puede negar que un enorme velo de subjetivismo envuelve su obra biográfica. De cualquier modo ello quedaría justificado por cualquier crítico de biografía que reconoce que el biógrafo tendría que dejar de ser un ser humano para ser completamente imparcial ya que la pasión religiosa, la ideología política y filosófica o la ética moral pueden intervenir en su pensamiento y obra en cualquier momento. De hecho, de todo esto encontramos un poco en la biografía orsiana. Lo cierto es que las motivaciones

internas del biógrafo, sus prejuicios e inclinaciones son los que mueven el eje de su obra y lo guían a sentirse atraído hacia una vida más que hacia otra. Todo es en realidad un proceso subjetivo en el que el escritor debe saber actuar de la forma más verosímil posible. A diferencia del novelista y del historiador, el problema del biógrafo radica en la necesidad de poder controlar la interacción que existe entre su obra y su persona para lo cual nada ni nadie puede establecer reglas determinadas.

Y cuando nos referimos a la poesía ¿qué puede contener de poético una vida? Pues bien, resulta fácil darse cuenta de que en realidad cualquier vida es, sin duda alguna, una mezcla de verdad y poesía. La biografía no es poesía pero el modo específico en que una vida se manifiesta y la forma en que el biógrafo la exprese la hacen poética. Esta idea queda mejor explicada en palabras de James Olney: "the self expresses itself by the metaphors it creates and projects, and we know it by those metaphors... We do not see or touch the self, but we do see and touch its metaphors: and thus we 'know' the self, activity or agent, represented in the metaphor and the metaphorizing."⁴⁶ El ser se expresa simbólicamente; esos símbolos que crea son las constantes en las que se fija Eugenio d'Ors. Una vida está constituida pues, por una concatenación de símbolos que constituyen en conclusión la metáfora del ser. Esta es la dimensión poética de la biografía. Pero para Eugenio d'Ors ni el poeta, ni el historiador, ni el novelista pueden proyectar

contornos humanos con la precisión que esta misión merece. D'Ors se pregunta, "al poeta, al novelista, al historiador... Pero ya, ¿quién, entre nosotros, posee, en nivel de excelencia este don precioso de animar figuras humanas, inventarlas o evocarlas-- es igual?" (NG, II, p. 77). D'Ors nos deja la incertidumbre de una falta de respuesta concreta. Ninguno ha sabido proyectar la figura humana. A unos los admira como pintores (han sabido pintar al individuo), a otros como músicos (han sabido cantarlo). Como escultor, "imaginero de bultos humanos", no ha podido admirar a ninguno (NG, II, p. 78). La respuesta implícita es que ésta ha de ser la tarea de únicamente el biógrafo.

Por algún tiempo la biografía cayó prácticamente en el olvido. Sin embargo, en los últimos tiempos se ha resucitado el interés por este género literario. Un factor que ha estimulado este cambio es el hecho de que los biógrafos se han alejado un tanto de las interpretaciones deterministas históricas y psicológicas. Según James Johnston el problema peor que presenta la biografía ante los ojos de la crítica es el hecho de que casi ningún biógrafo ha hecho esfuerzo alguno por ofrecerle al público ayuda en la interpretación de su arte.⁴⁷ Esta tendencia ha procurado un cambio en las últimas décadas. En Eugenio d'Ors, sin embargo, vemos una actitud totalmente diferente al enfrentarse al género. En primer lugar, d'Ors articula su teoría biográfica a través de las páginas de su Glosario. Al publicar Epos de los destinos d'Ors escribe un prólogo en

1934 y otro en 1942 dando en ambos las claves para la interpretación de sus biografías. En este sentido podría considerársele un biógrafo que se adelanta a sus tiempos y que contribuye al desarrollo de su género. La vida de un individuo se conoce realmente sólo cuando tenemos la evidencia del actor y del espectador. Como el novelista, el biógrafo puede en realidad ponerse en posición para ver estos dos puntos de vista pero sólo la biografía nos da del hombre aquello que él u otros han sido capaces de ver y de anotar, dándonos, por supuesto, una visión incompleta.⁴⁸ Esta ha sido otra de las críticas aducidas al género que ha contribuido al haber caído, al menos temporalmente, en el abandono.

La crítica biográfica demuestra que el hombre se observa y se conoce mejor en acción, idea que nos remonta a Aristóteles y a la obra de Plutarco, quien sin duda, con todos sus errores, nos dejó un buen precedente de lo que debe ser una obra biográfica. En Eugenio d'Ors existe una manifiesta interacción entre biógrafo y biografiado. Conociendo su obra y su personalidad, se hace sencillo llegar a la conclusión de que no podía faltar en su carrera literaria la producción y el interés por este género literario. La biografía para Eugenio d'Ors es producto de una personalidad, una filosofía, una época y una forma de pensar. Para d'Ors, la biografía es un poco de todo lo aprendido a través de la evolución del género biográfico unido a su pensamiento filosófico. Es, por tanto ésta, una bio-

grafía muy sui generis.

Para el biógrafo la vida de su personaje se convierte en un símbolo a descifrar. Al igual que el psicoanalista, el biógrafo está destinado a leer símbolos de su sujeto para comprender su vida. Pero un biógrafo no es un psicoanalista y a diferencia de éste, el biógrafo no debe psicoanalizar sus documentos si quiere presentar una imagen objetiva del sujeto. Lo que se busca al leer autobiografía, lo mismo que al leer biografía, no es una fecha o un lugar sino un modo característico de sentir o expresarse que uno relaciona consigo mismo.⁴⁹ En su libro Metaphors of Self, James Olney explica que la autobiografía es la metáfora del ser. Asimismo es la biografía, la metáfora de un ser que el biógrafo tiene destinado a descifrar. Para Eugenio d'Ors, la biografía tiene justamente ese mismo propósito. D'Ors explica que "el problema es, en términos escuetos, el siguiente: dados tales signos gráficos, trazados por una mano de hombre --dadas su fijeza o frecuencia, dado su estilo general, dados otros elementos ópticos ligados o concomitantes a los anteriores--, deducir las tendencias constantes de la personalidad de quien aquéllos trazó" (CC, p. 292).

La biografía debido a su proceso evolutivo en contacto con las diversas teorías de nuestra época puede agruparse, según lo ha explicado Leon Edel, en tres clases importantes. A estas tres divisiones llegamos gracias a los principios convenidos por la mayoría de los estudios de este género.

En primer término tenemos la tradicional biografía documental en la que el biógrafo arregla el material para que se oiga constantemente la voz del personaje. La segunda clase de biografía es la creación en palabras de algo parecido al portarretrato de un pintor. La tercera clase, que es la que más se ha producido en nuestro tiempo, es la del narrador omnisciente. En ésta última, por supuesto, se presenta la visión que el biógrafo tiene de su sujeto. Estas tres clases de biografía, explica Edel, pueden ser categorizadas de la siguiente manera: la primera es la biografía crónica, la segunda es la pictórica y la tercera es la narrativo-pictórica o novelista.⁵⁰ Cada uno de estos tipos de biografía contiene una serie de métodos para su debida producción. Existe además una última clase, la biografía crítica. Esta última procura delinear el sujeto en términos de sus obras y de una evaluación crítica de ellas. Como hemos visto, las reglas para la creación biográfica existen y son útiles, sin duda, siempre y cuando sean flexibles para que no nos dejen caer en las rigideces de una obra falta de vitalidad.

Basándonos en la división antes mencionada, podemos decir que Eugenio d'Ors utiliza un poco de todo, pero no se ajusta a ningún tipo específico. Trata en muchas ocasiones que se oiga la voz del personaje como en la biografía documental, pero no abusa de esa técnica. Por otra parte, encontramos que en cierto sentido d'Ors también se ajusta a la técnica de la biografía narrativo-pictórica o nove-

lística ya que en realidad la voz de d'Ors como narrador omnisciente permea toda la obra y se deja oír aun por debajo de la voz del personaje. En cuanto a la biografía crítica, sobradamente sabemos que d'Ors supo ver a cada uno de los personajes que biografó dentro del marco de sus respectivas producciones ya sean artísticas, literarias o políticas. Sin embargo, también supo utilizar estos materiales de fondo para que, sin abusar de ellos, le dieran forma e inteligibilidad a sus biografías o reseñas biográficas, y por consiguiente, a la personalidad de sus personajes. En cuanto a la biografía pictórica, debemos recordar que Eugenio d'Ors estableció una relación muy cercana entre el retrato y la biografía. Ambos se conciben, según d'Ors, de la misma manera: "el artista del retrato 've' lo que será 'después' 'su modelo'. Opera en el mismo sentido de depuración de la vida. Ve, de antemano, el hombre o a la mujer... En el niño, por la 'vocación' se revela el músico del mañana. En el mozo, por el retrato, se revela la personalidad que vendrá" (IVA, p. 185). Ambas, la biografía y el retrato se proponen revelar la presencia del Angel en la existencia del hombre. No obstante, la biografía orsiana intenta en realidad "descubrir una personalidad, más que retratar a un individuo" (Prólogo a Epos, p. 14).

Deteniéndonos ahora en otros críticos como James L. Clifford y John Garraty, notamos que existen otras divisiones en la creación del género biográfico. Garraty nos habla, por ejemplo, de una biografía intuitiva como la de

Stefan Zweig y Charles Sainte-Beuve. Estos biógrafos, orientados más bien por la psicología, concluyeron que la intuición dice más de un individuo que todos los documentos del mundo.⁵¹ La idea básica era encontrar la clave de la personalidad. Esta idea dio origen a las psicografías de Bradford y otras obras sobresalientes de este género. Si el escritor está inspirado es posible crear una imagen de verdad pero este tipo de obra tiene sus limitaciones. Lo cierto es que hasta cierto punto d'Ors también parece haberse inspirado en este tipo de biografía. Es, inclusive, la biografía que más se asemeja al género orsiano. Refiriéndose a la historia d'Ors aclara que "entre la moda erudita de 1930 y la moda erudita de 1940, parecerá legítimo que uno se quede con las eternidades de la propia intuición" (Prólogo a Epos, p. 12).

Clifford también hace mención a una biografía narrativa de la que fue exponente importante Catherine Drinker Bowen. Esta clase de narración convierte la información recogida en torno a un personaje, en prosa o ficción, de manera que, convirtiendo su material en diálogos, la obra se asemeja lo más posible al género novelístico. El biógrafo de prosa de ficción no ve, además, la necesidad de utilizar fuentes primarias ya que esa sería la obra de un erudito.⁵² De hecho, también en d'Ors encontramos algo de esto. En primer lugar, recordemos que nuestro autor advierte que "los doctos, y aun los primarios han de encontrar... errores de bulto y noticias mal interpretadas"

(Prólogo a Epos, p. 11). Pero además aclara que su crítica sobre el género biográfico no debe ser considerada "un alegato en pro de las que han venido llamándose, por mal nombre, biografías noveladas" (Prólogo a Epos, p.12). Sin embargo, sabemos que d'Ors no tiene a menos utilizar la ficción en su obra. De hecho lo hace, y crea además innumerables diálogos imaginados con los que pretende vivificar su obra y calar hacia lo profundo de una personalidad. Lo mismo en la biografía que en la historia, d'Ors opina que cuando "se oponen los hechos a las abstracciones, se comete la imprudencia de olvidar la dosis de abstracción necesaria para constituir un hecho, en la vida pululación de lo real; para aislarlo, para captarlo por el conocimiento" (CC, p. 30). Todo hecho real tiene en sí un grado de abstracción o de ficción, sin el cual no se alcanzaría nada en el proceso de concepción ideal.

Clifford habla también de la biografía erudita y de la objetiva. Esta última sabemos, y así lo estiman la mayoría de los críticos, es virtualmente imposible; aquélla, no considera el papel de la psicología en la personalidad y las acciones del individuo. De ese modo juzgamos que estos fueron los dos tipos de biografía más alejados del género orsiano. Para d'Ors lo importante fue la personalidad por encima del objetivismo y aun de la erudición y el estudio de la creación artística o literaria de un individuo. Por el hecho de haber recogido ideas de todos los tipos de biografía, nos aventuramos a llamar la biografía

de d'Ors un género de tipo ecléctico. No obstante, estamos conscientes de que d'Ors hubiera rechazado de antemano este término.

La biografía es la literatura que más despierta el interés del autor porque éste, a través de la comprensión de esa vida, conoce mejor su propia naturaleza. El proceso de la creación biográfica responde pues a una psicología y a una filosofía. El biógrafo, aún inconscientemente se ve moldeado por su propia formación psicológica y filosófica. Cada biógrafo tendrá pues su propio conjunto de premisas con que encaminar su obra, e indiscutiblemente esto repercutirá en la neutralidad de su producción. Quizás sea ésta la crítica más popular que se le hace a la biografía. Respecto al problema de la objetividad d'Ors aclara que "tout travail de biographe est, consciemment ou inconsciemment, influencé par les thèses biologiques qui ont cours en son temps. N'est-il pas forcé, d'ailleurs, que le narrateur, d'une vie s'en tienne à quelques notions qu'il juge vraies au sujet de la vie?"⁵³ Entonces podríamos pensar que la mejor biografía es la que cada cual puede escribir de sí mismo, es decir, la autobiografía. Pero no es así, porque sabemos que cada uno de nosotros ve la vida desde un estrecho espacio de premisas filosóficas e ideas preconcebidas, formadas por nuestro propio molde psicológico. Lo que el género biográfico ha ganado en su desarrollo a través de la historia, es un ángulo de perspectivas más amplio, y a dicho enriquecimiento ayudaron las

teorías psicológicas, históricas, estéticas y literarias que florecieron en la postguerra, y que continúan influyendo en este género y en otros. Por otra parte lo que los críticos nunca deben esperar, es un género prístino en donde el narrador se acerque y alcance la verdad sin mácula de subjetivismo alguno. Para Eugenio d'Ors la objetividad es en realidad una utopía porque "no existe el puro concepto. La pura representación, no existe tampoco. Toda matemática tiene ya un poco de Física. Toda historia, un poco de 'Metahistoria'" (CC, p. 33).

