



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La nueva biografía: Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX

Jessica Cáliz Montes

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**LA NUEVA BIOGRAFÍA:
VIDAS ESPAÑOLAS E HISPANOAMERICANAS
DEL SIGLO XIX**

Tesis para optar al título de Doctorado

Jessica Cáliz Montes

Tesis doctoral dirigida por la Dra. María Luisa Sotelo Vázquez
Programa de Doctorado de Filología Hispánica
Depto. de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación
Facultad de Filología
Universidad de Barcelona
Curso 2016-2017



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

*A Jesús, por compartir vocación
y formar parte de mi destino.*

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Resumen	11
Abstract	12
0. Introducción	15
Metodología y Objetivos	28
Estructura y contenidos.....	34
Algunas consideraciones previas.....	37
PRIMERA PARTE: La renovación de los procedimientos biográficos en Europa a inicios del siglo XX	39
Capítulo 1. El cambio de paradigma biográfico en Europa.....	41
1.1. Diferentes denominaciones, un mismo fenómeno histórico-literario.....	41
1.2. Hacia la consolidación como género artístico	46
1.3. Características generales de la nueva biografía.....	52
Capítulo 2. Lytton Strachey: pionero de la nueva biografía	71
2.1. Biografías eminentes.....	84
2.2. Virginia Woolf: la nueva biografía, de arte a artesanía	118
Capítulo 3. André Maurois: divulgador de la nueva biografía.....	133
3.1. Teórico de la biografía moderna: de lo novelado a lo novelesco	148
3.2. Primeras biografías románticas: <i>Shelley</i> y <i>Disraeli</i> (1923-1927).....	172
3.3. Las colecciones editoriales de <i>vies romancées</i>	206
3.4. El debate francés en torno al auge biográfico	224
Capítulo 4. Otros biógrafos modernos.....	239
4.1. Emil Ludwig: biografías para la comprensión del corazón humano	240
4.2. Stefan Zweig: biografías de almas.....	250
SEGUNDA PARTE: La colección <i>Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX</i> (1929-1942).....	267

Capítulo 5. Poética de la nueva biografía: la recepción en las publicaciones españolas	269
5.1. Poética de la nueva biografía a la luz de los críticos	278
5.1.1. Alcalá Galiano y <i>Andrenio</i> : imaginación y psicología al servicio de la historia	282
5.1.2. Ricardo Baeza: la biografía como nuevo género artístico	289
5.1.3. Agotamiento de la novela e imbricaciones con la biografía	299
5.1.4. Máximo José Kahn: claves de la hora biográfica	314
5.1.5. Los biógrafos europeos enjuiciados por los críticos españoles	325
5.2. Voces disconformes con el nuevo patrón biográfico	337
5.3. Poética de la biografía a la luz de los novelistas biógrafos	347
5.3.1. Antonio Espina: biógrafo y teórico de la biografía	357
5.3.2. Benjamín Jarnés, Juan Chabás y Juan Antonio Cabezas: novelistas, críticos y aprendices de biógrafo	368
Capítulo 6. El papel de José Ortega y Gasset como impulsor de la colección	383
6.1. Una respuesta a la novela deshumanizada	397
6.2. La teoría biográfica de Ortega: en la línea de la razón vital y la razón histórica	408
6.3. Los condicionantes políticos	433
Capítulo 7. El proyecto de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX	447
7.1. Melchor Fernández Almagro, el perfil intelectual del director de la colección	450
7.2. La gestación, los objetivos y la evolución de la colección biográfica	471
7.3. La nómina de biógrafos y biografiados	493
7.4. La recepción crítica de las Vidas	525
Capítulo 8. Los aprendices de biógrafo	549
8.1. Siguiendo al maestro y a los nuevos biógrafos europeos	551
8.1.1. <i>Sor Patrocinio: la monja de las llagas</i> (1929), por Benjamín Jarnés	551

8.1.2. <i>Zumalacárregui: el caudillo romántico</i> (1930), por Benjamín Jarnés	556
8.1.3. <i>Castelar: hombre del Sinaí</i> (1935), por Benjamín Jarnés	560
8.1.4. <i>Doble agonía de Bécquer</i> (1936), por Benjamín Jarnés	566
8.1.5. <i>Luis Candelas: el bandido de Madrid</i> (1929), por Antonio Espina	570
8.1.6. <i>Romea, o el comediante</i> (1935), por Antonio Espina	574
8.1.7. « <i>Clarín</i> »: <i>el provinciano universal</i> (1936), por Juan Antonio Cabezas	579
8.1.8. <i>Concepción Arenal, o el sentido romántico de la justicia</i> (1942), por Juan Antonio Cabezas	585
8.1.9. <i>Riesgo y ventura del duque de Osuna</i> (1930), por Antonio Marichalar	589
8.1.10. <i>Juan Maragall: poeta y ciudadano</i> (1935), por Juan Chabás	593
8.2. Qué hay de novelesco: otros recursos literarios	599
8.3. Reflexiones sobre el género: metabiografía y autorreferencialidad	609
Conclusiones	623
Bibliografía consultada	635
Índice onomástico	671
Résumé et conclusions pour obtenir la Mention internationale au diplôme de docteur.	679
Résumé	679
Conclusions	680
Apéndices	693
Catálogo cronológico de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX	693
Ejemplo de portada de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX	697
Ejemplo de lámina interior de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX	699

AGRADECIMIENTOS

Dudo que nadie llegue a depositar una tesis doctoral sin sentirse agradecido por los apoyos recibidos en diferentes órdenes. Por este motivo, es obligado anteponer a los frutos del trabajo realizado durante los últimos cuatro años mi gratitud hacia quienes más responsabilidad tienen en que esto haya llegado a puerto, siendo consciente de que no caben todos. Especialmente hacia mis padres y hermana, que han asumido mis viajes, estancias y reclusiones con el mejor de los ánimos. Junto a ellos, hacia Jesús, compañero de pesquisas y de proyectos, y hacia todos aquellos amigos que han soportado mis ausencias y no han dejado de creer en mí y de darme ánimos.

En el ámbito académico, agradezco el interés de los compañeros de departamento y la ayuda, principalmente, de Ana Rodríguez Fischer, primera persona por la que descubrí este proyecto biográfico de Ortega y Gasset, Marcelino Jiménez, Blanca Ripoll y Bernat Castany.

Doy las gracias también a los compañeros de la Asociación ALEPH de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, verdadera familia de promesas y esperanzas. Quedo enormemente agradecida con Marta Olivas Fuentes y Álvaro López Fernández por todos los escaneos enviados y los préstamos tramitados cuando era imposible acudir a la Biblioteca Nacional de España o a la Universidad Complutense de Madrid.

La gratitud se extiende a las diferentes instituciones que abrieron sus puertas para mis diferentes consultas, entre ellas la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, la Residencia de Estudiantes, el Archivo Regional de Madrid y la Casa Museo de los Tiros de Granada, substancialmente por la ayuda prestada por Lucía Águila García. Súmense a estas instituciones los miembros del Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació de la Universitat de Barcelona; sin ellos la investigación sería inviable. Dejo también consignadas las gracias para los diferentes investigadores y doctores que se interesaron por mi trabajo o contestaron amablemente a mis preguntas: Dolores Thion Soriano-Mollá, Enrique Serrano Asenjo, Juan Miguel Sánchez Vigil, Manuel Durán Blázquez, Philippe Castellano, Macarena Jiménez Naranjo, Eduardo Hernández Cano y Diana Sanz.

Por último, y no menos importante, agradezco a Marisa Sotelo la confianza depositada en mí desde el primer día, así como la ayuda, la supervisión y el calor inestimables de estos años en los que me ha inculcado que, cuando parece que todo vale, siempre queda un resquicio para la honestidad intelectual.

RESUMEN

La presente tesis doctoral examina el fenómeno de la nueva biografía en España, también denominado biografía moderna, biografía novelada o biografía novelesca. Se trata de la renovación del género biográfico que se desarrolló por Europa, principalmente en Inglaterra, Francia y Alemania, entre los años 20 y 30 del siglo XX y que gozó de un gran auge gracias a sus principales autores —Lytton Strachey, André Maurois, Emil Ludwig, Stefan Zweig— y a la proliferación de colecciones editoriales; un cambio de paradigma que supuso la desvinculación de la historia y la consagración como género literario. La nueva biografía ha sido investigada a nivel internacional desde diferentes perspectivas y en los últimos años se han publicado trabajos como el de Enrique Serrano Asenjo (2002) y Manuel Pulido Mendoza (2009) que destacan la participación de España en ese florecimiento cultural europeo.

Esta tesis se suma a esos trabajos y analiza la tendencia a partir de una de sus colecciones biográficas: las *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX*, una serie pensada por José Ortega y Gasset y dirigida por Melchor Fernández Almagro cuyos 59 números fueron publicados entre 1929 y 1942 por la editorial Espasa-Calpe. La elección y estudio de esta empresa biográfica, la más extensa y relevante de las españolas, se debe a varios factores: la importancia de Ortega como impulsor cultural durante la primera mitad del siglo XX; sus implicaciones literarias, filosóficas y políticas; así como su amplia nómina de autores —Pío Baroja, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Antonio Marichalar, Juan Chabás, Juan Antonio Cabezas, Martín Luis Guzmán, etc.—.

La tesis se divide en dos partes. En la primera se atiende al cambio de paradigma en Europa y, además de aclarar las diferentes terminologías y las características generales, se examina el papel como pionero de Lytton Strachey —junto a los artículos de Virginia Woolf—, la función de André Maurois como divulgador y primer teórico de la biografía moderna —a lo que se añade la importancia de las colecciones editoriales de *vies romancées* y el debate de los críticos franceses en torno al auge biográfico—, y la función de otros biógrafos como Emil Ludwig y Stefan Zweig. En la segunda parte se indaga en cómo esa nueva biografía llega a España y cristaliza en la colección de las *Vidas*. Para ello, se reconstruye la recepción crítica, principalmente en *Revista de Occidente*, *El Sol* y *La Gaceta Literaria*. Esos artículos conforman una auténtica poética de la biografía moderna en la que destacan, entre otros, Alcalá Galiano, *Andrenio*,

Ricardo Baeza y Máximo José Kahn, junto con aquellos novelistas que serán biógrafos de la colección: Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Juan Chabás y Juan Antonio Cabezas. No se olvidan en este punto las voces disconformes ni las similitudes con la polémica francesa. A continuación se destaca la importancia de la serie de Espasa-Calpe en comparación con otras respuestas editoriales, para lo cual se investiga la labor de Ortega y Gasset como impulsor de la colección. En este sentido se dirime hasta qué punto esta debía servir de respuesta a la novela deshumanizada, se aborda su teoría biográfica en consonancia con la razón vital y la razón histórica, y se distinguen los condicionantes políticos a las puertas de la Segunda República. Asimismo, se analiza el perfil intelectual del director editorial, Melchor Fernández Almagro; la gestación, los objetivos y la evolución de la serie; la nómina de biógrafos y biografiados, y la acogida por parte de críticos y lectores. Por último, se examina un corpus de diez biografías, aquellas escritas por novelistas vanguardistas protagonistas de la recepción crítica: Jarnés, Espina, Marichalar, Chabás y Cabezas.

ABSTRACT

This doctoral thesis examines the phenomenon of the new biography in Spain, a renovation of the biographical genre developed in the inter-war Europe by the hand of Lytton Strachey, André Maurois, Emil Ludwig and Stefan Zweig and whose paradigm shift entailed the decoupling from the History and the recognition as a literary genre. The new biography has been researched internationally from different perspectives and in recent years studies such as those from Enrique Serrano Asenjo (2002) and Manuel Pulido Mendoza (2009) have highlighted the participation of Spain.

This thesis is added to those studies and analyses the trend from one of its biographical collections: “las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX”, a book series designed by José Ortega y Gasset and directed by Melchor Fernández Almagro, whose 59 issues were published between 1929 and 1942 by the Espasa-Calpe publishing house. The study of this biographical undertaking, the most extensive and relevant of the Spanish ones, is divided into two parts. The first one deals with the change of model in Europe through its most representative biographers, with special attention to France due to the role of André Maurois as the first theoretician of the modern biography and the importance of the editorial series of *vies romancées*. In the second part, it has been investigated how this new biography came to Spain and was

crystallized in the Vidas' series. For that purpose, the critical reception is reconstructed, mainly in *Revista de Occidente*, *El Sol* and *La Gaceta Literaria*, whose articles shape an authentic poetics of the modern biography. Then, the importance of the series of Espasa-Calpe in comparison with other editorial reactions is highlighted, for which the reasons of Ortega y Gasset to drive the collection — literary, philosophical and political — are investigated and the intellectual profile of Melchor Fernández Almagro is analysed; The gestation, the objectives and the evolution of the series; The list of biographers and biographies and the reception by critics and readers. Finally, ten biographies are examined, those written by avant-garde novelists protagonist of the critical reception: Jarnés, Espina, Marichalar, Chabás and Cabezas.

0. INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral se ha realizado gracias al beneficio de una Ayuda del Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ref.: AP2012-1402) y está inserta en el proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación «Historia de la crítica literaria española, 1860-1975» (2012-2015), cuyo investigador principal era el Dr. Adolfo Sotelo Vázquez. La investigación es, además, la continuación del trabajo final de máster «Primera aproximación a la colección Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, de Espasa-Calpe», el cual fue defendido en junio de 2012 en el marco del curso 2011-2012 del Máster en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Barcelona.

El objetivo de esta tesis doctoral es estudiar la colección más importante y numerosa del fenómeno conocido en la Europa de entreguerras como «nueva biografía» y «biografía novelada», entre otras denominaciones. Se trata de la colección Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX (1929-1942), un proyecto editorial publicado en Espasa-Calpe e ideado y promovido por José Ortega y Gasset cuya dirección recayó sobre el crítico e historiador Melchor Fernández Almagro. Con un total de cincuenta y nueve números publicados, la serie reúne a un gran elenco de escritores de diferentes perfiles ideológicos y estéticos del primer tercio del siglo XX, además de permitir la reconstrucción del panorama histórico-literario del siglo XIX, tanto en España como en Hispanoamérica.

Aunque el interés por investigar esta colección editorial arranca de la figura de Ortega y Gasset y del incuestionable magisterio intelectual que ejerció durante el siglo XX español, este renglón de la historia del libro español se inserta en unas coordenadas más amplias: en una corriente europea de renovación biográfica y búsqueda de respuestas ante un mundo resquebrajado.

En los últimos años el género biográfico y autobiográfico ha gozado de un gran apogeo y ha adquirido una notoria atención, tanto a nivel de producción y de número de lectores, como de la investigación histórico-literaria y el estudio de sus características genéricas. Este hecho ha contribuido a destacar el valor literario del género biográfico, de modo que, por ejemplo, las carreras humanísticas han incluido asignaturas sobre la materia, han aparecido revistas especializadas, han proliferado los grupos de investigación —como la Biographical European Network on Theory and Practice of Biography— y los congresos de temática biográfica, y se han multiplicado las

publicaciones al respecto. Un antecedente de esta revalorización se encuentra precisamente en la producción biográfica de las primeras décadas del siglo XX, especialmente tras la Primera Guerra Mundial.

En ese período de entreguerras se producen una serie de cambios en el paradigma biográfico que permiten la desvinculación historiográfica y la autonomía de la biografía como género. Por toda la Europa, empezando por Inglaterra y siguiendo por Francia, se propaga un interés por el individuo, derivado principalmente del auge de la psicología y de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, al que se suma una seducción por la historia y la indagación en el pasado más inmediato —personalidades del siglo XIX— que busca aclarar las causas de un presente de destrucción y desamparo. En el ámbito literario, la falta de certezas, unida al escepticismo del concepto de *verdad*, y la indeterminación acerca del conocimiento de la personalidad se plasman en la defensa de la biografía como obra de arte o, lo que es lo mismo, en el nacimiento de la biografía moderna. A grandes rasgos, el común denominador de las diferentes revitalizaciones del género es el establecimiento de la biografía como género de pleno derecho. Esta deja de ser un género menor y subsidiario, una herramienta al servicio de la historiografía, para adquirir rasgos propios y acercarse a géneros propiamente literarios. El límite existente con esos otros géneros es una de las cuestiones más destacadas puesto que muchas de las propuestas de la época dialogan con las fronteras entre biografía e historia, la disciplina de la que se intenta separar, y entre biografía y novela e, incluso, las concomitancias y diferencias respecto al ensayo.

El primero de los biógrafos europeos que inicia esta modernización biográfica es el inglés Lytton Strachey en 1918 con sus *Eminent Victorians (Victorianos eminentes)*. A él siguen André Maurois en Francia, Emil Ludwig en Alemania y Stefan Zweig en Austria. Con ellos, además de crearse numerosas colecciones editoriales que explotan la moda de las biografías noveladas —especialmente en Francia—, surge la biografía moderna, así como las primeras teorizaciones del género, un hito imprescindible en la historia literaria que se inserta en el contexto del Modernismo —en su acepción anglosajona—, pues corre parejas a la renovación de la novela y al debate en torno a su supuesta crisis que circula por toda Europa desde finales del siglo XIX. En este ambiente, la novela también busca en esa indagación en el individuo y en la nueva concepción del tiempo vital una salida a las carencias de representatividad del realismo decimonónico respecto a la complejidad de la vida propias del mundo moderno. En cierta medida, se puede considerar que en los años veinte la biografía se nutre, por una

parte, del declive de los lectores de novela y, por otra, de la subjetividad a la que tienden las fórmulas acuñadas por la novela modernista de autores como Woolf, Joyce, Kafka, y un largo etcétera: la substitución de la linealidad narrativa por una estructura según impresiones subjetivas, la supresión de los comentarios morales por parte del autor, el monólogo interior, la importancia de la ironía, etc.

En España, donde las consecuencias de la Primera Guerra Mundial son menos acusadas, la investigación de la nueva biografía permite aportar un nuevo campo de estudio literario a la Edad de Plata. Por una parte, el auge biográfico tiene lugar durante los años más fecundos de la poesía española del siglo XX. No hay que olvidar que justo cuando se están gestando los primeros números de la colección de Espasa-Calpe, en 1928, la editorial de la *Revista de Occidente* publica tres de las obras cumbre de la generación del 27: *Cántico*, de Jorge Guillén; el *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, y *Seguro azar*, de Pedro Salinas. Por otra, se produce la encrucijada entre la evolución de la novela realista decimonónica y formas más poéticas o morosas, como la novela lírica o la novela vanguardista o “deshumanizada”. Luis Fernández Cifuentes, en su ensayo *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República* (1982), acota la llamada «crisis de la novela» a los años 1914-1923 y expone entre los factores desencadenantes de su descrédito por parte del público: la suplantación de las novelas nacionales por la literatura posterior a la Primera Guerra Mundial, los problemas con el papel, el precio de los libros, etc. Por ejemplo, desde *Revista de Occidente*, que no descuida la voluntad orteguiana de mirar a Europa, se considera necesaria una renovación de la novela y se intenta ejercer cierta influencia. Sin embargo, los escritores que comienzan a escribir tras la Gran Guerra envueltos en las corrientes vanguardistas prefieren la poesía y la prosa poética (Fernández Cifuentes, 1982: 261).

También hacia el final de los años veinte y principios de los treinta, en plena conmemoración del Romanticismo y ante la inminente Segunda República se produce una mayor politización de los intelectuales. Uno de los principales textos que reflejan esa tendencia es *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández (1930), donde se reivindica que el Romanticismo ha sido más la expresión de lo humano que de lo individual y, ante la vanguardia cerrada en el arte, apremia a recuperar el arte para la vida y a construir una verdadera vanguardia: la del arte social. Aunque la colección de Espasa-Calpe se suma a la celebración y revisión del pasado inmediato con una finalidad social y pedagógica, la influencia del ensayo de Díaz Fernández no es muy acusada.

En una época en la que, como destaca Alberto Sánchez Álvarez-Insúa en su *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)* (1996), se novela todo —el teatro, el cine, las vidas de personajes famosos, etc.—, el proyecto editorial de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX supone el mayor impulso del género biográfico en España entre las numerosas colecciones que inundaron las librerías durante aquellos años, las cuales han sido catalogadas en el libro de Manuel Pulido Mendoza *Plutarco de moda: la biografía moderna en España (1900-1950)* (2009a). Entre ellas aparecen series en editoriales como la de la Residencia de Estudiantes; las Biografías La Nave —en origen llamada Editorial Atenea—, en la que aparecieron *Loyola* (1929), de José María Salaverría, y *Goya* (1928) y *Azorín* (1930), por Ramón Gómez de la Serna; las colecciones Grandes Biografías, Famosas Biografías y Biblioteca Emil Ludwig en la Editorial Juventud; Vidas Ejemplares de Seix Barral; las Vidas Ilustres y Ejemplares, para Ediciones Nacionales y Extranjeras; Mujeres Extraordinarias, de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (C.I.A.P.); o Los Grandes Hombres de Ediciones Hymasa, la mayoría traducciones. Junto a estas colecciones específicas también aparecieron más traducciones de los autores europeos, como las de *Disraeli*, de André Maurois, y *Pascal*, de Jacques Chevalier, en Aguilar en el significativo año de 1928; la traducción de *Ariel, o la vida de Shelley*, de Maurois, en 1929 por Ediciones Oriente, etc.¹

Las traducciones y la producción propia de biografías son fruto de unos años en los que se tiene el convencimiento de que «Solo conociendo bien el pasado —dijimos— se está en el camino de conocer nuestro presente; y la mejor manera de llegar a aquel conocimiento es entregarnos al estudio de los hombres “típicos” de otra edad». Así lo sostiene Dionisio Pérez desde sus *Doce monografías sobre el libro español* (1933: 50), donde afirma: «Bien conocida es la gran difusión de los volúmenes contenidos en la colección de “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX”, así como los de otras colecciones y editoriales, ya en su mayor parte traducidos del inglés, francés y alemán» (1933: 50-51). Dos años más tarde, en el artículo «Gabriel Miró, biografiado», publicado sin firma en el cuarto número de los *Archivos de literatura contemporánea. Índice literario*, se ratifica el papel destacado de la colección de Espasa-Calpe entre la vastedad de novedades biográficas: «Es, sin duda, la más importante hasta ahora, por el número de tomos publicados y por el interés de biógrafos y biografiados, la serie

¹ Para más datos al respecto, véase Pulido Mendoza (2009a).

titulada *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX* a cargo de la casa Espasa-Calpe»². Deudoras de su éxito y buena acogida serán en la misma editorial las *Vidas Extraordinarias* (1932-1935), dirigidas por Antonio Marichalar, aunque con las diferencias de no acotar las coordenadas espacio-temporales y de tener un carácter más cercano al historicismo, además de incorporar traducciones³.

Junto a los biógrafos más destacados de la colección de Espasa-Calpe, entre los que destacan novelistas de la órbita orteguiana como Benjamín Jarnés, Antonio Espina y Juan Chabás, se encuentran otros escritores que también se interesaron por el género biográfico a finales de los años veinte. Uno de esos primeros escritores fue César Muñoz Arconada, en la senda renovadora vanguardista de Benjamín Jarnés o Francisco Ayala. Entre sus biografías, defensoras del subjetivismo, se encuentran *Vida de Greta Garbo* (1929) y *Tres cómicos del cine* (1931), sobre Chaplin, Clara Bow y Harold Lloyd, ambas publicadas en la editorial Cénit. Otro de los novelistas que se acercó a lo biográfico fue Ramón J. Sender con su vida de Teresa de Jesús, *El verbo se hizo sexo* (1931), la cual huye de ese tipo de biografía circunscrita al dato en aras de profundizar en la psicología femenina característica de este personaje hagiográfico. En ese mismo año, Joaquín Arderús y José Díaz Fernández, directores junto a Antonio Espina de la revista *Nueva España*⁴, publicaron la *Vida de Fermín Galán*, una biografía de tono entre épico y poético que está enfocada al ámbito político, tal como se encauzaron muchas de las escritas para *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX*. Pero no solo fueron novelistas los encargados de redactar esas existencias pasadas, también contribuyeron a la labor poetas como Manuel Altolaguirre, quien ofreció una obra del también poeta Garcilaso de la Vega en 1933 en la colección *Vidas Extraordinarias*, de

² Publicado sin firma: 1935b: 69.

³ Pese a que no disfrutó de la misma duración ni éxito, algunos de sus catorce números fueron absorbidos por la Colección Austral. Es el caso de *Juana la loca* (1932), de Ludwig Pfandl; *La vida trágica de la emperatriz Carlota* (1932), de Armand Praviel; *Cinco hombres de Fráncfort* (1931), de Marcus Eli Ravage; *Cisneros* (1933), de Luys Santa Marina; *El Negrero* (1933), de Lino Novás Calvo; *Cristina de Suecia* (1933), del marqués de Villa-Urrutia; *Carlos de Europa, emperador de Oriente* (1934), de D. B. Wyndham Lewis; *Don Álvaro de Luna y su tiempo* (1935), de César Silió y *Los conquistadores españoles* (1935), de Frederick Alexander Kirkpatrick.

⁴ La revista *Nueva España* (1930-1931) fue fundada en enero de 1930 por el escritor y crítico José Díaz Fernández, el también escritor y crítico Antonio Espina y el crítico musical Adolfo Salazar, que abandonó la revista tras su tercer número por discrepar con el tono radical que había adquirido la publicación. Más tarde se unió a la dirección Joaquín Arderús. Publicada quincenalmente, la revista nació con la intención de cubrir las diferentes ideologías de izquierdas en vistas a la República y con el espíritu de mantener un periodismo activo y polémico. A partir del número 15 se convirtió en «Semanao Político-Social», categoría con la que se identificó hasta su último ejemplar en junio de 1931. Algunos de sus números fueron dedicados a Pablo Iglesias, los primeros intentos de agrupar a los escritores europeos de izquierda y el fusilamiento del militar Fermín Galán, entre otros temas.

Espasa-Calpe, o el doctor Gregorio Marañón, con vidas «biológicas» marcadas por la moralidad y la psicología como *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo* (1930), *Amiel: un estudio sobre la timidez* (1932) o *El Conde-Duque de Olivares: la pasión de mandar* (1936).

Entre la nómina de escritores que se adentraron en la senda biográfica, quizá el autor que más jugó con el género y sus fronteras fue el polifacético Ramón Gómez de la Serna. A pesar de sus biografías no están tan estudiadas como el resto de su obra, por ejemplo su prosa vanguardista o sus greguerías, estas desempeñan un gran papel en su concepción literaria. Como expone el breve trabajo de Elpidio Laguna —*Las biografías y retratos de Ramón Gómez de la Serna* (1974)— y la tesis doctoral de Susana Arnas Mur —*El arte del retrato y de la biografía en Ramón Gómez de la Serna* (2011)—, sus biografías y novelas siempre lindan con lo autobiográfico en un discurso ensayístico en que el “yo” ocupa el primer plano. Este motivo explica que solo escribiera sobre personajes que le interesaban. Con el hibridismo que le caracterizó, entendía que las biografías permiten ampliar la vida del mismo modo que lo consiguen las novelas, en este caso mediante las vidas noveladas de personajes históricos. Las más destacadas son las antes citadas *Goya* (1928) y *Azorín* (1930), y *El Greco. El visionario de la pintura* (1935).

Por esos años también practicó la biografía Eugeni d’Ors, quien rechazó la moda de las biografías noveladas e infundió al género su propia filosofía y Angeología —a medio camino entre la psicología y la teología—. Como explica Ada Suárez en *El género biográfico en la obra de Eugenio d’Ors* (1988), el escritor catalán basa sus biografías en epifanías, aquellas etapas que sacan a la luz los incidentes capaces de transmitir una personalidad (1988: 202). Aunque en 1928 ya escribe una biografía sobre Goya que se publica en la colección *Vies des Hommes Illustres* de la parisina Gallimard, sus tres obras biográficas más importantes, *El vivir de Goya*, *Los Reyes Católicos* y *Eugenio y su demonio*, se recogen en su obra *Epos de los destinos*, publicado en 1943. A ellos se unen su teoría biográfica inserta en esa obra y en *Introducción a la vida angélica* (1939). Aún teniendo en cuenta los rasgos comunes con los planteamientos biográficos de Ortega y Gasset señalados por Ada Suárez y por Enrique Serrano Asenjo (2002: 136-142), se ha descartado una posible influencia en los autores de la colección a tenor de la mayor autoridad que sobre ellos ejerce Ortega y de la posterioridad de esos textos teóricos.

En cuanto a que la colección apareciese en Espasa-Calpe, hay que tener presente que dicha editorial, una de las más importantes de aquellos años en el mercado español, albergaba un proyecto compartido por el fundador de La Papelera Española y de Calpe, Nicolás María de Urgoiti, y su compañero de iniciativas culturales, José Ortega y Gasset. Como ocurre con *El Sol*, *La Voz* o *Crisol*, con la fundación de Calpe Urgoiti no solo buscó ampliar sus negocios en la industria del papel, sino también ejercer cierta pedagogía social. La editorial perseguía una acción cultural dividida en cuatro objetivos: la expansión del mercado del papel, el fomento de la cultura «como medio de modernización de España y los españoles», la introducción de corrientes extranjeras y la exportación del libro a Hispanoamérica (Cruz, 1983: 274-275). Desde su constitución en 1918 y desde su fusión con la catalana Espasa en 1925, Calpe se caracterizó por la división de su catálogo en colecciones que, con esa voluntad de difusión cultural, se organizaban de acuerdo con un perfil de contenido y de lectores determinado. Asimismo, contaba con la maquinaria más moderna del sector, lo cual le permitía aumentar las tiradas y rebajar los costes de producción, al tiempo que se facilitaba su distribución mediante la creación de sucursales en Hispanoamérica. El control sobre la industria papelera se ampliaba a los canales de difusión, ya que disponía de su propia librería, La Casa del Libro, primer establecimiento español a gran escala que además de punto de venta servía para realizar presentaciones, exposiciones o conferencias. Añádase a ello que sus libros eran anunciados con mayores facilidades económicas que otras editoriales en las empresas periodísticas de Urgoiti —principalmente en *El Sol*—. Este es el contexto en el que se crea la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, tanto ideológica como materialmente.

Tal como puede extraerse, el estudio de esta colección editorial combina disciplinas como la historia del libro y de la edición, la sociología de la lectura, la historiografía literaria, la filosofía y el análisis literario. A ello se suma la impronta europea del fenómeno de la nueva biografía, lo cual acerca la presente investigación a los estudios de literatura comparada a fin de vincular el proyecto de Ortega y Gasset con su cosmopolitismo intelectual y regeneracionismo. Esto ha obligado a recomponer un estado de la cuestión muy amplio que se detalla a continuación y que va de lo más general —Europa— a lo más particular —los biógrafos españoles de la colección—.