¿Cómo resolver entonces el problema de la objetividad en la obra biográfica? Sabiendo que es imposible alcanzar toda la imparcialidad que desearíamos, la crítica debe entrar a convertirse en parte integral de la obra biográfica. Leon Edel declara que "criticism will have to learn that it --in itself-- is partially a biographical process."⁵⁴ Con lo cual está de acuerdo d'Ors al darnos el ejemplo del caso de Leonardo da Vinci. En pocas palabras, las biografías que se concentran en estudiar la vida consciente o subconsciente de Leonardo pasan por alto "aquello que precisamente fué ley de su figura; aquello que le dió ritmo y unidad: la esencia de Leonardo, lo que he llamado su PERSONALIDAD PURA... Esto es lo que en parte (sólo en parte), toma sobre sí la crítica, encargada de la misión de descubrirnos a Leonardo como unidad; de revelarnos aquel SECRETO esencial del mismo, del cual él mismo apenas si pudo darse cuenta" (IVA, pp. 71-72). Porque en realidad,

la biografía a lo d'Ors suele estar igualmente matizada de un velo de parcialidad que ningún biógrafo puede evitar. La unidad la confiere el crítico que sabe establecer objeciones tanto de un lado como de otro.

La biografía, más que una mera expresión literaria, se convirtió en Eugenio d'Ors en un deber social personal, y en su opinión debiera también convertirse en un deber de la humanidad. El mismo declara que

cada siglo --no digo cada generación-- debiera rehacer su Plutarco, su Vorágine, su Vasari. Escoger de nuevo entre el censo universal de los héroes, de los santos, de los artistas los más acordados con la nueva manera de ver y de valorar. Y narrar la vida de cada uno al nuevo estilo, subrayando aspectos de que, en otras horas, la atención se distrajo y, recíprocamente, dejando en la penumbra otros temas de admiración que antes fueron preferidos (NG, II, p. 211).

D'Ors también se percata de que en realidad cada siglo así lo hace, pero diluyendo en cada nuevo estilo y en cada método, el Plutarco, Vorágine o Vasari de las generaciones anteriores. El pensamiento orsiano promueve el interés en el género biográfico exhortando a los literatos a dedicarse a ello: "algún grupo literatio parecido a este que ha rehecho el Vorágine a la manera novecentista, debiera rehacer el Plutarco y el Vasari" (NG, II, p. 213). ¿Con qué objeto? Con el de mostrarle al mundo "la versión del heroísmo que el siglo XX guarda en las entrañas" (NG, II, p. 214). ¿Pretendía acaso d'Ors ser el Plutarco o el Vasari de su

siglo? No sabemos, pero admitimos que al menos hizo una aportación original para ser juzgada por las generaciones futuras.

Como cualquier otro biógrafo, a Eugenio d'Ors también le fue imposible separar su obra de sus pensamientos, emociones y filosofía particular. Esto, ya hemos visto, es la misión imposible del biógrafo, y no debemos aventurarnos a exigir lo que sabemos a ciencia cierta que será incapaz de conseguir. Junto con Allan Nevins, John Garraty también opina que "the really outstanding biographer will always be big enough to make his own rules."⁵⁵ En este sentido, consideramos que la obra biográfica de Eugenio d'Ors puede ser considerada sobresaliente. Por otra parte, el hecho de haberse acercado al individuo utilizando una psicología más completa que la freudiana, lo hacen colocarse a la cabeza de la biografía de los últimos tiempos. De hecho, como se observó en capítulos anteriores, d'Ors ni acepta ni rechaza completamente las teorías de Freud y Jung y James Clifford llega a la conclusión de que "the alternative for a life-writer is neither total acceptance of Freudian or Jungian theories, nor complete rejection."⁵⁶ En d'Ors encontramos lo nuevo y lo viejo, pero lo nuevo que hay en él, le adjudica un puesto de pionero de un género biográfico más a tono con el deseo de una visión reintegrada del hombre y de su relación con su mundo y con su destino.

NOTAS

¹ Thomas Carlyle, English and other critical essays (New York: J.M. Dent & Sons, Ltd., 1915), p. 65.

² Enric Jardí, Eugenio d'Ors: Obra y vida (Barcelona: Aymá, 1967), p. 33.

³ John Garraty, The Nature of Biography (New York: Alfred A. Knopf, 1957), p. 28.

⁴ Ibid., p. 27.

⁵ John Garraty, p. 28.

⁶ André Maurois, Aspects of Biography (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1957), pp. 62-63.

⁷ Leon Edel, Literary Biography (Bloomington: Indiana University Press, 1957), p. 11.

⁸ James Olney, Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography (New Jersey: Princeton University Press, 1972), p. 37.

⁹ James C. Johnston, Biography: The Literature of Personality (New York: The Century Co., 1927), p. 17.

- ¹⁰ Ibid., pp. 92-93.
- ¹¹ John Garraty, p. 242.
- ¹² Erundino Rojo Pérez, Introd., La ciencia de la cultura, por Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1964), p. 9.
- ¹³ Ibid., p. 11.
- ¹⁴ Ibid., p. 12.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ André Maurois, p. 26.
- ¹⁷ Ibid., p. 27.
- ¹⁸ Ibid., p. 59.
- ¹⁹ John Garraty, pp. 255-256.
- ²⁰ Ibid., p. 256.
- ²¹ Alan Shelston, Biography (London: Methuen & Co., Lt., 1977), p. 8.
- ²² Ibid.

- ²³ André Maurois, pp. 36-37.
- ²⁴ John Garraty, p. 28.
- ²⁵ André Maurois, p. 125.
- ²⁶ Ibid.
- ²⁷ James L. Clifford, From Puzzles to Portraits (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970), p. 92.
- ²⁸ André Maurois, p. 15.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ Ibid., p. 65.
- ³¹ Ibid.
- ³² Leon Edel, p. 7.
- ³³ Alan Shelston, p. 13.
- ³⁴ John Garraty, p. 149.
- ³⁵ Alan Shelston, p. 13.

- ³⁶ John Garraty, p. 109.
- ³⁷ André Maurois, pp. 109-110.
- ³⁸ Ibid., p. 136.
- ³⁹ John Garraty, p. 6.
- ⁴⁰ André Maurois, p. 48.
- ⁴¹ Ibid.
- ⁴² John Garraty, p. 140.
- ⁴³ Andrés Amorós, Eugenio d'Ors, crítico literario
(Madrid: Editorial Prensa Española, 1971), p. 39.
- ⁴⁴ Ibid., p. 33.
- ⁴⁵ André Maurois, p. 70.
- ⁴⁶ James Olney, p. 34.
- ⁴⁷ James C. Johnston, p. 20.
- ⁴⁸ André Maurois, p. 185.

- ⁴⁹ James Olney, p. VII.
- ⁵⁰ Leon Edel, p. 95.
- ⁵¹ John Garraty, p. 131.
- ⁵² James Clifford, p. 87.
- ⁵³ Eugenio d'Ors, La vie de Goya (Paris: Gallimard, 1928), p. 9.
- ⁵⁴ Leon Edel, p. XV.
- ⁵⁵ John Garraty, p. 153.
- ⁵⁶ James Clifford, p. 126.

CAPITULO VI

LA BIOGRAFIA ORTEGÜIANA: UN ESTUDIO COMPARATIVO

Las páginas anteriores se propusieron ser un estudio detallado de la teoría biográfica de Eugenio d'Ors. Hemos ahondado en su teoría y en la aplicación de ésta haciendo especial interés en Epos de los destinos. Como filósofo contemporáneo de d'Ors, Ortega y Gasset también dedicó muchas de sus páginas al género biográfico, lo cual nos insta en estos momentos a una comparación de teorías que nos haga comprender mejor ese aspecto poco estudiado de la personalidad literaria de Ortega. Para ello, será necesario detenernos ante todo en el pensamiento filosófico que respalda su concepto de la biografía.

Ortega y Gasset parte de su teoría histórica en su concepción de la biografía al considerar que por medio de la historia "intentamos la comprensión de las variaciones que sobrevienen en el espíritu humano."¹ A su vez, el concepto más importante de la historia viene a ser la idea de las generaciones que constituye el cuerpo de la realidad histórica y "posee una anatomía perfectamente jerarquizada, un orden de subordinación, de dependencia entre las diversas clases de hechos" ("El tema de nuestro tiempo", III, p. 146). Partiendo de esta premisa, Ortega estima que los

miembros de una misma generación "vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior" ("El tema de nuestro tiempo", III, pp. 147-148). Vivir constituye una especie de intercambio entre dos generaciones porque "para cada generación, vivir es,... una faena de dos dimensiones, una de las cuales consiste en recibir lo vivido --ideas, valoraciones, instituciones, etc.-- por la antecedente; la otra, dejar fluir su propia espontaneidad" ("El tema de nuestro tiempo", III, p. 149). La historia se ocupará, pues, de averiguar cómo se han manifestado las vidas humanas.

El método de las generaciones nos conduce a la interpretación del vivir ya que nuestra vida se mueve dentro de una generación, es decir, dentro del pensamiento de una época que constituye la circunstancia de una vida. La filosofía orteguiana parte del yo como dimensión primaria del vivir, un yo que tiene la faena superimpuesta de entenderse con su circunstancia. La faena del vivir consiste "en que el hombre está siempre en una circunstancia, que se encuentra de pronto y sin saber cómo sumergido, proyectado en un orbe o contorno incanjeable, en este de ahora" ("Entorno a Galileo", V, p. 23). Su empresa será la de decidir a cada instante lo que ha de hacer en el siguiente. La vida, según Ortega, es el drama de cada individuo en el mundo y la historia no es un enfoque hacia la psicología del individuo sino un método de "reconstrucción de la estructura de ese

drama que se dispara entre el hombre y el mundo" ("En torno a Galileo", V, p. 26).

En su teoría biográfica Eugenio d'Ors partió de la premisa de que la psicología tradicional adolece de la complejidad necesaria para comprender al ser humano. Sin embargo, vimos también cómo d'Ors utiliza la consciencia y la subconsciencia en el análisis de la personalidad y establece la necesidad de la existencia de un estadio superior a la consciencia que él denomina sobreconsciencia. En esta sobreconsciencia queda radicada la vocación humana. La teoría orsiana queda, pues, establecida dentro del marco de la personalidad y descansa primordialmente sobre la base científica de la psicología extendiéndose hacia el estudio orsiano de la angeología que, como sabemos, linda por un lado con la psicología y por el otro con la teología. La teoría orteguiana de la biografía, sin embargo, rechaza de plano la participación que la psicología tiene en el vivir y coloca su plataforma filosófica en la historia. Para Ortega y Gasset "las diferencias psicológicas, subjetivas, son subalternas y no hacen más que poner menudas indentaciones en el esquema de su drama común" ("En torno a Galileo", V, p. 27). De hecho, Ortega busca en la historia la estructura objetiva de una vida y estima que "es preciso que la historia abandone el psicologismo o subjetivismo en que sus más finas producciones actuales andan perdidas y reconozca que su misión es reconstruir las condiciones objetivas en que los individuos, los sujetos

humanos han estado sumergidos" ("En torno a Galileo", V, p. 27).

Por otra parte, la concepción biográfica orteguiana se propone un enfoque nuevo. La vida que el biógrafo persigue, no consiste en una realidad externa ya que para Ortega, el yo del individuo no lo constituye ni su cuerpo, ni su alma, ni siquiera su psique. Estas son cosas con las que se ha encontrado un individuo al nacer y de las cuales se sirve en el drama del vivir. Ortega estima que el drama vital consiste en "la lucha frenética con las cosas y aun con nuestro carácter por conseguir ser de hecho el que somos en proyecto" ("Goethe desde dentro", IV, p. 400).

Dado que la vida humana no es una realidad hacia afuera, Ortega difiere de las estructuras biográficas usadas tradicionalmente para crear una estructura biográfica diferente. Para ello comienza por establecer que la realidad vital no consiste "en lo que es para quien desde fuera la ve, sino en lo que es para quien desde dentro de ella la es, para el que se la va viviendo mientras y en tanto que la vive. De aquí que conocer otra vida que no es la nuestra obliga a intentar verla no desde nosotros, sino desde ella misma, desde el sujeto que la vive" ("En torno a Galileo", V, pp. 30-31). Para Ortega, el biógrafo tradicional se ha manifestado más bien a manera de psicólogo entrando dentro de un individuo a descubrir el aparato que forma su carácter. Aunque Ortega alega que no desdeña la psicología, aclara también que es necesario superar toda esa información

haciendo una biografía que no se reduzca a pura psicología. Así, la vida se convierte en una de las realidades más objetivas porque "es encontrarse el yo del hombre sumergido precisamente en lo que no es él, en el puro otro que es su circunstancia" ("Goethe desde dentro", IV, p. 400). El biógrafo entra dentro del ámbito de la circunstancia del individuo y ese es el verdadero interior desde el cual Ortega intenta ver a sus biografiados. Ese es el ejemplo específico de "Goethe desde dentro" en el que Ortega alega que "no se trata de ver la vida de Goethe como Goethe la veía, con su visión subjetiva, sino entrando como biógrafo en el círculo mágico de esa existencia para asistir al tremendo acontecimiento objetivo que fue esa vida y del cual Goethe no era sino un ingrediente" ("Goethe desde dentro", IV, p. 401).

Al definir la vocación Ortega opina que por ésta no debe entenderse solamente la ocupación profesional de un individuo sino el programa que cada individuo tiene para su propia existencia. De considerarlo así, el yo sería la vocación pero los biógrafos no parecen haberse preocupado por estas cuestiones. Ortega propone que la misión del biógrafo se convierta más bien en descubrir "cuál era la vocación vital del biografiado, que acaso éste desconoció siempre. Toda vida es, más o menos, una ruina entre cuyos escombros tenemos que descubrir lo que la persona tenía que haber sido" ("Goethe desde dentro", IV, p. 401). Este punto ofrece una clara similaridad con d'Ors quien, sabemos,

se propuso igualmente revelar el destino y la vocación del individuo por medio de la interpretación de las anécdotas diarias.

Para Ortega el biógrafo debe también valorar debidamente el grado de autenticidad de una vida para poder determinar hasta qué punto un hombre ha sido fiel a su vida. La vida vista desde fuera se convierte en una verdadera estatua pero, por el contrario, al ser vista desde dentro, pierde su forma estatuaria. El biógrafo debe entrar dentro del drama de cada vida para determinar los puntos que esclarecen la exacta realidad de una existencia dada. Vista desde su intimidad la vida no tiene forma ya que sólo lo que se ve desde fuera guarda una forma. Para Ortega este debe ser el método biográfico porque la vida "no tolera ser contemplada desde fuera: el ojo tiene que trasladarse a ella y hacer de la realidad misma su punto de vista" ("Goethe desde dentro", IV, p. 402).

Después de admitir que la vida es intimidad y que, por lo tanto, debe ser vista desde dentro, Ortega explica que una vida está constituida de tres elementos básicos importantes: vocación, circunstancia y azar. A esto añade que "lo más interesante no es la lucha del hombre con el mundo, con su destino exterior, sino la lucha con su vocación" ("Goethe desde dentro", IV, p. 402). La vocación y la circunstancia forman un sistema dinámico dentro del cual el azar juega un papel importante como factor irracional. Dados estos tres productos "escribir la

biografía de un hombre es acertar a poner en ecuación esos tres valores" ("Velázquez", VIII, p. 468).

Observaremos ahora con algún detenimiento la biografía de Velázquez, ejemplo máximo de este género en la obra de Ortega y Gasset con el propósito de encontrar puntos de relación y contraste con d'Ors. El mismo Ortega explica el nacimiento de esta obra: en 1943 el Iris-Verlag de Berna le pidió que escribiera unas páginas sobre Velázquez. Sintiendo ajeno a esa disciplina, Ortega aceptó el encargo con la prerrogativa de que precisamente se buscaba la perspectiva de un meditabundo ajeno a dicha materia. La biografía de Velázquez se redactó en Lisboa, en el antes mencionado año y se publicó primeramente en alemán, luego en francés y en inglés. Ortega considera que ante la pintura no ha sido más que un transeúnte pero también admite que "el transeúnte lo es casi siempre porque va a lo suyo, enfocado hacia sus propios temas, con un aparato de conceptos formado en vista de ellos, con habitualidades de análisis que su ocupación continuada ha decantado en él" ("Velázquez", Nota Preliminar, VIII, p. 454). De hecho, eso es lo que encierra el género biográfico orteguiano, como también lo encontramos en la biografía orsiana. Ambos han creado un género biográfico sumido y apoyado en la masa de conceptos filosóficos que regía el pensamiento de cada uno de ellos. Por eso, nos ha sido imprescindible explicar el pensamiento filosófico que gira en torno a la biografía orteguiana, como también nos fue

esencial explicar el pensamiento orsiano antes de adentrarnos a una valoración de las biografías mismas. En Ortega, es imprescindible la comprensión de su teoría de las generaciones ya que, como él mismo ha señalado, "el individuo no puede orientarse en el universo sino al través de su raza, porque va sumido en ella como la gota en la nube viajera" ("Velázquez", Nota Preliminar, VIII, p. 455).

La primera parte de esta biografía, titulada "Introducción a Velázquez" narra estrictamente una serie de acontecimientos que constituyen la vida de Velázquez. A esta sucesión anecdótica es a la que Ortega denomina el "dermatoesqueleto" de una biografía. Pero recordemos que para Ortega una vida es principalmente intimidad y debe en realidad ser comprendida desde dentro, como ya hemos explicado. Los datos externos poco tienen que aportar. En el caso de Velázquez, salta a la vista precisamente la escasez de datos. Ortega aclara, sin embargo, que esa escasez de datos biográficos nos revela lo más importante de la biografía de Velázquez, a quien "no le pasó en toda su vida más que una cosa importante, entre las que se pueden averiguar mediante datos: ser nombrado pintor del rey cuando empezaba a vivir" ("Velázquez", VIII, p. 458). De hecho, la vida de Velázquez se caracteriza por la monotonía, una vida en la que en realidad poco sucede y éste, subraya Ortega, es un dato esencialísimo en la comprensión de su vida. Para Ortega "Velázquez es el pintor que se caracteriza por... no pintar, quiero decir, por lo poco que pinta" ("Veláz-

quez", VIII, p. 461). Al establecer este punto Ortega discrepa de los biógrafos del pintor sosteniendo que en realidad Velázquez tenía abundancia de tiempo y que se caracterizaba por una exacerbada lentitud en todo. Esto justifica mejor, según Ortega, su escasa producción. Ortega explica esto cuando aclara que "hay quien reacciona ante la prisa existencial negándola, es decir, llenándola de calma. Esto implica que esa persona no tiene empeño en existir. Por muchas razones y en muchos sentidos yo veo en Velázquez uno de los hombres que más ejemplarmente han sabido... no existir" ("Velázquez", VIII, p. 462).

¿Cómo pretende Ortega acercarse a la biografía de Velázquez? Pues bien, para comenzar Ortega opina que "los historiadores de los hombres famosos debían procurar dibujarnos, con la mayor precisión posible, la figura de su fama mientras vivieron, pues pocas cosas son tan reveladoras de cómo esos hombres fueron" ("Velázquez", VIII, p. 463). En su tiempo Velázquez gozó de poca popularidad y a su vez no le interesaba el reclamismo porque se sentía plenamente seguro de su talento como ningún otro pintor. Velázquez no se inmutó nunca al ser acusado de no saber pintar más que cabezas. ¿Por qué esta actitud ante la pintura? Ortega lo aclara reclamando que "Velázquez repudia el oficio de pintor... no quiere, no ha querido nunca, ser pintor" ("Velázquez", VIII, p. 466). Esta es la idea central de toda esta biografía que, según su autor, aclara toda la vida del pintor. De hecho, al tratar de definir a Veláz-

quez, Ortega explica que es más un "gentilhombre" que un pintor, definiéndolo así en términos de una paradoja. Al preguntarnos por qué ha pintado cada uno de sus cuadros encontramos casi siempre "una respuesta de orden estético y no meramente de ocasión profesional" ("Velázquez", VIII, p. 470). Ortega y Gasset define la vida de Velázquez en términos de dos puntos importantes: "la aspiración artística y la aspiración nobiliaria." Ambas, según Ortega, se satisfacen sin tensión ni lucha y como resultado Velázquez "quedó vacío de tensión vital, como una pila eléctrica que se descarga de su potencia. De aquí la desesperante monotonía de su destino y la extraña tenuidad de su vivir" ("Velázquez", VIII, p. 472).

Enrique Lafuente Ferrari rechaza la idea de Ortega en cuanto a Velázquez alegando que existen más bien otras razones para justificar la escasez de producción de este pintor. En primer lugar Lafuente Ferrari difiere afirmando que el servicio palatino era en realidad más devorador de horas de lo que Ortega pensaba. Y para resumir en pocas palabras su discrepancia, este crítico indica que "Velázquez pintó poco porque a su temperamento calmoso vino a unirse la traba de sus horas, infinitas horas, pasadas en las cámaras de Palacio y en los viajes en que acompañaba a la Corte."² Claro está, mucho más interesante y convencedora la teoría orteguiana que las razones justificadoras de un tiempo irracionalmente desvanecido en la vida del pintor expuestas por Lafuente Ferrari.

¿Por qué pone Ortega tanto énfasis en las horas vacías de Velázquez? Simplemente porque opina que en ellas radica la clave para la comprensión de su obra: "La técnica de Velázquez es un progreso continuo en una destreza negativa: prescindir. Frente a todo el pasado de la pintura europea, se esfuerza en eliminar la representación del volumen sólido, es decir, de cuanto en la imagen es alusión a datos táctiles" ("Velázquez", VIII, p. 477). A diferencia de todos los pintores de su época, para Velázquez "la pintura no es un oficio, sino un sistema de problemas estéticos y de íntimos imperativos" ("Velázquez", VIII, p. 481). El descubrimiento de Velázquez que explica la harta impopularidad del pintor en su tiempo radicaba en haber podido llevar a la pintura el hecho de que la realidad, a diferencia del mito, no está nunca acabada. Esto es lo que producía en el observador la impresión de estar ante una obra no acabada cuando de hecho lo estaba. Por otra parte Ortega opina que realmente "hacer de las cosas que nos rodean presencias impalpables, incorpóreas, no es flojo truco de prestidigitación, de desrealización" ("Velázquez", VIII, p. 477). En esto descansa lo más sobresaliente de la obra de este pintor ya que, según Ortega, nadie como él ha pintado la realidad circundante con menos pinceladas. ¿El descubrimiento exacto de la obra de Velázquez según Ortega?: "La retracción de la pintura a la visualidad pura" ("Velázquez", VIII, p. 477).

Volvamos, pues, ahora a nuestro punto de partida, la

idea de las generaciones, para encontrar su enlace en la vida de Velázquez. Al comenzar esta biografía, Ortega enmarcó al pintor en lo que él ha denominado su generación. Ribera, Zurbarán, Alonso Cano, Claudio Lorena, Poussin y Van Dyck pasan a formar parte de la generación de Velázquez. En el campo de las letras Gracián y Calderón son coetáneos. Sin embargo, en medio de este desfile de personalidades, y a la cabeza de ellos destaca la figura de Descartes. Esta es la figura que, según Ortega mejor manifiesta "los caracteres substantivos del período" ("En torno a Galileo", V, p. 51). Descartes se convierte así en la figura epónima de la generación. Ortega encuentra un paralelismo entre el pensamiento de Descartes y la obra pictórica de Velázquez. ¿Por qué? Porque "también Descartes, en su profunda soledad, se revuelve contra los principios intelectuales aún vigentes en su tiempo, es decir, contra toda la tradición: contra los escolásticos lo mismo que contra los griegos" ("Velázquez", VIII, p. 484). Ambos se mueven y crean desde el mismo punto de vista y "como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad" ("Velázquez", VIII, p. 484).

En presencia de una vasta ausencia de información respecto de la vida de Velázquez, Ortega y Gasset se dirige a la obra del pintor para la interpretación de su vida. Ortega basa también dicha interpretación en su concepto de la razón vital a la vez que en la idea de las generaciones.

El resultado es, por lo tanto, una interpretación completamente historicista de la vida. No nos detenemos en el estudio de los cuadros como lo hace Lafuente Ferrari ya que no es ese nuestro propósito y ya ese crítico lo ha hecho con gran éxito. Nuestro propósito ha sido estudiar el modo orteguiano de acercarse al género biográfico del cual Velázquez es su máximo exponente.

A diferencia de Velázquez, la biografía de Goya se presenta con una actitud y una estructura diferente por parte de su autor. En primer lugar Ortega revela una cierta preferencia por Velázquez a diferencia de Goya en quien el filósofo encuentra más bien "un panorama caótico" que contrasta rotundamente con la figura de Velázquez. La biografía de Goya aparece dividida en tres partes principales: "Preludio a un Goya", "Sobre la leyenda de Goya", y "Fragmentos". Explica Ortega que esta biografía surgió de un interés personal en la figura de Goya, y es el producto del propio pensamiento orteguiano en el que ha procurado "plantear la cuestión del 'popularismo y casticismo' que a Goya inercialmente se ha solido atribuir" ("Goya", Nota Preliminar, VII, p. 506). Al comienzo de esta obra Ortega admite que las obras de un individuo son pedazos de su vida. De ahí que la biografía de Goya intente asomarse a la vida del pintor a través de su obra ya que estima que "si hay alguien que reclame ser comprendido, ser explicado y no sólo visto, es Goya, sobre todo sí, como parece obligatorio, se contempla la totalidad de su obra" ("Goya", VII, p. 513).

El estudio de las obras de este pintor llenará los vacíos que existen en los datos de la vida particular de Goya para una mejor comprensión de su biografía.