Durante el período de entreguerras, como se viene exponiendo, se produce un auge de teorización y debates en torno a la constitución de la biografía como género literario, como obra de arte. En este aspecto, existen obras específicas sobre los

biógrafos más importantes —los canónicos Strachey, Maurois, Ludwig y Zweig—, estudios generales sobre la biografía que exponen características ya subrayadas en aquellos años —Shelston (1977), Nadel (1984), Batchelor (1995), Benton (2009)—, y estudios generales sobre historia de la biografía que incluyen la forja de la biografía moderna en estos años —como *The Nature of Biography* (1957), de John Athur Garraty; *La biographie* (1984), de Daniel Madelénat; *The Lines of Life: Theories of Biography, 1880-1970* (1986), de David Novarr; *Le pari biographique: Écrire une vie* (2005), de François Dosse, o *Le défi biographique: La littérature en question* (2007), de Ann Jefferson— o, aunque escasos, más específicos sobre la renovación biográfica —por ejemplo, *Writing Lives. Principia Biographica* (1959), de Leon Edel, y el *Modernizing Lives: Experiments in English Biography, 1919-1939* (1987), de Ruth Hoberman—. Asimismo, cabe notar que estos estudios suelen limitarse a la nueva biografía en el ámbito anglosajón o en el francés y no está tan asentada la investigación como fenómeno global. En los casos en los que se abre ese enfoque nacionalista y se nombran autores de otras literaturas, nunca aparecen los nuevos biógrafos españoles ni se incorpora la participación de nuestras letras en la renovación y teorización.

En cuanto a los estudios limitados a los biógrafos, no suele profundizarse en el cambio biográfico o se incide poco en que se trató de un fenómeno extendido y de dimensiones europeas. Así ocurre, sin ir más lejos, en la biografía de Michael Holroyd sobre Lytton Strachey, a pesar de su título —*Lytton Strachey: The New Biography* (1994)—, ya que se circunscribe a señalar la influencia del autor inglés en otros biógrafos como Maurois o Ludwig.

En el ámbito francés, es significativa la existencia de un considerable número de obras sobre Maurois —Guéry (1951), Droit (1953), Monnet (1978), Kauffman (1980), Kolbert (1985), Grossman (2014)—, así como de esos estudios sobre la renovación antes mencionados, pero no consta ningún título que amplíe la investigación al fenómeno de las *vies romancées* como producto editorial de la historia del libro francés —más allá de algunas líneas en dichos libros— y que recoja el debate que suscitó entre los críticos franceses o lo analice como fenómeno editorial, a excepción de alguna mención en Jefferson (2007). Por lo general, la historiografía francesa ha prestado poca atención a la hemerografía en relación con las investigaciones sobre la renovación biográfica de aquellos años. En el ámbito de la historia del libro, existen ensayos y recopilaciones sobre el papel de la *Nouvelle Revue Française* y su editorial, Éditions Gallimard, en el campo literario galo —Assouline (1984), Koffeman (2003), Brisset

(2003), Martin (2009), Cerisier y Fouché (2011), Cerisier, Kopp, Fouché (2012)—, pero como mucho aluden de pasada a la colección biográfica de las *Vies des Hommes Illustres*, la cual sirvió de modelo para la colección de Espasa-Calpe. Asimismo, tampoco hay estudios como el de Isabelle Olivero (1999) acerca de las colecciones francesas del siglo XIX que investiguen las del siglo XX y que pudieran incluir referencias a las *vies romancées* —las biografías noveladas que llegan a la Península— como producto de la industria editorial.

En el caso de Stefan Zweig, hay constancia de dos tesis doctorales sobre su faceta biográfica a las que ha sido imposible tener acceso; se trata de *Stefan Zweig's Biographical Writings as Studies of Human Types* (1951), una tesis sin publicar defendida en la Universidad de Michigan por Gerhard Mertens, y *La biographie à la frontière de l'histoire et de la fiction : Stefan Zweig* (2009), defendida por Claude Bricler en la Universidad de Mezt. Del resto de estudios sobre el autor austriaco a los que sí se ha tenido alcance, estos normalmente se centran en aspectos como su perfil de intelectual europeo, su judaísmo y exilios ante el auge del fascismo, o en el valor simbólico de su suicidio⁵. En cuanto a sus biógrafos (Matuschez, 2006; Friderike Maria Zweig, 1946), si mencionan el género de las biografías noveladas es de pasada y ensalzando el arte de Zweig y sin contextualizar que, en realidad, fue un fenómeno de entreguerras y de carácter europeo. Finalmente, en relación a Emil Ludwig, las obras al respecto son más reducidas y están en lengua alemana. No obstante, se han contemplado sus textos teóricos y artículos como el de Helmut Scheuer «Die “moderne” biographie: Emil Ludwig und Stefan Zweig» (1979).

En el ámbito hispánico, no resulta arriesgado afirmar que los estudios de la literatura española acerca del primer tercio del siglo XX, al margen de aquellos sobre los novelistas del fin de siglo, han centrado su atención en el esplendor poético de las letras españolas a partir del emblemático 1927. En contraposición, el desarrollo de las vanguardias en géneros prosísticos ha quedado relegado a un segundo plano. Ello explica a su vez que el auge de las biografías, además de ser una parcela poco analizada, se haya traído a colación en algún momento como una mera anécdota fruto de una moda

⁵ Es el caso, por ejemplo, del congreso internacional de 2004 celebrado entre Jerusalem y Beer Sheva, cuyas ponencias fueron recogidas en *Stefan Zweig Reconsidered: New Perspectives on his Literary and Biographical Writings* (2007). Mark H. Gelber, editor del monográfico, lamenta en la introducción precisamente el uso partidista que se ha hecho de la personalidad y la obra del escritor austriaco, así como que varios críticos hayan forzado los temas y las interpretaciones judías de sus escritos, si bien es cierto que alguna de las comunicaciones de dicho volumen reproducen el mismo tipo de enfoque analítico.

editorial. Aún así, en los últimos años se ha intentado recuperar la narrativa de nuestro primer tercio de siglo reflexionando sobre la etiqueta generacional del 27 o su filiación con la corriente histórica de la vanguardia. Los diferentes estudios y antologías⁶, en consecuencia, han querido demostrar que no todo fue poesía y cómo fue esa nueva novela que no se ha dejado apresar bajo una única etiqueta: lírica, deshumanizada, vanguardista, nueva,... Junto a estos trabajos han ido surgiendo investigaciones en torno a esos narradores que también practican la biografía, principalmente sobre Benjamín Jarnés, Antonio Espina y Juan Chabás.

Del rescate de la prosa de los años veinte y treinta había de aflorar la atención al género biográfico, aludida también en algunos de esos estudios —por ejemplo, en Ródenas (2000) y en el artículo de Soguero García «Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico: Aproximación a la biografía vanguardista», incluido en Lough (2001)—. Al establecer una cronología del tratamiento de la nueva biografía en España, bajo marbetes que incluyen desde «biografía vanguardista» hasta «biografía novelada», se observan en primer lugar algunos apartados en historias de la literatura y ensayos como la *Historia de la crítica española contemporánea* de Emilia de Zuleta (1966) o *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo e interpretación de un proceso cultural* (1999) de José-Carlos Mainer, entre otros. A estos hay que sumar las páginas que Zuleta vuelve a dedicar al fenómeno en *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés* (1977), el artículo de Andrés Soria Olmedo «El biografismo y las biografías: aspectos y perspectivas» (1978) —aunque se centra en el ámbito europeo— y el breve apartado destinado a la biografía en *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República* (1982), de Luis Fernández Cifuentes.

Posteriores son la tesis de Ana Rodríguez Fischer, *La obra novelística de Rosa Chacel* (1986), de la que extrae en 1991 el único artículo que existía dedicado en exclusiva a la colección —«Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección *Vidas españolas e hispanoamericanas del Siglo XIX*»—; el artículo de Gustavo Pérez Firmat «La biografía vanguardista» (1986), parte de su tesis doctoral e incluido en la segunda

⁶ Algunos de esos estudios y antologías sobre la prosa vanguardista son: José M. del Pino, *Montajes y fragmentos* (1995); Domingo Ródenas de Moya, *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española. 1923-1936* (1997), *Los espejos del novelista* (1998), *Prosa del 27. Antología* (2000); Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y Literatura* (1998); Herald Wentzlaff-Eggebert (coord.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España* (1998); Ana Rodríguez Fischer, *Prosa española de vanguardia* (1999); Francis Lough (ed.), *Hacia la novela nueva. Essay on the Spanish Avant-Garde Novel* (2001), etc.

edición de su libro resultante —*Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934* (1993)—, donde aborda en términos de oxímoron las biografías vanguardistas y analiza brevemente *Sor Patrocinio* y *Vida de San Alejo* de Jarnés; el artículo de M.^a del Pilar Palomo «La “forma” de la biografía o la comunicación literaria de la materia histórica: Antonio Espina» (1987), en el que se menciona la colección sin profundizar en ella, a Ortega como impulsor y sus posibles motivaciones; la tesis de Armando Pego Puigbó, titulada *La propuesta estética de Benjamín Jarnés: un proyecto narrativo* (1997), en la que habla del papel de Ortega en el renacimiento del género en España y comenta las teorías de Jarnés al respecto, pero olvida la influencia europea; y los artículos de Francisco Miguel Soguero García «El taller del demiurgo» (1999), el ya citado «Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico: Aproximación a la biografía vanguardista» (2000), y «Narradores vanguardistas: poetas de la historia» (2000) —recogido en el n.º 646 de *Ínsula*, dedicado a las prosas del veintisiete—.

La primera publicación dedicada en exclusiva a la nueva biografía en España durante los años veinte y treinta es el ensayo del profesor de la Universidad de Zaragoza Enrique Serrano Asenjo, titulado *Vidas oblicuas: aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)* (2002), donde en doscientas páginas se sientan las bases del desarrollo de dicha modalidad literaria en España: desde un recorrido por las teorías de los biógrafos europeos a los artículos de recepción más importantes en la crítica española —con un capítulo centrado exclusivamente en *Revista de Occidente*—, las colecciones más importantes, las teorías biográficas de Ortega y Gasset y Eugeni d’Ors, y las particularidades de Benjamín Jarnés como biógrafo.

Desde entonces se han realizado varias tesis doctorales que beben, en mayor o menor medida, del libro de Serrano Asenjo. Entre ellas se encuentran *La renovación del género biográfico en España (1929-19369): estudio de las biografías vanguardistas de César Muñoz Arconada, Benjamín Jarnés y Antonio Espina*, defendida en 2006 por Francisco Miguel Soguero García en la Universidad de Deusto; *La biografía moderna en España (1926-1936)*, defendida en 2007 por Manuel Pulido Mendoza en la Universidad de Extremadura y parte de la cual se publicó como *Plutarco de moda: la biografía moderna en España (1900-1950)* (2009); y *Reinos por conquistar. La «nueva biografía» en España: Benjamín Jarnés y Eduardo de Ontañón*, defendida por Macarena Jiménez Naranjo en 2012 en la Universidad de Málaga. Se ha intentado contactar con estos tres investigadores para poder consultar dichas tesis, pero solo se obtuvo respuesta de Jiménez Naranjo, quien informó de haber trabajado sobre Strachey,

Maurois, Woolf y Ludwig y de haber atendido a cómo se introdujo la nueva biografía en la Península para centrarse sobre todo en el análisis de la sor Patrocinio jarnesiana, así como en las otras tres biografías de Jarnés y las dos de Eduardo de Ontañón para la serie. Aún más concreta y acotada a una obra es *El negrero de Lino Novás Calvo y la biografía moderna*, tesis doctoral defendida en 2012 por Manuel Jesús Gómez de Tejada Fuentes en la Universidad de Sevilla en cuya versión publicada (2013) hay un capítulo dedicado a Ortega y Gasset y a la colección⁷.

En cuanto a la figura de José Ortega y Gasset, son pocos los que han investigado sobre esta faceta biográfica⁸, algo un tanto paradójico al ser la biografía inherente a su sistema de la razón vital e histórica, un nuevo tipo de razón «que pone la vida, la vida humana, en el centro del pensar, pues se piensa desde la vida y para la vida, que es siempre la de cada cual en el paisaje o circunstancia que le es propio, por tanto, en convivencia» (Zamora Bonilla, 2013: 1). Como se podrá apreciar en el capítulo correspondiente, abundan los ensayos que estudian la filosofía de Ortega y Gasset y que, por ello, dedican algún comentario a su concepción de la vida de un modo más general. Junto a ellos, aparecen trabajos que sí indagan en su concepción biográfica desde diferentes ámbitos de estudio y enfoques parciales. De este modo, los artículos más concretos que ponen en correlación sus ideas biográficas con la razón histórica son: «La pregunta biográfica. Heidegger y Ortega», de Tomás Olasagasti (1964); «Vida y biografía en Ortega», de Jaime de Salas (1987); «Las vidas contadas de José Ortega y Gasset», de José Lasaga Medina (2003b) —sin vinculas con la nueva biografía— y «De la razón vital a la razón histórica: la hermenéutica de Ortega», de Antonio Regalado (2007). Con un enfoque principalmente filosófico, ninguno de estos autores vincula las ideas en torno a la biografía y la evolución de las categorías ligadas al concepto de *vida* en Ortega con la colección biográfica. Sí la nombra, en cambio, Mario Jaramillo en «Ortega y Gasset y la biografía histórica», quien, aunque comenta la teoría biográfica del pensador, no la sitúa en el contexto de renovación europea del género y omite el ligamen con la razón vital e histórica; en contraposición, se refiere a sus biografías

⁷ A grandes rasgos, sigue en él el artículo de Ana Rodríguez Fischer, la tesis de Soguero García y el ensayo de Serrano Asenjo.

⁸ Por ejemplo, Tomás J. Salas Fernández defendió la tesis *Los géneros literarios en el ensayo de Ortega: novela, teatro y poesía* en la Universidad de Málaga en 1993, y lo actualizó en un librito de menos de 200 páginas *Ortega y Gasset, teórico de la novela* (2001), pero no añadió la biografía al conjunto de géneros tratados por el filósofo.

—bosquejos biográficos, propiamente— sobre Mirabeau, Juan Luis Vives, Alonso de Contreras, Velázquez y Goya.

Al margen del sistema filosófico y desde el enfoque de la crítica literaria se encuentran las tesis de Evelyne López Campillo —*La «Revista de Occidente» y la formación de minorías (1923-1936)* (1972)— y Remedios Alonso Iglesias —*Ortega y la «Revista de Occidente»: una nueva configuración de la prosa narrativa (1923-1930)* (1996)—. Ambas comentan el interés de Ortega por la biografía y la incitación para que algunos escritores vanguardistas se encauzaran hacia ella desde el marco exclusivo de la *Revista de Occidente*, pero omiten —o dejan relegados— los condicionantes filosóficos y la renovación europea de la biografía. Así pues, mientras a López Campillo, en las dos únicas páginas dedicadas a la biografía, le interesa poner de relieve el papel de formación ideológica y política de las minorías cultas que perseguía la atención a la biografía en la publicación (López Campillo, 1972: 182-183), Alonso Iglesias incide en la pretensión orteguiana de que los escritores vanguardistas rompiesen con el «onanismo literario» practicado en la novela deshumanizada gracias a la penetración en las vidas de personajes históricos (Alonso Iglesias, 1996: 541). Más completos son los enfoques de Enrique Serrano Asenjo (2002) y Manuel Pulido Mendoza (2009a), quienes sitúan las aspiraciones de Ortega respecto a la colección de Espasa-Calpe en el contexto europeo, filosófico, literario y político-nacional, siendo el trabajo del primero el que hasta ahora ha atendido con mayor profusión a la contribución del filósofo a la nueva biografía en España

Teniendo en cuenta todas estas referencias bibliográficas, así como otras que irán apareciendo a lo largo de las siguientes páginas, se ha pretendido investigar la colección *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* de Espasa-Calpe con el objetivo de arrojar luz sobre el desarrollo de la nueva biografía en la historia literaria española. En este sentido, la presente tesis doctoral es deudora del ensayo de Serrano Asenjo al señalar en él que una de las futuras vías de investigación sobre este fenómeno de la Edad de Plata podría ser precisamente el análisis de la serie proyectada por Ortega y Gasset.

A excepción de Serrano Asenjo, en líneas generales en el conjunto de la bibliografía consultada se ha acusado la no distinción entre la renovación biográfica y su consagración como género artístico —esto es, la biografía moderna que instituyen los biógrafos europeos y que también es conocida como «nueva biografía» o «biografía novelesca»— y la biografía novelada, que no es más que un tipo de ellas, un producto

editorial que aprovecha el auge y malinterpreta las pautas literarias y narrativas de esa renovación. Además, a pesar de que se señala la deuda europea, no se profundiza en ella y en ocasiones de los análisis de algunas de las biografías de la serie —seguramente por la limitación del espacio textual— parece apuntarse a la idiosincrasia española o literaria del autor tratado lo que no era más que aplicación a la realidad española de una reflexión europea de entreguerras. Asimismo, algunos estudios mencionan a Ortega y Gasset como impulsor de la colección y apuntan a sus motivaciones pero sin detenimiento; del mismo modo que se nombra a Fernández Almagro como director editorial pero sin analizar su valor en la empresa. Por último, se acostumbra a dar la impresión de que solo fue una colección para Espina, Jarnés y otros novelistas vanguardistas, lo cual puede llegar a desvirtuar la complejidad y realidad final de esta.

Con todo este planteamiento introductorio y teniendo en cuenta las investigaciones precedentes, la hipótesis de partida de la presente tesis doctoral es que la nueva biografía encuentra acomodo en España gracias, entre otros, al interés de José Ortega y Gasset por el género. Además de hacerse eco de esas novedades extranjeras en las publicaciones bajo su influencia —como *Revista de Occidente* o *El Sol*—, impulsa la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX como una más de sus empresas políticas, ya que, al tiempo que pone el país al nivel de Europa con el cultivo de un género con escasa tradición en la literatura española —y, en cambio, completamente afín con sus ideas filosóficas— y que encarga a sus discípulos y narradores en su órbita biografías para que renueven su prosa vanguardista, el filósofo acerca la historia reciente a los lectores a fin de que, a las puertas de la Segunda República, no se repitan los errores de la política decimonónica. Al objeto de comprobar esta hipótesis y la relación entre la nueva biografía europea y la española con la serie de Espasa-Calpe como hilo conductor, se ha llevado a cabo la siguiente metodología y se han planteado los objetivos detallados a continuación.

Metodología y Objetivos

Dada la naturaleza poco frecuente de esta tesis, en la que se reconstruye un fenómeno literario a partir de una colección editorial, la metodología llevada a cabo ha sido diversa, pues las particularidades de cada etapa de la investigación han obligado a amoldarse a métodos diferentes.

El punto de partida ha sido el trabajo final de máster del que se deriva esta tesis doctoral, en el que ya se localizó el corpus de biografías que componen las *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* a partir de comprobaciones en diferentes catálogos bibliotecarios —principalmente el de REBIUN y la Biblioteca Nacional de España—, de los que se extrajeron un total de cincuenta y nueve biografías recogidas en los apéndices. Una vez conocidos los diferentes autores y títulos, se elaboró una clasificación de los mismos, en la que destaca la extensa perspectiva de biógrafos y biografiados. Dado que algunos de los personajes no son tan conocidos actualmente o son autores que tuvieron una significación muy concreta en un momento determinado, se sistematizó la búsqueda de información al respecto mediante el *Diccionario Bompiani de autores de todos los tiempos y todos los países* y la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* de Espasa, puesto que, al pertenecer al mismo grupo editorial de la colección y al ser proyectos coetáneos, podría haber cierto interés en incluir también entradas de los personajes de las *Vidas*. También en dicho trabajo final de máster se consultaron primeras ediciones de todos los números de la colección, todos ellos localizados en el Depósito General de la Biblioteca Nacional de Catalunya, para constatar sus características materiales y la presencia de dedicatorias, prólogos o epílogos que dieran cuenta de las motivaciones de los autores o de las pautas fijadas por la colección.

A partir de este trabajo, el primer estadio de la presente tesis doctoral ha sido el análisis de la recepción de la nueva biografía en España en los años veinte y treinta, así como de la colección de Espasa-Calpe, mediante la hemerografía. Esto es, examinando las revistas y las secciones de crítica literaria de los periódicos más importantes se puede constatar cómo se produjo la recepción de esa revitalización biográfica en la Península. Dada la diversidad y proliferación de medios escritos en la época aquí referida, ha sido necesario acotar el análisis a aquellas publicaciones que se han considerado más representativas. A este efecto, se han realizado con detenimiento tres vaciados correspondientes a la *Revista de Occidente* —atendiendo a la primera etapa, que comprende los años de 1923 a 1936—, *La Gaceta Literaria* —período de 1927 a 1932— y *El Sol: diario independiente* —de 1927 a 1939—. Mientras la primera ha sido consultada en su versión impresa con el apoyo del *Índice de la Revista de Occidente* de Segura Covarsi (1952), *La Gaceta Literaria* ha sido examinada a través de la digitalización disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, y en algunos casos, ha sido necesario complementar algún número con la digitalización

disponible en el Publicador de Revistas de la Edad de Plata⁹. En el caso del vaciado de *El Sol*, se ha recurrido asimismo a la digitalización disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España¹⁰. Además de este diario y las dos revistas se han consultado los vaciados de *La Vanguardia* y *Mirador* —facilitados por la Dra. Diana Sanz— y se han incorporado artículos de otras publicaciones para ampliar alguna opinión (*ABC*, *La Voz*, *Luz*, *La Libertad*, *Heraldo de Madrid*, etc.), aunque estas no han sido estudiadas más que en momentos puntuales.

La delimitación a las tres plataformas mencionadas corresponde a la afinidad con los planteamientos de esta investigación. Así, en primer lugar, *Revista de Occidente* y *El Sol* son dos empresas de raigambre orteguiana en las que participaron los mejores críticos literarios del momento, además de los principales narradores de vanguardia que luego se incorporarían a la redacción de biografías, como es el caso de Benjamín Jarnés, Antonio Espina o Juan Chabás. A ello debe añadirse que ambas publicaciones tienen un marcado carácter nacional a la vez que europeísta, y que en el caso de *El Sol* la filiación con la editorial Espasa-Calpe era palpable al estar ambas empresas fundadas y dirigidas por Nicolás María de Urgoiti (Madrid, 1869-1951), ayudado por el propio Ortega y Gasset. En cuanto a *La Gaceta Literaria*, dirigida por Ernesto Giménez Caballero, su examen responde al hecho de tratarse de una de las más representativas de las vanguardias españolas, en la que colaboraron asimismo buena parte de los escritores de la deshumanización, como en el caso de *Revista de Occidente* y *El Sol*. Esta revista, además, tenía también una marcada voluntad de recoger las novedades europeas y no se constreñía a la poesía como hicieran otras tiradas del momento creadas por los jóvenes poetas.

Los resultados extraídos de esos vaciados han subrayado un mayor peso de la influencia francesa, debida tanto a la teorización de André Maurois en su *Aspectos de la*

⁹ Esta digitalización se encuentra en el Portal de la Edad de Plata y forma parte del proyecto Memoria de la Edad de Plata en la Sociedad del Conocimiento, financiado por los Ministerios de Ciencia e Innovación; Educación; Industria, Turismo y Comercio; Cultura y Asuntos Exteriores y de Cooperación.

¹⁰ En el caso del vaciado de *El Sol*, acotado al período 1927-1939, se han realizado búsquedas (biog*) en los números de esos años, llegando a consultarse alrededor de 250 números de los 313 anuales. Cabe destacar que desde 1936 no se ha constatado ningún dato relevante para la presente investigación. En el artículo «Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico: Aproximación a la biografía vanguardista», Francisco Miguel Soguero García informa que en el vaciado de *El Sol* realizado por él comprendido entre 1929-1936, se contabilizan 313 reseñas, de las cuales 141 pertenecen a biografías escritas originalmente en español y 172 a escritas en otro idioma (traducidas o no al español) (Soguero García, 2000a: 208). Se deduce que las estadísticas a las que se refiere proceden de su tesis doctoral, mencionada anteriormente, pero tal como se ha indicado esta no ha podido ser consultada para la presente investigación.

biografía como a la proliferación de colecciones biográficas que llegaron a España —bien en lengua original o bien en traducciones— y que fueron imitadas por diferentes sellos nacionales. Ello ha conducido, en un segundo estadio de la investigación, a profundizar en el nacimiento de la biografía en Europa, teniendo en cuenta a los principales biógrafos —Strachey, Maurois, Ludwig y Zweig—, aunque con una mayor atención a los dos primeros por su desempeño como pionero y difusor, respectivamente. En este aspecto, se ha optado por no investigar sobre las biografías del italiano Giovanni Papini, nombrado en alguno de los estudios precedentes, por su escasa presencia en la recepción crítica española.

Para ahondar en la nueva biografía en Europa ha sido fundamental la estancia de investigación de tres meses realizada en el Laboratoire LLC-Arc Atlantique (Equipe d'Accueil-1925), UFR de Lettres, Langues et Sciences Humaines, Dep. d'Études Ibériques et Ibéro américaines de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour entre enero y abril de 2015. Esta fue realizada gracias a una ayuda complementaria para estancia dentro de los subprogramas de formación y movilidad del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad, del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016, así como a la participación en el proyecto «Tradicción e interculturalidad. Las relaciones entre la alta cultura y la cultura popular en los siglos XIX y XX» (2012-2015) financiado por la Generalitat de Catalunya, el Gobierno Regional de Aquitania, el Gobierno de Aragón y Gobierno Vasco. Durante esta estancia se tuvo acceso a un nutrido número de estudios sobre la biografía en Europa, así como a las diferentes colecciones biográficas de *vies romancées*, a múltiples obras especializadas en André Maurois y a abundantes textos en los que el biógrafo francés reflexionó sobre el género.

Asimismo, se ha buscado un estudio sobre la acogida de las colecciones biográficas y de la nueva biografía en las revistas de crítica literaria francesa a fin de confrontar el debate en torno a la poética biográfica en España con el francés. Sin embargo, esta pesquisa ha sido infructífera: hasta donde se ha podido averiguar, la historiografía francesa no ha prestado atención a estos soportes en relación con las investigaciones sobre la nueva biografía pese a la viveza que aportan al estudio y, en caso de mencionar algún artículo crítico, no se detienen en él. Puesto que no era este el lugar para realizar el vaciado de las principales publicaciones francesas de los años veinte y treinta, se ha optado por analizar una muestra lo suficientemente representativa. Para ello, dada la importancia de la *N. R. F.* en el panorama literario de la Belle Époque

y la impulsión por parte de su editorial de colecciones biográficas que aprovecharan el éxito del *Ariel, o la vida de Shelley* de André Maurois, se han escrutado aquellas críticas más significativas sobre biografías¹¹ en los números difundidos entre 1926 y 1932. Estas se han ampliado con otras que han ido emergiendo al avanzar en la investigación y que figuraron en revistas como *La Revue Hebdomadaire, Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie, Annales Politiques et Littéraires : Revue Universelle, illustrée, hebdomadaire* y *Revue des Deux Mondes*.

Con el panorama europeo de la biografía moderna claramente jerarquizado, en un tercer estadio se ha procedido a recopilar información sobre la colección de Espasa-Calpe. En primer lugar se ha intentado averiguar si existe algún fondo de la editorial que conservara materiales de aquella época. Se ha contactado con Miguel Sánchez Vigil, autor de *Calpe: paradigma editorial (1918-1925)* (2005); Manuel Durán Blázquez, director de Documentación y Archivo Gráfico de la editorial Espasa; y Philippe Castellano, autor de *Enciclopedia Espasa: historia de una aventura editorial* (2000), entre otros investigadores que pudieran tener algún dato al respecto. Lamentablemente para la historia del libro español, todos han confirmado que de la época a la que se ciñe esta investigación, fruto de los diferentes cambios de sede y de la falta de espacio, solo se conservan contratos por derechos de autor.

A fin de salvar este escollo, se ha consultado el Archivo de José Ortega y Gasset y la biblioteca personal del filósofo, ambos albergados en la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, donde se ha revisado la correspondencia del pensador, así como los materiales que pudieran guardar relación con la colección biográfica y los ejemplares de biografías aún conservadas. Asimismo, se ha examinado el Fondo Nicolás María de Urgoiti, depositado en el Archivo Regional de Madrid, donde se han cotejado varias actas del Consejo de Administración de Espasa-Calpe y de su Consejo de Gerencia en las que se abordan aspectos relativos a la serie. Junto a estas pesquisas, el volumen de materiales más relevante para llevar a cabo la presente investigación han sido las cartas halladas en el Archivo Melchor Fernández Almagro, custodiado en el Museo Casa los Tiros de Granada. Se trata de una correspondencia manca, pues solo se conservan —y suponemos que no en su totalidad— las misivas que los apoderados de

¹¹ Buscando en Gallica, la base de datos de la Bibliothèque nationale de France, entre los años 1910 y 1942 aparecen 126 resultados para el término *biographie romancée* y 207 para *vie romancée*.

Espasa-Calpe enviaron al director editorial de las Vidas, entre otras cartas significativas, pero de las que se han inferido múltiples datos relevantes. Aunque hasta el último momento se ha insistido en recuperar las cartas enviadas en dirección contraria por Fernández Almagro, la inexistencia de un archivo de la editorial ha dado al traste con esa pista. Sí se ha podido examinar, en cambio, los ejemplares de la biblioteca personal del crítico e historiador que aún atesora en donación el Instituto Internacional de Madrid, así como algunos manuscritos y cartas depositados en los fondos de la Biblioteca Nacional de España¹². A estas consultas debe agregarse la del archivo y la biblioteca de Benjamín Jarnés depositados en la Residencia de Estudiantes.

En un cuarto estadio se ha buscado la relación entre la colección y las ideas filosóficas, literarias, biográficas y políticas de José Ortega y Gasset. Para ello se han examinado los diez tomos de sus *Obras completas* editadas por la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón en la editorial Taurus (2004-2009). Se ha prestado una mayor atención a sus ensayos capitales y se ha tomado como guía el índice onomástico y de materias de dicha obra: biografía, siglo XIX, Romanticismo, Restauración, biografados de la colección, etc. Tras este análisis crítico se han examinado las diferentes biografías sobre el filósofo y se ha revisado la bibliografía orteguiana existente en torno a conceptos como *razón vital*, *razón histórica*, *perspectiva*, *vanguardias*, *empresas políticas y culturales*,... Para tal empresa se ha tenido en cuenta la base de datos de bibliografía orteguiana de la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, la *Guía Comares de Ortega y Gasset* (2013) y los números de la *Revista de Estudios Orteguianos*, entre otros.