¿Cómo se propone Ortega el estudio biográfico de Goya? Pues bien, dice Ortega que hay que partir "de los datos que sobre él poseemos, pero no hay que limitarse a ellos. Esos datos son sólo los puntos de referencia donde queda inscrita la figura imaginaria de Goya" ("Goya", VII, pp. 514-515). Mas cuando Ortega propone "imaginar" no tiene en realidad la intención de "fantasear". También en ese mismo sentido se propone d'Ors imaginar y este es otro punto de convergencia entre las dos teorías biográficas. Explica Ortega que cuando dice "que es metódicamente ineludible imaginar al hombre Goya, no se trata de fantasear acontecimientos concretos de su vida, sino de precisarnos posibilidades. Un hombre es, ante todo, un sistema de posibilidades e imposibilidades. Y ese sistema es lo que el historiador está comprometido a precisarse" ("Goya", VII, p. 515). Estudiar un cuadro de Goya significa más bien descubrir la intención del pintor. Ese ha sido el método perseguido por casi todos los historiadores de arte en los cuales Ortega encuentra la falla de la irresponsable arbitrariedad. Ortega, por el contrario, propone que el historiador concienzudo que intente entender a Goya, debe analizar sus hipótesis sin ser partícipe de ellas, es decir, objetivamente. Opina Ortega que "no basta con ver el signo, con contemplar el cuadro. Hay que interpretarlo, esto es: eliminar por

imposibles todos los sentidos aparentes menos uno, que será el auténtico, el que tuvo para el pintor" ("Goya", VII, p. 516).

La biografía de Goya gira en torno a dos puntos principales: "Preludio a un Goya" y "Sobre la leyenda de Goya." En la Nota Preliminar los compiladores aseguran que "uno y otro sirven de ejemplo de la destreza y profundidad con que Ortega sabía acometer la biografía; a su juicio, el máximo género literario" ("Goya", VII, p. 506). De hecho, Ortega parece corroborar esta idea de su gran interés por la biografía cuando dice que "la vida de un pintor es la gramática y el diccionario que nos permitiría, si la conociésemos, leer inequívocamente su obra" ("Goya", VII, p. 516). En la ideología de Ortega, pues, la biografía es la llave de la interpretación de la obra de un hombre. La vida es quehacer. Comprendemos el quehacer cuando entendemos esa vida a través de una biografía bien compuesta.

La tarea que propone Ortega se facilita, explica él mismo, cuando echamos un vistazo panorámico a la obra completa del pintor con el propósito de determinar los temas que ha pintado o dejado de pintar. Este primer vistazo no tiene el propósito de determinar estilos ni influencias, antes bien, el filósofo intenta descubrir cómo el pintor "tomaba su oficio, qué era para él 'ser pintor'... El estilo de un pintor nace, igual que la planta sobre una tierra, sobre el modo como él siente y toma su oficio" ("Goya", VII, p. 517). La biografía de Goya sigue, en este sentido, la misma pauta

que la de Velázquez.

Como ya notamos antes, Velázquez se caracterizó por la escasez de producción. Goya se va a caracterizar por todo lo opuesto: una exorbitante producción que incluye todos los temas concebibles. La vasta producción pictórica de Goya significa para Ortega "que Goya se sentía capaz de todo, lo cual no quiere decir que lo fuera" ("Goya", VII, p. 518). Ortega encuentra que en realidad Goya no se sentía aún con sus temas y que, por lo tanto, se acercaba a ellos con un espíritu de vulgaridad y poco respeto. Sin embargo, se destacan en él "la riqueza, casi sin límites, de su destreza como artífice, de su práctica en todas las técnicas de pintura, grabado y dibujo" ("Goya", VII, p. 518). En realidad Ortega destaca lo que él denomina la 'artesanía' de este pintor abordando "la vehemente sospecha de que Goya tomó su oficio de pintor como una artesanía superior, se sintió como un artífice y nada más" ("Goya", VII, p. 519). Ortega opina que en realidad Goya no pone ningún interés personal en sus temas y esta parece ser la cualidad que más desagrada al crítico Ortega quien, a diferencia de los críticos anteriores, no encuentra calor humano alguno en la obra de este pintor. La explicación a la curiosa manifestación de arte que representa la pintura de Goya radica precisamente en la actitud artesana de Goya ya que "un orfebre no tiene por qué ser apasionado" ("Goya", VII, p. 520). Goya no labora poseído de la idea de grandeza de la pintura, sino por el contrario, ésta es su faena

cotidiana y esto explica mejor, según este autor, la amplitud temática del pintor.

Se ha destacado también en la crítica el conocido popularismo de Goya al que Ortega se refiere explicando que éste llega al pintor por vía de su contacto directo con lo popular como hombre de pueblo marcado por la rudeza de la humilde condición. A la vez, sin embargo, "no hay pretexto para levantar una leyenda de heroísmo aventurero e indómito" ("Goya", VII, p. 521). En esto difiere Ortega de d'Ors ya que éste último subraya en Goya el triunfo de una vida impulsada por el espíritu aventurero, y, en el caso de la teoría orsiana, por el subconsciente. El casticismo, para Ortega, no es la substancia de la vida y obra de Goya. En su teoría biográfica, que viene respaldada por la teoría histórica de las generaciones antes explicada, Ortega promueve la idea de que el pretendido popularismo de Goya responde más bien a las costumbres y pensamientos de la época. Ortega descubre en el siglo XVIII un verdadero frenesí por todo lo "plebeyo" y el hombre Goya se hace "frente al sistema de vigencias establecidas en el contorno donde se halla infuso" ("Goya", VII, p. 529). Para d'Ors, Goya no es el pintor castizo que todos han querido ver sino el pintor que ha recogido influencias diversas en todo el mundo. Ortega solamente ve en Goya a un pintor español dedicado a todos los temas plebeyos.

El quehacer de un hombre debe quedar explicado en su relación a la generación en que tuvo lugar. Así, explica

Lafuente Ferrari que "tras la obra de arte existe una expresión del mundo que debe ser comprendida y explicada."³ En este sentido comprendemos la vida de Goya como un fenómeno natural a las demandas y características de su siglo. En Velázquez esta idea se vio aun más clara y enfatizada con la figura epónima de Descartes. Igualmente ocurrirá con Mirabeau cuyo carácter representó el abono necesario para el desarrollo de una personalidad que correspondiera a las exigencias de una sociedad que ya pedía la solución de sus problemas mediante la adopción de la monarquía constitucional. Existe, de esta manera, una correlación entre el personaje y su circunstancia, armonía entre el biografiado y su generación que corrobora la idea de las generaciones.

Para Ortega y Gasset la obra de Goya presenta una dualidad que surge de un cambio radical que ocurre en el pintor a partir de su entrada en la cuarentena. Hacia 1790 cambia el marco social de Goya y con esto, cambia también toda su vida. Goya comienza a rodearse de la más alta nobleza española y aunque "inculto y de mente lenta, no entiende muy bien lo que oye, pero capta algo fundamental: que no hay que entregarse a lo espontáneo, ni propio ni colectivo, que hay que vivir una 'idea'" ("Goya", VII, p. 533). En la contradicción halla Ortega, como también lo halló d'Ors, la clave para la comprensión de su vida y obra. A pesar de su rudeza "en el fondo de aquel rudo menestral dormitaba un sentido aristocrático de la existencia" que a veces, inclusive, pasaba desapercibido al propio Goya ("Goya", VII, p. 533).

¿En qué consiste, pues, la hipótesis de Ortega? Ella queda resumida cuando dice que Goya, "por un lado, disocia su persona, que queda escindida para siempre en un alma popular --no 'popularista'-- que era de nacimiento y juventud, y una confusa presencia de normas sublimes, un poco etéreas, que le arrancan de la espontaneidad nativa y le comprometen consigo mismo a vivir otra vida" ("Goya", VII, p. 536). La dualidad manifiesta en la vida y por consiguiente en la obra de Goya consiste en una aparente inadaptación al mundo de la tradición y al mundo de la cultura. Sin embargo, Ortega reconoce un brusco cambio direccional en la obra de este pintor que surge de su cambio de relaciones sociales y que logra "desencajarle de las tradiciones, incluso de las pictóricas en que pervivía instalado, al proponerle rehusar lo primerizo, retirarse a zonas más profundas y reflexivas de su ser, Goya liberta y como despabila su originalidad" ("Goya", VII, p. 536).

La segunda parte de la biografía del pintor se titula "Sobre la leyenda de Goya" y se propone primordialmente descifrar el problema de la leyenda en que se envolvió siempre la obra y la vida de este pintor. Esta segunda parte procura pues, aclarar, al menos superficialmente la leyenda de Goya con el propósito de iluminar la incompatibilidad entre el pintor y sus personajes y las infundadas aventuras tradicionalmente atribuídas a Goya. Ortega explica que "la vida de Goya resulta así un mero duplicado de sus creaciones, y cuando esto es directamente imposible porque la figura

goyesca es una mujer, se procede a lo más inmediato y se hace a Goya su amante" ("Goya", VII, p. 538). Ortega aspira a un análisis más real de la biografía de Goya ilustrando e interpretando referencias a la vida de Goya de parte de algunos contemporáneos y de personalidades que escribieron acerca del pintor. Así, Ortega llega a la conclusión que lo que se ha escrito y dicho referente a este pintor es responsable de la leyenda que existe en torno a él ya que muchos "creían que lo que hay que hacer con las cosas al hablar de ellas es exorbitarlas" ("Goya", VII, p. 545), de ahí el carácter legendario de la vida de Goya.

"Sobre la leyenda de Goya" intenta también teorizar, como también lo hizo la biografía de Velázquez, sobre el género biográfico. Al preguntarse quién es Goya, el biógrafo debe tener en cuenta una serie de categorías que deben preceder la concepción de una seria interpretación biográfica. En esto entra en primer lugar la selección del material que en efecto todo biógrafo se ve obligado a manipular. En referencia a esto Ortega opina que "en una biografía sólo importa lo que más o menos enérgicamente contribuye a conformar o informar la vida del personaje, y esto sólo acontece con los hechos que dejan una huella en esa vida. Viceversa, cuando advertimos cierta huella en una vida podemos concluir de ella a su causa y reconstruir ésta aunque nos falten datos directos sobre ella" ("Goya", VII, p. 546).

Volviendo a Goya notamos que a través de esta biografía

Ortega mantiene una actitud diferente hacia el pintor de la que encontramos en Eugenio d'Ors para quien Goya era otro "monstruo de la naturaleza". Ortega no encuentra el atractivo en la vida y la obra de Goya que encontró en Velázquez en quien Ortega ve una figura representativa de una generación y la unión de nobleza y maestría en una obra realmente laudable. En Goya, Ortega encuentra más bien la obra de un artesano que inclusive se hallaba distanciado de sus temas. Sin embargo, al tratar de definir a Goya, Ortega opina que en él "coincide la vocación plenamente con la profesión pictórica... Cabría decir que Goya no tenía esa vocación, sino que la vocación le tenía a él, le poseía por completo" ("Goya", VII, p. 554). No afirma lo mismo de Velázquez, a diferencia de lo que siempre se afirmó de éste, porque como se ha venido explicando Velázquez era más noble que pintor mientras que Goya era rotundamente pintor. Ortega se propone probar que Goya no fue en realidad tan truhán y pícaro como todas sus biografías han querido exagerar de él. La exuberancia de su creación indica que en realidad tuvo poco tiempo para dedicarse a picardías. En esta obra Ortega se propuso descubrir qué tipo de hombre fue este pintor y percibir el secreto de su yo, es decir, de su vocación porque "el yo de un hombre es su vocación, que, coincide unas veces más, otras menos y a veces nada con un oficio o profesión" ("Goya", VII, p. 554). En Goya, según indicamos anteriormente, existió esa coincidencia. Para Eugenio d'Ors la biografía tiene una misión mayéutica y debe pro-

ponerse la comprensión de una personalidad en busca de su vocación. Una obra biográfica, para Eugenio d'Ors, es la epopeya de un destino. Observamos así una similitud de intención en ambos autores aunque el acercamiento sea irrefutablemente diferente.

Notamos igualmente en Ortega, una concepción similar hacia la persona de Goya quien para d'Ors representaba al hombre demoníaco dirigido siempre por el subconsciente. Aunque el hombre demoníaco orsiano no se refiere en modo alguno al hombre de cualidades diabólicas, d'Ors también opina que Goya alcanza la cima de la gloria, no sólo por sus méritos de pintor sino por cuestiones del azar y por picardías y riesgos nacidos de su goliardesca naturaleza. También para d'Ors Goya fue un hombre nacido para alcanzar la cumbre y a esa vocación se dirigió "en trayectoria de proyectil". Hablando de los pintores contemporáneos Ortega opina que "es improbable que en ningún otro se diese una vocación tan decidida y total, tan coextensiva con toda su persona" ("Goya", VII, p. 554). Por otra parte, Ortega también observa cierta naturaleza demoníaca en Goya que expresa al decir que a este pintor "habrá que considerarle como un efectivo 'poseso', como un endemoniado por el demonio de su propio estro" ("Goya", VII, p. 554). Así, aunque a Ortega no le simpatice completamente Goya, su biografía muestra que ha tratado, hasta cierto punto, de mantener una postura afirmativa ante ciertas cualidades meritorias del pintor. Pero ante todo observamos, tanto en Ortega como en

d'Ors, una posición similar en el tratamiento y reconocimiento de cualidades. Ambos pensadores han llegado a similares conclusiones por diferentes caminos.

La biografía orteguiana se propone ser, como hemos observado, una visión del hombre 'desde dentro', ver a Goya, por ejemplo, desde dentro de Goya. De este modo, Ortega concluye: "Permítaseme decir que esta perspectiva se emplea ahora por primera vez. Es una perspectiva inversa de la habitual, puesto que en ella se adopta como punto de vista del contemplador el punto de vista del contemplado" ("Goya", VII, p. 555). Y nos atrevemos a preguntar, ¿no es ésta acaso la intención de d'Ors al escribir biografía? De hecho, Eugenio d'Ors siempre postuló una biografía en la que la anécdota, cargada de simbología, se propusiera devanar ante el lector el desenvolvimiento de una vida ante su destino o vocación. Esta tarea, hasta cierto punto utópica, tanto en d'Ors como en Ortega, encierra una visión interiorizante de una vida ya que sería imposible devanar la madeja desde fuera. De hecho d'Ors propone vivir la vida de un individuo a la par que este la vive para poder alcanzar el valor simbólico de cada anécdota. Este método exige gran esfuerzo del lector ya que "les obliga constantemente a volver del revés la óptica a que están acostumbrados" ("Goya", VII, p. 555). La razón radica en el hecho de que ambos escritores se proponen una comprensión genuina de la vocación y ésta, que se proyecta desde el futuro, debe ser vista

siempre desde ese presente que se mueve progresivamente hacia el futuro. Es necesario, pues, substituir, siempre que se pueda, el punto de vista del lector por el del biografiado. Una vida no se puede contemplar desde fuera sino que debe ser observada desde el punto de vista de quien la vive.

Tanto en Ortega como en d'Ors la biografía cobra un cariz de análisis que Ortega observa al decir que "la biografía, tratada así, pierde su agradable y fluída apariencia de narración y, a pesar de que en el fondo sigue siéndolo, toma un aspecto analítico bastante complicado, convirtiéndose en el álgebra de una vida humana" ("Goya", VII, p. 555). Como d'Ors, Ortega también encuentra un espíritu de contradicción latente en la vida de Goya. Explica: "Quedamos, de un lado, en que Goya no tiene ningún proyecto determinado con carácter innovador para lo que va a hacer en pintura; de otro lado, en que Goya, al vivir por anticipado el futuro de sí mismo... ve con una evidencia incontrastable que esa su obra futura es superior a todo lo que hacen los demás" ("Goya", VII, p. 562).

Ortega y Gasset no está interesado en los años de vejez de Goya, como tampoco lo estuvo en los de Velázquez ni lo estará en los de Mirabeau. A Ortega, como a d'Ors, no le atañe la "supervivencia", sino la masa de datos que mejor establezca la substancia de una vocación y su correlación con el azar y la circunstancia. Tampoco importan aquellos datos que no sirvan para descubrir el yo del hombre. La profesión del hombre orteguiano cobra máxima importancia

porque representa el quehacer que esa persona se ha inventado y constituye el elemento revelador del yo. Aunque en d'Ors el quehacer del individuo también sobresale, este autor pone más interés que Ortega en otros elementos de la vida que para él son igualmente reveladores de una personalidad, como son la vida juvenil, el hogar y la familia o el marco social en los que Ortega se detiene muy poco.

En 1927 Ortega y Gasset dedicó unas páginas al estudio de la figura de Mirabeau en quien él veía "el arquetipo del político" ("Mirabeau", III, p. 603). Estas páginas constituyen una temprana manifestación de su interés y disposición por el género biográfico. Conviene ahora meditar algo en la concepción de este tratado biográfico que contiene el germen de lo que Ortega promulga ya más directamente en las biografías de Goya y Velázquez. En primer lugar será necesario aclarar que el arquetipo que Ortega ve en Mirabeau en ningún momento implica el político ideal, distinción que aclara desde un principio al decir que "los arquetipos son las cosas según su ineluctable realidad", mientras que "los ideales son las cosas recreadas por nuestro deseo --son desiderata" ("Mirabeau", III, p. 603). Esa "ineluctable realidad" es la que este ensayo se propone analizar.

En primer lugar, Ortega parte de la idea que la clave para la comprensión de Mirabeau radica precisamente en que a pesar de su "espíritu liberal y democrático, [Mirabeau] era de alma y de raza un noble" ("Mirabeau", III, p. 606). Esta combinación de ideas responde por la personalidad de

este hombre y por el hecho de que se convirtiera en la figura elegida para la comprensión de la posibilidad de la monarquía constitucional. Para lograr su objetivo de analizar a Mirabeau Ortega parte de una comparación con César cuyo "sí mismo" o "yo" trata de comprender para llegar a la conclusión de que "un afán indomable de crear cosas, de organizar la historia" le caracterizaba ("Mirabeau", III, p. 608). Al igual que lo hizo con Goya y Velázquez, el primer análisis que se propone es el que denomina el "psicofísico" en el que enumera "lacónicamente los hechos principales de su vida, subrayando, sobre todo, los que han motivado la fama de inmortal" ("Mirabeau", III, p. 612). El retrato psicofísico de Mirabeau se refiere, por lo tanto, a las anécdotas y datos que se mueven en torno a su vida personal y que tienen la facultad de describirnos su carácter a través de una relación cronológica. Al concretar el carácter de Mirabeau Ortega concluye que la "impulsividad, turbulencia, histrionismo, imprecisión, pobreza de intimidad, dureza de piel, son las condiciones orgánicas, elementales, de un genio político" ("Mirabeau", III, p. 625). Ortega persigue estas cualidades en el análisis de la máquina psicofísica de este político para comprender los rasgos de carácter que contribuyen a forjar la figura del arquetipo político.

El arquetipo del hombre político es aquel que, como Mirabeau, "es el político por la gracia de Dios, el hombre de Estado nato" ("Mirabeau", III, p. 617) que no vacila un

momento en sus acciones o decisiones. Mirabeau demostró siempre en su juventud ser hombre de acción, voluntarioso, arriesgado y temerario. Así en el análisis psicológico Ortega concluye que "para Mirabeau, vivir era responder inmediatamente con un acto a la excitación que del contorno recibía" ("Mirabeau", III, p. 619). Por ser la impulsividad característica sobresaliente de su personalidad, Mirabeau necesita continuamente de la acción. El segundo rasgo sobresaliente de este hombre y de todo gran hombre político es el activismo y esta cualidad responde por su necesidad de acción. Mirabeau es el hombre que actuaba por necesidad y por impulso y "no se hacía cuestión de sus actos sino después de hallarse en ellos, y su pensamiento atendía sólo a perfeccionar la ejecución" ("Mirabeau", III, p. 620).

Para entender a Mirabeau a la luz de Ortega, es necesario comprender que hay dos tipos de hombre, el político y el intelectual. Este último, a diferencia del primero "no siente la necesidad de la acción. Al contrario: siente la acción como una perturbación que conviene eludir, y sólo, cuando es forzosa, a regañadientes y de mala manera ejecutar. Se complace, por el contrario, en intercalar cavilaciones entre la excitación y la actuación" ("Mirabeau", III, p. 620). La contraposición hombre intelectual y hombre político sirve para definir a este último y en ello basa Ortega este ensayo. Ortega trata de explicar la conducta a veces innoble del hombre político concluyendo que esa "pre-

sunta maldad no es sino la inevitable falta de escrupulosidad aneja a todo temperamento activista y, por tanto, impulsivo" ("Mirabeau", III, p. 621). Ortega explica que el hombre intelectual se concentra en su vida interior "atento a la pululación de sus ideas y emociones. Nada en el mundo tiene para él realidad comparable a esas cosas íntimas" ("Mirabeau", III, p. 624). El hombre político es todo lo contrario. Es el hombre que se proyecta hacia afuera y esto no le deja oír la voz de su internidad. Esa carencia de vida interior explica también la actitud de farsa que se revela en el carácter del político y, en este caso, de Mirabeau. Ortega explica que cuando el político miente, "en rigor no miente, porque no está adscrito íntimamente a nada determinado. Las palabras, y dentro de ellas, las ideas, son para él tan sólo instrumentos" ("Mirabeau", III, p. 625). Pero como podrá comprenderse, el carácter político necesita unirse al genio para que una personalidad política pueda convertirse en verdadero arquetipo. La impulsividad, teatralidad y carencia de escrupulosidad deben ir unidas al genio, y "sin esas capacidades fisiológicas, que son como fuerzas brutas y poderes elementales --demoníacos, diría un antiguo--, no hay grande hombre político" ("Mirabeau", III, p. 623).

Para Ortega y Gasset, el gigantesco organismo del hombre político tiene sus raíces en esas cualidades abyectas que lo caracterizan ya que esas "potencias demoníacas, casi puramente zoológicas,... proporcionan la energía necesaria

para el movimiento de tan enorme máquina como es uno de estos hombres creadores de historia" ("Mirabeau", III, pp. 627-628). Ahora bien, como hemos venido subrayando, el hombre político y el intelectual son dos polos opuestos pero Ortega admite también que "no será gran político si no posee una política de alta mar, de poderosa envergadura y larga travesía, si no ha tenido la revelación de lo que con el Estado hay que hacer en una nación" ("Mirabeau", III, p. 633). Esa visión es obra del intelecto que no está enteramente divorciado de la vida política. Antes bien, es precisamente la unión de intelectualidad y de las tendencias caracteriológicas animales las que distinguen al político egregio del vulgar. El intelecto es necesario porque "a la acción, tiene... que proceder una prodigiosa contemplación: sólo así será una fuerza dirigida y no un estúpido torrente que bate dañino los fondos del valle" ("Mirabeau", III, p. 637). Esto fue lo que distinguió a César, o en nuestro caso a Mirabeau: el político "es el tipo de hombre menos frecuente, más difícil de lograr, precisamente por tener que unir en sí los caracteres más antagónicos, fuerza vital e intelección, impetuosidad y agudeza" ("Mirabeau", III, p. 633).

Como hemos visto, "Mirabeau o el político" es más bien un tratado del carácter del hombre político que una biografía en sí. Guarda, sin embargo, una relación directa con la vida de Mirabeau que le ha servido de punto de partida para un análisis de tipo ensayístico. El propósito del

autor es observar y analizar cómo un individuo utiliza los recursos que le ofrece su carácter para cumplir o negar su vocación en la vida. "Mirabeau o el político" contiene el embrión algo desarrollado de lo que será la biografía orteguiana tal y como la observamos años más tarde en las de Goya y Velázquez. En éstos, como también aparecía ya en "Mirabeau", los datos cronológicos son de menor importancia mientras que los rasgos de carácter, en contraposición al azar y la circunstancia cobran un puesto principalísimo. Vocación, circunstancia y azar constituyen el eje de la teoría biográfica orteguiana completamente desarrollada ya en "Goya" y "Velázquez".

A diferencia de Ortega, la biografía orsiana del hombre político, como en la de los Reyes Católicos, se propuso el estudio de la vocación del hombre social que se define en términos de los individuos que le rodean. Por eso, para d'Ors, la biografía del hombre político, máximo exponente del hombre social, se convierte en un "racimo de biografías". Además, es curioso notar que Ortega le adscribe al hombre político un carácter demoníaco que Eugenio d'Ors atribuye solamente a personajes que como Goya están impulsados desde el subconsciente, mientras que el hombre político actúa desde la consciencia y en relación al mundo y la sociedad que lo rodea. Aunque las figuras políticas de Eugenio d'Ors no carecen completamente de vileza, especialmente si recordamos la personalidad del Cardenal Cisneros, d'Ors no prejuzga la necesidad de un carácter

abyecto para el logro de la magnanimidad del político. De hecho, las figuras políticas de d'Ors se caracterizaban más por su genio y agudeza en las maniobras políticas que por ningún rasgo de vileza o intelecto. Por supuesto, Eugenio d'Ors no se proponía, como Ortega, el análisis de un arquetipo político, aunque para él la monarquía de los Reyes Católicos se trataba de una de las monarquías más laudables de nuestra historia. Para Ortega el triunfo del hombre político radica en la unión de dos fuerzas antagónicas; para d'Ors en la interrelación armoniosa entre el gobernante y el grupo de hombres selectos que lo rodean y apoyan.

El concepto de biografía, lo mismo que la creación de dicho género en Ortega y d'Ors ofrece grandes puntos de contacto y divergencia que trataremos ahora de resumir. Hemos observado con detenimiento el caso de Eugenio d'Ors y hemos notado también, en el transcurso de este último capítulo el desarrollo de la biografía orteguiana ejemplificada en Goya y Velázquez. Para una mejor comprensión comparativa del género biográfico en estos dos escritores es necesario acercarnos ahora con mayor detenimiento al pensamiento de Ortega y d'Ors.

Como ya ha quedado aclarado, basado en su angeología, Eugenio d'Ors parte del concepto del ángel como componente básico de esa personalidad que su biografía se propone definir. Ortega, en cambio, parte del concepto del yo el cual define cuando explica que éste "es en cada instante lo que sentimos tener que ser en el siguiente y tras éste en una

perspectiva temporal más o menos larga. No es, por tanto, el yo ni una cosa material ni una cosa espiritual; no es cosa ninguna, sino una tarea, un proyecto de existencia" ("Goya", VII, p. 549). El yo es, en Ortega, vocación, igual que en d'Ors el ángel representa también la vocación o el impulso direccional de una vida. Ahora bien, este quehacer vocacional que constituye el yo en el caso de Ortega o la personalidad en el caso de d'Ors se desarrolla a través de una lucha entre la Potencia y la Resistencia en este último. Ortega asume una posición similar cuando dice: "Toda vida incluye un argumento. Y este argumento consiste en que algo en nosotros pugna por realizarse y choca con el contorno a fin de que éste le deje ser" ("Goya", VII, p. 548). Para Ortega el yo es "una cierta individualísima presión sobre el mundo; el mundo es la resistencia no menos determinada e individual a aquella presión" ("Goethe desde dentro", IV, p. 401). Nuestro proyecto de vida, no ha llegado a nosotros como resultado de nuestra propia selección sino, antes bien, nos ha sido impuesto y el hombre ejerce su albedrío para frustrar o realizar su yo. Sin embargo, a pesar de que el yo es irrevocable, experimenta cambios, es afectado, como se indicó con anterioridad por la circunstancia y el azar. Al examinar una biografía, lo mismo que al escribirla, es imprescindible tener todos estos elementos en cuenta para llegar a la verdadera comprensión de una vida. El hombre es su yo y "todo lo demás es o cosas con que se encuentra o cosas que le pasan" ("Goya", VII, p. 549). Ni el alma, ni el

cuerpo, ni la psique constituyen ese yo sino más bien, son elementos con los que tiene que luchar el hombre en ese drama que Ortega denomina la vida. Así, una biografía es para Ortega la argumentación del drama, de esa lucha de opuestos que este escritor ve realizándose en cada vida. Similarmente, la vida para Eugenio d'Ors es una dualidad que se compone de esa lucha entre lo que él ha denominado la Potencia y la Resistencia y que le lleva a la concepción de la biografía como la narración de una epopeya en la cual su héroe debe quedar completamente definido.