En un último estadio, se ha limitado el corpus de las cincuenta y nueve biografías de la serie a un total de diez: aquellas más significativas y escritas por quienes estuvieron bajo la influencia directa del filósofo y/o se habían ocupado de las recensiones críticas de la biografía introduciendo su propia teoría al respecto: Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Antonio Marichalar, Juan Chabás y Juan Antonio Cabezas. Para ello, se han examinado las investigaciones sobre estos autores, así como los artículos que existen sobre sus biografías. Finalmente, se han analizado esas diez biografías al objeto de determinar su relevancia como biógrafos modernos.

¹² Asimismo, se ha consultado el Archivo Bergnes de las Casas, en la Biblioteca de Catalunya, pero solo contiene folletos comerciales y anuncios de Espasa-Calpe, algunos de ellos sobre la colección, pero que ya se habían encontrado en las páginas de las publicaciones periódicas de la época.

Estructura y contenidos

A la hora de estructurar la investigación realizada y de presentar coherentemente toda la información, se ha optado por dividir la tesis en dos partes de cuatro capítulos cada una: una primera sobre el marco europeo de renovación biográfica y una segunda sobre la colección de las *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* como uno de los exponentes de la biografía moderna en España. De este modo, la tesis presenta una estructura de pirámide invertida que va de lo más general a lo más concreto.

La primera parte, «La renovación de los procedimientos biográficos en Europa a inicios del siglo XX», guarda similitudes con el primer capítulo del ensayo de Serrano Asenjo, ya que comparten las mismas fuentes. Por ello, se ha intentado profundizar un poco más en las cuestiones que se han considerado más relevantes para el posterior análisis de la colección de Espasa-Calpe. El primero de los capítulos, «El cambio de paradigma biográfico en Europa», plantea el fenómeno histórico-literario de la nueva biografía en los años de entreguerras y dilucida las connotaciones de las diferentes denominaciones que ha recibido —nueva biografía, biografía moderna, biografía novelesca, biografía novelada, biografía literaria—. A continuación se destacan la consolidación en ese momento de la biografía como género literario y sus características generales y compartidas por los principales autores.

El segundo capítulo, «Lytton Strachey: pionero de la nueva biografía en Europa», se centra en el biógrafo inglés como inaugurador del cambio de paradigma a partir de sus opiniones y de sus obras más relevantes: *Victorianos eminentes* (1918), *La reina Victoria* (1921) y *Isabel y Essex* (1928). La amistad de Strachey con Virginia Woolf y los artículos teóricos de la novelista, responsable del marbete de «nueva biografía», ha merecido un apartado en este capítulo.

El tercero atiende al título de «André Maurois: divulgador de la nueva biografía en Europa» y se divide en un primer epígrafe sobre los textos del autor francés acerca del género biográfico, una preceptiva pionera que tiene gran difusión en toda Europa y especialmente en España. Asimismo, se analizan sus dos primeras biografías por ser las que más influyen en nuestro país, las dedicadas a Shelley y a Disraeli. En este mismo capítulo se precisan las diferentes colecciones de *vies romancées* —años, características editoriales, autores,...— y se recoge el debate francés alrededor del auge biográfico, cuyos puntos más relevantes son reproducidos por los críticos españoles.

En el cuarto capítulo se expone el perfil de los biógrafos más importantes en lengua alemana: Emil Ludwig y Stefan Zweig. A pesar de que no se analizan sus biografías, sí se atesoran sus consideraciones sobre el género y su papel en el auge de la biografía moderna, así como sus principales diferencias y singularidades respecto a sus homólogos.

En cuanto a la segunda parte, «La colección Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX», en el capítulo inicial —correspondiente al número cinco— se recopilan todas aquellas reflexiones significativas aparecidas en la prensa de la Edad de Plata y que hilvanan una auténtica poética de la nueva biografía. A fin de lograr plasmar con claridad tanta información, se han agrupado las opiniones según aquellos aspectos en los que hay consenso —escasez de biografías españolas, preferencia de los lectores frente a la novela, género artístico, etc.— y se han jerarquizado según el reconocimiento de los críticos en el panorama literario de aquellos años. De este modo, esa poética ha sido segmentada en un primer subapartado en el que Alcalá Galiano y *Andrenio*, entre otros, comentan cómo la imaginación y la psicología se ponen al servicio de la historia; un segundo en el que es Ricardo Baeza quien expresa con más detenimiento el nuevo estatuto de la biografía como género literario; un tercero en el que se incide en el agotamiento de la novela y el nuevo camino que esta encuentra en la biografía; un cuarto en el que se exponen las características globales advertidas por Máximo José Kahn, especialmente en el ámbito germánico; y un quinto en el que se reúnen las opiniones sobre los principales biógrafos europeos examinados en la primera parte de la tesis. En un segundo apartado se detallan las opiniones contrarias a la moda biográfica y que, por lo general, coinciden con las proferidas en Francia. Un tercer apartado se acota a las opiniones de quienes fueron aprendices de biógrafo en la serie de las Vidas: Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Juan Chabás y Juan Antonio Cabezas, cuyas opiniones en torno al género, influidas por los autores europeos —especialmente por Maurois— y por Ortega, constituyen parte de la reflexión autóctona sobre la biografía moderna.

El sexto capítulo tiene como hilo conductor «El papel de Ortega y Gasset como impulsor de la colección». Se ha optado por dividirlo en tres apartados que recogen los tres motivos que a juicio de la investigación realizada impulsan al filósofo a proyectar la colección de Espasa-Calpe. En primer lugar, se relaciona la creación de la colección con la novela deshumanizada en cuanto que respuesta a lo que Ortega vio como una mala ejecución de su deseo de forjar almas interesantes en la narrativa. Asimismo, se

reconstruye la teoría biográfica del pensador en la línea de su razón vital y la razón histórica; esto es, la biografía como género que permite acercarse a modelos vitales —vocación, destino y circunstancias— y no repetir los errores del pasado. Vinculado con esto último se dispone el tercero de los apartados, concerniente a los condicionantes políticos que se dan en 1928, con la inminente caída de la dictadura de Primo de Rivera y la necesidad de un nuevo régimen político.

En el capítulo séptimo se examina la colección biográfica con más detenimiento, ya que se ahonda en cómo esta se gestó y evolucionó a lo largo de sus trece años de vida (1929-1942). Para ello, un primer apartado expone el perfil intelectual del director editorial, Melchor Fernández Almagro. En el segundo, se recomponen los datos y materiales recopilados a fin de deducir los objetivos de la serie y el público al que iba encaminada. Otro aspecto fundamental es el tercer epígrafe, en el que se recupera el diverso elenco de biógrafos y biografiados y se repara en las biografías anunciadas en prensa y en las gestiones realizadas por Fernández Almagro para dar cuenta de lo que el proyecto pretendió ser y de lo que efectivamente resultó. Para finalizar, en el último de los apartados se recuperan las críticas más señaladas con objeto de deducir la recepción literaria de la colección.

Finalmente, en el octavo y último capítulo se analizan las diez obras de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX escogidas por ser las que más fielmente reproducen la esencia de la biografía moderna. En un primer apartado más extenso se demuestra la influencia de Ortega y Gasset y de los autores europeos en la confección de estas biografías; más concretamente, se precisa cómo esos títulos narran aspectos primordiales de la biografía moderna: las circunstancias, la vocación y el destino del biografiado, así como la relación que el biógrafo establece con este. El segundo apartado repara en aquellas cuestiones más novelescas, los recursos literarios que estos novelistas incorporan a sus biografías, y, el tercer epígrafe advierte de las reflexiones metabiográficas palpables en varias de esas vidas y cuya autorreferencialidad es un sedimento de la prosa vanguardista.

Al final de la tesis se ha adjuntado una versión en francés del resumen y las conclusiones de la tesis como requisito para la obtención de la Mención internacional al título de doctor. Asimismo, en los apéndices se incluye el catálogo completo de las cincuenta y nueve biografías que figuraron en la colección de Espasa-Calpe y se reproduce una de las portadas y de las láminas interiores.

En relación con la estructura y los contenidos de esta tesis, se declara que, aunque en paralelo a su realización durante estos años se han publicado algunos trabajos sobre el tema, estos son fruto de planteamientos generales y se articulan en torno a un aspecto muy concreto, por lo que no se corresponden con ninguno de los capítulos y queda ratificado el carácter inédito de la investigación¹³.

Algunas consideraciones previas

Antes de pasar a la primera parte de esta investigación, conviene precisar algunas cuestiones previas.

En primer lugar, dado que se citan textos en inglés, francés y alguno en catalán, se ha optado por citar por el original y ofrecer la traducción en español en nota al pie. Todas las traducciones han sido efectuadas por la autora de la presente tesis. De acuerdo con lo aconsejado por José Martínez de Sousa en el *Manual de estilo de la lengua española*, los títulos en lengua extranjera, se han puesto en primer lugar en su lengua original, seguidos entre paréntesis por el título en español, para lo cual se ha consultado el catálogo internacional www.worldcat.org: si el título traducido aparece en cursiva es que existe versión española —y se emplea este en el resto del documento—; si no ha sido traducido el título aparece en redonda y en el resto del trabajo se cita por el título original. Aún con ello, en los casos en los que el título era fácilmente comprensible no se ha ofrecido la traducción.

Respecto al sistema de citas, se ha seguido el modelo anglosajón. Cuando se citan varias obras de un mismo autor y año, se ha añadido una letra cuya ordenación a intentado responder a la cronología. En el caso de los trabajos escritos por José Ortega y Gasset, debido a la larga lista de años coincidentes y a la extensión de la enumeración con letras, se ha añadido en la referencia entre paréntesis el título del texto citado —o parte de él— para facilitar la lectura y referencialidad del receptor. Al final de la tesis se

¹³ Se trata de los siguientes cuatro artículos y capítulos de libro: «La colección “Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX”, un lugar de encuentro entre España e Hispanoamérica», *Cuadernos de Aleph*, n.º 5, 2012, pp. 15-38; «La renovación biográfica de las “Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX”», *Dicenda*, vol. 32, número especial, 2014, pp. 125-138; «La colección “Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX” en el marco de la pedagogía social orteguiana», en Urrutia, Jorge y Thion Soriano-Mollá, Dolores (eds.), *De esclavo a servidor: Literatura y sociedad (1825-1930)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 33-44; «La difusión de modelos vitales mediante la colección “Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX”», en Beltrán Almería, Luis; Sotelo Vázquez, Marisa y Thion Soriano-Mollá, Dolores (coords.); Rodríguez Moranta, Inmaculada y Cáliz Montes, Jessica (eds.), *En el balcón de la Modernidad: Las culturas ante la tradición, lo popular y lo culto*, Madrid, Calambur, 2015, pp. 183-196.

halla el correspondiente listado de referencias bibliográficas consultadas, compuesto de un total de 660 entradas y ordenado alfabéticamente. Las primeras referencias, las cuales aparecen sin autor, corresponden a obras de varios autores o sin firma, por lo que se ha seguido nuevamente el criterio de José Martínez de Sousa en el *Manual de estilo de la lengua española*. El año entre paréntesis corresponde con el de la edición consultada y entre corchetes se indica la fecha original de publicación, en caso de no ser coincidente. Teniendo en cuenta la complejidad de la presente tesis, el amplió registro, la diversidad de referencias bibliográficas —obras concretas, artículos periodísticos de la época investigada, ensayos variados, ejemplares de la colección,...— y la vasta cantidad de personalidades que en ella aparecen, tras la bibliografía se ofrece un índice onomástico para que sirva de apoyo al lector.

En cuanto a las notas al pie, dada su abultada cifra total se ha decidido reiniciar la numeración en cada capítulo. Se ha intentado mantener la rigurosidad y consignarlas en aquellas publicaciones periódicas, autores y críticos menos conocidos. Por ello, se han omitido en el caso de personajes más familiares para el lector modelo de esta investigación.

En cuestiones de estilo y ortográficas, además del *MELE* se han seguido las consideraciones de la *Ortografía de la lengua española* (2010) de la Real Academia Española. Por ello, se ha determinado no acentuar el adverbio “solo” ni los pronombres demostrativos, lo cual ha conllevado la unificación en los fragmentos citados y la actualización de su ortografía. Bajo el criterio de Martínez de Sousa, los títulos de colecciones son referidos en mayúscula y sin comillas. El término *historia*, entendido como disciplina se refiere en minúscula, aunque se ha respetado la mayúscula en los textos citados.

PRIMERA PARTE:

LA RENOVACIÓN DE LOS PROCEDIMIENTOS

BIOGRÁFICOS EN EUROPA A INICIOS DEL

SIGLO XX

CAPÍTULO 1. EL CAMBIO DE PARADIGMA BIOGRÁFICO EN EUROPA

Thus we reach the paradox that the new biography produces the impression of reality because the principal actors create the illusion that they are the characters in a novel. If the reader of the new biography sometimes feels a sudden doubt whether these people ever lived at all, it is not because they seem improbable, but because they seem too probable to be real (Johnston, 1929: 334)¹.

Según se ha expuesto en la introducción, durante el período de entreguerras se produjo la consagración de la biografía como género literario en plena crisis de representación estética que afectó a su vez a la renovación de la novela. A fin de analizar la renovación de los procedimientos biográficos en ese contexto es preciso delimitar el fenómeno, atender a los debates de la época y a sus teorizaciones con el objetivo de extraer sus características y, especialmente, las teorías fijadas por escritores de una misma generación que se convertirán en los modelos de la biografía moderna en Europa: Lytton Strachey (1880-1932) en Inglaterra, André Maurois (1885-1967) en Francia, Emil Ludwig (1881-1948) en Alemania y Stefan Zweig (1881-1942) en Austria.

1.1. Diferentes denominaciones, un mismo fenómeno histórico-literario

La moda biográfica en el período de entreguerras ha recibido diferentes marbetes entre los que han primado el de «nueva biografía», tomado del ensayo de Virginia Woolf de 1927 «The New Biography», y el polémico «biografías noveladas», el cual tuvo mayor arraigo en Francia y dio pie a que uno de los biógrafos más reconocidos de esta época, André Maurois, sustituirlo por el de «biografía novelesca». Aún así, el propio Maurois prefería nombrar el cambio del modelo biográfico como «biografía moderna». Otra de las etiquetas que a menudo se atribuye a las obras biográficas de esta época es la de «biografía literaria».

De este modo, la profusión terminológica puede confundir en el examen del cambio de paradigma biográfico. Aunque, en la mayoría de casos «nueva biografía»,

¹ «De este modo llegamos a la paradoja de que la nueva biografía produce la impresión de realidad porque los actores principales crean la ilusión de ser los personajes de una novela. Si el lector de la nueva biografía a veces siente una repentina duda sobre si esa gente llegó a vivir alguna vez, no es porque parezcan improbables, sino porque parecen demasiado probables para ser reales» (Johnston, 1929: 334).

«biografías noveladas» y «biografía moderna» son equivalentes en referencia al auge biográfico aquí investigado, cabe tener en cuenta algunos matices que responden a los diferentes focos de teorización y práctica biográfica. En consecuencia, la «nueva biografía» es la denominación predilecta en el ámbito anglosajón, punto de origen gracias a Lytton Strachey y su *Eminent Victorians* (*Victorianos eminentes*, 1918) de la consciencia de un nuevo modelo de vidas opuesto al modelo victoriano. En el caso de Ruth Hoberman, la investigadora especifica que reserva la calificación de «nueva biografía» para el fenómeno histórico, mientras que divide este en tres categorías de biografía que comparten su rechazo hacia una autoridad narrativa absoluta y cuestionan el valor de la explicación histórica tradicional (Hoberman, 1987: 201). Esas tres tipologías biográficas son: la «novelistic biography» —biografía novelística ya acuñada por Leon Edel—, cuyas características la hacen fácilmente confundible con el fenómeno histórico y donde el narrador es omnisciente y se examina la vida interior del sujeto; la «mediated biography» —biografía mediada o intervenida—, en la que el biógrafo dramatiza su relación con los materiales y el sujeto y ello se refleja en la focalización en primera persona y las formas verbales en presente; y la «psychosociobiography» —psicosociobiografía—, aquella en que desaparece la voz del narrador y la narración, el sujeto y el entorno se unen por recurrencias rítmicas (Hoberman, 1987: 13-14).

Las «vies romancées» o «biografías noveladas», por su parte, presentan cierta dicotomía en su empleo como fenómeno histórico y como tipología biográfica. Sea como fuera, es la fórmula usual en el ámbito galo, cuyo origen se encuentra en *Ariel ou la vie de Shelley* (*Ariel, o la vida de Shelley*, 1923) de André Maurois y en la confusión de la frontera entre biografía y novela. Es también en Francia donde —como se profundizará en los epígrafes 3.3. y 3.4.— la revitalización adquiere un carácter de moda literaria con la multiplicidad de colecciones editoriales que intentan perpetuar una fórmula que se propaga por otros países como España.

En cuanto a la «biografía moderna», la denominación coincide con una de las etapas históricas del género. Sin ir más lejos, Daniel Madelénat en su ensayo *La biographie* (*La biografía*, 1984) distingue tres épocas en la historia de la biografía según la oposición dialéctica entre las formas establecidas, los conformismos psicológicos y las fuerzas de transgresión —intuición, inquietud, percepción de las inadaptaciones formales, etc.— (Madelénat, 1984: 33): la biografía clásica, desde la Antigüedad al siglo XVIII; la biografía romántica, desde finales del siglo XVIII hasta el albor del siglo XX; y la biografía moderna, «fille du relativisme éthique, de la psychanalyse, et des

transformations de l'épistémologie historique»² (Madelénat, 1984: 34). Por lo tanto, si bien la designación de «biografía moderna» es una alternativa a las dos denominaciones anteriores que abarcaría la renovación biográfica sin atender a su especificidad, presenta el inconveniente de la vaguedad y de la falta de precisión en el tiempo, puesto que ha continuado practicándose y renovándose con posterioridad a los años de entreguerras. Por ejemplo, mientras para Maurois y Madelénat, entre otros, la biografía moderna surge con la revitalización de entreguerras, Michael Benton establece una cronología en la que Samuel Johnson es erigido como padre de la biografía moderna y Boswell como su hijo, mientras Lytton Strachey y Virginia Woolf tendrían a comienzos del siglo XX el papel de reinventores del género (Benton, 2009: 4-5).

Finalmente, el rótulo de «biografía literaria» es el que presenta mayor ambigüedad puesto que puede emplearse tanto como sinónimo de «novelada», en el sentido de conferir a la biografía el estatus de obra de arte mediante procedimientos propios de la literatura —esto es, en cuanto que biografía desmarcada de la historiografía y la erudición—, como restrictivo de aquellas biografías sobre la vida de un escritor. Mientras la primera acepción convierte al biógrafo en artista, la segunda responde a un subtipo de biografías en las que el autor debe ejercer de crítico en cada momento de su tarea (Edel, 1984: 129), idea que parte de la crítica biográfica de Sainte-Beuve³ y que es rebatida por las teorías del New Criticism en los años cuarenta y cincuenta. En palabras del biógrafo norteamericano Leon Edel⁴, la crítica es a menudo una de las formas más interesantes de biografía:

² «[...] hija del relativismo ético, del psicoanálisis, y de las transformaciones de la epistemología histórica» (Madelénat, 1984: 34).

³ La crítica biográfica de Sainte-Beuve fue fecunda en la segunda mitad del siglo XIX, a medio camino entre el Romanticismo y la ambición científica del positivismo. Esto es, por una parte la crítica biográfica concede importancia a lo individual, a los detalles biográficos, mientras que, por otra, aplica la máxima objetividad científica al atender al contexto histórico-social. Se aúnan así las relaciones deterministas y psicologistas entre autor y obra: para el crítico francés la obra de cualquier escritor era siempre el reflejo de su vida, tal como él mismo plasmaba en sus diferentes series de retratos. La investigación biográfica de los escritores llevaba a Sainte-Beuve a comparar sus comportamientos en la vida cotidiana con la imagen vertida en sus obras, de modo que se efectuaban con ello valoraciones de tipo moral sobre la existencia o falta de sinceridad ajenas al objeto literario y a la ficcionalidad inherente a la creación. Asimismo, ese interés por las individualidades le condujo a formular una peculiar teoría de los tipos psicológicos humanos, «familias del espíritu» en las que agrupaba a ciertos autores según el grado de afinidad. Marcel Proust fue de los primeros en reprochar a Sainte-Beuve en su ensayo *Contra Sainte-Beuve* que su método no distinguiese entre el yo creador y el yo cotidiano o hombre social. Aunque convivió con otros tipos de crítica, el método biográfico entraría definitivamente en crisis con la supremacía estructuralista y «la muerte del autor» proclamada en 1968 por Roland Barthes (Viñas Piquer, 2012: 323-325).

⁴ Leon Edel (1907-1907), biógrafo norteamericano y crítico literario conocido por su biografía en cinco tomos sobre Henry James (*Henry James: A Biography*, 1953-1972) y por sus estudios sobre este y otros autores como James Joyce (*James Joyce: The Last Journey*, 1947) o el grupo de Bloomsbury

When we explore a text we explore a mind and its passions and beliefs. There is no structure of words that is not filled with emotion (or triggered by an emotion or an attempt to suppress or rationalize an emotion), and whoever creates the structure of words is writing a covert confession. Writing can rarely occur without feeling. Even hacks deal in emotional stuff; and nothing is more emotional than a president delivering a speech to a nation. Literary biography is criticism of the most valuable kind. It relates a text to the human sources from which it sprang. The quest for the “impersonal” in art is a delusion created by artists who, quite naturally, prefer the disguises bestowed on them constantly by their imagination (Edel, 1984: 141)⁵.

Más recientemente, en el ensayo *Literary Biography: An Introduction* (Biografía literaria: una introducción, 2009), el antes citado Michael Benton define las biografías literarias como un subgénero en el que los biografiados son escritores a menudo apartados de las normas sociales cuyas entrelazadas vidas y obras son una crítica al mundo en que habitan (Benton, 2009: 2). Es Ann Jefferson quien en su *Biography and the Question of Literature in France* (La biografía y la cuestión de la literatura en Francia, 2007) arroja luz sobre esta modalidad de biografías al remontar su prestigio a unas reflexiones de Thomas Carlyle en las que sostenía que la única biografía inglesa válida era *The Life of Samuel Johnson* (*La vida de Samuel Johnson*, 1791) por James Boswell,

[...] suggérant ainsi qu’une biographie exige peut être bien écrite que son auteur ou son sujet d’étude (ou les deux) soient des professionnels de la littérature. En un mot, la biographie littéraire est souvent considérée comme une sorte de parangon du genre biographique (Jefferson, 2012: 13-14)⁶.

A pesar de que muchas de las biografías escritas por los biógrafos de entreguerras tenían por objeto de estudio a escritores y de que muchos de sus comentaristas literarios abogaron por el valor crítico del género, no todas respondían a este subgénero.

Para concluir con las aclaraciones concernientes a la terminología del fenómeno, algunos teóricos como François Dosse distinguen entre «vida» y «biografía»

(*Bloomsbury, a House of Lions*, 1979). También destaca su propia teoría biográfica recogida en *Literary Biography* (1957), donde se opone a las teorías del New Criticism, y el repaso por el género, con especial hincapié en la nueva biografía, publicado con el título de *Writing Lives. Principia Biographica* (1959).

⁵ «Cuando exploramos un texto, exploramos una mente y sus pasiones y creencias. No hay ninguna estructura de palabras que no esté llena de emoción (o desencadenada por una emoción o un intento de suprimir o racionalizar una emoción) y quien crea la estructura de palabras está escribiendo una confesión encubierta. Escribir raramente puede darse sin sentimiento. Incluso las trampas incurrir en el aspecto emocional; y nada es más emocional que un presidente pronunciando un discurso a la nación. La biografía literaria es el tipo de crítica más valiosa. Esta entiende un texto de acuerdo con las fuentes humanas de las que surgió. La búsqueda de lo “impersonal” en arte es una ilusión creada por artistas que, como es natural, prefieren los disfraces que les son dados constantemente por su imaginación» (Edel, 1984: 141)

⁶ «[...] sugiriendo así que una biografía exige, para estar bien escrita, que su autor o su sujeto de estudio (o los dos) sean profesionales de la literatura. En una palabra, la biografía literaria se considera a menudo una especie de parangón del género biográfico» (Jefferson, 2012: 13-14).

sosteniendo que las «vidas» desaparecieron de las vitrinas de las librerías y de las cubiertas de los libros tras el período de entreguerras. Según el académico francés, el apelativo «vidas» se reserva a aquellas obras centradas en el relato del ciclo vital completo que transcurre desde el nacimiento hasta la muerte de aquellos hombres dignos de inmortalidad, lo cual implica una selección del biografiado impuesta por el reconocimiento colectivo y ajena, por consiguiente, a los designios del biógrafo. Ann Jefferson destaca, en relación con ello, la anterioridad del término «vida» frente a «biografía» y diferencia ambas expresiones por la función moral de las «vidas» vinculada a su forma antigua o cristiana. El objetivo de esas «vidas» no era otro que enseñar a sus lectores a vivir bien (Jefferson, 2012: 32), de un modo correcto; de ahí el auge durante la Edad Media de las vidas de santos y el ejemplo canónico de las *Vidas paralelas* de Plutarco como crónica de las virtudes cívicas de los grandes hombres (2012: 41). En contraposición al modelo de «vidas», las biografías *per se* surgen, en opinión de Dosse, de la ruptura moderna que supone la elección del biografiado y que conlleva el nacimiento de otro género (Dosse, 2011: 8-9). Pese a esta distinción, ni los autores ni los editores de las biografías de entreguerras dudaron en titular sus biografías o colecciones biográficas con el término *vida/s*, aun siendo responsables de esa ruptura moderna respecto al modelo hagiográfico o laudatorio anterior y a que los autores más reconocidos elegían a sus biografiados en consonancia con una identificación o cierta voluntad de comprensión y sin intención ejemplarizante o moral.

Aclaradas las diferentes designaciones y sus consiguientes denotaciones, en la presente tesis se considera que la oposición entre «vidas» y «biografías» no es operativa en el período aquí estudiado y, sobre todo teniendo en cuenta la colección biográfica española de Espasa-Calpe, en las páginas que siguen no se diferenciará entre ambos términos y se emplearán como equivalentes. Asimismo, aun teniendo presente la acepción de «biografía literaria» en términos narrativos, en las siguientes páginas se preferirá el empleo de «nueva biografía» y «biografía novelesca» para evitar posibles ambigüedades. Asimismo, no se entenderá el marbete de «biografías noveladas» como fenómeno histórico-literario equivalente a «nueva biografía», sino como la designación del producto editorial, aquellas biografías con componentes de la novela que circularon en su mayoría en colecciones biográficas, siendo el contexto quien determine la diferencia con las «biografías novelescas» fijadas por André Maurois.

1.2. Hacia la consolidación como género artístico

Una vez acotados los términos para referirse a esta manifestación literaria, es conveniente delimitar sus fronteras ya que la biografía ha sido un género con desigual tradición en las diferentes literaturas nacionales. Por ejemplo, Inglaterra ha gozado siempre de un mayor prestigio en este ámbito, rivalizando con Francia, mientras que el resto de países no han disfrutado de una práctica igual de fecunda o con una trayectoria tan estable. Una de las singularidades de la nueva biografía es su carácter global e inclusivo; esto es, su repercusión prácticamente simultánea sin atender a delimitaciones territoriales. Prueba de ello son las palabras con las que George Alexander Johnston inicia un artículo sobre la nueva biografía en el número de marzo de 1929 de la revista bostoniana *The Atlantic Monthly*:

No feature of the literary history of Europe in the last few years is more remarkable than the simultaneous appearance in Germany, France, and England of a new conception of biography. Emil Ludwig in Germany, André Maurois in France, and Lytton Strachey in England have not only produce a new type of biography, but have made it immensely popular. Each author has multitudes of readers and schools of imitators in his own country, and each has been translated into de languages of the other two and in these other languages found readers as appreciative, as enthusiastic even, as in his own (Johnston, 1929: 333)⁷.

No obstante ese carácter simultáneo, al comparar la producción biográfica de Strachey, Maurois y Ludwig, Johnston llega a la conclusión de que el factor concomitante entre ellos no es otro que el conocimiento e interés por la literatura francesa, concretamente por la del siglo XVIII (1929: 342).

Pocos años después del auge, en 1957, otro estadounidense, John Arthur Garraty, se refiere a también a la popularidad del fenómeno en *The Nature of Biography* (La naturaleza de la biografía) y amplía su expansión geográfica a todo Occidente:

The general trend was toward interpretative analyses of character based on easily available sources, and these superficially tapped. The biographical writing of the whole Western world felt the force of this trend. The Frenchman André Maurois, the German Emil Ludwig, the Austrian Stefan Zweig, the Italian Giovanni Papini, together with Americans like Gamaliel Bradford and Francis Hackett, and Englishmen like Hesketh Pearson and Philip Guedalla were all primarily concerned with portraying personality. But the works of these men and countless other took many different forms (Garraty, 1957: 126)⁸.

⁷ «Ninguna característica de la historia literaria europea en los últimos años es más remarcable que la aparición simultánea en Alemania, Francia e Inglaterra de una nueva concepción de biografía. Emil Ludwig en Alemania, André Maurois en Francia, y Lytton Strachey en Inglaterra no solo han producido un nuevo tipo de biografía, sino que la han hecho inmensamente popular. Cada autor tiene multitud de lectores y escuelas de imitadores en su propio país, y cada uno de ellos ha sido traducido a la lengua de los otros dos, y en esas otras lenguas ha encontrado lectores tan agradecidos, incluso tan entusiastas, como en su propia lengua» (Johnston, 1939: 333).

⁸ «La tendencia general fueron los análisis interpretativos del carácter basados en fuentes fácilmente disponibles, y empleadas superficialmente. La escritura biográfica de todo el mundo occidental sintió la fuerza de esta moda. El francés André Maurois, el alemán Emil Ludwig, el austriaco Stefan Zweig, el

Desde su óptica americana, Garraty olvida a Strachey y a los biógrafos españoles —carentes, como se ha comentado en la introducción, de mención en las diferentes historias del fenómeno— pero dibuja un panorama biográfico occidental en el que se dan diferentes respuestas a la escritura de vidas que se asemejan, en cambio, en su voluntad interpretativa de la personalidad. Los adalides de la nueva biografía en cada uno de esos países occidentales, como sostiene Madelénat, pertenecían a la misma generación, la de aquellos que habían vivido la Primera Guerra Mundial y su resultante liberación de las antiguas convicciones. Sin embargo, cada uno acometía unas estrategias diferentes para reflejar esa liberación en la biografía según el país en que estas se llevaran a cabo (Madelénat, 1984: 66).

Esas estrategias diversas, no obstante, dialogaban entre sí en ese camino hacia la dignificación de la biografía como obra de arte. Para esclarecer este diálogo es preciso apuntar unos precedentes y una ordenación que posibiliten extraer después las características de la nueva biografía. De este modo, aparece como inaugurador del fenómeno Lytton Strachey con su *Eminent Victorians* en 1918. No obstante, Garraty sostenía que esta obra «was only a culmination of the trends of the previous twenty years» (1957: 122)⁹. La exposición de esas tendencias previas está recogida en la historia por las diferentes teorías biográficas de David Novarr titulada *The Lines of Life: Theories of Biography, 1880-1970* (Las líneas de la vida: teorías de la biografía, 1880-1970, 1986), así como en la relación evolutiva entre biografía y literatura en Francia, su literariedad, trazada en el estudio de Ann Jefferson¹⁰.

En la biografía francesa las primeras referencias obligadas en esa periodización son *Les Illuminés* (*Los iluminados*, 1852) de Gérard Nerval (1808-1855) y las *Vies imaginaires* (*Vidas imaginarias*, 1896) de Marcel Schwob (1867-1905), cuyo prólogo se titula simbólicamente «L'art de la biographie». Gracias a estos dos escritores la biografía se dota de una nueva función literaria: en el caso de Nerval esto se logra al emplear los procedimientos biográficos para abordar la cuestión del potencial de la

italiano Giovanni Papini, junto a americanos como Gamaliel Bradford y Francis Hackett, e ingleses como Hesketh Pearson y Philip Guedalla se preocuparon fundamentalmente de retratar la personalidad. Pero los trabajos de estos hombres y de otros tantos tomaron muchas formas diferentes» (Garraty, 1953: 126).

⁹ «[...] era solo la culminación de las tendencias de los veinte años anteriores» (Garraty, 1957: 122).

¹⁰ Además de estos dos ensayos en los que se establece la evolución histórica por el género biográfico, también se puede acudir a la antología de textos teóricos sobre el género de James K. Clifford *Biography as an Art: Selected Criticism 1560-1960* (La biografía como arte: crítica escogida 1560-1960, 1962).

literatura y, en el de Schwob, al convertir la anécdota más contingente en un principio estético central (Jefferson, 2012: 208).

Como subraya Ann Jefferson, en el momento de los experimentos de Nerval la biografía ocupaba un lugar marginal que, en contrapartida, permitía explorar su potencial literario. En esa exploración, el novelista no hablaba por sus personajes al modo de una biografía moralizante ni les hacía discurrir por sí mismos, sino que «Il met plutôt en place un cadre narratif qui semble promettre une prise de position morale mais qui ne s'arrête jamais sur une perspective au détriment d'un autre» (2012: 224)¹¹. Con esta consigna, cuestionaba los fundamentos biográficos preestablecidos y sondeaba otros como la confianza en la identidad, la erudición o la ejemplaridad para establecer el potencial de la biografía en la renovación de la «gran literatura» (2012: 224).

Schwob iba un paso más allá que Nerval ya que conseguía que «la biographie se trouve pour la première fois explicitement associée à une redéfinition du littéraire» (2012: 225)¹². A fin de rebatir las corrientes decimonónicas que parangonaban la biografía y la historia, sus *Vidas imaginarias* no son plenamente biografías, sino que pertenecen al género, más tarde cultivado por Borges, de la «historia-ficción», en la que se narra aquello que pudo haber ocurrido. En el prólogo que precede a esa obra, el autor reflexionaba sobre la biografía como género literario y la estimaba un tipo de arte puesto que su objetivo era también descubrir lo único. El arte específico de la biografía consistía para él en la selección: «No debe preocuparse por ser verdadero; debe crear, dentro de un caos rasgos humanos» (Schwob, 1972: 13); una tarea contraria a la de los antiguos biógrafos que se limitaban a describir «a los grandes hombres a través de sus discursos y de los títulos de sus libros» (1972: 7). La capacidad de selección pregonada por el escritor francés atendía a algo que también será muy repetido por los nuevos biógrafos: el bucear entre las crónicas, las memorias y la correspondencia para extraer únicamente aquellos «elementos que le servirán para componer una forma distinta a cualquier otra» (1972: 13). Asimismo anticipaba a los biógrafos de entreguerras en otro tipo de elección, la del personaje biografiado, ya que para Schwob los biógrafos se habían creído historiadores que solo debían encargarse de los grandes hombres:

De intentarse el arte en que sobresalieron Boswell y Aubrey, no habría que describir minuciosamente al hombre más importante de su época, o señalar los más célebres del pasado,

¹¹ «Él más bien pone en marcha un marco narrativo que parece prometer una toma de posición moral pero que no se detiene nunca sobre una perspectiva en detrimento de otra» (Jefferson, 2012: 224).

¹² «[...] la biografía se encuentre por primera vez explícitamente asociada a una redefinición de lo literario» (Jefferson, 2012: 225).

sino narrar con igual preocupación las existencias únicas de los hombres, tanto si fueron divinos, mediocres o criminales (1972: 13).

En el recorrido por los antecedentes teóricos anglosajones se comprueba además que el debate acerca del estatuto artístico de la biografía era, efectivamente, previo y simultáneo a las formulaciones de Lytton Strachey y de Virginia Woolf. Ejemplo de ello es Leslie Stephen (1832-1904), padre de la escritora y editor del *Dictionary of National Biography* —el Diccionario de biografía nacional—. Aunque la magnitud de esta gran enciclopedia biográfica británica constituía uno de los emblemas victorianos que los nuevos biógrafos pretendían combatir, lo cierto es que «Stephen enforced the idea that biography was to be not only condensed, accurate, and historical (rather than elaborately psychological and critical) but also “a model of literary art”» (Novarr, 1986: 2)¹³.

Esa pequeña fisura que deja abierta Stephen empezó a ensancharse con diferentes aportaciones como las de su sucesor en la edición del *Dictionary of National Biography*, Sidney Lee (1859-1926). El biógrafo de Shakespeare, entre otros, no llegó a reflexionar acerca de las relaciones entre arte y biografía. Aunque no la identificara en el mismo plano que la historia, en su ensayo *The Perspective of Biography* (La perspectiva de la biografía, 1918), dentro del debate sobre el estatus de la biografía que más tarde retomarían Harold Nicolson y Virginia Woolf, Sidney Lee no consideraba que fuese un arte, sino un trabajo de artesanía —*a craft*—, puesto que para él la categoría artística se restringía a la creación en el sentido de invención y originalidad (Novarr, 1986: 12). La biografía quedaba así al nivel de un oficio en el que el autor debe interpretar sus materiales y realizar «una composición laboriosamente elaborada, un mosaico». Esto es, a diferencia del novelista, el biógrafo no puede inventar los hechos y su creatividad se limita a «dar animación a los huesos muertos» (en Novarr, 1986: 12). Para Harold Nicolson, la visión de Lee pertenecía aún al espíritu decimonónico conmemorativo que primaba la seriedad y la selección de personajes socialmente destacados (Nicolson, 1959: 145).

Con el objetivo de contravenir esos principios, Edmund Gosse (1849-1928) aportó su grano de arena en la legitimación genérica de la biografía al censurar, como haría asimismo Strachey, las extensas biografías, e incidir en varios artículos en la

¹³ «Stephen impuso la idea de que la biografía no solo tenía que ser condensada, rigurosa, e histórica (antes que intrincadamente psicológica y crítica) sino también “un modelo de arte literario”» (Novarr, 1986: 2).

distinción entre la antigua biografía y la moderna (Novarr, 1986: 18). Con su nada convencional *Father and Son (Padre e hijo, 1907)* Gosse dio un golpe de efecto a la era victoriana configurando un diagnóstico sobre la muerte del puritanismo a la vez que ofrecía un estudio del desarrollo de las ideas morales e intelectuales durante el proceso de la infancia (Nicolson, 1959: 146) a través de la relación entre él y su padre, Philip Henry Gosse —científico naturalista contrario a las teorías evolucionistas de Darwin—. Para biografiar la tensión entre las dos generaciones, el autor se sirvió de un elemento trágico implícito y omitió todos aquellos datos irrelevantes para su propósito. Gosse es, en cierto modo, un biógrafo moderno al que no acompañó el espíritu de su tiempo, pero que liberó la forma de la biografía y demostró una capacidad de selección y una calidad literaria admiradas por la generación posterior.

Otro de los biógrafos que expuso las virtudes de la brevedad en una serie de estudios entre 1897 y 1917 fue Charles Whibley (1859-1930). El autor de una vida de Thackeray anticipaba en esos textos el estilo y la aproximación de biógrafos como Strachey al enfatizar en los momentos dramáticos de los biografiados, así como en sus debilidades frente a sus virtudes. Pese a coincidir con los sucesores de la nueva biografía en el estilo directo y la supresión de lo secundario, Whibley no compartía la total libertad biográfica ni el empleo de la psicología (Nadel, 1985: 64). Un último ejemplo de biógrafo inglés que teorizó en breves artículos sobre la biografía como arte es el de Edward Cook (1857-1919), quien en las páginas de «*The Art of Biography*» —el arte de la biografía— (1914) consideraba que la biografía es un arte, pero, paradójicamente y según Novarr, no proporcionaba gran novedad ya que se apoyaba en las precisiones de Sidney Lee que delimitaban las leyes biográficas a categorías como la extensión, la selección y disposición de los materiales, la actitud del biógrafo, y el propio sujeto (1986: 23).

Dados estos precedentes, ¿cómo se convierten estas aisladas reivindicaciones en un fenómeno histórico-literario occidental? El biógrafo inglés Harold Nicolson, en su ensayo *The Development of English Biography* (El desarrollo de la biografía inglesa) —escrito en 1927 y publicado por primera vez en 1928—, apunta a un doble interés en la revitalización biográfica, por una parte hacia lo más personal de la historia —la experiencia humana— y, por otra, hacia el gusto cultivado por la psicología. El público de la época demandaba la combinación de esos intereses: esto es, la presentación del máximo número de materiales científicos en una atractiva y legible forma literaria (Nicolson, 1959: 141-142). Pero, ¿cuáles son los factores que llevan a hombres de una

misma generación a reivindicar una nueva concepción de la biografía, «une légitimité grandissante en tant que moyen d'expression artistique, qui la met potentiellement sur un pied d'égalité avec le roman» (Jefferson, 2012: 245)¹⁴? Algunos, como John Arthur Garraty, mencionan desencadenantes como Freud y la Primera Guerra Mundial (1957: 122); otros, como Ruth Hoberman, señalan como más influyentes al psicoanalista austriaco y la ficción modernista —a los que añade el estetismo de Walter Pater, la narrativa de Dostoievski y Conrad, y el feminismo (Hoberman, 1987: 19 y 5)—. La especialista y otros como Floriane Reviron (2000), Laura Marcus (2004) y Manuel Pulido Mendoza (2009a) formulan que la nueva biografía es una de las manifestaciones del modernismo literario, fundamentado en una nueva e incómoda relación entre el escritor y el público, así como una nueva noción de la consciencia y el tiempo (Hoberman, 1987: 12). Como subraya Daniel Madelénat, teorías como las del darwinismo, la psicología científicista y las filosofías del inconsciente defendidas por Schopenhauer y Nietzsche dan, ya en el siglo XIX, los primeros pasos hacia el escepticismo de la razón. A comienzos del siglo XX son Sigmund Freud con una doctrina acerca de las pulsiones del inconsciente que combina el racionalismo científico y el irracionalismo, y Henri Bergson con su defensa de la intuición quienes favorecen una crisis de la representación estética (Madelénat, 1984: 63) que tiene sus propias repercusiones en la biografía:

Mutations et interrogations, contradictions entre le développement de la science, les protestations de l'intuition, l'autonomisation d'un art qui abandonne la *mimesis* : cela pose des problèmes cruciaux à une biographie qui ronronnait d'aise au milieu de ses papiers et de ses dates, et perdait le sentiment des limites épistémologiques, morales, littéraires dont elle se barricadait. D'où une rupture souvent brutale, et l'établissement des nouvelles normes d'objectivité, sous le signe de la science et de l'intuition (comme moyens de connaissance), de la complexité psychologique (comme résultat de l'investigation), d'un art composite, influencé par le roman et le poème (comme mise en œuvre et écriture) (Madelénat, 1984: 63)¹⁵.

En esa crisis de la representación del discurso y de la verdad, el biógrafo se alejará de la presunta objetividad histórica y aceptará ser intérprete de los materiales y del alma humana.

¹⁴ «[...] una legitimación creciente en tanto que medio de expresión artística que la pone al mismo nivel que la novela» (Jefferson, 2012: 245).

¹⁵ «Mutaciones e interrogaciones, contradicciones entre el desarrollo de la ciencia, las protestas de la intuición, la autonomización de un arte que abandona la *mimesis*: ello plantea problemas cruciales a una biografía que ronroneaba de placer entre sus papeles y sus datos, y perdía el sentimiento de los límites epistemológicos, morales y literarios donde se atrincheraba. De ahí la ruptura a menudo brutal y el establecimiento de nuevas formas de objetividad, bajo el signo de la ciencia y de la intuición (como medios de conocimiento), de la complejidad psicológica (como resultado de la investigación), de un arte heterogéneo, influenciado por la novela y el poema (como aplicación y escritura)» (Madelénat, 1984: 63).

1.3. Características generales de la nueva biografía

Desde la aparición de la nueva biografía, los críticos han registrado una serie de características del fenómeno, muchas de las cuales han seguido formando parte de formulaciones teóricas posteriores. Basta con partir del ya citado artículo de George Alexander Johnston, «The New Biography: Ludwig, Maurois and Strachey» (1929), para exponer las principales cuestiones que entraban en juego en el género, buena parte de ellas recogidas años después por Leon Edel, Daniel Madelénat o Ann Jefferson. En esas páginas, además de hacer alusión al auge y la popularidad del fenómeno, el crítico arranca de la similitud en la concepción filosófica y estilística de los tres biógrafos europeos. Dentro de esa analogía, la primera característica sugerida por Johnston es precisamente que, tal como indica el propio Maurois en la nota introductoria a su *Ariel*, el biógrafo debe expresarse como novelista antes que como historiador o crítico, de modo que la forma de expresión de la nueva biografía se acerca más a la de la novela, o incluso a la del drama —sobre todo en el caso de Emil Ludwig—, que a la propia de la historia (Johnston, 1929: 333). Pero, ¿a qué se refiere con ese modo expresión novelística? Los nuevos biógrafos no inventan los hechos, sino que describen sus personajes históricos «como si los hubiesen creado»:

Thus we reach the paradox that the new biography produces the impression of reality because the principal actors create the illusion that they are the characters in a novel. If the reader of the new biography sometimes feels a sudden doubt whether these people ever lived at all, it is not because they seem improbable, but because they seem too probable to be real (1929: 334)¹⁶.

El nuevo biógrafo juega por lo tanto a presentar la verdad diluyéndola en la verosimilitud propia de la ficción —«la ilusión de realidad»— como forma de representación de la realidad frente a la veracidad propia del biógrafo tradicional. No obstante, pese a emplear los métodos de la ficción, la nueva biografía no produce trabajos ficcionales como podría ser el caso de la novela histórica: «It is extremely vivid in presentation, but it is accurate to the minutest detail. It never invents, but it does try to recreate» (1929: 334)¹⁷. Tal como se acometerá más adelante, la defensa de la recreación en lugar de la invención centrará buena parte de los alegatos de los nuevos biógrafos y de los críticos.

¹⁶ «De este modo llegamos a la paradoja de que la nueva biografía produce la impresión de realidad porque los actores principales crean la ilusión de ser los personajes de una novela. Si el lector de la nueva biografía a veces siente una repentina duda sobre si esa gente llegó a vivir alguna vez, no es porque parezcan improbables, sino porque parecen demasiado probables para ser reales» (Johnston, 1929: 334).

¹⁷ «Es extremadamente vívida en la presentación, pero rigurosa hasta el más mínimo detalle. Nunca inventa, pero debe intentar recrear» (Johnston, 1929: 334).

La segunda característica a ojos de Johnston es el diseño en forma de drama, esto es, la disposición como unidad orgánica «in which each episode and incident is an essential contribution to the whole» (1929: 334)¹⁸. Por una parte, este modo de narrar las vidas de los personajes es la fórmula para subvertir las antiguas y extensas biografías, las cuales presentaban con profusión los diferentes hechos de la vida respetando la cronología desde el nacimiento hasta la muerte. Por otra, ese diseño dramático y en cierto modo impresionista repercute en la selección de los hechos más importantes y guarda relación con otros rasgos de la nueva biografía señalados por los críticos. Uno de ellos es el punto de vista que deriva del nuevo rol del biógrafo, quien deja de ejercer los papeles tradicionales de devoto o detractor del héroe para convertirse en un observador imparcial capaz de interponer el suficiente alejamiento para lograr una correcta comprensión de la vida del biografado, distancia que no está reñida con la voluntad instructiva y amena de desentrañar la historia de personajes complejos y curiosos (1929: 336). Mediante su omnisciencia el biógrafo describe la lucha entre el destino y el libre albedrío fundando lo que Ruth Hoberman considera una hipotética unidad del ser. Dada la intangibilidad del “yo” y las brumas entre las que se mueve la personalidad, la imaginación juega un papel destacado en su construcción tanto por parte del sujeto, como del biógrafo, el cual «unify their books by positing the self-that-might-have-been, and imagined self which would itself have understood its imagined-ness»¹⁹ (Hoberman, 1987: 90-91). Esto es, el autor es consciente de que la acción no revela el carácter, por lo que adecúa la estructura dramática para reflejar una unidad hipotética de una vida que no la tiene, de ahí que se combine el tono irónico y el elegiaco (1987: 91).

El dictamen de Johnston en 1929 no va tan lejos. Este se limita a señalar que ese punto de vista desmitificador implica la insistencia en la «perdurable humanidad» de sus sujetos. Es decir, estos dejan de ser presentados como estatuas objeto de análisis para cobrar vida: «It is perhaps the main secret of the popularity of the new biography that those who move across its pages are felt to be no mere marionettes, but ordinary human beings of flesh and blood» (1929: 337)²⁰. Para lograr plasmar la humanidad, y

¹⁸ «[...] en la que cada episodio e incidente es una contribución esencial al total» (Johnston, 1929: 334).

¹⁹ «[...] unifica sus libros sugiriendo el yo-que-debió-haber-sido, y el “yo” imaginado que debería haber entendido por sí mismo su imaginatividad» (Hoberman, 1987: 90-91).

²⁰ «Quizás el principal secreto de la popularidad de la nueva biografía sea que aquellos que se mueven a través de sus páginas no se perciben como meras marionetas, sino como seres humanos normales de carne y hueso» (Johnston, 1929: 337).

rebajar con ello el tradicional carácter divinizador de la biografía, es necesario recurrir a las dotes psicológicas del biógrafo y adentrarse con ellas en las profundidades del personaje. Es en este aspecto donde la boga por la psicología adquiere mayor protagonismo.

No obstante esta nueva noción humana del personaje biografiado, si hay una característica filosófica de la nueva biografía relacionada por excelencia con la presentación en forma de drama esa es la idea de destino. La predestinación es uno de los atributos más comentados acerca del fenómeno y, como se expondrá, enlaza con la filosofía orteguiana. Según Johnston, la preocupación de la nueva biografía por el destino revela un trasfondo melancólico que muestra la dualidad de la vida, por un lado llena de alegría y entusiasmo y, por otro, sentida hacia el final como una mera burla (1929: 338).

Por lo que respecta a las cuestiones estilísticas, el crítico de *The Atlantic Monthly* subraya que el estilo de la nueva biografía es brillante, a la vez que «contenido y económico» (1929: 340). A fin de lograr un estilo narrativo, novelístico, basado en la amenidad, vivacidad y concreción, las diferentes biografías recurren al epigrama, la paradoja, la ironía, la antítesis y las preguntas retóricas. También incide en ese estilo cercano a la novela la capacidad para reflejar los ambientes en los que se mueven sus personajes. No obstante, y pese a la imbricación general entre nueva biografía y novela reiterada por los diferentes estudiosos, Johnston apunta a una mayor influencia del cine en las cualidades estilísticas de la nueva biografía:

The aim of cinematographic art is to concentrate on brilliant images, on significant incidents, on episodes trivial in themselves, but important for the comprehension of the character portrayed. This is precisely what the new biography does. It omits 99 per cent of the dull, humdrums, every-day occurrences, and emphasizes the high lights (1929: 340)²¹.

Pero el crítico estadounidense, que no era el primero en advertir el influjo cinematográfico²², matiza que no se trata de pensar en imágenes, como el cine, o de disponerlas de forma aislada, sino de usarlas en una estructura episódica cuidadosamente coordinada por «el arte de la transición». Es este arte el que vincula el

²¹ «El objetivo del arte cinematográfico es concentrar en imágenes brillantes, en incidentes significativos, en episodios triviales en sí mismos, pero importantes para la comprensión del personaje retratado. Esto es precisamente lo que hace la nueva biografía. Esta omite el 99 por ciento de los aburridos y rutinarios incidentes cotidianos, y hace hincapié en las altas luces» (Johnston, 1929: 340).

²² Más adelante, en el epígrafe 3.4., se comentará el artículo de André Chaumeix «Le goût des biographies», de 1927, donde también se menciona la relación cinematográfica.

cine con la nueva biografía, pero también la biografía con la novela y la pieza teatral, al tiempo que la aleja de la biografía tradicional:

This is, in fact, implied in the similarity of their works to novels or plays. In a novel or a play the story moves from point to point by almost unnoticed transitions. Real life, however, appears to have its ragged edges, its false starts, its gaps and lacunæ. The traditional biography emphasizes these loose ends. It is the mark of the new biography, while being intensely realistic, to view its subjects *sub specie æternitatis*, and to show each incident in its proper perspective as a necessary element in the whole (1929: 341)²³.

Pocos meses antes del análisis de Johnston, otro crítico literario y escritor, el francés Louis Martin-Chauffier, al prologar el *Aspects de la Biographie* de André Maurois señala el año de 1923 con la publicación de *Ariel, o la vida de Shelley* como fecha importante en la historia de la literatura francesa porque se crea la biografía como obra de arte (Martin-Chauffier, 1928b: 8). Seguramente atribuyese esas cualidades artísticas encauzado por la frase con la que Maurois inicia su «Nota al benévolo lector» de *Ariel*: «Se ha deseado hacer en este libro una obra de novelista más que de historiador o de crítico» (Maurois, 1975a: 10). Si bien Johnston registra la similitud de la nueva biografía con la novela y la primacía de la idea de destino, Martin-Chauffier va más allá al señalar que el fenómeno respondía a un cambio en el gusto del público cuya curiosidad por el hombre particular ya no era saciada por los personajes novelescos ni por los textos históricos, donde los grandes hombres eran reducidos al rol que desempeñaban en la historia; esto es, como más tarde destaca Johnston, no se presentaban como seres humanos (1928b: 9). Es por ello por lo que Martin-Chauffier concluye que el cambio de predilección de la novela a la biografía se debía a que, si bien al principio la novela había respondido a la necesidad de «suivre le cours d'une destinée et de sentir, à travers les contradictions des sentiments et les péripéties de la vie, la présence constante d'une être complètement humain», poco a poco sus personajes se habían convertido en «des lieux de sensations fugitives, des sortes de plateaux dépourvus de vie personnelle où passaient mille apparences inconnues les unes des autres et que ne liait nulle action» (1928b: 9 y 10)²⁴. Tal como recoge Laura

²³ «Esto está, de hecho, implícito en la similitud de sus trabajos con las novelas u obras teatrales. En una novela u obra teatral la historia se mueve de un punto a otro por transiciones casi inadvertidas. La vida real, sin embargo, parece tener sus bordes irregulares, sus salidas en falso, sus lapsos y lagunas. La biografía tradicional pone de relieve esos cabos sueltos. Es la marca de la nueva biografía, al tiempo que es intensamente realista, ver a sus sujetos *sub specie æternitatis*, y mostrar cada incidente en su propia perspectiva como un elemento necesario en el conjunto» (Johnston, 1929: 341).

²⁴ «[...] seguir el curso de un destino y de sentir, a través de las contradicciones de los sentimientos y de las peripecias de la vida, la presencia de un ser completamente humano» [...] «lugares de sensaciones fugitivas, una especie de escenarios desprovistos de vida personal donde circulaban miles de apariencias

Marcus, el cansancio por la novela también fue apuntado por Siegfried Kracauer, quien, en unas páginas de 1930 tituladas «La biografía como forma artística de la nueva burguesía», argumenta que la disolución de carácter en la novela moderna había conllevado el incremento de popularidad de la biografía. De acuerdo con la tesis de Marcus, «it would seem that critics and commentators in the early twentieth century were exploring fictional and biographical ‘characters’ in tandem, rather than perceiving biographical lives as offering a unity and plenitude no longer made available by the novelists» (2004: 194)²⁵. Cabe relativizar esa presunta unidad puesto que, como ocurriera con la novela modernista, la nueva biografía también estaba edificada sobre la duda y la indeterminación: «and the fact that biographical truth can never finally be settled, that biography is always tendentious, has inflected every other methodological strategy» (Walter, 2013: 65)²⁶. Otra opinión acerca del detrimento de la novela a favor de la biografía la aporta Jean Pérès, quien suma el factor del gusto por la historia como ocurrió durante el Romanticismo:

Et il a certainement à la base du succès qui leur fut fait, un renouveau de goût pour les choses historiques, comme au temps du romantisme, mais avec moins de sentimentalité qu’alors et un sens critique plus exigeant; goût qui a peut-être concorde avec une certaine désaffection à l’égard de la production exubérante dont souffre le roman, un certain désabusement auquel semblaient céder aujourd’hui quelques-uns des auteurs les plus en vue, délaissant totalement ou presque totalement la fiction pour le récit de voyage ou une sorte de reportage mondial (Pérès, 1929: 290)²⁷.

Las novelas al estilo de Balzac habían dejado paso a otras sin la misma atención a la configuración de los personajes y los novelistas habían desplazado su atención hacia géneros no ficcionales. Uno de ellos, la biografía, había sabido representar el relevo en la narración sobre la forja de un destino y subsanar los deseos insatisfechos como eran: «le déroulement d’une destinée, la durée d’une unité humaine cependant la plus vaporeuse, la plus fuyante, la plus complexe, et bien faite pour réjouir des gens que la rigueur simpliste des antiques études de caractère ne satisfaisait plus» (Martin-

inconexas las unas con las otras y que no relacionaban ninguna acción» (Martin-Chauffier, 1928b: 9 y 10).

²⁵ «[...] pareciera que los críticos y comentaristas de principios del siglo XX exploraron los personajes ficcionales y biográficos en conjunto, en lugar de percibir las vidas biográficas como una unidad y plenitud dadas ya no disponible por parte de los novelistas» (Marcus, 2004: 194).

²⁶ «[...] y el hecho de que la verdad biográfica finalmente nunca pueda ser probada, de que la biografía sea siempre tendenciosa, ha modulado cualquier otra estrategia metodológica» (Walter, 2013: 65).

²⁷ «Y en la base del éxito que han conseguido hay un renovado gusto por las cosas históricas, como en tiempos del romanticismo, pero con menos sentimentalidad que entonces y un sentido crítico más exigente; gusto que quizás ha coincidido con cierta desafección con respecto a la producción exuberante que padece la novela, cierta desilusión a la que hoy parecen ceder algunos de los autores más destacados, abandonando total o casi totalmente la ficción por el relato de viaje o una especie de reportaje mundial» (Pérès, 1929: 290).

Chauffier, 1928b: 10)²⁸. Esta primacía por el motivo del destino como hilo conductor de las biografías guarda también relación con el hecho de que muchas de las figuras biografiadas perteneciesen al siglo XIX y encajaran en el prototipo romántico, sobre todo en el caso de los personajes de Maurois. La coincidencia se debe en parte al ya mencionado cuestionamiento del siglo anterior y a la ruptura ideológica con este una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, pero también debe yuxtaponerse a ello la fascinación por el personaje del dandi:

The status of the biographical subject—his factuality as well as his genius—secures the biography for literature and for history, while the style of many ‘new biographies’ allows them a share in the popularity of historical romances. One answer to the problem of ‘how to be a dandy in an age of mass culture’ was to become a ‘new biographer’ (Marcus, 2004: 210)²⁹.

Ahondando en el motivo del destino, si bien en este prólogo Martin-Chauffier resume buena parte de los puntos esenciales en la teoría de Maurois —véase el apartado 3.1—, tales como la simpatía hacia el biografiado y la voluntad de comprensión frente a la de enjuiciamiento, lo cierto es que el crítico francés sustenta unas reflexiones acerca de la idea de destino que no solo parafrasean las ideas del autor de *Disraeli*, sino que a su vez recuerdan las que poco más tarde efectuará José Ortega y Gasset en el artículo «Pidiendo un Goethe desde dentro» (1932). De este modo, el crítico francés afirma refiriéndose a la labor de los nuevos biógrafos:

Cette vie, où il accompagne son héros, n’est pas pour lui une lente avancée vers un avenir incertain. Il en connaît toute la suite et ne peut point partager l’heureuse ignorance du héros qui accomplit chaque action sans savoir quel retentissement elle aura, construit inconsciemment sur de l’eau ses desseins les plus médités, ou n’attache pas d’importance à telle rencontre de hasard qui bouleversera sa vie. Le résultat de cette sorte de prescience n’est pas seulement que les repères, les saillies de l’existence ne sont pas les mêmes pour celui à qui l’instant actuel est le terme de son expérience : il marquera plus heures de conséquence, que les heures auxquelles son héros, ignorant la suite des choses, prête une importance que l’avenir ne sanctionne pas. Mais, par delà ce changement d’optique, le biographe ne peut se tenir d’être hanté par l’image de la destinée qu’il embrasse d’un seul coup d’œil, et de reporter sur tout ce tableau de la vie de la couleur des réflexions qu’eût pu se faire, ou que s’est faites, au terme de sa course, le héros son proche parent (1928b: 15-16)³⁰.

²⁸ «[...] el desarrollo de un destino, la duración de una unidad humana, no obstante la más nebulosa, la más huidiza, la más compleja y bien hecha para alegrar a la gente a la que el rigor simplista de los antiguos estudios de caracteres ya no les satisfacía» (Martin-Chauffier, 1928b: 10).

²⁹ «El estatus del sujeto biográfico —tanto su facticidad como su genio— garantiza la biografía para la literatura y la historia, mientras que el estilo de muchas «nuevas biografías» les permite una porción en la popularidad de las novelas históricas. Una respuesta al problema de «cómo ser un dandi en una época de cultura de masas» fue convertirse en un “Nuevo biógrafo”» (Marcus, 2004: 210).