Como ya ha quedado ampliamente discutido con anterioridad, d'Ors se acerca a la biografía a través de su concepto del "pensamiento figurativo" mediante el cual es capaz de unir lo sensorial y lo racional. Esto se traduce como un rechazo del círculo por la aceptación de la elipse que en cosmografía había descubierto Kepler. Así, al dibujar la estructura de la biografía, d'Ors admite que

La vie, et, en conséquence, chaque vie particulière d'homme,—ne pourra jamais être représentée par le schéma du cercle, qui a un seul centre, mais toute au plus par celui de l'ellipse, qui a deux centres. Le caractère acquis et le fond intact; un impulsion vers le progrès et une gravitation sur la constance... Une ironie, dans tout ce qui est vivant, qui se moque de exclusions alternatives du principe de contradiction.

La question reste pour nous ouverte, de savoir si ces deux principes directeurs ne seraient point par hasard complétés par un troisième, dans le cas particulier de chaque existence humaine.⁴

En estos tres ingredientes que forman una biografía, vemos

también una similaridad con Ortega para quien, como ya se ha aclarado, una vida se concibe como la interacción de vocación, circunstancia y azar. ¿No se refiere acaso d'Ors a la circunstancia cuando habla del caso particular de cada existencia humana? ¿O a la vocación cuando se refiere al impulso hacia el progreso? Y por último, esa ironía que se mofa de las exclusiones alternativas del principio de contradicción, ¿no parece referirse en realidad al azar? Hacemos esta observación porque notamos nuevamente una similitud con la biografía orteguiana pero sabemos también que el caso particular de cada existencia es el que d'Ors resuelve a través de la angeología, y esto lo separa de Ortega.

Tanto en Ortega como en d'Ors, el concepto de la biografía encierra en sí la idea del destino y de la vocación que serán puntos de contraste en estos dos pensadores. Aranguren explica que para Heidegger y Ortega la vida es preocupación y "el hombre proyecta de antemano su poder-ser."⁵ Más adelante Aranguren aclara que aunque el destino de cada individuo está predestinado, por ser en d'Ors esta lucha una predestinación angélica o sobreconsciente "no se puede de antemano conocer y menos decidir."⁶ En Ortega la vida es quehacer y el hombre se hace a sí mismo a medida que realiza su quehacer. En d'Ors, para quien la filosofía del destino es a posteriori, el hombre tiene "que esperar a haber recorrido una larga etapa de su vida para poder ver la dirección, el sentido que ella ha tomado, el destino a que se encamina."⁷

En la construcción estructural de una biografía hemos visto con lucidez y detenimiento cómo Eugenio d'Ors selecciona su material de manera que éste sirva el propósito básico de su concepto biográfico. Don Eugenio busca el sentido suprahistórico de la anécdota, es decir, su elevación a categoría con el propósito máximo de iluminar una personalidad. Así, d'Ors estima que sólo deben interesar al biógrafo aquellas anécdotas que mejor ilustren la personalidad. D'Ors busca lo permanente y constante donde se hace manifiesta la vocación y las anécdotas diarias adquieren valor simbólico. Ante este concepto, como ya se ha notado, las biografías orsianas no son una hilación de datos y acontecimientos sino una minuciosa selección de acontecimientos simbólicos. Ortega, por su parte, opina de la misma manera al decir que "una vida humana no es nunca una sarta de acontecimientos, de cosas que pasan, sino que tiene una trayectoria con dinámica tensión, como la que tiene un drama" ("Goya", VII, p. 548). En el concepto orteguiano, la biografía debe proponerse descifrar esa trayectoria de tensión. La vida de un individuo, como Ortega explica en "Goethe desde dentro", debe observarse desde un punto interior, no desde fuera para lo cual juega un papel importantísimo la selección del material. D'Ors opina que se debe eliminar todo material irrelevante que carezca de propósito. De manera similar Ortega también aboga, como ya se mencionó con alguna anterioridad, por la utilización de sólo aquellos datos que contribuyan a iluminar una vida. Sin embargo, ¿qué pasa

cuando faltan datos, como en el caso de la vida de Goya? Ortega opina, como también notamos previamente, que se pueden reconstruir etapas de una vida llegando a conclusiones aunque nos falten datos directos sobre ellas. ("Goya", VII, p. 546). Es decir, Ortega justifica cierto grado de utilización del elemento imaginativo como también lo justificó d'Ors, otro punto de contacto entre ambas teorías biográficas. D'Ors justifica la utilización del elemento imaginativo al comparar el retrato con la fotografía ya que esta última también supone un cierto grado de idealización. El biógrafo orteguiano necesita, como historiador imaginar cuales "son las posibilidades e imposibilidades que a un hombre se ofrecen, pero, bien entendido, en tanto que meras posibilidades, sin trasmutarlas en presuntos hechos" ("Goya", VII, p. 546). D'Ors se propone analizar la personalidad mientras que Ortega se propone una biografía circunstanciada que reconstruya la intimidad del hombre.

En la idea de que la vida de un individuo debe quedar interpretada desde dentro radica precisamente la dificultad de las biografías según Ortega para quien "el biógrafo tiene que sustituir su punto de vista por el punto de vista del biografiado y conseguir que, en algún modo, le duelan a él las muelas de éste" ("Goya", VII, p. 551). ¿Cómo intenta Ortega realizar ese ideal de biografía?: "Para ello es menester que en cada una de sus páginas conste al lector previamente, en la forma más precisa que sea posible, el yo de su personaje" ("Goya", VII, p. 551).

Ya sabemos que Eugenio d'Ors concibe la biografía "sub specie aeternitatis" ya que el secreto de la vocación se encuentra en lo eterno. El sobreconsciente vive en la eternidad y se mueve desde un futuro que se manifiesta progresiva y perennemente. Igualmente en el pensamiento de Ortega el yo es siempre presente "mas lo que se presenta en ese presente es un futuro, un radical sentir que necesitamos ser en el instante inmediato y además ser en él de una manera determinada," ("Goya", VII, p. 551), observando así otra similitud entre el pensamiento orsiano y el orteguiano.

Otro punto de contacto entre Ortega y d'Ors radica en el papel que juega el tiempo en el individuo. En primer lugar, para Eugenio d'Ors cada hombre encierra en sí un poco de subconsciente, un poco de consciente y de sobreconsciente. Estas tres substancias representan respectivamente, el pasado, el presente y el futuro, por consiguiente, el hombre orsiano está hecho de estos tres tiempos. Análogamente el yo orteguiano encierra también esos tres tiempos explicando que se proyecta siempre al futuro, después de aclarar que el yo es siempre presente. Pues bien, Ortega también aclara la naturaleza pretérita de ese yo cuando explica que "nuestro yo de hace un instante, ese que fuimos, ni es ya ni es yo... En este eco de lo que fuimos hace un instante resuena, a su vez, el eco de otro instante nuestro anterior, y así sucesivamente, involucrando eco en eco, llegamos con continuidad de reminiscencia desde ahora hasta los indecisos límites de la primera infancia" ("Goya", VII, p. 551). Nuestro yo va,

pues, inexorablemente unido al pasado y moviéndose hacia el futuro. Ortega concibe la vocación colocada en un futuro que se hace presente a cada momento al explicar que "el futuro es futuro en el presente y, por tanto, eso que Goya siente irresistiblemente que será lo es ya en esa dimensión futurizante del ahora" ("Goya", VII, p. 561). Sabemos que la tarea del biógrafo guarda relación con la del historiador. De hecho, d'Ors presenta esta actitud en la biografía de los Reyes Católicos en la que explica, como lo hace Ortega, esa unidad de los tres tiempos que trae consigo tanto la faena del historiador como la del biógrafo. D'Ors ilustra este punto al decir que "para cualquier historiador con substancia, ¿no es el pasado, a la vez, presente y futuro? Todo entra en lo actual, para los ojos de quien sabe mirar bajo especie de eterno" (RC, p. 293).

Como se habrá notado, en la formación de este capítulo se optó por no seguir el orden cronológico de la obra biográfica orteguiana. Como ya explicamos, no consideramos "Mirabeau o el político" una obra plenamente biográfica sino más bien un estudio del carácter político que ya en la temprana fecha de 1927 creó una base para lo que sería su biografía futura. En primer lugar creímos útil y necesario discutir la biografía orteguiana de mayor importancia como son "Goya" y "Velázquez" donde el autor establece a plenitud sus ideas sobre la biografía. Pero consideramos necesario dejar aclarada la secuencia en que se fueron produciendo las ideas sobre este género. En 1932 Ortega escribió "Goethe

desde dentro," obra en que el autor deja ver su idea de la creación de una biografía de tipo interiorizante concebida "desde dentro" de su personaje. Más tarde, en 1943 apareció "Velázquez", esta vez ya con una amplia y detallada exposición de lo que debe ser la biografía. La última de sus obras de este tipo fue "Goya" cuya fecha exacta de redacción desconocemos, aunque sabemos que fue escrita después de 1948 y se publicó en 1958 por la Revista de Occidente. En esta última, como en "Velázquez", explica su método biográfico a medida que va escribiendo la biografía de Goya. Representa en realidad una obra algo repetitiva ya que en ella vuelven a aparecer las ideas que recogimos en las obras anteriores. "Goya" es también la biografía más larga. En la temprana publicación de "Adán en el Paraíso" en 1910 Ortega ya hace mención a la biografía y más que nada al conjunto de ideas que desarrollará más tarde y que le sirven de base a su teoría biográfica. En este ensayo Ortega trata de encontrar lo individual de cada vida, una comprensión al problema humano mediante el cual se encuentre la fórmula que defina la faena del pintor, como luego hará con Goya y Velázquez. Aquí Ortega deja ya explícito que no se puede entender el arte sin antes comprender el problema humano. Este es el problema de la vida, del hombre individual que no puede ser definido por medio de la biología.

Si comparamos estas fechas con las de d'Ors notaremos que existe un paralelo cronológico en ambos escritores respecto a la expresión de su preocupación e interés por este

género y el desarrollo de sus teorías. Recordemos que ya en 1918 apareció Flor Sophorum y ya en el Glosario catalán de d'Ors saltan a la vista ciertas ideas sobre la biografía. En 1926 apareció Introducción a la vida angélica que como sabemos, establece la pauta para la creación de ese género. Por último, las tres biografías de Epos de los destinos aparecieron entre 1927 y 1933, fecha en que Ortega apenas comenzaba a formular sus ideas sobre biografía. "Mirabeau o el político" de 1927 es la primera obra orteguiana que guarda alguna relación con el género biográfico; y la primera biografía, "Velázquez", no se escribió hasta 1943. En d'Ors, como ya vimos, tanto la teoría como las biografías mismas, se produjeron unos años antes que Ortega.

Enrique Lafuente Ferrari explica que para Ortega "la biografía es, fundamentalmente, una obra de arte, un esfuerzo de 'percatación por el sentimiento', como Dilthey decía."⁸ En este sentido no podemos exigir una obra nítidamente objetiva de estricta fidelidad puesto que dentro de ella cabe la imaginación e interpretación del "artista" que, en este caso, será el biógrafo. La biografía es en realidad un género que ofrece dificultades por su carácter ambiguo: para Ortega debe ser "delicada reconstitución, obra de arte y, a la vez, labor de precisión extrema."⁹ Al igual que d'Ors, Ortega también se opone a la elaboración de esas biografías noveladas en que se empeña la fidelidad a los hechos para dar rienda suelta a la imaginación y a la tensión dramática. Sin embargo, ya en "Adán en el Paraíso" Ortega

admite que "la biografía es un género poético" corroborando así ese carácter contradictorio y difícil que presenta este género literario.

Al tratar de sumarizar las obras de estos dos autores llegamos a la conclusión de que en realidad existe una línea de diferencia muy tenue entre la biografía orsiana y la orteguiana. Para Ortega la historia es la que se ocupa de averiguar las vidas humanas. El hombre de Ortega, que se define en torno a su circunstancia, sólo puede definirse a nivel de lo histórico. En d'Ors los elementos fijos y eternos en la vida de un individuo sirven para descubrir la personalidad y la vocación. Eugenio d'Ors utiliza siempre un cierto grado de psicología en el análisis de sus personajes que Ortega se empeña en sofocar alegando que el hombre debe ser comprendido sólo históricamente. Ortega además, define a Velázquez, a Goya y a Mirabeau en términos de una paradoja, la unión de los opuestos. Velázquez fue más gentilhombre que pintor y, por lo tanto no le interesaba pintar. Goya era el hombre contradictorio, aparente torbellino debajo del cual latía un sentimiento aristocrático. Mirabeau, arquetipo del político en el que se unían las cualidades opuestas del hombre intelectual y del político. D'Ors también contempló la vida de la contradicción en el carácter de Goya, una personalidad barroca que se definía análogamente al espíritu de su siglo. D'Ors también define a muchos personajes del Valle de Josafat y de Flor Sophorum por medio de la contradicción pero no todos los personajes orsianos se definen por esta

misma ley de contradicción. D'Ors buscó en cada personaje la ley particular que regía esa personalidad y estas leyes personales de cada individuo se definieron en términos de una ley mayor que cabe dentro del sistema historiográfico orsiano. La vida de un individuo es un microcosmos y contribuye un grano de arena al estado de cultura de la humanidad. Por lo tanto, en este sentido la teoría biográfica orsiana también cabe dentro del marco del sistema histórico que d'Ors expuso en La ciencia de la cultura.