³⁰ «Esa vida, en la que acompaña a su héroe, no es para él un lento avance hacia un porvenir incierto. Él conoce todo lo que sigue y no puede compartir la feliz ignorancia del héroe, quien acomete cada acción sin saber qué repercusión tendrá, construye inconscientemente sobre el agua sus propósitos más meditados, o no da importancia a aquella casualidad del azar que transformará su vida. El resultado de este tipo de conocimiento previo no es solo que las señales, las ocurrencias de la existencia, no sean las mismas que para quien el instante actual es el término de su experiencia: mostrará más horas de consecuencia que las horas a las que su héroe, ignorando la continuación de las cosas, presta una

El crítico francés, por lo tanto, se refiere en este y otros pasajes a la habilidad del nuevo biógrafo para narrar una vida en ejecución, sorteando no adelantarse al destino conocido y mostrando la misma incertidumbre que el biografiado. Así pues, la reflexión sobre el sino se enmarca en el plano de la enunciación, de la narración. También en los textos de Maurois y de Ortega y Gasset se precisará que el biógrafo debe adoptar un punto de vista interior para retratar la vida en ejecución. No obstante esta semejanza, el juicio orteguiano ampliará las consideraciones filosóficas de la idea de destino al sostener que el biógrafo debe determinar cuál era la vocación vital del biografiado y precisar hasta qué punto este había sido fiel a su destino (Ortega y Gasset, 2006c: 126), de lo que se infiere un análisis psicológicamente más complejo y un esquema más prefijado y encarado hacia la finalidad y la búsqueda de una explicación profunda que podría equivaler a lo que Maurois cifra como recurrencia a un motivo que sirviera de *leitmotiv*.

Es precisamente el carácter de la biografía como reflejo de una predestinación, como transcurso de una vida marcada por el porvenir, y el hincapié que pone en ello la nueva biografía lo que la emparenta con la novela y le permite, como expone Daniel Madelénat, servirse de los recursos de esta:

L'écriture biographique s'apparente étroitement à celle du roman moderne, avec ses jeux sur les points de vue et les temps, ses plongées dans l'intériorité, sa disposition convergente des intrigues secondaires, ses leitmotifs; elle s'inspire aussi de la poésie, du journalisme et du cinéma (avec leur prédilection pour le spectaculaire et le sensationnel). Le biographe, moins soumis aux bienséances et à la lettre des documents, se donne des libertés: artiste à part entière, metteur en scène d'une existence, il raccourcit, s'attarde, manipule le "tempo" (Madelénat, 1984: 65)³¹.

Aunque esas licencias a las que hace referencia Madelénat serán objeto de numerosas críticas, lo cierto es que el nuevo biógrafo parte de una existencia empírica que debe modelar para proyectarla literariamente en un personaje en acción. A fin de alcanzar este objetivo, debería respetar los cuatro *principia biographica* que desde su propia experiencia Leon Edel atribuye a la biografía moderna: la comprensión, la no identificación con el personaje, la búsqueda de las verdades profundas, y la expresión

importancia que el futuro no confirma. Pero, más allá de este cambio de enfoque, el biógrafo no puede evitar obsesionarse por la imagen del destino que abarca de un solo vistazo, ni de trasladar por encima de todo ese cuadro de vida el color de las reflexiones que hubiera podido hacer, o que hizo, al final de su trayecto, el propio pariente del héroe» (Martin-Chauffier, 1928b: 15-16).

³¹ «La escritura biográfica está estrechamente relacionada con la de la novela moderna, con sus juegos de puntos de vista y los tiempos, sus inmersiones en la interioridad, su disposición convergente con intrigas secundarias, sus *leitmotifs*; se inspira también en la poesía, el periodismo y el cine (con su predilección por lo espectacular y lo sensacional). El biógrafo, menos sumiso al decoro y a la letra de los documentos, se permite ciertas libertades: artista completo, director de una existencia, abrevia, se entretiene, manipula el "tempo"» (Madelénat: 45).

literaria ideal y no estrictamente cronológica. Cabe tener presente que el ensayo de Edel es el primero que elabora un balance estético de la biografía de entreguerras y que, aunque se basa en el *Aspectos de la biografía* de André Maurois y en *The Development of English Biography* de Harold Nicolson, los cuatro principios no son estrictamente los propios de la nueva biografía, sino que algunos son un correctivo a los errores de esta. No obstante este hecho, sus cuatro preceptos son similares a las cinco estrategias literarias de la nueva biografía según Ann Jefferson: dar vida a la información histórica y reanimar sus figuras —es decir, recrear antes que documentar—; rendir cuentas de la vida interior del personaje —«Une vie recrée trait de préférence de motivations, des sentiments et des pensées intimes, plutôt que des circonstances et des événements extérieurs»³²—; recurrir a la noción de verdad poética —defendida por Maurois en su ensayo— que da unidad, tono y musicalidad a la biografía; cuidar la composición con sus correspondientes elecciones narrativas; y, finalmente y relacionado con las estrategias anteriores, liberar al autor biográfico del anonimato (Jefferson, 2012: 250-255).

Observando con más detenimiento los principios de Edel, según el primero de ellos el biógrafo debe «learn to understand man's ways of dreaming, thinking and using his fancy» (Edel, 1984: 28)³³. Con ello el biógrafo norteamericano no se refiere a que la nueva biografía aplique el psicoanálisis al biografado como si de un paciente se tratase, sino que encuentra en él métodos de análisis que permiten:

[...] see through the rationalizations, the postures, the self-delusions and self-deceptions of our subjects—in a word the manifestations of the unconscious as they are projected in conscious forms of action within whatever walks of life is in itself revelatory (1984: 29)³⁴.

Tal como se ha indicado anteriormente, la corriente de interés hacia el individuo en la que se inserta la nueva biografía guarda estrecha relación con la expansión de la psicología y el psicoanálisis. La influencia, en realidad, fue recíproca y, al tiempo que la biografía se adentraba en la interioridad del personaje guiada por los descubrimientos en torno a la psique, esta sirvió de medio difusor de la teoría psicoanalítica entre el público medio (Marcus, 2004: 217). No obstante esta generalización, el influjo real de Freud en

³² «Una vida recreada trata preferentemente de las motivaciones, sentimientos y pensamientos íntimos, antes que de las circunstancias y los acontecimientos exteriores» (Jefferson, 2012: 250).

³³ «[...] aprender a comprender las maneras del hombre de soñar, pensar y usar su imaginación» (Edel, 1984: 28).

³⁴ «[...] ver a través de las racionalizaciones, las opiniones, las ilusiones, las decepciones de nuestros sujetos —en una palabra, las manifestaciones del inconsciente tal como son proyectadas en formas de acción conscientes en cualquier camino vital que nuestro sujeto haya escogido» (Edel, 1984: 29).

el auge biográfico fue desde el comienzo uno de los aspectos más polémicos ya que supuso el rechazo por parte de la crítica hacia los biógrafos que se acercaron más a la “psicobiografía” o biografía psicoanalítica, un nuevo subtipo de biografía consistente en el estudio de la interacción entre el hombre y su obra, y de la unidad que emana de sus motivaciones inconscientes. Las críticas a esta influencia psicoanalítica estriban, principalmente, en la imposibilidad de entrevistar al biografiado y en el empeño en justificar todo el desarrollo adulto por los acontecimientos de la infancia. El propio Freud fue creador de la modalidad de las “psicobiografía” con *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, 1910)*, donde a partir del estudio del pintor alega que la obra de arte es una reelaboración de los fantasmas infantiles del artista y de la expresión de un conflicto psíquico. Esta postura en torno a la génesis artística suscitó diferentes réplicas y opiniones contrarias hacia esa deriva de la biografía. El propio Freud tuvo una opinión ambivalente sobre el género³⁵, ya que a pesar de asegurar que la verdad biográfica no existía y en caso de que lo hiciese no podría ser usada, sí creía que el psicoanálisis debía hacerse con la biografía (en Marcus, 2004: 217). Ejemplo de su ambivalencia es la carta, fechada a 31 de mayo de 1936, que dirige a Arnold Zweig³⁶, donde, respondiendo a la propuesta del novelista de escribir su biografía, Freud le espeta:

Y apenas hoy puedo disponer de tiempo para escribirle a usted, urgido y asustado por su amenaza de querer convertirse en mi biógrafo. Usted, que tiene tantas cosas mejores y más importantes que hacer; que puede designar reyes y que puede observar la locura brutal y violenta de los hombres desde una atalaya muy alta. No, lo amo a usted demasiado como para poder permitir semejante cosa. Quien se convierte en biógrafo se compromete a mentir, a enmascarar, a ser hipócrita, a verlo todo color de rosa e incluso a disimular la propia ignorancia, ya que la verdad biográfica es totalmente inalcanzable, y si se pudiese alcanzar, no serviría de nada (Freud; Zweig, 2000: 166-167).

Aunque en los apartados relativos a los diferentes biógrafos europeos se especificará su concreta y diversa relación con el psicoanálisis y con Freud —que va, desde la “psicobiografía” de *Isabel y Essex* de Strachey a un Maurois más fiel a la psicología clásica—, Leon Edel propone tres postulados generales que la biografía toma del psicoanálisis: en primer lugar, la existencia del inconsciente en la motivación y el comportamiento, en los sueños, etc.; en segundo lugar, la existencia dentro de dicho inconsciente de ciertos sentimientos reprimidos y estados del ser que a veces emergen a la conciencia en las formas literarias; y, en tercer lugar, el proceso mediante el cual

³⁵ Sobre esta relación ambivalente, véase el artículo de Malcolm Bowie «Freud and the Art of Biography» (2004).

³⁶ No confundir a este escritor judío alemán (1887-1968) con el biógrafo austriaco Stefan Zweig.

pueden descubrirse intenciones y significados profundos, valiosos tanto para el biógrafo como para el crítico (Edel, 1984: 148).

Es manifiesto que el trasfondo de la nueva biografía y de las teorías de Freud guarda cierto parentesco en cuanto a perseguir desentrañar las pulsiones de una personalidad, sea o no un artista. Sin ir más lejos, en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* Freud pretende delimitar el empleo de la investigación psicoanalítica en la biografía: descubrir las fuerzas anímicas instintivas originales del individuo, así como sus transformaciones y evoluciones; esto es, la investigación psicoanalítica permite aclarar la conducta de los individuos y los rasgos de su personalidad atendiendo a la mezcla de constitución y destino, de las fuerzas interiores y las exteriores (en Serrano Asenjo, 2002: 24). En ese intento de escribir una biografía, Freud añade una reflexión en las conclusiones sobre la elección del sujeto en la que deja patente que en muchos casos los biógrafos escogen a sus héroes por motivos emocionales y su tarea queda en una mera idealización: distorsionan el resultado puesto que sacrifican la verdad a la ilusión y dejan pasar la oportunidad de penetrar en «los secretos más fascinantes de la naturaleza humana» (en Bowie, 2004: 185), crítica de la que el propio Freud llegó a ser víctima. Aunque sus declaraciones eran previas a la publicación de las primeras nuevas biografías y que las “psicobiografías” propiamente dichas fueron más cultivadas en Estados Unidos, una de las reprobaciones al método psicoanalítico es que «The biographer must first learn to understand his own fancy so as not to confuse it with that of his subject» (Edel, 1984: 29)³⁷.

Es precisamente esta premisa la que entronca con el segundo de los *principia biographica* de Edel, la no identificación con el personaje, enmienda principal que este propone respecto a la nueva biografía. Para él, el biógrafo debe aprender a ser un “participante-observador”, figura que remite al observador imparcial percibido por Johnston. Aunque se requiere de cierto grado de implicación, la empatía hacia el personaje no debe en ningún caso suponer la identificación: «No good biography can be written in total love and admiration; and it is even less useful, if it is written in hate. This problem of identification is in reality at the core of modern biography, and it

³⁷ «El filósofo debe primero aprender a entender su propia imaginación para no confundirla con la de su sujeto» (Edel, 1984: 28).

explains some of its serious failures» (Edel, 1984: 29)³⁸. Se trata del proceso que el propio Edel llama “transferencia”, término usado en psiquiatría para referirse a la implicación entre psicoanalista y paciente (1984: 66). En el caso de Strachey y de Maurois, como se comentará más adelante, la relación con el biografiado es bastante divergente, ya que mientras el inglés se guía por un propósito claramente desmitificador e irónico, Maurois defiende la simpatía y cierta identificación con cada uno de sus personajes históricos.

El tercero de los principios, el análisis de los materiales para encontrar las verdades más profundas del biografiado, está estrechamente relacionado con el primero. Según Edel, de entrada se requiere conocer «la figura sobre la alfombra», o sea, la máscara de su faceta pública, formada por sus gustos y actos, para a partir de ahí descubrir «la figura bajo la alfombra», sus sueños íntimos, mediante métodos inductivos (1984: 30). Como indica Enrique Serrano Asenjo en su *Vidas oblicuas: aspectos teóricos de la «nueva biografía» en España (1928-1936)* (2002: 26-27), la atención al método inductivo por parte de teóricos y practicantes de la biografía se debe a las reflexiones de Henri-Louis Bergson acerca de la intuición como componente no racional en su *Introduction à la métaphysique (Introducción a la metafísica, 1903)*.

El biógrafo y teórico estadounidense no es el único en destacar el componente inductivo necesario para desentrañar los misterios del personaje biografiado. También John Arthur Garraty habla de «escritores intuitivos», una escuela ya existente antes del auge de entreguerras por ejemplo en el modo con que Sainte-Beuve confeccionaba sus retratos. En su opinión:

The basic idea behind the intuitive school was that every personality is essentially simple once the “key to character” can be located. It may sometimes require long study, but when the key is found there comes a flash of insight, after which all the subject’s actions fall into a pattern (Garraty, 1957: 129)³⁹.

Por su parte, Daniel Madelénat habla de la intuición como una capacidad de identificación y de empatía, un saber paralelo, capaz de auxiliar la ciencia por saber «penetrar las máscaras» —*parcer les masques*— (1984: 64). El resultado, una

³⁸ «Ninguna buena biografía se puede escribir en total amor y admiración; y es aun menos útil si se escribe con odio. Este problema de identificación se halla en realidad en el núcleo de la biografía moderna, y explica algunos de sus errores más serios» (Edel, 1984: 29).

³⁹ «La idea básica detrás de la escuela intuitiva era que cada personalidad es esencialmente simple una vez que la «clave del carácter» puede ser localizada. Esto puede requerir a veces un largo estudio, pero cuando se encuentra la clave llega un momento de lucidez tras el cual todas las acciones del sujeto encajan en un patrón» (Garraty, 1957: 139).

combinación de ciencia e intuición, responde según el teórico francés a un sentir más acorde con la época:

Sans doute, la science tend à l'explication unitaire, et l'intuition, à la découverte d'un centre irradiant; mais le sentiment moderne du moi, fils de l'esprit du temps, de la ruine des croyances, et des œuvres cardinales (comme celles de Dostoïevski, de Proust, de Kafka), impose une fragmentation de la psyché en « personnalités parcellaires » (Jung), en instances antagonistes, en forces troubles (libido, destructivité) et en idées trop claires (Madelénat, 1984: 65)⁴⁰.

Por consiguiente, el método científico y el intuitivo se unen para reanalizar las figuras del pasado bajo la perspectiva del siglo XX. El público exige un estudio más íntimo de los personajes históricos, no ya como héroes al servicio de la historia, sino como seres humanos. Pero para contentar las peticiones de los lectores no basta con los presupuestos filosóficos y psicológicos, sino que es imprescindible presentar la vida del biografiado en una forma atractiva y clara. Es a ello a lo que se refiere el cuarto principio propuesto por Leon Edel cuando aborda la cuestión estilista y formal literaria:

Every life takes its own form and a biographer must find the ideal and unique literary form that will express it. In structure a biography need no longer be strictly chronological, like a calendar or datebook. Lives are rarely lived in that way. An individual repeats patterns learned in childhood, and usually moves forward and backward through memory. Proust is perhaps a better guide to modern biography than Boswell (Edel, 1984: 30)⁴¹.

Entra en juego en ello la consabida relación entre biografía y novela con la que da comienzo la nueva concepción de la biografía moderna al legitimarse como género y que supone la creación de la etiqueta «biografía novelada» en Francia. La propuesta de Edel de no respetar estrictamente la cronología está estrechamente ligada con el método inductivo de Bergson y, especialmente, el concepto de *duración* expuesto en su *Essai sur les données immédiates de la conscience* (*Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*, 1889) y adoptado por Marcel Proust en su *À la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*). Puede resultar en cierto modo paradójico que en plena experimentación modernista de la novela llevada a cabo por autores como el propio Proust, André Gide, James Joyce o Virginia Woolf, entre otros, gran parte del público lector se interesara por ahondar en personajes reales. Sin embargo, Ann Jefferson

⁴⁰ «Sin duda, la ciencia tiende a la explicación unitaria, y la intuición, al descubrimiento de un centro irradiador; pero el sentimiento moderno del “yo”, hijo del espíritu del tiempo, de la ruina de las creencias, y de obras cardinales (como las de Dostoïevski, Proust, y Kafka), impone una fragmentación de la psique en «personalidades parcelarias» (Jung), en instancias antagonistas, en fuerzas del desorden (libido, destructividad) y en ideas demasiado claras» (Madelénat, 1984: 65).

⁴¹ «Cada vida toma su propia forma y un biógrafo debe encontrar la forma literaria única e ideal que la exprese. En la estructura, la biografía ya no necesita ser estrictamente cronológica, como un calendario o una agenda. Las vidas raramente se viven de ese modo. El individuo repite los patrones aprendidos en la infancia, y por lo general se mueve hacia adelante y hacia atrás mediante la memoria. Proust es quizás mejor guía para la biografía moderna que Boswell» (Edel, 1984: 30).

advierde que esta búsqueda de la vida interior llega a la biografía precisamente tamizada por las experimentaciones de la novela moderna:

Si la biographie gagne à cette époque ses galons littéraires c'est principalement parce la vie intérieure prend une place de plus en plus centrale dans les débats sur la littérature. Ce glissement vers l'intériorité aura de grandes répercussions sur la narration et l'imagination romanesques. Et pour ce qui est de la biographie, ce n'est pas seulement la vie intellectuelle ou émotionnelle des sujets biographiques qui doit être dorénavant représentée, mais, dans le cas des écrivains ou, plus généralement, des artistes, leur propre expérience créatrice (Jefferson, 2012: 246)⁴².

El nexo de unión entre ambos géneros, por lo tanto, parece radicar en el interés por la vida interior, similitud que llevó a muchos novelistas a apostar por la biografía, tal como remarca Ann Jefferson:

C'est sans aucun doute parce que la vie intérieure commence à s'imposer comme l'élément central d'une existence humaine que tant de romanciers sont mis à contribution pour écrire les nouvelles biographies de l'époque : François Mauriac (Racine), mais aussi Francis Carco (Villon) et René Benjamin (Balzac), toutes parues chez Plon, dans la collection « Le Roman des Grandes Existences » (Jefferson, 2012: 251)⁴³.

Esas biografías escritas por novelistas tenían un atractivo doble ya que, por una parte, el creador debía renunciar a su libertad para respetar las leyes de un género mucho más restrictivo en el plano del contenido y, por otra, la biografía ganaba soltura estilística y expresiva gracias a las habilidades de esos prosistas⁴⁴.

En Francia, concretamente, algunos veían en ello un síntoma de la pérdida de cultura de los lectores, hasta el punto que Jefferson resuelve la paradoja argumentando que el proceso de literaturización de la biografía en los años veinte genera un efecto antitético:

[...] est un phénomène à double tranchant: à la fois valorisation et vulgarisation. Il est le signe du potentiel artistique de la biographie, mais il est vu également comme le symptôme d'une déperdition de qualité du lectorat français, de plus en plus considéré comme trop paresseux ou dépourvu de curiosité intellectuelle pour aller puiser directement à la source des réflexions historiques et philosophiques ou même poétiques (Jefferson, 2012: 247)⁴⁵.

⁴² «Si la biografía adquiere en esta época sus galones literarios es principalmente porque la vida interior conquista un lugar cada vez más central en los debates sobre la literariedad. Este desplazamiento hacia la interioridad tendrá grandes repercusiones sobre la narración y la imaginación novelescas. Y por lo que respecta a la biografía, no es solo la vida intelectual o emocional de los sujetos biográficos la que en adelante debe ser representada, sino, en el caso de los escritores o, más generalmente, de los artistas, su propia experiencia creadora» (Jefferson, 2012: 246).

⁴³ «Es sin ninguna duda debido a que la vida interior comienza a imponerse como el elemento central de una existencia que tantos novelistas recurren a escribir las nuevas biografías de la época: François Mauriac (Racine), pero también Francis Carco (Villon) y René Benjamin (Balzac), todas aparecidas en Plon, dentro de la colección Le Roman des Grandes Existences» (Jefferson, 2012: 251)

⁴⁴ Véase al respecto Nadel, 1985: 121

⁴⁵ «[...] es un fenómeno de doble filo: a la vez valorización y vulgarización. Es la señal del potencial artístico de la biografía, pero también es visto como el síntoma de una pérdida de calidad del público francés, considerado cada vez más perezoso o desprovisto de curiosidad intelectual como para ir a extraer directamente de la fuente las reflexiones históricas y filosóficas o incluso poéticas» (Jefferson, 2012: 247).

La acusación de “vulgarización” o de “amenidad” es de las más argüidas para censurar la nueva biografía y su popularidad entre los lectores. Está presente, por ejemplo, en una crónica de André Chaumeix de 1927 y en el ensayo de Garraty, donde atestigua su falta de academicismo o de contribución a la historia: «The popular biographies of the post-war years were not notable for their scholarship. With a few exceptions they contributed little to historical knowledge» (Garraty, 1957: 126)⁴⁶. No obstante esta aseveración, cabe matizar que la postura del biógrafo americano, como bien precisa David Novarr (1986: 125), es propia de su faceta de historiador, aunque apruebe la definición de la nueva biografía como combinación entre documentación y cualidades artísticas. Hacia los años cincuenta, Antonio Gramsci aclara el significado de género popular aplicado a la biografía novelada al asegurar que esta había supuesto un intento inconsciente de satisfacer las exigencias de algunos estratos populares culturalmente más desarrollados —a la pequeña burguesía rural y urbana que creía haberse convertido en «clase dirigente»— que no se contentaban con la novela histórica (Gramsci, 1967: 176-200). En cualquier caso, la falta de academicismo está vinculada con la propia voluntad de la nueva biografía por impugnar la erudición propia de la biografía decimonónica: «Le principal désormais est le plus souvent de faire valoir le brio de la prose, si bien que le rapprochement avec le roman contribue à la fois à discréditer le genre et à faire monter son étoile dans le ciel de la littérature» (Jefferson, 2012: 250)⁴⁷.

Con las críticas por vulgarización y carencia de erudición la nueva biografía se adentra en su vertiente más polémica. Aunque en los diferentes países que gozaron del auge biográfico de los años veinte y treinta surgieron reparos —véase el apartado sobre las voces disconformes en España (5.2.)—, es en Francia donde se condensan las posturas antagónicas, probablemente a causa del mayor despliegue de colecciones de biografías noveladas. En el país vecino —tal como se pormenorizará en el apartado relativo al debate francés (3.4.)— se desencadenó cierta polémica entre los nuevos biógrafos y la historiografía tradicional. Mientras los primeros respaldaban la consagración de la biografía como obra de arte gracias a la apropiación de recursos novelísticos y al empeño de plasmar la vida interior del personaje, los segundos, la

⁴⁶ «Las populares biografías de los años de posguerra no fueron notables por su academicismo. Salvo pocas excepciones, contribuyeron poco al conocimiento histórico» (Garraty, 1957: 126).

⁴⁷ «Lo principal, en adelante, es destacar el brío de la prosa, por lo que el acercamiento a la novela contribuye a la vez a desacreditar el género y a subir su estrella al cielo de la literatura» (Jefferson, 2012: 250).

mayoría de ellos desde posturas historicistas, atacaban ese mismo carácter novelístico por vulnerar, a su juicio, la historia documentada y fiel a las fuentes. El francés Jean Pérès refleja esta diatriba en su artículo de abril de 1929 «À propos de biographies romancées»:

Récemment encore, il y eut, de la part d'un groupe de critiques, une velléité de réagir contre une production, selon eux démesurément abondante, de *vies romancées*. La riposte des tenants de ce dernier genre n'a pas manqué de se produire, exaltant sa valeur de reconstruction vivante du passé, en contraste avec l'histoire érudite, professionnelle, l'histoire avec références au bas des pages, obscure besogne de chartistes austères et poussiéreux. Diversion polémique un peu injuste, car l'offensive du Comité de la Critique visait sans faute, dans un genre réputé à tort ou à raison hybride, aussi bien une forme paresseuse de la fiction romanesque qu'une prétention jugée injustifiée à l'objectivité historique (Pérès, 1929: 289)⁴⁸.

De este modo, si bien la biografía moderna nace de la consagración como obra de arte y como género autónomo que se desvincula de la historia y se asemeja a la novela, el camino hacia ese estatus no fue fácil, empezando por las críticas tradicionalistas. Con el objetivo de erradicar la polémica, Jean Pérès proponía al final de su artículo aunar ambas disciplinas, historia y novela, puesto que parten de unos mismos hechos capaces de inspiración en el novelista y de iluminación de la faceta individual de la realidad pretérita en el historiador:

Là est à la fois la ligne de partage et le lien entre les disciplines de l'histoire et du roman, entre la biographie romancée et l'histoire à la façon de Michelet, romantique d'esprit, mais œuvre de chartiste, le lien surtout, car c'est dans la réalité documentaire de l'individuel que l'histoire trouve sa confirmation et sa valeur de chose vivante, tandis que la biographie romancée y trouve sa matière, sa vérité propre, et aussi un modèle de vérité en dehors duquel l'invention facile et le faux idéal lui ferait perdre toute valeur d'art (Pérès, 1929: 295)⁴⁹.

Este equilibrio que rechaza la invención es en cierto modo equivalente a la posición de André Maurois, quien con su moderación ideológica respecto al género logró asimismo apaciguar la diatriba. Es por ello por lo que Daniel Madelénat, comparando Inglaterra y Alemania, especifica: «En France, où l'esprit de sérieux avait moins sévi, et où l'érudition savait parfois sourire, la transition est plus feutrée, grâce au

⁴⁸ «Hasta hace poco, ha habido, por parte de un grupo de críticos, un intento de reaccionar contra una producción de vidas noveladas según ellos desmesuradamente abundante. La respuesta de los partidarios de este último género no ha tardado en producirse, exaltando su valor de reconstrucción viva del pasado, en contraste con la historia erudita, profesional, la historia con referencias a pie de página, oscura tarea de cartistas austeros y polvorientos. Diversión polémica un poco injusta, ya que la ofensiva del Comité de la Crítica apuntaba, sin duda, hacia un reputado género con razón o sin ella híbrido, tanto una forma perezosa de la ficción novelesca como una juzgada pretensión injustificada a la objetividad histórica» (Pérès, 1929: 289).

⁴⁹ «Ahí está a la vez la línea de salida y el lazo entre las disciplinas de la historia y de la novela, entre la biografía novelada y la historia al modo de Michelet, romántico de espíritu, pero obra de cartista; el lazo, sobre todo, puesto que es en la realidad documental del individuo donde la historia encuentra su confirmación y su valor de cosa viva, mientras que la biografía novelada encuentra en ella su materia, su propia verdad, y también un modelo de verdad sin el cual la fácil invención y el falso ideal le harán perder todo valor artístico» (Pérès, 1929: 295).

talent mesuré d'André Maurois, et à ses positions méthodologiques moins aventureuses» (1984: 68)⁵⁰.

Como se extrae de lo anterior, la polémica sobre el parentesco de las «vidas noveladas» con la novela gira, tal como apunta Ann Jefferson, en torno al sentido del término *novelada*: «dans son acception la plus positive, l'expression désigne une biographie servie par les techniques propres du roman; employé péjorativement, elle laisse entendre que des vies réellement vécues sont réinventées au gré d'une imagination romanesque» (Jefferson, 2012: 245)⁵¹. Esto es, se trata de la confusión entre técnica e invención que el propio Maurois intentó iluminar en numerosas ocasiones al oponerse a la expresión «vidas noveladas» y proponer sustituirla con la denominación «biografías novelescas»⁵². Como apunta Louis Martin-Chauffier, entre otros críticos, el *Ariel* de Maurois había sido el causante del florecimiento de biografías en Francia, aunque «la mayoría no son buenas», y del nacimiento de un género falso:

Le succès d'*Ariel* a fait tout aussitôt fleurir une nuée de biographies. Conséquence assez fâcheuse, car la plupart ne sont pas bonnes. Mais elle nous fait, par contre-coup, découvrir dans *Ariel* une nouvelle vertu. Ce qui fait des biographies modernes un genre faux, c'est qu'elles se sont orientées vers ce que l'on appelle la « vie romancée ». Traiter un personnage réel comme un héros de roman est une confusion qui prouve une ignorance absolue, non seulement des règles de la biographie, mais de celles du roman (Martin-Chauffier, 1928b: 10)⁵³.

Aunque en el epígrafe 3.4. se contemplarán con mayor detenimiento las diferentes posturas al respecto, en especial la del propio Maurois, el fragmento corrobora que la interpretación positiva del nuevo paradigma reducía el paralelismo con la novela a las técnicas y la animación del personaje, pero no a la invención de acontecimientos. La confusión seguramente se debiera a que, tal como señala Charles du Bos en su reseña de la biografía de *Ariel*, Maurois se había planteado «Appliquer le procédé de la Chartreuse de Parme à une figure réelle» (Bos, 1923: 214)⁵⁴, puesto que

⁵⁰ «En Francia, donde el espíritu de seriedad había hecho menos estragos, y donde la erudición sabía sonreír a veces, la transición es más tenue, gracias al talento moderado de André Maurois, y a sus posiciones metodológicas menos arriesgadas» (Madelénat, 1984: 68).

⁵¹ «[...] en su acepción más positiva, la expresión designa una biografía que se sirve de las técnicas propias de la novela; empleada peyorativamente, deja entender que las vidas realmente vividas han sido reinventadas al agrado de una imaginación novelesca» (Jefferson, 2012: 245).

⁵² Manuel Pulido advierte que la diferencia entre biografía novelesca y novelada comienza a operar hacia 1930 (2009: 46).

⁵³ «El éxito de *Ariel* ha hecho florecer inmediatamente una multitud de biografías. Consecuencia bastante desafortunada ya que la mayoría no son buenas. Pero nos ha hecho, en contraposición, descubrir en *Ariel* una nueva virtud. Lo que hace de las biografías modernas un género falso es que estas se orientan hacia lo que se llama la “vida novelada”. Tratar un personaje real como un héroe de novela es una confusión que demuestra una ignorancia absoluta, no solo de las reglas de la biografía, sino también de las de la novela» (Martin-Chauffier, 1928b: 10).