Eugenio d'Ors, sin embargo, se acerca a la biografía de un modo "angeológico"; Ortega, como ya explicamos, de un modo historicista. Para este último la biografía forma parte directa de su sistema histórico y no crea un tratado aparte para comprender la vida del hombre ni su destino. Ambas biografías buscan la esencia del hombre, una esencia objetiva a la vez que vivida por el lector. Sin embargo, estos sistemas no logran excluir la participación de la subjetividad porque tanto d'Ors como Ortega interpretan continuamente la vida y la obra de sus biografiados a la luz de sus respectivas filosofías. Si tomamos a Goya como personaje común a los dos autores notamos que cada cual lo ha interpretado a su manera y al lector le toca preguntarse, ¿dónde está la verdad? Es la tarea del lector la de seleccionar la información recibida para determinar qué elementos subjetivos eliminar. Es imposible, como propone Ortega, lograr completamente colocarnos dentro de nuestro personaje, lograr que nos duelan "sus muelas como le duelen a él" y

juzgar a la vez como biógrafos. No obstante, ambas biografías dan la imagen de cómo fue en su vida personal y en su obra el individuo que llamamos Francisco de Goya. Tanto Ortega como d'Ors juzgan desde su propio marco histórico y filosófico y esto obstaculiza una perspectiva completamente objetiva del individuo. El lector por su parte también recibirá esa información a través del lente de su propia interpretación. La solución del problema de la biografía radica quizás en la idea orteguiana del perspectivismo: la realidad es sólo aprehensible a través de la multiplicidad de puntos de vista. En el caso de la biografía la realidad de cualquier individuo se podrá comprender mejor a través de los muchos puntos de diversos biógrafos y aun así no tendremos una realidad completamente limpia de subjetivismo. El lema máximo de la biografía orsiana radica en el concepto de definir al individuo. En Ortega la idea es obtener una visión del hombre "desde dentro". Ambas teorías, empresas de muy altas miras, representan un aporte renovador al género biográfico de hoy.

NOTAS

¹ José Ortega y Gasset, "El tema de nuestro tiempo," en Obras completas, Tomo III (Madrid: Revista de Occidente, 1966), p. 146.

Todas las citas de Ortega han sido tomadas de esta edición. En lo sucesivo notaremos solamente el título de la obra, el tomo y la página.

² Enrique Lafuente Ferrari, Ortega y las artes visuales (Madrid: Revista de Occidente, 1970), p. 198.

³ Ibid., p. 146.

⁴ Eugenio d'Ors, La vie de Goya (Paris: Gallimard, 1928), p. 9.

⁵ José Luis Aranguren, La filosofía de Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A., 1945), p. 156.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Enrique Lafuente Ferrari, p. 163.

⁹ Ibid., p. 164.

CONCLUSION

La obra biográfica de Eugenio d'Ors se propone descubrir las leyes que rigen la arquitectura de la biografía. Intención similar encontramos en Ortega. Las presentes páginas tratarán pues, de resumir en pocas palabras, lo que esta larga disertación estudió en detalle.

La teoría orsiana formula la idea inicial de que el hombre está hecho de pensamientos. La naturaleza del pensamiento es el diálogo y mediante éste y la ironía podemos definir al hombre. El esqueleto de la biografía orsiana está constituido del tratado angeológico mediante el cual su autor explica el diálogo del hombre con su Angel, es decir, con su vocación. D'Ors promueve la idea de una filosofía laica en la que estima que la vida va íntimamente unida a la filosofía y que por lo tanto, el pensamiento filosófico está hecho de ese diálogo continuo con el Angel de la Guarda con el objeto de definir la existencia en relación a la vocación. La lucha continua de la Potencia y la Resistencia es ejemplo del diálogo íntimo del hombre.

El presente estudio se propuso ser una valoración de la obra biográfica de Eugenio d'Ors, aspecto no estudiado en este autor como tampoco en Ortega y Gasset. Para ello se utilizó el método perspectivista mediante el cual el interesado en esta materia pueda comprender más ampliamente

la calidad de la biografía de estos dos autores, y en especial la de d'Ors, desde varios ángulos diferentes. Este acercamiento perspectivista se logró mayormente mediante una técnica de comparación y contraste. Antes que nada se trató de observar detenidamente la teoría biográfica ortegiana a la luz de su pensamiento filosófico. La observación directa de la obra biográfica de este autor se obtuvo a través del análisis de texto de sus tres obras más importantes: "El vivir de Goya", "Los Reyes Católicos", y "Eugenio y su demonio". La obra también se contrastó con el género biográfico tradicional. Por último, el capítulo sobre Ortega, que tuvo el objeto de iluminar la obra biográfica de éste su contemporáneo, ofrece también un ángulo de perspectiva diferente hacia la obra de d'Ors. La biografía orteguiana le ofrece al lector la oportunidad de observar la biografía de d'Ors a través del punto de vista de Ortega.

En nuestro empeño se partió de una valoración del mundo de Eugenio d'Ors mediante la ubicación de este autor en su mundo social y literario en el capítulo introductorio. Así, se comprendió cómo el pensamiento de Eugenio d'Ors va unido al de aquella generación a la cual él mismo dio el nombre de "novecentista". El espíritu universalista y el interés cultural de esta generación son responsables por la inclinación de Ortega y d'Ors a este género. La biografía ha sido el género literario que menos se ha producido en España. Esto explica por qué escritores como

Ortega y d'Ors, identificados con el pensamiento novecentista que enfoca hacia una apertura de horizontes a través del cual lo español se empape de todas las corrientes europeas, hayan querido despertar el interés casi nulo del español en este género literario. Por otra parte la biografía es una modalidad literaria de alto carácter pedagógico innato a sus naturalezas y contribuye a la divulgación del sentimiento universalista de estos escritores aun cuando dicha meta no sea la intención directa de estos autores. El género biográfico, común a ambos escritores, ilustra los conceptos filosóficos de estos dos escritores y se convierte así, en el género literario más importante en la producción literaria de Ortega y d'Ors. Al proponerse una valoración interiorizante del individuo Ortega y d'Ors se colocan a la cabeza de los biógrafos de nuestro tiempo. La labor biográfica de estos escritores es también instrumento de divulgación de sus respectivas filosofías.

La teoría de la personalidad en la cual d'Ors basa su género biográfico constituye uno de los tres grandes logros de la obra orsiana, siendo los otros dos la Ciencia de la Cultura y la crítica de arte. A su vez, estos tres logros, y en especial la teoría de la personalidad que ahora nos concierne, necesitan ser entendidas mediante su sistema filosófico que tiene sus raíces en la doctrina del pensamiento figurativo. Eugenio d'Ors mira a la historia "figurativamente", es decir, mediante un modo de conocer que sintetiza a un tiempo elementos tan opuestos como lo individual

y la esencia, lo abstracto y lo concreto, lo temporal y lo eterno. Para ello d'Ors descubre los "eones" y estos elementos de permanencia en el fluir humano son los que d'Ors busca al procurar elevar cada anécdota al grado de categoría. En suma, la biografía orsiana se propone encontrar la esencia eterna de las anécdotas cotidianas por medio de las cuales puede cifrarse la personalidad de un individuo. La doctrina de la personalidad queda así emparentada con el sistema metafísico orsiano y comprende el estudio angeológico que establece la plataforma para la comprensión de la biografía en este autor.

En su estudio angeológico d'Ors complementa la teoría psicológica freudiana que le ha parecido incompleta con la concepción tripartita del hombre que Aranguren encontró emparentada con la de Klages¹ pero que, a su vez, tiene sus propias características. En la teoría biográfica orsiana, además de la consciencia y la subconsciencia d'Ors concibe un estadio más que denomina "sobreconsciencia" y que se proyecta por encima de la consciencia. En esta sobreconsciencia radica la vocación, elemento primordial para la comprensión de una vida.

Así, d'Ors concibe tres clases de individuos que ejemplifican respectivamente al hombre demoníaco, al hombre social y al angélico. El demoníaco, como Goya, es aquel cuyo destino va impulsado por aquellas cualidades y elementos circunstanciales que tienen su origen en la subconsciencia. Son los hombres que como Goya, tienen sus raíces en el suelo.

El destino del hombre social es aquel que se proyecta desde la consciencia y es el ejemplo, como el caso de los monarcas, del hombre que se desarrolla en relación a la circunstancia y las personalidades que le rodean. El hombre angélico, como fue Eugenio Torralba es aquel cuya vida está dirigida completamente desde la sobreconsciencia, es decir, por el Angel. Ahora bien, todo individuo es un poco hombre, un poco Angel y un poco animal y por lo tanto ese diálogo interno del hombre con la subconsciencia, consciencia y sobreconsciencia representa la lucha de la Potencia y la Resistencia. De este modo la biografía de d'Ors se convierte en un verdadero Epos, es decir en una epopeya. La vida de cada cual es la epopeya de un destino y el biógrafo debe proponerse, ante todo, alcanzar este objetivo máximo que es la comprensión de un destino. La faena del biógrafo, como la del médico o pedagogo, es una tarea de carácter mayéutico, aquélla de iluminar un destino.

La biografía orsiana y orteguiana parten de un esquema previo diseñado a través del sistema filosófico de cada uno de estos escritores. La selección del material en estos autores cobra gran importancia ya que está de acuerdo con la intención del autor. Al definir una personalidad o descubrir el yo de un individuo d'Ors y Ortega utilizan respectivamente sólo aquellas anécdotas que sirven este objetivo. Esto puede incluir una conversación, una obra del biografado, una narración familiar o hasta una sensación o pensamiento. Igualmente puede pasar por alto un sinnúmero de

anécdotas que al biógrafo le hayan servido para ajustarse a su propósito. Esta técnica afecta pues, indirectamente, la objetividad de la obra. La biografía constituye un puente hacia la historia porque es, dice Ortega, "la técnica de la conversación y amistad con los muertos."² Ortega explica que la historia tiene el objetivo de comprender "al antepasado como él mismo se entendió."³ Por su parte, la empresa máxima de la obra literaria orsiana es la Cultura y la faena biográfica es un instrumento útil y necesario para dilucidar el estado de Cultura de la humanidad y el papel que el hombre juega en su desarrollo. La Cultura se refiere a "la colaboración que se prestan los hombres, no tanto de una misma generación como de pasadas edades, la herencia que recibimos al nacer de los esfuerzos hechos por los abuelos."⁴ De este modo vemos un punto de enlace entre la idea de las generaciones de Ortega y la idea de la Cultura en d'Ors. El hombre va sumido a la circunstancia inmediata de su vida y a la Cultura y sólo puede renunciar a ellas a expensas de su estancamiento personal. El hombre mantiene una tensión de lucha contra sí mismo y contra su siglo. La biografía orsiana encaja, pues, dentro de una concepción dual: lo que la vida del hombre representa en sí y en relación al resto de la humanidad.

La obra biográfica de estos dos autores representa un estudio interpretativo del desenlace vital mediante el cual d'Ors y Ortega observan los sucesos y los interpretan a través del cristal de sus respectivas filosofías. En d'Ors

la biografía manifiesta algunas complicaciones más ya que es conjuntamente una obra del intelecto, de la crítica y de la intuición que se dirige a encontrar la quintaesencia del individuo. La biografía se convierte así, a diferencia de lo que ha sido tradicionalmente, no en una obra de recopilación de datos, sino en una tarea de la inteligencia mediante la cual se reunirán los valores de la Razón y de la Vida. La historia define las aportaciones de la masa de individuos en general mientras que la biografía intenta la reducción del macrocosmos histórico, al microcosmos individual. Detenerse a estudiar una biografía constituye observar y analizar el tejido celular que forma la humanidad. Los destinos humanos tejen la trama de la historia y, por lo tanto, una biografía debe proponerse la comprensión de la trayectoria vital de un individuo en busca de su vocación aun cuando ésta nunca la realice. Vista de este modo, la obra biográfica de estos autores agranda los horizontes de este género literario.

Las obras biográficas de Ortega y d'Ors representan, además, una reacción crítica a todos los errores y descuidos de la biografía anterior. Sin embargo, las teorías de estos autores constituyen en realidad una empresa casi utópica en su realización, especialmente en Ortega. Las teorías orsiana y orteguiana reconocen la necesidad de convertir la biografía en un género más científico y, por lo tanto, más preciso que el que le antecedió. No obstante, siempre que existan tantos puntos de vista de por medio, resul-

tará casi imposible una valoración nítidamente objetiva. El objetivismo continua siendo, pues, el punto más controversial de toda biografía aunque Ortega y d'Ors nunca hacen de esto una cuestión importante. Al buscar la precisión y la visión interiorizante ambos escritores buscan en realidad el objetivismo aunque no se hayan propuesto esto directamente.