⁵⁴ «[...] aplicar el procedimiento de *La cartuja de Parma* a una figura real» (Bos, 1923: 214).

en la «Nota al benévolo lector» el biógrafo francés asegura que: «se ha procurado ordenar estos elementos verdaderos de modo que produzcan la impresión de un descubrimiento progresivo y de este desarrollo natural que parece característico de la novela» (Maurois, 1975a: 10). En las ocasiones en las que el biógrafo intentó frenar la confusión que entrañaba el concepto de *vies romancées* —véase el capítulo 3— defendía la sustitución por *romanesques* (novelescas) al adaptarse mejor su concepción biográfica puesto que entiende el término como la brecha que existe entre la imagen del mundo que se forma un adolescente y el descubrimiento (terrible) que este hace poco a poco del mundo real (Maurois, 1967).

Otros, como Paul Murray Kendall, apuntan al éxito de Strachey como detonante de las biografías menos veraces y que despertaron las reticencias de los críticos más conservadores: «Fictionizers sought to secure Strachey's effects, but lacking his genius, freely invented materials in order to demonstrate their talents and please the public» (Kendall, 1965: 114)⁵⁵. También apunta a esos seguidores Daniel Madelénat:

Le succès de Strachey entraîne une crue biographique sans précédent, masse d'ouvrages peu soucieux de documentation inédite, réclamant le droit à l'imagination, à la vérité poétique, à la reconstitution inventive, une fois saisie la logique d'une personnalité. Les résistances des moralistes et des érudits à l'étalage de cynisme dénigrant et de systématisme psychanalytique sont vives, et les universitaires conservateurs ont beau jeu de stigmatiser les erreurs factuelles ou les facilités de l'interprétation symbolique (Madelénat, 1984: 66-67)⁵⁶.

En Alemania, según Hans Renders, la polémica entre tradicionalistas y nuevos biográficos fue zanjada por el historiador Johan Huizinga, quien, en su *Cultuurhistorische verkenningen* (Juicios histórico-culturales erróneos, 1929), condenaba la práctica de inventar situaciones o eventos en la vida del personaje biografiado ya que esto suponía «an unworthy concession to laziness, and a shameful victory for sensation» (en Renders, 2013: 43)⁵⁷. De hecho, el rechazo entre la historiografía académica fue tal que influyó notablemente en la poca estimación de la biografía por parte de los historiadores alemanes en las décadas siguientes (Renders, Haan, 2013: 31).

⁵⁵ «Los ficcionadores buscaron lograr los efectos de Strachey, pero sin su genio, inventaron libremente los materiales para demostrar sus talentos y complacer al público» (Kendall, 1965: 114).

⁵⁶ «El éxito de Strachey entraña un aumento biográfico sin precedentes, masa de obras poco preocupadas por la documentación inédita, que reclaman el derecho a la imaginación, a la verdad poética, a la reconstitución inventiva, una vez comprendida la lógica de una personalidad. Las resistencias de moralistas y eruditos hacia el alarde del cinismo denigrante y del sistematismo psicoanalítico son fuertes, y los universitarios conservadores tienen una buena técnica para estigmatizar los errores factuales o las facilidades de la interpretación simbólica» (Madelénat, 1984: 66-67).

⁵⁷ «[...] una indigna concesión a la pereza, y una vergonzosa victoria para la sensación» (Renders, 2013: 43)

El aluvión de críticas y de seguidores provocó a su vez un considerable número de ensayos en torno a la biografía y, más concretamente, a la biografía en cuanto que género artístico, tanto por parte de teóricos como de los propios biógrafos. La prolijidad de estos trabajos es en sí misma una prueba más de la autonomía y consagración genérica de la biografía, hasta el punto que el *Aspectos de la biografía* de Maurois está considerado el primer ensayo sólido sobre el arte de escribir una vida⁵⁸.

En suma, las características generales hasta aquí consideradas se pueden clasificar en tres coordenadas: geográfica, histórica y literaria. De este modo, desde el punto de vista geográfico, la nueva biografía es una manifestación literaria occidental con mayor impronta en Europa, pero con unas aspiraciones expansivas y universales propias de cualquier movimiento literario. Esa facilidad para prender en diferentes núcleos tiene que ver con las causas temporales. Históricamente, el escenario tras la Primera Guerra Mundial sirve de caldo de cultivo internacional. El desastre de la guerra tambalea los pilares de la cultura occidental y la siembra de incertidumbres. Una de las consecuencias que se desprende de ello es la ruptura ideológica respecto al siglo anterior. En este ambiente circulan las teorías de Sigmund Freud y Henri Bergson sobre la complejidad del ser y el modo en que conocemos y recordamos, cuya influencia será capital en el plano literario. Es en esa perspectiva literaria donde surge la biografía, la cual llega a su culmen en 1928, calificado de *annus mirabilis* del género según Ira Nadel por la aparición de *Orlando, Isabel y Essex* y el *Aspectos de la biografía*, entre otros (1985: 148).

Los factores que han ido apuntándose son múltiples y convierten el fenómeno un poliedro de múltiples caras. Por un lado se encuentra la percepción de lectores y editores de un mayor desgaste de la novela; por otro, la vulgarización de la historia. La nueva biografía es *a priori* una forma híbrida entre ambos géneros que persigue acercarse a los hombres del pasado, no siempre modélicos, para entender tanto el presente como a sí mismos. De ahí que se subraye con tanta vehemencia el tema del destino. Paradójicamente, para alcanzar esos objetivos se apropia parte de las

⁵⁸ Laura Marcus proporciona una breve nómina de los escritos críticos y teóricos sobre la biografía en la década de los años 20 y 30: William Thayer's, *The Art of Biography* (El arte de la biografía, 1920); James Johnston, *Biography: The Literature of Personality* (Biografía: La literatura de la personalidad, 1927); Harold Nicolson, *The Development of English Biography* (El desarrollo de la biografía inglesa, 1928); André Maurois, *Aspects of Biography* (*Aspectos de la biografía*, 1929); Mark Longaker, *Contemporary Biography* (La biografía contemporánea, 1934); Emil Ludwig, *Die Kunst der Biographie* (El arte de la biografía, 1936) (Marcus, 2004: 195).

innovaciones de la novela modernista. Ello se debe a que, aunque la nueva biografía se entiende como una búsqueda de certezas, sus textos comparten en cambio la duda filosófica de lo que se puede llegar a conocer de otros seres. Pese a las críticas proferidas por quienes ven en el componente literario un germen de invención y alteración de la historia, los grandes maestros de la nueva biografía defienden siempre un justo medio entre la erudición y la expresión, por lo que rebajan ese ingrediente novelesco al plano de la técnica y composición, y rehuyendo de la ficción. Precisamente por esa poligénesis de la nueva biografía, cada autor enriquece el género con sus elecciones, las cuales dialogan y rebaten a su vez las de otros compañeros, mientras que cada teórico y crítico literario opera del mismo modo respecto a sus colegas. Por este motivo, conviene atender a las propuestas y formulaciones de esos maestros de la nueva biografía y establecer una jerarquía que dé cuenta del desarrollo de la modalidad y que contemple asimismo la recepción y las preferencias por ellos en España.

CAPÍTULO 2. LYTTON STRACHEY: PIONERO DE LA NUEVA BIOGRAFÍA

Je n'impose rien; je ne propose rien: j'expose
(Strachey, 1989: 25)¹.

Tal como ha quedado patente en el apartado anterior, a la hora de establecer una jerarquización en el fenómeno de la nueva biografía Lytton Strachey adquiere el papel de pionero en la liberalización de las formas biográficas. Son muchos los que, por consiguiente, le consideran el padre de la biografía moderna². El propio André Maurois, un año después de la muerte de su homólogo inglés, afirma en el prefacio a la traducción francesa del *Victorians eminentes* en la editorial Gallimard que se trata del mejor prosista inglés del siglo XX, dotes que había demostrado al revolucionar no solo el método biográfico decimonónico, sino también el pensamiento de los jóvenes ingleses: «En d'autres termes Strachey représentait en Angleterre la réaction contre Carlyle, contre Gladstone, et par là son rôle dépassait celui d'un biographe» (Maurois, 1933: 10)³. Incumbe, por lo tanto, analizar con más detenimiento las características del éxito del biógrafo inglés.

Ya ha quedado dilucidado que, pese a la esencia global de la nueva biografía, en cada foco de producción primaron unos aspectos sobre otros. En el caso de Lytton Strachey, el contexto de la Inglaterra de las primeras décadas del siglo XX determina primordialmente su proyecto. La intención del biógrafo inglés no era otra que la de superar el victorianismo, tanto como movimiento histórico-social, como modelo biográfico. Y es que, si bien la reina Victoria de Inglaterra murió en 1901, el victorianismo como etapa sociopolítica no se considera superado hasta el final de la Primera Guerra Mundial, por lo que es en este marco anglosajón donde el factor bélico como detonante del fenómeno biográfico adquiere mayor significación. La superación de los valores encarnados por la reina Victoria, principalmente entre 1850 y 1870, por parte de Strachey se inserta en los objetivos que acomete el conocido grupo de

¹ «No impongo nada; no propongo nada: expongo» (Strachey, 1989: 25).

² Pese a su carácter precursor, Leon Edel, admite que Strachey derrocó el modelo obsoleto de James Boswell, pero lo considera el padre excéntrico de la biografía moderna al achacarle excesos de invención, defectos de veracidad, recursos retóricos engañosos y monotonía en la recompilación de datos (Edel, 1984: 82).

³ «En otras palabras, Strachey representó en Inglaterra la reacción contra Carlyle, contra Gladstone, y por lo tanto su papel excedió el de un biógrafo» (Maurois, 1933: 10).

Bloomsbury, entre cuyos miembros, hijos de familias victorianas, figuraban también Virginia Woolf⁴, Leonard Sidney Woolf⁵, Gerald Brenan, Bertrand Russell, Roger Fry, Clive Bell, John Maynard Keynes, E. M. Forster, y Katherine Mansfield, entre otros. Dos de estos ilustres integrantes, Woolf y Strachey, apostaron por la biografía como uno de los canales más efectivos para llevar a cabo esa ruptura con la moral del pasado en cuanto que anterior salvaguardia de aquellos valores.

Desde su primera biografía, aun con los matices que se apuntarán, Strachey ataca esos valores de la clase dirigente y las contradicciones del espíritu inglés, principalmente la hipocresía victoriana, las ansias imperialistas, la falsa moral y piedad, la ambición desaforada y el orgullo. Tal como glosa Ruth Hoberman al abordar el contexto histórico-social inglés:

A great deal of what the Georgians objected to in “their” Victorians was their lack of self-knowledge, as revealed by the sincerity with which they managed to make the best of both spiritual and material worlds, ignoring the uncomfortable implications of either their religiosity or their ambition. When they should have looked inward, they looked to others, proselytizing when they should have been questioning (Hoberman, 1987: 22)⁶.

Lytton Strachey, perteneciente a una reputada y aristocrática familia e hijo de un teniente del ejército colonial, había sido educado en esos valores victorianos y los había compartido durante su primera juventud. El significativo cambio de mentalidad que culminaría en los *Victorians eminentes* se originó entre 1901 y 1905 con motivo de la elaboración de su tesis doctoral sobre Warren Hastings (1732-1818), uno de los políticos fundadores del Imperio Británico en la India. Si bien la idea surgió con la voluntad de rendir homenaje a esta figura, durante los cuatro años de redacción se operó en el autor el rechazo hacia el imperialismo y los valores patrióticos que encarnaba su sujeto de estudio. Como indica Floriane Reviron, la tesis de 1905, titulada *Warren*

⁴ Para Woolf, más que una revuelta, se trataba de la herencia de unos valores que debían adaptarse al mundo moderno.

⁵ Leonard Sidney Woolf (Londres, 1880-1969). Escritor y editor, entre otras, de la Hogarth Press, editorial fundada junto a su mujer la también escritora Virginia Woolf. Ambos pertenecieron al Círculo de Bloomsbury, del que también formaba parte Lytton Strachey. Su primera novela fue *The Village in the Jungle* (*La aldea en la jungla*, 1913), a la que siguió un año más tarde *The Wise Virgins* (*Las Vírgenes Sabias*, 1914). Entre sus escritos políticos figuran *International Government* (*Gobierno internacional*, 1916), *Economic Imperialism* (*Imperialismo económico*, 1920), *Fear and Politics* (*Miedo y política*, 1925), *Essays on Literature, History, Politics* (*Ensayos en Literatura, Historia, Política*, 1927), *Hunting the Highbrow* (*Cazando al intelectual*, 1927), *Imperialism and Civilization* (*Imperialismo y civilización*, 1928), *The War for Peace* (*La guerra por la paz*, 1940), etc.

⁶ «Mucho de lo que los georgianos objetaron a “sus” victorianos fue su falta de autoconocimiento, como lo revela la sinceridad con la que se las arreglaron para sacar el mejor provecho tanto del mundo espiritual como del material, ignorando las incómodas implicaciones de su religiosidad o de su ambición. Cuando deberían haber mirado hacia el interior, miraron a los otros, haciendo proselitismo cuando deberían haber estado cuestionando» (Hoberman, 1987: 22).

Hastings, Cheyt Sing, and the Begums of Oude, además de mostrar ese giro ideológico respecto a una primera disertación de 1901, presentaba una hibridación genérica de biografía, historia y crítica literaria (Reviron, 2000: 170). Durante el curso de la investigación, Strachey fue frecuentando la élite intelectual y poco a poco el hombre de acción fue reemplazado por el artista y el intelectual hasta que finalmente se produjo el giro ideológico:

Or, en côtoyant les Apôtres⁷ et l'élite intellectuelle, Strachey en vint à concevoir l'impérialisme non plus comme le plus grand bien possible, mais simplement comme un moyen de maintenir la paix, avant de changer plus radicalement encore de point de vue dans les années précédant la Première guerre mondiale (Reviron, 2000: 171-172)⁸.

Esta investigación, por consiguiente, es la primera evidencia de la demolición por parte de Strachey de la era victoriana. Supone, asimismo, la fragua de su faceta como historiador. Por ejemplo, en el prólogo enunciaba uno de los principios que marcarían el resto de su carrera: «L'historien doit être artiste historien pour que la vérité puisse éclater sans que la qualité littéraire de l'œuvre ne soit ternie» (en Reviron, 2000: 173)⁹. Será esta exploración en la relación entre arte e historia la que le lleve a la nueva biografía y le permita comprender que para respetar la integridad histórica de los hechos debía confrontar su interpretación de estos con la de sus predecesores. Como indica Reviron sobre este aprendizaje: «Avec Warren Hastings, il avait échoué en défendant contre tous un grand homme ; il allait réussir, toujours en prenant le contre-pied de l'opinion générale et de ses prédécesseurs, mais en dénigrant des figures éminentes, et non en les défendant» (Reviron, 2000: 174)¹⁰.

⁷ Los Apóstoles de Cambridge eran una sociedad secreta de la élite intelectual de la universidad homónima fundada en 1820 y de la que en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial surgió el grupo de Bloomsbury. Holroyd expone el paso de Strachey por esta sociedad del siguiente modo: «At Cambridge he joined the famously secret Conversazione Society, know as the Apostles, and was transformed from a socially timid outcast of Victorian society into the leader of an intellectual elite that was to change the 1890s aesthetic cult of homosexuality into a twentieth-century weapon of social revolt» (Holroyd, 1986: vii) || «En Cambridge se unió a la famosa y secreta Conversazione Society, conocida como los Apóstoles, y del tímido marginado de la sociedad victoriana se transformó en el líder de una élite intelectual que iba a cambiar el culto estético de 1890 por la homosexualidad en un arma de revuelta social del siglo XX».

⁸ «Sin embargo, al frecuentar a los apóstoles y la élite intelectual, Strachey ya no concebirá el imperialismo como el mayor bien posible, sino simplemente como un medio de mantener la paz, antes de cambiar más radicalmente aún de punto de vista durante los años precedentes a la Primera Guerra Mundial» (Reviron, 2000: 171-172).

⁹ «El historiador debe ser artista historiador para que la verdad pueda estallar sin que la cualidad literaria de la obra se vea empañada» (en Reviron, 2000: 173).

¹⁰ «Con Warren Hastings, fracasó al defender un gran hombre contra todos; triunfaría al tomar el contrapié de la opinión general y de sus predecesores y al denigrar las figuras eminentes en lugar de defenderlas» (Reviron, 2000: 174).

Así pues, antes de dedicarse a la biografía, Lytton Strachey se incursionó en el género histórico. Sus teorías al respecto eran fieles a las tesis enunciadas por el profesor de filosofía George Edward Moore (1873-1958) en sus *Principia ethica* (1903), donde para refutar el idealismo aplicaba a las relaciones humanas y a la belleza la máxima de que no debe suponerse que el valor del todo guarda relación con la suma de los valores de cada una de sus partes. Los miembros de Bloomsbury aplicaron los conceptos de Moore a valores victorianos como el patriotismo y la castidad, de lo cual extrajeron que no eran valores absolutos sino relativos. En el caso concreto de Strachey, el autor intentó aplicar este método de análisis científico a la biografía y a su exigencia de verdad. Aunque el biógrafo de Strachey, Michael Holroyd, no contempla que sea una aplicación literaria de la influencia de Moore, Reviron sí ve relación entre la defensa del filósofo por el valor intrínseco de las cosas y el ataque hacia la actitud moralizadora de los victorianos por el arte y la búsqueda que Strachey entablará por la verdad íntima en sus biografías:

Ce fut aussi en fonction des principes moraux de Moore que Strachey jugea la vie des personnages de ses biographies. L'idée selon laquelle le plus grand bien pouvait être atteint grâce à un état d'esprit (la contemplation du beau, les relations amicales), plutôt que grâce à des actions spécifiques, fut probablement à l'origine du dégoût progressif de Strachey pour les hommes et les femmes d'action. *Eminent Victorians* est une preuve manifeste de ce revirement. L'essai sur le Cardinal Manning en particulier, est une dramatisation du conflit qui existe entre "doing good" et "being good". Le cardinal est l'exemple typique d'un homme qui ne conçoit le bien que comme un moyen pour parvenir à ses fins. Enfin, c'est Moore qui lui apprit à croire en certaines valeurs, en certaines qualités humaines, qu'il fallait défendre avec passion (Reviron: 182-183)¹¹.

Tras defender su tesis doctoral y abandonar Cambridge, Lytton Strachey se consagró a escribir artículos en periódicos como *The Spectator* o *The New Quarterly*, muchos de ellos críticas de biografías o retratos de personalidades a las que admiraba. Aunque esta labor no le dejaba demasiado tiempo para la creación, pudo tener un mayor conocimiento de las biografías al uso victoriano y ahondar en sus reflexiones sobre la historia. Por ejemplo, en un artículo de 1903 titulado «The Historian of the Future» —el historiador del futuro— Strachey discurre sobre el motivo de la historia como ciencia y

¹¹ «Fue también en función de los principios morales de Moore por lo que Strachey juzgaba la vida de los personajes de sus biografías. La idea según la cual el mayor bien podía ser alcanzado gracias a un estado de espíritu (la contemplación de lo bello, las relaciones amistosas), antes que mediante acciones específicas, estuvo probablemente en el origen de la aversión progresiva de Strachey por los hombres y las mujeres de acción. En ensayo sobre el cardenal Manning, particularmente, es una dramatización del conflicto existente entre "hacer el bien" y "ser bueno". El cardenal es el ejemplo típico de un hombre que solo conoce el bien como medio para llegar a sus fines. En conclusión, es Moore quien le enseña a creer en ciertos valores, en ciertas cualidades humanas que debía defender con pasión» (Reviron, 2000: 182-183).

observa que el método científico es válido para verificar la exactitud de los hechos pasados, pero no es lo suficientemente idóneo para evaluar las acciones de los individuos. Como en el prólogo de su tesis doctoral, vuelve con ello a sustentar la necesidad de un método artístico que realce las cualidades literarias de la narración; esto es, el valor intrínseco de la historia —por seguir con la terminología de Moore— no solo reposa en el interés y la veracidad de los hechos, sino también en la belleza de la narración¹². Esta teoría sobre la historia es la que extrapolará más tarde a la biografía: de hecho, gracias a su labor crítica en *The Spectator* pudo desarrollar sus ideas sobre el género (Holroyd, 2005: 149). Para ilustrar esta idea, tanto Holroyd como Reviron inciden en la importancia de la reseña de 1909 «A New History of Rome» —una nueva historia de Roma—. Con motivo del ensayo del sociólogo Guglielmo Ferrero *Grandezza e decadenza di Roma (La grandeza y decadencia de Roma, 1901-1907)*, el autor inglés ampliaba su postura sobre la función no meramente decorativa del arte en la historia:

Uninterpreted truth is as useless as burned gold; and art is the great interpreter. It alone can unify a vast multitude of facts into a significant whole, clarifying, accentuating, suppressing, and lighting up the dark places with the torch of the imagination. More than that, it can throw over the historian's materials the glamour or a personal revelation,... every history worthy of the name is, in its own way, as personal as poetry, and its value ultimately depends upon the force and the quality of the character behind it (en Holroyd, 2005: 420)¹³.

Con estas palabras, Lytton Strachey se avanza a las expuestas en el prólogo a sus *Victorianos Eminentes* nueve años después, puesto que esas cualidades exigidas al historiador serán las mismas que las requeridas al biógrafo moderno: absorción de los hechos, exposición literaria y punto de vista. Esa atribución de cualidades artísticas a la redacción de la historia era el paso previo para considerar que la biografía era también un género artístico. Sin embargo, una vez más el foco de la polémica será la aplicación de la imaginación como método intuitivo a la hora de tratar realidades históricas y la incorporación de la consiguiente subjetividad del autor al texto. En efecto, Strachey emplea la imaginación en el sentido romántico; es decir, como vía intuitiva alternativa al método racional. Gran admirador de la emoción y la pasión transmitida por los escritores ingleses y franceses del período romántico, el biógrafo aplaudía en ellos el

¹² Para un mayor conocimiento sobre este artículo véase Reviron, 2000: 184.

¹³ «La verdad sin interpretar es tan útil como el oro quemado; y el arte es el gran intérprete. Él solo puede unificar una vasta multitud de hechos en un todo significativo, clarificando, acentuando, suprimiendo e iluminando los lugares oscuros con la antorcha de la imaginación. Más que esto, puede lanzar sobre los materiales del historiador el encanto o una revelación personal... toda historia merecedora de este nombre es, a su modo, tan personal como la poesía, y su valor depende básicamente de la fuerza y la calidad del carácter tras ella» (en Holroyd, 2005: 420).

poder de evocar el infinito y el misterio, su descubrimiento de lo desconocido en el que tuvo un papel primordial la imaginación. Es por ello por lo que Strachey traslada a la biografía el método intuitivo y la imaginación creadora con el objetivo de descubrir los recovecos de los personajes históricos y cubrir las lagunas de los datos¹⁴.

Pese a la importancia del biógrafo inglés como revulsivo en su campo de estudio, su teoría solo puede desentrañarse en su propia obra. Este es el motivo de que los diferentes estudiosos de la biografía hayan convertido el breve prefacio de los *Victorianos eminentes* en la síntesis de las propuestas de Strachey y, en ocasiones, de la nueva biografía. En él, y con la sutileza que le caracterizó, el debutante biógrafo afirma haberse movido por esas razones artísticas que ve imprescindibles en su concepción científica de la historia:

He intentado, mediante la biografía, presentar ante los ojos del lector moderno algunas imágenes de la época victoriana. Hay, en cierto sentido, visiones fortuitas, es decir, mi elección de los temas no la ha dictado ningún deseo de construir un sistema o de probar una teoría, sino que se debe a simples motivos de conveniencia y artísticos. Mi intención ha sido ilustrar antes que explicar (Strachey, 1989: 23-24).

Strachey se dirige, por lo tanto, a un lector moderno, coetáneo, que se interese por la era victoriana para dejarla atrás y que encuentre en la biografía una forma también moderna y artística acorde con el sentir del momento. No obstante, cabe relativizar la aseveración de que no quiera demostrar una teoría, puesto que sí hay cierta práctica que queda en solfa en esta obra: se expone la obsolescencia del método biográfico victoriano basado en la acumulación de datos; es esa la causa que lleva a Strachey a sostener que se ha decantado más por ilustrar que por explicar. Para entender el contraste entre esta nueva manera ilustrativa adaptada a la biografía y el modelo anterior es ilustrativo el siguiente fragmento del prefacio:

Los seres humanos son demasiado importantes para tratarlos como meros síntomas del pasado. Tienen un valor que es independiente de cualesquier procesos temporales, que es eterno y que debe percibirse por su mérito propio. El arte de la biografía parece atravesar malos tiempos en Inglaterra. Hemos tenido, es cierto, unas pocas obras maestras; pero nunca hemos tenido Fontenelles ni Condorcets, con sus *éloges* incomparables, que comprimen en unas páginas, pocas y brillantes, las existencias múltiples de los hombres. Entre nosotros, la más delicada y refinada de todas las ramas del arte de la escritura se ha relegado a los aprendices de las letras; no nos hemos parado a pensar que es, quizá, tan difícil escribir una buena vida como vivirla. Aquellos dos gruesos volúmenes, con los que es nuestra costumbre recordar a los muertos. ¿Quién no conoce su masa de información mal diferida, su estilo descuidado, su tono de panegírico tedioso, su lamentable falta de selección, de independencia de criterio, de construcción? (Strachey, 1989: 24)

En primer lugar, aunque es cierto que Strachey identifica en sus personajes los síntomas del pasado victoriano, en la primera de esas frases está aludiendo en realidad a

¹⁴ Para más información sobre las influencias románticas de Strachey, véase Reviron, 2000: 205-210.

la desvinculación de la biografía respecto a la historia. Esta última no se entiende como mera sucesión de hechos sino que, una vez demostrada la complejidad del sujeto y en un continuo interés por su interioridad, los personajes históricos requieren un estudio más profundo acorde con ello. Esa es precisamente una de las carencias de la biografía en Inglaterra. El autor, que ya había demostrado su afiliación con la literatura francesa en su *Landmarks in French Literature* (Hitos en la literatura francesa, 1912), destaca la brevedad y riqueza de la tradición biográfica francesa frente a la ampulosidad de la inglesa, cuya inferioridad achaca a la falta de calidad literaria, con lo cual recupera la necesidad del factor artístico en la configuración de la historia.

Strachey muestra la dificultad de semejante tarea con la sentencia: «no nos hemos parado a pensar que es, quizá, tan difícil escribir una buena vida como vivirla». La frase, sin embargo, pertenece al también historiador y biógrafo inglés Thomas Carlyle (1795-1881). En un ensayo de 1827 titulado «Richter», Carlyle expresaba mediante estas palabras que, pese a la proliferación de biografías, la calidad de estas era dudosa por esa dificultad narrativa que conllevaba que hubiese más hombres con una vida digna de preservarse que escritores capaces de acometer dicha tarea. El hecho de que Strachey se apropie de la máxima de su compatriota noventa años después y de que significativamente no lo cite no debe interpretarse como una identificación con su método biográfico. En cierto modo, Carlyle operó de precursor, ya que opinaba que biografía e historia eran indisolubles y que la escritura biográfica estaba estrechamente entrelazada con el modo en que el biógrafo percibía la vida. No obstante esa similitud, para la generación de comienzos del siglo XX Thomas Carlyle encarnaba el victorianismo. En el breve retrato que le dedica en sus *Portraits in Miniature* (*Retratos en miniatura*, 1931)¹⁵, Strachey le reconoce el estatus de artista: «He had a profound relish for words; he had a sense of style which developed, gradually and consistently, into interesting and original manifestations; he had an imaginative eye; he had a grim satiric humour» (Strachey, 1960: 250)¹⁶. A pesar de ello, la excelencia de Carlyle es en su opinión «irregular e intermitente». Pero si hay algo que realmente le parece reprehensible es su moralismo:

¹⁵ El retrato apareció por primera vez en *The Nation and The Athenaeum*, núm. XLII, de enero de 1928.

¹⁶ «Tenía un profundo gusto para las palabras; tenía un sentido del estilo que desarrolló, gradual y consistentemente, en manifestaciones interesantes y originales; tenía un ojo imaginativo; tenía humor satírico y sombrío» (Strachey, 1960: 250).

To be a prophet is to be a moralist, and it was the moral preoccupation in Carlyle's mind that was particularly injurious to his artistic instincts. [...] In his history, especially, it is impossible to escape from the devastating effects of his reckless moral sense (1960: 252)¹⁷.

Esto es, Carlyle era el emblema del moralismo y de las obras panegíricas propias de los victorianos. El crítico estadounidense Wilbur Cross (1862-1948) confeccionó a raíz de la aparición de *La reina Victoria* un breve recorrido histórico por la biografía titulado «From Plutarc to Strachey» —de Plutarco a Strachey— en el que cifra la biografía victoriana en los siguientes términos:

Eventually, after traversing the careers of Gladstone and Disraeli, he will arrive at our own time, when any man who can pay the bills may have his life written and published in two stout volumes including his correspondence — all illustrated with portraits of himself from youth to age and with pictures of the houses where he has lived and thrived. This degradation of biography the historian will note, observing at the same time also the immense amount of biographical material, formless, incoherent, often irrelevant, that gets into print when a great man like Roosevelt goes down into the grave. Somewhere in the deluge the historian will be overwhelmed by the waters; he will probably be drowned near the year 1900 (Cross, 1921: 142)¹⁸.

Dos de los errores que Lytton Strachey corregirá desde los *Victorianos eminentes* serán ese aspecto funerario, la biografía concebida como mausoleo en el que los biografiados son seres sin vida —«como meros síntomas del pasado»—, y las dimensiones desproporcionadas. Para ello, el inglés inaugura la biografía moderna con esta breve receta:

Apenas es necesario pormenorizar: a mantener, por ejemplo, una brevedad adecuada —una brevedad que excluye todo lo redundante y nada significativo—; ese, con seguridad, es el primer deber del biógrafo. El segundo deber, con no menor seguridad, es mantener la propia libertad de espíritu. La tarea del biógrafo no es hacer cumplidos, sino exponer los hechos del caso como él los entiende. Eso es lo que he intentado hacer en este libro, exponer los hechos de algunos casos, como yo los entiendo, desapasionada, imparcialmente y sin intenciones ulteriores. Con las palabras de un maestro: «Je n'impose rien; je ne propose rien: j'expose» (Strachey, 1989: 25).

La selección en aras de la brevedad y de la amenidad —esto es, la búsqueda de lo representativo en esas existencias— es uno de los requisitos más característicos. Este tiene su origen en la admiración que Lytton Strachey profesó siempre hacia el escritor francés Jean Racine, del que en el retrato para *Books and Characters* (Libros y

¹⁷ «Ser un profeta es ser un moralista, y era la preocupación moral en la mente de Carlyle lo particularmente injurioso para sus instintos artísticos. [...] Especialmente en su historia, es imposible escapar de los devastadores efectos de su temerario sentido moral» (1960: 252).

¹⁸ «Finalmente, después de recorrer las carreras de Gladstone y Disraeli, [el historiador de la biografía] llegará a nuestro propio tiempo, cuando cualquiera que pueda pagar las facturas puede tener su vida escrita y publicada en dos gruesos volúmenes que incluyan su correspondencia —todo ello ilustrado con sus retratos de la juventud a la madurez y con imágenes de las casas donde ha vivido y crecido. El historiador también notará esta degradación de la biografía al observar a la vez la inmensa cantidad de material biográfico, sin forma, incoherente, a menudo irrelevante, que llega a la imprenta cuando un gran hombre como Roosevelt desciende a la tumba. En algún lugar durante el diluvio, el historiador se verá inundado por las aguas; probablemente se ahogará cerca del año 1900» (Cross, 1921: 142).

caracteres) destaca precisamente una profundidad psicológica conseguida mediante su arte de selección. En esta capacidad selectiva se incluye el carácter artístico capaz de dar vida a los documentos y de perfilar el personaje, unas cualidades literarias que entroncan también con la nueva faceta interpretativa que Strachey confiere a la biografía. En esta ocasión, Strachey sí entrecomilla la frase de alguien a quien denomina como maestro: el «Yo no impongo nada; yo no propongo nada: yo expongo» se atribuye al filósofo y jurista francés Charles Dunoyer (1786-1862) en *De la liberté du travail* (Sobre la libertad del trabajo, 1845). Lejos de ser el lugar para investigar la relación de Strachey con las teorías de este economista liberal, sí conviene atender a la sentencia en sí misma. Con ella, el biógrafo revela su rechazo al moralismo de la era victoriana y de las biografías resultantes. No obstante esa aparente exposición neutral de la que hace gala, lo cierto es que, tal como precisó Maurois, al seleccionar lo que expone y al omitir otros hechos, Strachey ya está proponiendo e imponiendo la interpretación del lector: «il a pris grand soin de le disposer pour diriger notre choix» (Maurois, 1933: 12)¹⁹.

Por consiguiente, no existe una imposición moral pero, del mismo modo que la historia depende de quién la escriba, la presunta objetividad de la biografía también queda tamizada por el cedazo interpretativo y por el punto de vista del biógrafo²⁰. Se quiera o no, quedan las huellas mediante las que inferir una opinión en lugar de otra. Como hacía notar Wilbur Cross, lo que Strachey logra con la nueva biografía es una nueva interpretación de los hechos ya conocidos, mediante un método que recuerda más al del novelista que al del biógrafo (Cross, 1921: 155). Ello, por consiguiente, se relaciona con la idea ya vislumbrada del papel de la literatura en los géneros históricos y la consiguiente concepción de que la historia no es una ciencia ni una acumulación de hechos, «sino el relato de ellos». Tanto Maurois como Strachey comparten que:

Les faits qui se rapportent au passé, s'ils sont réunis sans art, sont des compilations et les compilations, sans aucun doute, peuvent être utiles, mais elles ne sont pas plus de l'histoire que du beurre, des œufs, de la salade et du persil ne sont une omelette (Maurois, 1933: 8)²¹.

¹⁹ «[...] ha cuidado mucho de disponerlos para dirigir nuestra elección» (Maurois, 1933: 12).

²⁰ Sobre la subjetividad de Strachey, Ruth Hoberman expone que bajo la ilusión de presentar los hechos literalmente, el autor inevitablemente hace hincapié en sí mismo y en el rol del público en su construcción. En ocasiones omnisciente y en otras aduciendo su ignorancia, el narrador siempre confiere incredibilidad a la versión del personaje, de modo que el lector adquiere un hábito de mirar tras los personajes que no se detiene porque el narrador siempre está fomentándolo (Hoberman, 1987: 42).

²¹ «Los hechos que se refieren al pasado, si son reunidos sin arte, son compilaciones, y las compilaciones, sin ninguna duda, pueden ser útiles, pero no son por sí solas la historia igual que la mantequilla, los huevos, la ensalada y el perejil no son una tortilla» (Maurois, 1933: 8). En 1967 utilizaría la misma metáfora: «Des œufs, du beurre, du sel, du poivre placés côte à côte ne font pas une omelette ; il faut un

Strachey, por lo tanto, sabe incorporar la habilidad artística para exponer los hechos y dibujar sus personajes «comme un grand romancier, attentif aux mouvements du corps, soulignant une phrase involontaire et à chaque trait se rapprochant un peu de la vie» (1933: 9)²², pero no hay que olvidar que difícilmente podrá ser una exposición neutra. Sea como fuere, lo cierto es que esa capacidad de narrar los hechos y mostrar con vida a sus personajes, esa noción novelesca, es clave para que se hablara de biografías noveladas. Las cualidades literarias se convertían en imprescindibles para el biógrafo moderno, hasta el punto de que Maurois hablara de Strachey como poeta y lo comparara con otro escritor modernista, Proust:

Parfois il fait penser à Proust par le goût de l'infiniment petit dans l'ordre des passions et des caractères. De Proust aussi il a cette qualité de style, la plus rare et la plus délicate, qui unit la familiarité à la perfection et la nonchalance à la vigueur. Comme Proust enfin il est avant tout un grand poète, c'est-à-dire un homme qui sait, par des images neuves, recréer un monde vivant (Maurois, 1933: 9-10)²³.

Las habilidades narrativas e interpretativas de Strachey junto a su imperativo artístico implican la imbricación genérica de la nueva biografía. Los diferentes especialistas en la obra del inglés señalan una evolución en los criterios que a lo largo de su carrera sobresalen en su ideal biográfico y coinciden en que se produce cierta fluctuación en esa combinación de géneros, entre los hechos conocidos y verificables y la imaginación novelesca. Esto es, mientras en los *Victorianos eminentes* y *La reina Victoria* Strachey centra su cometido en aportar esa nueva interpretación de los hechos ya sabidos, en *Isabel* y *Essex* la distancia respecto a estos personajes le da pie a un mayor componente imaginativo:

Tantôt il adopta un point de vue compréhensif et fit preuve d'humanité envers ses personnages, tantôt il fit montre d'un détachement ironique et manifesta son aversion. Cette oscillation perpétuelle entre ces deux pôles que sont vérité et affabulation ("facts and fiction" aurait dit Woolf), sympathie et antipathie, empathie et distance critique, définit l'œuvre de Strachey comme une œuvre de l'entre-deux : ni totalement biographique, ni totalement fictionnelle (Reviron, 2000: 197-198)²⁴.

cuisinier» (Maurois, 1967: 13) || «Los huevos, la mantequilla, la sal, la pimienta colocados uno al lado del otro no hacen una tortilla: hace falta un cocinero».

²² «[...] como un gran novelista, atento a los movimientos del cuerpo, subrayando una frase involuntaria y acercándose un poco a la vida en cada rasgo» (Maurois, 1933: 9).

²³ «Quizás haga pensar en Proust por el gusto de lo infinitamente pequeño el orden de las pasiones y los caracteres. De Proust tiene también esa cualidad de estilo, la más escasa y delicada, que une la familiaridad a la perfección y la despreocupación al vigor. En conclusión, como Proust, él es ante todo un gran poeta; es decir, un hombre que sabe, mediante imágenes nuevas, recrear un mundo vivo» (Maurois, 1933: 9-10).

²⁴ «A veces adopta un punto de vista comprensivo y deja muestras de humanidad hacia sus personajes, otras muestra un desapego irónico e manifiesta su versión. Esta oscilación perpetua entre los dos polos de la verdad y la fabulación («hechos y ficción» habría dicho Woolf), simpatía y antipatía, empatía y distancia crítica, define la obra de Strachey como una obra a caballo: ni totalmente biográfica, ni totalmente ficcional» (Reviron, 2000: 197-198).

Esa indefinición no es más que otro indicio del pensamiento del biógrafo inglés puesto que para él no existían fronteras entre los diferentes géneros literarios, de suerte que el biógrafo moderno debía inspirarse tanto en los poetas, como en los novelistas, historiadores y dramaturgos (Reviron, 2000: 205). Cualquiera que fuera la diferencia entre los componentes de cada uno de esos géneros en sus tres biografías mayores, el objetivo cardinal era lograr un método que revirtiera a la literatura un nuevo sentir acorde con su excéntrica personalidad:

What he wanted to do was to infiltrate his libertine and libertarian beliefs through literature, into the bloodstream of the people, and by such oblique methods that readers accepted it all quite naturally. The polemics of *Eminent Victorians* had been created by the war; in *Queen Victoria* he had carefully laid down a subversive sexual subtext; and then, more boldly in *Elizabeth and Essex*, written sexual deviation into the mainstream of English history (Holroyd, 2005: 633)²⁵.

Esos métodos oblicuos a los que se refiere Holroyd entroncan tanto con la narración escrupulosa pero no necesariamente lineal y la estrategia sutil que el propio Strachey hace notar en el prefacio a los *Victorians eminentes*. También Michael Benton remarca esa manera transversal con que Strachey aborda sus sujetos, relevando su carácter de forma inesperada e iluminando su personalidad de un modo nuevo (Benton, 2009: 6)²⁶. Llegados a este punto conviene precisar algunas de las características que subyacen en este oblicuo método stracheyano y que combinan las influencias clásicas, románticas y modernistas.

Lo primero que entrañan las biografías de Strachey es la idea de existencia dramática, característica que, como se ha expuesto anteriormente, George Alexander Johnston atribuía también a Ludwig y Maurois. En el caso concreto de Strachey, y como se ejemplificará posteriormente en el análisis de sus biografías, repite el *leitmotiv* de un destino fijado, por lo que la selección y exposición están pensadas intencionalmente para destacar ese componente dramático de toda existencia: «It is in this sense of the dramatic which leads him to take infinite care with the opening and

²⁵ «Lo que quería hacer era infiltrar sus creencias libertinas y libertarias a través de la literatura, en el flujo sanguíneo de la gente, y mediante métodos tan oblicuos que los lectores los aceptaran con bastante naturalidad. Las polémicas de los *Victorians eminentes* habían surgido por la guerra; en *La reina Victoria* había fijado cuidadosamente un subversivo subtexto sexual; y después, más visiblemente en *Isabel y Essex*, fijó la desviación sexual en la corriente principal de la historia inglesa» (Holroyd, 2005: 633).

²⁶ Esta oblicuidad atribuida a Strachey y aplicable al resto de biógrafos modernos es la elegida por Benjamín Jarnés en un artículo de 1929 sobre el fenómeno, así como por Enrique Serrano Asenjo para titular su ensayo *Vidas oblicuas: aspectos teóricos de la «nueva biografía» en España (1928-1936)*.

closing phrases of each essay. There is always an unforgettable picture like the drop scene in a drama» (Johnston, 1929: 335)²⁷.

Además de las frases de apertura y cierre de sus capítulos, el biógrafo inglés logra reforzar también la idea de destino mediante el empleo de prolepsis y analepsis. La nueva biografía no siempre respetó la cronología lineal de los hechos ni la narración de la vida desde la infancia hasta la muerte. Encontrar la forma literaria ideal implicaba en muchas ocasiones saltarse esta convención y romper con ella. Uno de los recursos adoptados para ello eran los saltos temporales en la narración. Esta técnica emparenta directamente con la novela y genera intriga en el lector. De este modo, Strachey avanza algún acontecimiento en la vida del personaje para volver de nuevo a la secuencia narrativa anterior, o bien realiza una analepsis en la que una situación similar alumbra el carácter del personaje en cuestión o los acontecimientos históricos. Reviron insiste en que este proceder advierte al lector del hilo narrativo para que preste atención al arte del biógrafo, el cual emparenta con el coro de las tragedias griegas, algunas de cuyas funciones eran representar la voz del pueblo y avanzar el destino del héroe:

Car Strachey conçoit le rôle du biographe comme celui du chœur dans une tragédie classique : il commente l'action et introduit l'idée selon laquelle l'individu est victime de circonstances auxquelles il ne peut rien changer. Si Strachey aime les personnages passionnés, frappés par le destin, c'est qu'ils lui permettent de faire preuve de compassion et d'appliquer ainsi sa propre théorie (Reviron, 2000: 200)²⁸.

Junto a la idea del destino y del recurso de los saltos discursivos, el método del biógrafo inglés está marcado por la ironía, una marca de subjetividad especialmente presente en sus dos primeras biografías. Gracias a ella, Strachey amplía la distancia respecto a los personajes y muestra sus hipocresías. En algunas ocasiones, sobre todo en la primera de sus biografías, esa ironía da paso a un mordaz sarcasmo cuyo cometido es la ridiculización de los emblemas victorianos. El mayor influjo en el recurso de la ironía se debe a su gusto por la literatura dieciochesca, tanto inglesa como francesa. Sin embargo, Ruth Hoberman precisa que el uso que Strachey hace de la ironía y la razón del siglo XVIII se complementa con características propiamente modernas y antiheroicas:

Prufrock is not Prince Hamlet; Bloom is not Ulysses; Strachey's subjects are, in a similar sense, not themselves. The disciplined and deliberate biographee becomes, in Strachey's

²⁷ «Es este sentido de lo dramático el que le guía a tomar un infinito cuidado con las frases de apertura y cierre de cada ensayo. Hay siempre una imagen inolvidable como el telón de fondo en un drama» (Johnston, 1929: 335).

²⁸ «Ya que Strachey concibe el rol del biógrafo como el del coro en una tragedia clásica: comenta la acción e introduce la idea según la cual el individuo es víctima de circunstancias en las que no puede cambiar nada. Si Strachey ama los personajes pasionales, marcados por el destino, es porque estos le permiten mostrar compasión y aplicar su propia teoría» (Reviron, 2000: 200).

hands, an ambivalent figure torn by conflicting drives and buffeted by circumstance. Strachey's similarities to eighteenth century historians are thus not archaism, but reapplications of old weapons (Hoberman, 1987: 36)²⁹.

Una de las reutilizaciones guarda estrecha relación con una de las características de la novela modernista: la técnica narrativa del estilo indirecto libre. Aunque algunos de los comentaristas de Strachey han considerado esas penetraciones en la mente de sus personajes como fragmentos de monólogo interior³⁰, otros como Reviron o Hoberman ven más preciso caracterizarlos como estilo indirecto libre. Mediante su empleo, Strachey logra afianzar la distancia irónica respecto a sus personajes. En la línea de la polifonía de Mijaíl Bajtín, Floriane Reviron habla del «travestismo asumido por la instancia narrativa»:

C'est cette capacité de Strachey à parler dans la langue d'un autre qui fait de lui un ventriloque et qui contribue à brouiller les pistes narratives. Le style indirect libre démontre la capacité de Strachey à se glisser dans l'esprit de ses personnages pour mieux exposer les travers de leur pensée et l'imaginer fausse qu'ils ont d'eux-mêmes. Les exclamations au style indirect libre trahissent l'incompréhension du personnage et soulignent l'importance qu'il se donne (Reviron, 2000: 339)³¹.

Reviron se refiere aquí al reflejo del pensamiento del personaje en tercera persona por parte de la voz narrativa a la que recurre el autor. Sobre todo en *Isabel y Essex* esa reconstrucción no guarda gran peso factual. En cambio, en los *Victorianos eminentes* y en *La reina Victoria* el biógrafo maneja el estilo indirecto libre mostrando los pensamientos y sentimientos de sus protagonistas a partir de las palabras de estos diseminadas en letras y conversaciones reportadas. Aun teniendo en cuenta esta técnica, Ruth Hoberman defiende en relación con la voz narrativa stracheyana lo que ella denomina como “modulaciones”: el grado variable en que esa voz habla por el personaje. Esto es, las fluctuaciones en el modo en que esa voz narrativa se presenta en el discurso cuando esta es asumida por los personajes:

Particular characters can sometimes seem to influence the narrative style, or they can appear actually to take over the narrative role, or they may be speaking to themselves, their

²⁹ «Prufrock no es el príncipe Hamlet; Bloom no es Ulises; los personajes de Strachey tampoco son, en un sentido similar, ellos mismos. El biografiado disciplinado y deliberado se convierte, a manos de Strachey, en una figura ambivalente dividida por deseos en conflicto y sacudida por la circunstancia. Por consiguiente, las similitudes de Strachey con los historiadores del siglo XVIII no son el arcaísmo, sino las reutilizaciones de las viejas armas» (Hoberman, 1987: 36).

³⁰ Precisamente uno de los que menciona el monólogo interior (*stream of consciousness*) como técnica de biógrafos modernos como Harold Nicolson y Lytton Strachey incorporan de la novela moderna es André Maurois en el artículo «The Modern Biographer» (1928: 234).

³¹ «Es esta capacidad de Strachey de hablar por la lengua de otro la que hace de él un ventrílocuo que contribuye a enredar las pistas narrativas. El estilo indirecto libre demuestra la capacidad de Strachey de deslizarse en el espíritu de sus personajes para exponer mejor las excentricidades de su pensamiento y la falsa imagen que tienen de sí mismos. Las exclamaciones en estilo indirecto libre revelan la incompreensión del personaje y subrayan la importancia de la que este presume» (Reviron, 2000: 339).

conversation without quotation mark simply because it is unpronounced. And the lines between these possibilities are none too clear (Hoberman, 1987: 49)³².

Esta posible confusión es más patente en su primera biografía que en la segunda, ya que en el caso de la obra sobre la soberana los fragmentos del diario suelen aparecer citados separados del cuerpo del discurso y con la página anotada. Lo que sí es habitual en sus biografías es la ausencia de comentarios en las citas, lo cual acrecienta la marcada ironía con la que Strachey se separa de sus biografiados y la ilusoria neutralidad con la que emerge la nueva interpretación que les confiere.

En lugar de continuar exponiendo en abstracto los propósitos y recursos que Strachey inaugura con su nueva práctica biográfica, y teniendo en cuenta que el único fragmento de corte teórico del propio Strachey ya ha sido analizado, resultará más ilustrativo especificarlos a partir del comentario de sus tres obras mayores. Se eluden, por lo tanto, las compilaciones de retratos *Books and Characters* (Libros y personajes, 1922) y *Portraits in Miniature* (*Retratos en miniatura*, 1931)³³ por la escasa recepción que tuvieron en España y porque su carácter múltiple escapa del prototipo de nueva biografía aquí estudiado.

2.1. Biografías eminentes

La publicación de los *Victorians eminentes* en mayo de 1918 por la editorial Chatto & Windus no fue solo la carta de presentación de su autor, sino también el pistoletazo de salida de la biografía moderna. A estos dos hitos se une la consideración de esta obra como uno de los textos germinales del grupo de Bloomsbury ya que influyó en el estilo de *The Economic Consequences of the Peace* (*Las consecuencias económicas de la paz*, 1919) y *Essays in Biography* (*Ensayos en biográficos*, 1933) de John Maynard Keynes, contribuyó a crear el clima postimperialista del que son deudores *Empire and Commerce in Africa* (*Imperio y comercio en África*, 1920) de Leonard Woolf y *A Passage to India* (*Pasaje a la India*, 1924) de Forster (Holroyd, 2005: 428).

³² «A veces puede parecer que determinados personajes influyen en el estilo narrativo, o que en efecto toman el rol narrativo, o que quizás se hablan a sí mismos. Su discurso no tiene comillas simplemente porque es no ha sido pronunciado. Y las líneas entre esas posibilidades no son en absoluto demasiado claras» (Hoberman, 1987: 49).

³³ De acuerdo con lo comentado por Michael Holroyd, en esos *Portraits in Miniature* Strachey aglutina el retrato irónico de diferentes figuras comprendidas entre los siglos XVI y XIX a las que consideraba víctimas de la historia a causa de las circunstancias —pedantes y pedagogos, sectarios y solipsistas, biógrafos, etc.— que fueron arrojados por las circunstancias (Holroyd, 2005: 651).

Según recoge su biógrafo, la idea surgió en el otoño de 1912 y, como ocurriera con su tesis doctoral, durante el lapso de tiempo transcurrido hasta la publicación el bosquejo inicial sufrió considerables enmiendas. El propósito originario era confeccionar un libro que bajo el título de *Victorian Silhouettes* —siluetas victorianas— recogiese las biografías consensadas de doce personalidades victorianas. La intención primigenia no era tan antivictoriana como el resultado final; antes bien, se proponía loar las cualidades de algunos personajes públicos y exponer los defectos de otros; es decir, una visión del período precedente más global y equilibrada. En esa primera nómina se encontraban, además de los cuatro personajes finales —el cardenal Manning, Florence Nightingale, Thomas Arnold y el general Gordon—, Henry Sidwick, George Watts, el octavo duque de Devonshire, Charles Darwin, J. S. Mill, Balliol Benjamin Jowett, Thomas Carlyle y lord Dalhousie³⁴. El detonante del giro sustancial en el tono fue, una vez más, la Primera Guerra Mundial, de la que el autor se declaró objetor de conciencia. La contienda «would change the writing of *Eminent Victorians*, making it an ironic meditation on those nineteenth-century values that led civilization into such slaughter» (Holroyd, 2005: 269)³⁵. En 1915 el obispo de Londres anunciaba «This is the greatest fight ever made for the Christian religion» (en Holroyd, 2005: 421)³⁶. Esa vinculación de la contienda con motivos religiosos era una señal más de la falsa moral que ocultaban dos pilares indisociables de la sociedad inglesa: el religioso y el patriótico, Dios y Estado.

Para llevar a buen puerto el ataque contra la hipocresía en la que se fundamentaban los valores victorianos responsables del derramamiento de sangre por Europa, Strachey se vio en la necesidad de acortar el número de retratados para no eternizarse en el cometido. Así pues, escogió premeditadamente cuatro figuras «eminentes» que simbolizaran la época victoriana: el cardenal Manning, la enfermera Florence Nightingale, el doctor en teología Thomas Arnold y el general Gordon. Con la ironía como herramienta central ya en el título, el biógrafo ataca la hipocresía del presunto altruismo de los miembros de la Iglesia y de los servidores a la patria. Son numerosas las ocasiones en las que mediante la ironía se desenmascara que la

³⁴ El autor recuperó más tarde algunas de estas figuras, por ejemplo la de Carlyle, en sus libros de retratos.

³⁵ «La Primera Guerra Mundial cambiaría la redacción de los *Victorians eminentes* haciendo del libro una irónica meditación sobre esos valores decimonónicos que conducían a la civilización a semejante masacre» (Holroyd, 2005: 269).

³⁶ «Esta es la mayor lucha jamás hecha por la religión cristiana» (en Holroyd, 2005: 421).

justificación de las acciones por «el bien a los demás» escondía simplemente unas ambiciones egoístas, por lo que ese recurso, junto con la repetición de personajes en los diferentes retratos, confiere uniformidad a la obra. Esa fluctuación de personajes³⁷ entabla unos nexos que contribuyen a completar el ambiente y a retratar toda una época; además de recordar las novelas de Balzac y de otros autores decimonónicos que, gracias a la repetición de personajes de unas novelas a otras, lograban crear un mundo narrativo coherente y realista.

En aproximadamente cien páginas para cada retrato —algo menos en el caso del Dr. Arnold—, Lytton Strachey pone en práctica su método interpretando los materiales cuyas referencias se detallan al final de cada uno de ellos y fulminando las características laudatorias de las biografías vitorianas. Otra de las divergencias más palpable respecto a ese modelo anterior es la que atañe a la cronología. Tal como se ha comentado antes, los saltos temporales ayudan a generar cierta intriga y atención hacia el modo en que se narran los acontecimientos y rompen con la estructura biográfica clásica de relatar desde la cuna hasta la sepultura. En los *Victorianos eminentes* raras veces se atiende a la infancia de los biografiados, puesto que predomina el comenzar directamente por la edad adulta, la época en la que se configura la faceta pública del personaje, para contrarrestar esa imagen consabida con los defectos e hipocresías subyacentes.

En la primera de esas sintéticas biografías, «El cardenal Manning», el biógrafo comienza con una prolepsis en la que se avanzan las intenciones desmitificadoras del retrato:

Su vida fue extraordinaria por muchos conceptos, pero el interés que despierta en el investigador moderno depende fundamentalmente de dos consideraciones: la luz que su carrera arroja sobre el espíritu de su época y los problemas psicológicos que sugiere su historia íntima. Perteneció a ese grupo de eclesiásticos eminentes —y de ninguna forma se trata de un grupo reducido— que se ha distinguido menos por su santidad y sabiduría que por sus dotes prácticas. Si hubiese vivido en la Edad Media, no habría sido, con certeza, ni un san Francisco ni un santo Tomás de Aquino, pero podría haber sido un Inocencio. Tal como fue, nacido en la Inglaterra del siglo XIX, habiéndose desarrollado en el momento justo de la siembra del progreso moderno, llegado a la madurez con el primer empuje del liberalismo y habiendo vivido lo suficiente para presenciar las victorias de la Ciencia y de la Democracia, él, sin embargo, por una extraña concatenación de circunstancias, casi pareció revivir, en su propia persona, esa larga lista de clérigos diplomáticos y administradores que, uno habría pensado, había terminado para siempre con el cardenal Wolsey (Strachey, 1989: 29).

³⁷ Por ejemplo, el Dr. Manning reaparece en la biografía de Miss Nightingale enviándole una carta animándola en su partida a Crimea, Arthur Clough —al servicio de la enfermera— vuelve a ser nombrado como el mejor discípulo del Dr. Arnold, y en numerosas ocasiones la reina Victoria acompaña a estos personajes en sus vicisitudes, sobre todo interesándose por los defectos que Nightingale encontraba en el sistema médico militar

Como se puede apreciar, en esa anticipación ya aparece la codicia de esos tiempos de progreso que es el tema de toda la obra y que guía asimismo la existencia hipócrita del resto de personajes retratados. El autor incide también en este fragmento en el término «moderno» como oposición al siglo XIX: el investigador del siglo XX debe descubrir lo oculto mediante una nueva luz y atender a la psicología del personaje, a ese mundo interior lleno de claroscuros que en las biografías anteriores se presentaba sin auténticas fisuras. Selecciona a Manning entre otros victorianos por ser un «eclesiástico eminente», una excelsitud sarcástica puesto que su adhesión a la Iglesia estuvo motivada por el lucro propio del liberalismo reinante en lugar de por una piedad y religiosidad sinceras: «In ‘Cardinal Manning’, he sought to discredit nineteenth century evangelicism by exposing the vanity of an ambitious prelate who has risen to be an intellectual force in Victorian England» (Holroyd, 2005: 421)³⁸. Aparece, por lo tanto, desde el comienzo el motivo del destino inexcusable. La irónica voz narrativa apunta a que, siendo hijo de su tiempo y esclavo de las circunstancias, su vida no pudo resultar diferente. La fortuna se manifiesta asimismo en el comienzo del primer capítulo, esta vez como imposición del carácter del personaje:

Sin duda, lo más claramente sorprendente de la historia de la carrera de Manning es la fuerza persistente de sus características innatas. A lo largo de todos los cambios de fortuna, el espíritu poderoso de este hombre trabajó sin desmayo. Era como si los hados hubiesen apostado que lo doblegarían y, al final, hubiesen perdido la apuesta (1989: 31).

La infancia y juventud de Manning, lejos del detalle minucioso, se traza a partir de la sombra de su padre, un rico comerciante de las Indias Occidentales —correlato por tanto del padre de Strachey—, cuya quiebra económica frustra las aspiraciones políticas del joven Manning. De modo que, aplicando términos cuasi orteguianos, la vocación real del eclesiástico era la política pero las circunstancias le impulsaron a tomar como alternativa una religiosa con vocación nula. El hecho de que no fuese su primera opción revela que esa carrera eclesiástica era desde el comienzo un medio para medrar del que solo le interesaban las astucias del poder que se daban en paralelo a las acciones misericordiosas. A lo largo del relato, la ironía subraya cómo el resto de sus decisiones, incluso la elección de su esposa, van dirigidas a subir un peldaño más en la escala de sus ambiciones. Sus elecciones y los hados juegan a su favor y pronto puede verse

³⁸ «En “El cardenal Manning”, buscó desacreditar el evangelismo del siglo XIX exponiendo la vanidad de un prelado ambicioso que llegó a ser una fuerza intelectual en la Inglaterra victoriana» (Holroyd, 2005: 421)

también libre de ese matrimonio por interés, aunque, siempre en ese código de falsa moral que ataca Strachey, deba guardar las formas:

Cuando Mrs. Manning murió de forma inesperada, al principio se mostró inconsolable, pero encontró consuelo en la distracción del trabajo redoblado. ¿Cómo habría averiguado que algún día contaría esta pérdida como una de las «mercedes especiales de Dios»? Y así sería. Años después, la memoria de su mujer parecía haberse borrado de su mente, nunca hablaba de ella, destruyó todas las cartas y los recuerdos de su vida conyugal; y cuando le dijeron que su tumba se hallaba en ruina, «así está mejor», contestó el cardenal, «dejémoslo así. El tiempo borra todo». Pero cuando la tumba era reciente, el joven párroco se sentaba junto a ella, día tras día, a escribir los sermones (1989: 35).

Este ejemplo de prolepsis sirve para captar la ironía que realmente subyace en la postura del cardenal, entonces sacerdote rural, ante el duelo. Al adelantar su comportamiento pasados los años respecto a los recuerdos y la tumba de su mujer, Strachey dirige al lector hacia la interpretación de que Manning «se mostró inconsolable» porque representaba un papel, no porque lo sintiera; del mismo modo que el motivo real de la reclusión en el trabajo no era paliar su dolor sino centrarse en la consecución de sus planes. El autor es menos sutil al tratar la salida del biografiado de la iglesia anglicana para entrar en la católica y también se refiere sin tapujos a los integrantes de la Iglesia de Roma como «egoístas supersticiosos» con unas «pretensiones sin límites» (1989: 77). A pesar de que añade los debates y confrontaciones teológicas entre ambas instituciones eclesiásticas como factor de peso en su determinación —el juicio de Gorham—, más adelante este queda disuelto en el torrente de sus ambiciones. Concretamente, se ofrece como plausible la hipótesis de que fuese una estrategia orquestada tres años atrás en su visita al papa Pío IX con el objetivo final convertirse en arzobispo de Westminster (1989: 99).

Manning, por lo tanto, no solo funciona como arquetipo eclesiástico victoriano, sino que la crítica se extiende a toda la Iglesia, tanto anglicana como católica: el biografiado es elegido para el cargo por los propios intereses políticos papales como prueba el hecho de que durante el Concilio Vaticano I sobre la infalibilidad papal (1870) la ayuda de Manning fuera clave para la postura de Pío IX. Es así como, por una parte, se relatan los intereses mundanos y políticos de los diferentes miembros de la institución religiosa; y, por otra, se ridiculizan las discusiones teológicas que en ella se dan lugar porque, o bien tienen en su esencia un trasfondo de usuras, o bien se muestran fútiles al carecen de cualquier sentido científico en plena era del positivismo y de las teorías darwinistas.

La actuación de Manning en el Concilio Vaticano I le reportó el nombramiento como cardenal en 1875. No obstante los ardides hasta llegar a ese puesto, lo primero

que sugiere su nombre a un inglés es su «ascetismo austero» (1989: 121), máscara interpuesta gracias a su faceta pública y a su participación en cuestiones relacionadas con los problemas laborales, la pobreza y la educación. Es esa imagen pública el mito contra el que Strachey se yergue con su biografía.