La vocación de un individuo es el tema común a ambas biografías. Mientras que d'Ors busca cifrar la esencia de una personalidad, Ortega se propone descubrir el yo del individuo, pero ambas biografías se encaminan a la comprensión de la trayectoria vital. El aporte intelectual de d'Ors y Ortega no será fácilmente alcanzado ni emulado. Aquellos que decidan seguirles deberán proponerse superar el estilo, estructura y concepción de estas manifestaciones literarias que se erigen como monumentos pioneros de un género casi intacto en el mundo hispano en general. Sin duda, el controversial género biográfico adquiere un nuevo cariz en la pluma de estos dos pensadores, que, apoyados en sus respectivas filosofías han sabido renovar y resucitar el valor de un género literario que parecía haber caído en el olvido.

NOTAS

¹ José Luis Aranguren, La filosofía de Eugenio d'Ors (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A., 1945), pp. 58-59.

² José Ortega y Gasset, "Velázquez," en Obras completas, Tomo VIII, (Madrid: Revista de Occidente, 1965), p. 494.

³ Ibid.

⁴ Miguel G. Morente, Introd., La filosofía del hombre que trabaja y juega, por Eugenio d'Ors (Cultura, Tomo XIII, No. 5, 1921), p. 14.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras del autor:

Ors, Eugenio d'. Aprendizaje y heroísmo. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1915.

_____. Arte vivo. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1976.

_____. Cartas a Tina. Barcelona: Plaza & Janés, S.A., 1967.

_____. Coupole et monarchie. Paris: Librairie de France, 1929.

_____. Crónicas de la ermita. Barcelona: Plaza & Janés, S.A., 1966.

_____. De la amistad y del diálogo. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1919.

_____. El arte de Goya (seguido de otra visita al Museo del Prado). Madrid: M. Aguilar, 1946.

_____. El secreto de la filosofía. Barcelona: Iberia, S.A., 1947.

- _____. El Valle de Josafat. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- _____. Epos de los destinos (El vivir de Goya, Los Reyes Católicos, Eugenio y su demonio). Madrid: Editora Nacional, 1943.
- _____. Estilos del pensar. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1945.
- _____. Ferdinand et Isabelle, rois catholiques d'Espagne. Paris: Gallimard, 1932.
- _____. Flos Sophorum. Ejemplario de la vida de los grandes sabios. Barcelona: Seix-Barral, 1918.
- _____. Gnómica. Madrid: Colección "Euro", 1941.
- _____. Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura. Valencia: E. López Mezquida, 1946.
- _____. Guillermo Tell. Valencia: Editorial Sempere, 1926.
- _____. Introducción a la crítica de arte. Madrid: Aguilar, S.A., 1963.
- _____. Introducción a la vida angélica. Buenos Aires: Editoriales Reunidas, S.A., 1941.
- _____. Jardín Botánico. Madrid: La Rosa de Piedra, 1940.

- _____. La ciencia de la cultura. Madrid: Rialp, 1964.
- _____. La filosofía del hombre que trabaja y juega. Cultura, Tomo XIII, No. 5, 1921.
- _____. La palabra en la onda. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950.
- _____. La verdadera historia de Lidia de Cadaqués. Barcelona: José Janés, editor, 1954.
- _____. La vie de Goya. Paris: Gallimard, 1928.
- _____. Las ideas y las formas. Madrid: Paez, 1928.
- _____. Lo barroco. Madrid: Aguilar, S.A., 1964.
- _____. Menester del crítico de arte. Madrid: Aguilar, 1967.
- _____. Mis salones. Madrid: M. Aguilar, 1924.
- _____. Novísimo Glosario. Madrid: M. Aguilar, 1946.
- _____. Nuevo Glosario. 3 Tomos. Madrid: Aguilar, 1947.
- _____. Nuevo Prometeo encadenado. Guillermo Tell. Madrid: Herederos de d'Ors y Editorial Magisterio Español, S.A., 1970.

_____. Oraciones para el creyente en los ángeles.
Barcelona: Apolo, 1940.

_____. Cézanne. Madrid: Aguilar, sin fecha.

_____. Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura. Madrid: Aguilar, 1944.

_____. Tres horas en el Museo del Prado. Madrid: Aguilar, 1971.

II. Bibliografía general.

A. Libros

Academia del Faro de San Cristóbal. Homenaje a Eugenio a Eugenio d'Ors. Madrid: Editora Nacional, 1968.

Aguilera Cerni, Vicente. Ortega y d'Ors en la cultura artística española. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1966.

Amorós, Andrés. Eugenio d'Ors, crítico literario. Madrid: Prensa Española, 1971.

Aranguren, José L. La filosofía de Eugenio d'Ors. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A., 1945.

Assagioli, Roberto. Psychosynthesis. New York: The Viking Press, 1965.

Barquet, Nicolás. Eugenio d'Ors en su ermita de San Cristobal. Barcelona: Barna, 1956.

Calderón de la Barca, Pedro. La vida es sueño. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1968.

Carlyle, Thomas. English and other critical essays. New York: J. M. Dent and sons, Ltd., 1915.

Clifford, James L., ed. Biography as an art. New York: Oxford University Press, 1962.

_____. From Puzzles to Portraits. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970.

Cockshut, A. O. J. Truth of Life. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1974.

Comerma Vilanova, Josep. Historia de la literatura catalana. Barcelona: Políglota, sin fecha.

Díaz-Plaja, Guillermo. Al filo del novecientos. Barcelona: Planeta, 1971.

_____. Cuestión sin límites. Cuatro ensayos de estética fronteriza. Madrid: Revista de Occidente, 1963.

_____. De literatura catalana. Barcelona: Editorial Selecta, 1956.

_____. Ensayos escogidos. Madrid: Revista de Occidente, 1965.

_____. Estructura y sentido del novecentismo español. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1975.

_____. Literatura y contorno vital. Valencia: Biblioteca Filológica, 1978.

_____. Modernismo frente al 98. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1951.

_____. Veinte glosas en memoria de Eugenio d'Ors. Barcelona: Publicaciones de la Diputación Provincial, 1955.

Edel, Leon. Literary Biography. Indiana: Indiana University Press, 1957.

Ferrater Mora, J. Tres mundos: Cataluña, España, Europa. Barcelona: Editorial y Distribuidora Hispano Americana, S.A., 1963.

Freud, Sigmund. An Outline of Psychoanalysis. New York: W.W. Norton & Co., Inc., 1949.

_____. Introducción al psicoanálisis. Madrid: Alianza Editotial, 1966.

Garraty, John. The Nature of Biography. New York: Alfred A. Knopf, 1957.

Gittings, Robert. The Nature of Biography. Seattle: University of Washington Press, 1978.

- González López, Emilio. Historia de la civilización española. New York: Las Americas Publishing Co., 1966.
- Hirschberger, Johannes. Historia de la Filosofía. Tomo II. Barcelona: Editorial Herder, 1976.
- Jardí, Enric. Eugenio d'Ors: Obra y vida. Barcelona: Aymá, 1967.
- Johnston, James C. Biography: The Literature of Personality. New York: The Century Co., 1927.
- Jung, C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious. New Jersey: Princeton University Press, 1959.
- Kendall, Paul Murray. The Art of Biography. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1965.
- Lafuente Ferrari, Enrique. Ortega y las artes visuales. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- Lea, Henry Charles. A History of the Inquisition of Spain. Vol. IV. New York: American Scholar Publications, Inc., 1966.
- López Quintas, Alfonso. El pensamiento filosófico de Ortega y d'Ors. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1972.
- Mainer, José Carlos. La edad de plata. Barcelona: Ediciones Asenet, S. A., 1975.
- Marías, Julián. Obras completas. Tomos V y VI. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. Historia de los heterodoxos españoles. Tomo IV. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

Olney, James. Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography. New Jersey: Princeton University Press, 1972.

Ortega y Gasset, José. "El tema de nuestro tiempo." En Obras completas. Tomo III. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

_____. "El quehacer del hombre." En Obras completas. Tomo IV. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

_____. "En torno a Galileo." En Obras completas. Tomo V. Madrid: Revista de Occidente, 1964.

_____. "Goethe desde dentro." En Obras completas. Tomo IV. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

_____. "Goya." En Obras completas. Tomo VII. Madrid: Revista de Occidente, 1964.

_____. "Mirabeau o el político." En Obras completas. Tomo III. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

_____. "Para el 'Archivo de la Palabra.'" En Obras completas. Tomo IV. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

_____. "Velázquez." En Obras completas. Tomo VIII. Madrid: Revista de Occidente, 1965.

Philipson, Morris. Outline of a Jungian Aesthetics. Chicago: Northwestern University Press, 1963.

Plá, José. Grandes tipos. Barcelona: Editorial Aedos, 1959.

Rojo Pérez, Erundino. La ciencia de la cultura. Teoría historiográfica de Eugenio d'Ors. Barcelona: Juan Flors, ed., 1963.

Shelston, Alan. Biography. London: Methuen & Co., Ltd. 1977.

Schneeberger, A. Eugene d'Ors. Le philosophe et artiste. Paris: Henrich et Cie., 1920.

Sobejano, Gonzalo. Nietzsche en España. Madrid: Gredos, 1967.

Suelto de Sáenz, Pilar G. Eugenio d'Ors: Su mundo de valores estéticos. Madrid: Plenitud, 1969.

Wohl, Robert. The generation of 1914. Massachusetts: Harvard University Press, 1979.

B. Artículos sobre Eugenio d'Ors y Ortega y Gasset.

Amorós, Andrés. "Eugenio d'Ors, sin pasión." Insula, No. 251, octubre, 1967.

Aranguren, José Luis. "La ética de Ortega." Obras completas. Madrid: Editorial Plenitud, 1965.

Diario Arriba de Madrid, 25 de septiembre de 1954. Los siguientes artículos:

Ors, Eugenio d'. "Anatomía de la elegancia."
 González Ruano, César. "Conversación con los labios cerrados."
 Laín Entralgo, P. "En la muerte de Eugenio d'Ors."
 Torrente Ballester, G. "Recuerdos en forma de epitafio."
 Mourlane Michelana, F. "Una de sus doce preces."
 Sopena Ibáñez, Federico. "Su música."
 García Escudero, José M. "Cronista de cultura."
 Artigas, José. "La categoría permanece."
 Gamallo Fierros, Dionisio. "Cuando ya esté tranquilo."

Azorín. "Glosarios a Xenius." Obras completas. Tomo II.
 Madrid: Aguilar, 1947, pp. 1028-1032.

Benítez, Carlos Rafael. "E. d'Ors y la ciencia de la cultura." CI, I, 1965, pp. 129-138.

Bermann, Gregorio. "La filosofía del señor Eugenio d'Ors." Nosotros, Buenos Aires: 1921, Tomo 38, pp. 477-498.

Benouville, P. Guillain de. "Presentation d'Eugenio d'Ors." Le livre de lettres. Dic. 1943-ene. 1944, pp. 231-266.

Caponigri, A. Robert. "Contemporary Spanish Philosophy." Modern Age. No. 13. Chicago: 1969, pp. 169-176.

Delgado Jaime. "D'Ors y su misión hispánica." En Mundo Hispánico, No. 79, 1954, pp. 13 y 63-66; No. 80 p. 59.

Díaz-Cañabate, Antonio. "Eugenio d'Ors, en el café." Clavileño, VII, No. 39, 1956, pp. 3-8.

Díaz-Plaja, Guillermo. "Eugenio d'Ors, escritor." Insula. No. 108, 15 de dic. de 1954, pp. 1 y 5.

_____. "Diez años sin 'Xenius.'" Insula
No. 223, junio 1965, p. 1.

Ferrán, Jaime. "El diálogo de Miguel de Unamuno y Eugenio d'Ors." Symposium Unamuno, No. 65, 1966, pp. 193-199.

Ferrater Mora, José. "D'Ors: Sentido de una filosofía." En Obras selectas. Tomo I. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

Guy, Reine. "Cultura y unidad según Eugenio d'Ors." CHA
No. 300, 1975, pp. 694-698.

Michel, Paul Henri. "La angeología de Eugenio d'Ors." En Oraciones para el creyente en los ángeles, por Eugenio d'Ors. Barcelona: Apolo, 1940.

Revista Insula, Madrid, No. 106, 15 de oct. de 1954: Recuerdo-homenaje a d'Ors. Los siguientes artículos:

Aranguren, J. L. "La muerte de d'Ors."
Ferran, Jaime. "Apostillas a la muerte de d'Ors."
Gaya Nuño, J. A. "Mi don Eugenio d'Ors."
Roig, Alfonso. "D'Ors y su ermita."
Valverde, J. M. "Presencia de d'Ors."

Revista La Estafeta Literaria, No. 329, 23 de oct. de 1965: Homenaje a d'Ors. Los siguientes artículos:

Loren, Santiago. "El ángel y los eones."
Sánchez Morales, Narciso. "El filósofo de la cultura."
Salvador, Tomás. "Xenius, once años."
Bravo Villasante, Carmen. "Clásico y barroco."

López Quintas, Alfonso. "Pensamiento figurativo y pensamiento irónico en Eugenio d'Ors." Atlántida, No. 6, 1968, pp. 387-402.

Mulder, Elizabeth. "Eugenio d'Ors, Maestro y aprendiz." Insula, XVI, CLXXII, No. 3, 1962.

Nieto, Gratiniano. "Maestro y colegial." Clavileño, VII, No. 39, 1956, pp. 9-13.

Ortega y Gasset, José. "El sentido histórico." Obras completas. Tomo III. Madrid: Revista de Occidente, 1957, pp. 260-264.