Similar es el procedimiento del retrato de Florence Nightingale. Como en el caso del cardenal, el primer párrafo es una declaración de las intenciones desmitificadoras del autor. La conocida como la dama de la lámpara, epíteto que recordaba el modo en que esta hacía la ronda nocturna entre los pacientes con un candil, era una mujer de clase alta a quien las convicciones sociales impedían cumplir su vocación de enfermera. Debido a su papel en la atención de los enfermos en la guerra de Crimea y a sus proyectos posteriores, se la considera la fundadora de la enfermería moderna y un símbolo de la reivindicación femenina, «del autosacrificio y de la santidad» (1989: 141). Esa es la leyenda popular que confiere a la biografiada un halo de santidad que Strachey lucha por contrarrestar describiéndola poseída por un demonio y un interés oculto: «Y así sucede que en la Miss Nightingale real había más cosas interesantes que en la de la leyenda; también había cosas que eran menos agradables» (1989: 141). El biógrafo ahonda, por lo tanto, en la complejidad del personaje a fin de, nuevamente, retratar la hipocresía de las figuras santificadas, en esta ocasión por sus valores patrióticos y su misericordia cristiana. Según Holroyd:

Then, by removing Florence Nightingale from the pedestal where she posed as the legendary lady with the lamp, and replacing her with a twentieth-century neurotic who sacrificed others, he struck at popular Victorian mythology, in particular its conscience-saving humanitarianism (2005: 421)³⁹.

En el destino de Miss Nightingale es crucial el estallido de la guerra de Crimea y la presencia en el Gobierno británico y en el Ministerio de la Guerra de su amigo Sidney Herbert: «En ese preciso momento surgió la necesidad urgente de una gran nación y allí estaba ella para satisfacerla» (1989: 147). Para construir una interpretación nueva y más compleja de la figura de la enfermera victoriana, al tono sarcástico de esta y otras frases Strachey incorpora el recurso de la hipérbole, sobre todo cuando aborda de sus acciones y su trabajo sin descanso para mejorar las condiciones de los hospitales militares y atender a los heridos. Pero esa hipérbole va siempre acompañada de un revés: primero

³⁹ «Entonces, sacando a Florence Nightingale del pedestal en el que se hizo pasar por la legendaria dama de la lámpara, y remplazándola por una neurótica del siglo XX que sacrificaba al resto, [Strachey] golpeó la mitología popular victoriana, particularmente su humanitarismo de salva conciencia» (Holroyd, 2005: 421).

admite que su comportamiento podía parecer heroico para después subrayar que no se trataba de un heroísmo sentimental y romántico, no era un ángel misericordioso:

Al pasar por las salas, con su vestido sencillo, tan tranquila, tan carente de pretensiones, el observador casual la habría tomado de forma inocente por el ejemplo de una dama perfecta; pero el ojo atento habría percibido algo más que eso; habría percibido la serenidad de las deliberaciones de gran responsabilidad bajo el aspecto de la frente capaz, la señal del poder en la curva dominante de la fina nariz y las trazas de un temperamento peligroso y severo —un poco perverso, un poco burlón y, sin embargo, algo preciso— en la boca pequeña y delicada. Había humor en su cara, pero el observador curioso se preguntaría si era un humor de una clase agradable; se podría preguntar, incluso, al oír las risas y al advertir las bromas con las que alegraba el ánimo de los pacientes, qué clase de diversión sardónica no airearía esta dama en la intimidad de su habitación (1989: 159).

Mediante ese «ojo atento» y «observador curioso» la voz narrativa filtra la subjetividad del nuevo biógrafo; es la voz de una nueva consciencia biográfica que al combinar dos tipos de mirada, una más superficial e ingenua y otra más profunda y sagaz, está planteando el empeño de la biografía moderna por ofrecer una nueva interpretación más completa que refleje al ser humano en su amplitud. En el caso de Miss Nightingale, el doblez que desenmascara el atento biógrafo es el de un carácter brusco e inclemente y una actitud en la toma de las decisiones que le estaba totalmente vedada a una mujer. Lejos de exponer este último rasgo loando una reivindicación de género, Strachey confiere a su biografiada el talante de un hombre. Conviene recuperar la observación de Leon Edel sobre los personajes femeninos y masculinos del autor inglés: «His work, in its larger sense, pits strong queenly women against puny men, and endows the women with masculine strength, feminine endurance and feminine-masculine action» (Edel, 1984: 76)⁴⁰. Michael Holroyd menciona en su biografía la influencia que Lady Strachey ejerció sobre su hijo y Floriane Reviron relaciona con ello cierta misoginia por parte del autor que podría contribuir a la imagen que ofrece de la enfermera victoriana. Motivos psicológicos al margen, lo cierto es que en varias cartas Lytton Strachey comentó que la redacción del retrato de la dama de la lámpara era una «fearful task» («tarea terrible»). El 16 de enero de 1914, una vez leída la biografía que Sir Edward Cook consagró a la enfermera, escribía a su hermano James:

‘I have just been reading the book I might have written — the Life of F. Nightingale,’ he told James (16 January 1914). ‘I’m glad I didn’t as I couldn’t have satisfied anybody. She was a terrible woman — though powerful. And certainly a wonderful book might have been made

⁴⁰ «Su obra, en su sentido más amplio, enfrenta a fuertes y majestuosas mujeres contra hombres insignificantes, y dota a las mujeres de fuerza masculina, resistencia femenina y acción masculino-femenina» (Edel, 1984: 76).

out of her, from the cynical point of view. Of course the Victorian age is fairly reeking all over it. What a crew they were!’ (en Holroyd, 2005: 318)⁴¹

Ese punto de vista cínico es el que adopta Strachey con su biografiada precisamente para desbaratar la imagen bondadosa de la enfermera, por ejemplo cuando narra su hacendosa e infatigable jornada diurna y la contrapone a la faceta burlesca y sarcástica que sacaba a relucir contra sus compañeros en las cartas que redactaba de noche. Pero al autor sobre todo le interesa revelar otro tipo de doblez en su personaje: el frenesí demoníaco al que se refiere al iniciar el retrato y que se manifiesta más agudamente tras finalizar la guerra. El regreso a casa significó para ella una nueva etapa de trabajo aún más intenso: quería aprovechar su experiencia para mejorar el sistema médico militar. Una de las estrategias de Strachey para desnaturalizar esa buena iniciativa es incidir en los esfuerzos sobrehumanos que Miss Nightingale realiza para acometer su plan y retratarla como a alguien poseído:

Quizá estaba loca o poseída. Un frenesí demoníaco se había apoderado de ella. Mientras yacía tendida en el sofá, jadeando, devoraba informes, dictaba cartas y, en los intervalos de sus taquicardias, contaba chistes febriles. En algunas ocasiones no dejaba la cama durante meses. Durante años estuvo expuesta a morir casi a diario. Pero no descansó (Strachey, 1989: 167).

Otra de las estrategias para mitigar las loables labores de la enfermera es remarcar su carácter egoísta. Dado que su condición de mujer le prohibía ocupar puestos políticos con los que materializar su empresa, Florence Nightingale se convirtió en la líder de unos cuantos hombres que compartían su causa y que la admiraban. Es así como constituye lo que llegó a llamar «su gobierno», un grupo de trabajo en el que los demás eran meros instrumentos para conseguir su plan:

Solo había una cosa que Miss Nightingale no poseía en su equipaje para tener éxito en la administración pública; no tenía —ni podría haberlo tenido nunca— el poder público y la autoridad que son propios de un político con éxito. Sidney Herbert sí tenía ese poder y esa autoridad; el hecho era evidente y las conclusiones no lo eran menos: era a través de este hombre como haría que su voluntad prevaleciese. Se apoderó de él, lo educó, lo moldeó, lo absorbió y lo dominó por completo. Él no se resistió: no quería resistirse, su inclinación natural lo llevaba por igual camino al que ella traía; solo que aquella personalidad terrorífica lo arrebatara y empujaba a seguir su propio paso turbulento y con sus propias zancadas incansables (1989: 173).

Herbert es el personaje más significativo mediante el cual Strachey construye la imagen de una Florence Nightingale egoísta, despiadada y sin escrúpulos, ya que, gracias a la posición política de este, la enferma fue alcanzando sus propósitos. El biógrafo utiliza a Herbert para mostrar la falta de misericordia de la enfermera modélica

⁴¹ «He estado leyendo el libro que yo podía haber escrito —la *Vida de F. Nightingale*—. Estoy contento de no haberlo hecho porque no habría podido satisfacer a nadie. Era una terrible mujer —aunque poderosa—. Y desde luego se podría haber hecho un libro maravilloso de ella, desde el punto de vista cínico. Normal que la época victoriana apeste tanto por todas partes. ¡Menuda panda estaban hechos!» (en Holroyd, 2005: 318).

ante su mejor amigo y su hipocresía, puesto que cuando él muere «En medio de la convulsión de los sentimientos, convirtió en una devoción la memoria del muerto; y al instrumento complaciente que ella había roto con las manos lo llamó a partir de entonces “Maestro”» (1989: 185).

Patriotismo, hipocresía y falsa misericordia no son los únicos vicios victorianos que la personalidad de la enfermera presenta para el biógrafo. Las inquietudes filosóficas que ocupan los últimos años de su vida y con las que peca de *hybris* permiten también atacar la supremacía del pensamiento religioso en la sociedad británica y la insustancialidad de tales cometidos. Con su fina ironía, Strachey se burla de los tres tomos que ocupan las reflexiones de Nightingale:

Sus Sugerencias para pensar, dedicadas a los buscadores de la verdad entre los artesanos de Inglaterra (1860), resuelven, a lo largo de tres gruesos volúmenes, las dificultades —hasta entonces, cosa curiosa, irresueltas— relacionadas con materias tales como la fe en Dios, el plan de la creación, el origen del mal, la vida futura, la necesidad y la libre voluntad, la ley y, en fin, la naturaleza de la moralidad (1989: 190).

La subjetividad del biógrafo aparece entre guiones no solo para ridiculizar al personaje y los debates religiosos victorianos, sino también para subrayar la hipocresía de quien había utilizado a las personas a su antojo. Finalmente, Strachey también parece disfrutar con el final de Nightingale a los 91 años y apunta a cierta justicia poética: «Ahora, los años sarcásticos trajeron su castigo a esta mujer orgullosa. No iba a morir como había vivido. Iba a perder el aguijón, se iba a reblandecer, se iba a convertir en alguien obediente y complaciente» (1989: 197).

Esos últimos años de Nightingale centrados en cavilaciones filosóficas indisolubles de la religión funcionan en cierto modo de preámbulo del retrato de Thomas Arnold, doctor en teología y encargado, desde su puesto de director de la Escuela de Rugby de reformar la escuela pública de Inglaterra. La elección de este personaje redonda en la crítica stracheyana del peso de la religión en la época victoriana; en otras palabras, de la falta de secularidad.

De extensión más breve que el resto, el retrato del que estaba llamado a ser el reformador del sistema educativo es en conjunto una ironía, así como una alegoría de la educación victoriana. La doctrina pedagógica de Arnold es la de los latigazos y los castigos, aplicados incluso por parte de los alumnos mayores a los menores; una doctrina a todas luces inoperativa a ojos del biógrafo, quien toma posición en el texto mediante la ironía: «Los niños más jóvenes, flagelados por el Dr. Arnold y por los niños mayores, tuvieron toda clase de oportunidades para adquirir la sencillez, la sobriedad y la modestia intelectual que constituyen el mejor ornamento de la juventud» (1989: 212).

Del cuadro de la educación victoriana que presenta Lytton Strachey sobresale la incisión en esa educación del escarmiento en la que el cristianismo irradia al resto de materias a fin de que sus lectores coetáneos advirtiesen la responsabilidad de esos métodos en su configuración nacional:

En la esfera auténtica de la enseñanza, las reformas del Dr. Arnold fueron tentativas y escasas. Introdujo en los programas escolares la historia moderna, las lenguas modernas y las matemáticas, pero los resultados fueron decepcionantes. Dedicaba a la enseñanza de la historia una hora a la semana; y aunque tomaba la precaución de inculcar en estas lecciones un odio profundo contra el mal moral y de indicar de vez en cuando las señales del gobierno divino del mundo, sus alumnos nunca dieron la impresión de hacer grandes progresos en la materia (1989: 212).

A través del sarcasmo, Strachey pone en solfa las ridículas medidas de Arnold e indica la escasa formación de los victorianos en las materias importantes. Con ello se incide asimismo en el retraso en todos los órdenes que suponía esta especie de educación deudora de un régimen absolutista en el que todo se justifica por razones divinas. A ello contribuye, lógicamente, la figura de la reina Victoria⁴².

El perfil trivial del Dr. Arnold se ensancha cuando sus especulaciones teológicas y políticas dan paso al estudio de la filología y la historia. La publicación de su *Historia de Roma* y la consecución de la cátedra de Historia Moderna en la Universidad de Oxford en 1841 constatan la intromisión de la moral en el orden científico. El carácter grotesco de todo ello culmina al final del retrato cuando se pone de relieve que, al fin y al cabo, este elogiado reformador no cambió la educación sino que, desaprovechando la gran ocasión que se le había brindado, el antiguo sistema educativo quedó establecido con mayor vigencia con su introducción de la moral, la religión, el sistema de prefectos y la adoración del atletismo y de las reglas:

Es cierto que, en lo concerniente a la maquinaria efectiva de la educación, el Dr. Arnold no solo no logró efectuar ningún cambio, sino que de forma consciente se adhirió al sistema antiguo. Las concepciones monásticas y literarias de la educación, que hundían sus raíces en la Edad Media y que se habían aceptado y fortalecido con el renacimiento de la cultura, fueron las que aceptó sin dudar. Bajo él, la escuela pública continuó siendo, en lo esencial, un establecimiento conventual, dedicado a la enseñanza de las gramáticas latina y griega. Si hubiese puesto en pie las reformas encaminadas a cambiar esto, parece probable que se hubiera ganado la simpatía de los padres ingleses. El momento era el adecuado: había un deseo generalizado de cambios en la educación y la gran reputación del Dr. Arnold no habría encontrado resistencia. Tal como fue, arrojó todo el peso de su influencia en el platillo de enfrente y el sistema antiguo quedó establecido con más firmeza que nunca (1989: 231-232).

⁴² Aunque Strachey se ocupa con mayor detenimiento del papel de la soberana en su segunda biografía, en cierto modo los *Victorianos eminentes* anticipan algunas pinceladas. Por ejemplo, en el caso del teólogo, su fama y sus sermones en cinco grandes volúmenes fueron recibidos por «un círculo amplio de lectores piadosos» entre los que se encontraba la reina (1989: 216), ilustrando con ello esa continuación del sistema absolutista basado en la monarquía y la religión, así como el talante intelectual de la reinante.

Lejos de la imparcialidad, la subjetividad del biógrafo se filtra en el discurso para criticar la educación en la que él mismo había sido formado e incitar a los lectores a la meditación, tal como se desprende del uso de la primera persona: «Y, sin embargo, no era así antes del Dr. Arnold. ¿Será siempre así después de él? Lo veremos» (1989: 232). No obstante, su objetivo no era solo atacar el sistema educativo público, sino que este era el elemento representativo para desbancar «the whole movement of nineteenth-century liberalism based, not on principles of progress, but on variations of old and debased regimes» (Holroyd, 2005: 421)⁴³.

Llegados al último de sus retratos victorianos, «El fin del general Gordon», Lytton Strachey condensa varios de los vicios que ha ido diseminando en la desacreditación de la eminencia de los biografiados: ambición, peso de las convicciones religiosas, patriotismo e imperialismo. Narrativamente, el comienzo del retrato de este loado general es el que mayor ruptura presenta respecto al orden narrativo de las biografías victorianas —de la cuna a la sepultura—. Esto es, se describe la pacífica vida de Charles George Gordon por Jerusalén en 1883, dos años antes de su muerte, buscando absurdamente encontrar algunos enclaves bíblicos. Se puede considerar como una especie de *in media res* en la que ya figuran los principales componentes de su vida —religión, ambición, servicio a la patria— y que, antes de retroceder a su estirpe de militares y a sus primeros pasos en el Ejército Británico, avanza el desenlace como «una aventura más» en que «su destino estaba mezclado con el frenesí del Imperio y con la desgracia de los pueblos. Y no llegó a su fin en paz y reposo sino entre las ruinas y el horror» (1989: 238). En el preámbulo, Strachey reincide en su declaración de principios como nuevo biógrafo:

Las circunstancias de aquella historia trágica, tan famosa, tan agriamente controvertida, descrita tan a menudo y de formas tan discrepantes, continúan llenas de sugerencias para el investigador curioso del pasado. Emerge de aquellos testimonios desgraciados y oscuros un interés no solo político, sino también humano y trágico. Uno retiene la visión de unos personajes extraños, movidos por impulsos misteriosos, colaborando entre sí con una complicación extraña y, en fin, apresurándose —casi lo parece—, como marionetas, hacia una catástrofe predestinada. Los personajes, además, tienen un encanto propio: son curiosamente ingleses. ¿Qué otra nación, sobre la faz de la tierra, habría producido a Mr. Gladstone, a Sir Evelyn Baring, a lord Hartington y al general Gordon? Idénticos en la fuerza y en la falta de fuerza, en la excentricidad y en la convencionalidad, en el prosaísmo y en el romanticismo, estas cuatro figuras parecen encarnar las contradicciones mezcladas del espíritu inglés. En cuanto a la *mise-en-scène*, es adecuada hasta la perfección (1989: 238).

⁴³ «[...] todo el movimiento del liberalismo del siglo XIX basado, no en principios de progreso, sino en las variaciones de los viejos y devaluados regímenes» (Holroyd, 2005: 421).

El interés político y el humano llevan al nuevo biógrafo, «investigador curioso del pasado», a alumbrar esos destinos controvertidos, contradictorios y oscuros, a desentrañar sus «impulsos misteriosos». En el general Gordon se descubre tempranamente que esos ímpetus son fruto de una ambición en lucha con las convicciones religiosas, ingredientes que le asisten en la guerra de Crimea y en los años de campaña por los diferentes territorios del imperio. En este victoriano hay dos maneras de ser que se contraponen y que conforman el carácter contradictorio al que aludía Strachey en el fragmento anterior: el quietismo que le impulsa a la meditación sagrada y la acción propia de un hombre «amante del peligro» y las aventuras. Se reitera la paradoja del peso de la religión en pleno positivismo como ejemplifica que la única lectura de Gordon fuese la Biblia, donde encontraba «toda la verdad»:

Las dudas de los filósofos, las sonrisas de los hombres de mundo, los dogmas de las iglesias, tales cosas no tenían ninguna significación para el coronel. Solo había dos hechos evidentes: estaba la Biblia y estaba él; y lo único que tenía que hacer era descubrir cuáles eran las instrucciones de la Biblia para actuar en consecuencia. Para hacer este descubrimiento lo único que necesitaba era leer la Biblia una y otra vez; por lo tanto, durante el resto de su vida, eso es lo que hizo (1989: 247-248).

Sin embargo, su fe mística y fatalista era fácilmente desbancada por su «agresividad de la independencia de juicio y con el temperamento arbitrario del mando» (1989: 249). Tras ese ejercicio militar se hallaba en realidad la ambición:

Una ambición que no se interesaba por el dinero o los títulos, sino por la fama y la influencia, por el poder sobre las multitudes y por esa clase de existencia engrandecida e intensa «en la que el aire se respira mejor, incluso en las bocas de los hombres». ¿Era así? En la intimidad del alma de Gordon había contradicciones entrelazadas, lugares ocultos e intrincados en los que el egoísmo y la renuncia se fundían entre sí, donde la carne se abandona en el espíritu, y el espíritu en la carne. ¿Cuál era la voluntad de Dios? (1989: 250)

Con esa codicia como motor, Gordon acepta el gobierno de las provincias ecuatoriales del Sudán durante seis años y después sirve a la causa británica por India y Pekín. Tras encargarse de cuidarle el Congo al Rey de Bélgica, es llamado para mediar en el conflicto con los rebeldes de Egipto y evacuar Sudán. Este es el incidente al que apunta Strachey en el inicio, la última gran aventura de Gordon, y en el que se pone mayor énfasis. Hasta aquí se expone «la secuencia de acontecimientos que concluyó en el nombramiento del general Gordon para su última misión» (1989: 273) y, a continuación, se relatan los acontecimientos que le convirtieron en un mártir nacional:

Los motivos exactos de aquellos que tuvieron responsabilidades en las negociaciones son menos fáciles de discernir. Es difícil comprender cuáles serían las razones que movieron al Gobierno, no solo a desatender las dudas de Sir Evelyn Baring, sino a subestimar los obvios y graves peligros que encerraba la decisión de enviar a un hombre como Gordon al Sudán. Toda la historia de su vida, incluso su personalidad, parecían desaconsejarlo para la tarea para la que se le había elegido. Más que ninguna otra cosa, era un luchador, un fanático, un aventurero intrépido; y ahora se le había confiado la dirección de una retirada deshonrosa (1989: 273).

La reiterativa estrategia del autor para desentrañar la verdad consiste en sembrar la duda en el lector, primero apuntando a esa dificultad para averiguar lo ocurrido y después insinuando que la paradoja de que sea alguien del perfil de Gordon quien fuese enviado como «representante de un poder humillado y derrotado» (1989: 273) entrañaba algún motivo oculto. Una vez puesto el lector en aviso, se van sucediendo una serie de suposiciones de orden político que apuntan a que el sector imperialista no deseaba enviarlo para que se retirase sino porque sabían que se resistiría a ello. Sin embargo, no se poseen suficientes datos para ratificar esas especulaciones: «A uno le gustaría saber más de lo que probablemente llegue a saberse nunca acerca de las relaciones del sector imperialista del Gobierno con Mr. Stead». Como no se puede continuar en esa línea de investigación «es hora de regresar a los hechos sólidos» (1989: 278). Strachey es honesto al admitir que esas vías investigativas son infranqueables. No se trata de dar paso a la fabulación, sino que decide dejar constancia de la hipótesis imperialista para subrayar cierto escepticismo histórico: siempre existirán intereses políticos y económicos que impedirán acceder a los documentos o datos que permitan conocer la verdad.

En esta última misión de Gordon narrada como un juego de intereses emergen otros personajes entre los que destaca Mr. Gladstone, el cual reaparecerá en *La reina Victoria* y en el *Disraeli* de André Maurois. Aquí ya se le describe en sus dos antitéticas facetas: como «modelo perfecto del hombre honrado» y como hipócrita, demagogo y «manipulador hábil de hombres y cosas con el único fin de su propia ambición» (1989: 287 y 288). En esta ocasión, el primer ministro *tory* es uno de los responsables del destino trágico de Gordon. Otro es lord Hartington, quien, con su ineptitud no consigue que los refuerzos lleguen a tiempo: los rebeldes habían cortado la cabeza de Gordon, desenlace que le catapultó a la categoría de mártir nacional.

La biografía de Strachey no acaba con la muerte del militar, sino que concluye trece años más tarde, cuando se recupera la región y se celebra una misa en honor del general Gordon. Esa prolongación corrobora el propósito principal del autor con esta figura: tratar la hipocresía victoriana y el sinsentido imperialista, tal como revalidan las últimas líneas de los *Victorianos eminentes*: «En cualquier caso, todo había terminado en la mayor felicidad: con una matanza gloriosa de veinte mil árabes, una adición enorme al Imperio Británico y un paso más para que Sir Evelyn Baring lograra el título de par» (1989: 323).

El momento de la publicación de los *Victorianos eminentes* no pudo ser más idóneo: «Todo el mundo estaba cansado de grandes armas y grandes frases y la irónica criba de Strachey de esas pretensiones victorianas que parecían haber llevado a esa guerra atroz fue especialmente atractiva para los lectores modernos» (Holroyd, 2005: 419). Prueba de su buena acogida entre el público son los datos de reediciones que aporta el biógrafo del autor: en febrero de 1920, dos años después de su aparición, se habían alcanzado en Gran Bretaña nueve impresiones de 1.000 copias cada una, y en el verano de 1921 se lanzó una segunda edición de 5.000 copias. En Estados Unidos, cuyo lanzamiento corría a cargo de la editorial Putman, en 1918 se publicaron 1.000 copias, a las que se sumaron otras diecisiete impresiones en los años veinte. Se calcula que en vida del autor se vendieron unas 35.000 copias en Inglaterra y otras 55.000 en EE. UU., además de las numerosas traducciones al francés, polaco, rumano, español, italiano y japonés (Holroyd, 2005: 427). Como puede apreciarse, son cifras asombrosas para la época e indicadores del éxito de público.

La recepción en prensa fue igual de favorable, hasta el punto de que «Lytton was astonished by the laudatory reviews» (2005: 422)⁴⁴. No obstante, sus *Victorianos eminentes* también despertaron voces desfavorables, principalmente por parte de historiadores distinguidos que le recriminaron una erudición sospechosa, un tono frívolo y una moral deformante, o que no proporcionara las referencias de sus fuentes; críticas que iban a mermar durante bastante tiempo la reputación del autor puesto que tildaron de biografía desacreditadora esta primera obra. Para Hoberman, Strachey pasó de la mistificación victoriana al reduccionismo sin que hubiese lugar para la comprensión, distancia entre un extremo y el otro que socava su credibilidad (1987: 47). No obstante esta apreciación, el descrédito del victorianismo lograda por el pionero inglés tuvo una lectura positiva por buena parte del público y de futuros biógrafos que le imitarían. Véanse como deudores el *Tennyson* de Harold Nicolson, el *Palmeston* de Philip Guedalla, el *Matthew Arnold* de Hugh Kingsmill, y el *Lawrence de Arabia* de Richard Aldinton, así como algunas de las biografías de André Maurois, Emil Ludwig y Van Wyck Brooks (Holroyd, 2005: 423-424), o de los nuevos biógrafos españoles, por ejemplo Benjamín Jarnés.

La gestación de la segunda biografía de Lytton Strachey, *La reina Victoria*, se fraguó en el mismo mes de la publicación de sus victorianos. Fue Walter Raleigh quien,

⁴⁴ «Lytton estaba asombrado por las elogiosas críticas» (Holroyd, 2005: 422).

según Michael Holroyd, le sugirió a la soberana como siguiente sujeto de estudio. Sin embargo, la idea inicial de Strachey era escribir una segunda serie con retratos de los científicos que figuraban en la lista originaria del proyecto de los *Victorians eminentes*. No fue hasta finales de 1918 cuando consideró viable la opción de biografíar a la reina Victoria (2005: 440). Si su cometido anterior había sido mostrar las incongruencias de la época victoriana, ocuparse de quien daba nombre al período le permitía ampliar el friso de sus críticas y adentrarse en ese interesante y oscuro personaje.

La tarea presentaba la dificultad de penetrar en los varios velos de discreción que rodeaban a la reina. Según Ralph Partridge, amigo del autor e integrante de Bloomsbury, pese a que el guion del libro estaba en su cabeza desde el principio, necesitó tres años de documentación antes de escribirlo (en Holroyd, 2005: 442). Esos tres años que median entre la primera y la segunda biografía del autor entrañan diferencias en el tono. La ironía y el sarcasmo siguen patentes, pero con una pátina más suave. Ruth Hoberman y Michael Holroyd han llegado a interpretar un tratamiento solidario y empático de la reina por parte de Strachey, un punto de vista cercano comparable con la novela subjetiva (Hoberman, 1987: 64). Sin embargo, una lectura atenta descubre que, de modo menos agresivo, lo que prevalece es la ridiculización de quien no imprimió su personalidad a su época. Religiosa, frívola, poco inteligente, falta de imaginación y nada lectora, los avances conseguidos durante su reinado la dejaron indiferente. Tal como apreciara Wilbur Cross en una de las primeras reseñas, dentro de la literatura del desencanto «Mr. Strachey throws the emphasis on Victoria's limitations» (Cross, 1921: 156)⁴⁵, sin mitificaciones.

La reina Victoria está dedicada a su amiga Virginia Woolf, quien le devolvería el honor asegurando que se trataba de su mejor biografía. Esta dedicatoria a una novelista puede interpretarse como una declaración de principios narrativos. Para contrarrestar las críticas recibidas en cuanto a la carencia de erudición, Strachey cita en esta ocasión todas las referencias en notas al pie. En contraposición, como se comentará a continuación, se realzan las limitaciones de la biografía —atenuables mediante la imaginación—, el papel moldeador del destino y las fuerzas sobrehumanas, y el carácter global que traspasa la individualidad de la reina para abordar otros personajes que completan el ambiente de la corte y del gobierno.

⁴⁵ «Mr. Strachey pone el énfasis en las limitaciones de Victoria» (Cross, 1921: 156).

En cuanto a la cronología, en *La reina Victoria* Strachey respeta la tradición de relatar las diferentes etapas de la vida de la biografiada. De este modo, dedica un primer capítulo a los predecesores de la soberana para fijar una prehistoria marcada por las disputas en la sucesión al trono por parte de los hijos de Jorge III, descritos sin ambages. La vida de Victoria, hija del duque de Kent predestinada a estabilizar las rivalidades en torno a la corona, es descrita desde su nacimiento hasta su muerte. No obstante, Strachey sigue fiel a su estilo desmitificador y ameno que prepondera lo estrictamente necesario. Huyendo de anécdotas y datos que espesen la lectura, el autor mantiene los saltos temporales para captar la atención del lector, y, como ocurre con su primera biografía, las prolepsis están estrechamente relacionadas con la idea de destino.

Dos personajes concentran significativamente estas alusiones a los hados: el diplomático alemán Christian Friedrich von Stockmar y el duque de Kent. El primero fue médico del príncipe Leopoldo de Sajonia-Coburgo-Gotha —después rey de Bélgica— y más adelante guía personal de Victoria, sobrina del monarca, a la que influyó para que eligiese como esposo a Alberto: «Así pues, una vez más, como por obra de un destino predestinado, aparece la figura de Stockmar, presencia inevitable en las ocasiones trascendentales» (2009: 63). En el caso de las premoniciones en torno al duque, una gitana gibraltareña le había pronosticado que su hija se convertiría en reina (Strachey, 2009: 29), vaticinio que precede al nacimiento de Victoria en mayo de 1819 y al que siguen otros similares.

Con la muerte del cabeza de familia, la duquesa de Kent adquiere el papel de veladora de los augurios y del futuro real de su hija. Lidiando con las rabietas, la ira y la honestidad de la pequeña, «La duquesa estaba decidida a que su hija estuviera preparada lo antes posible para su puesto eminente y se ganara los elogios de las personas más respetables» (2009: 37-38). Aunque de forma más sutil que en su anterior biografía, el autor coloca adrede el adjetivo para advertir que se convertiría en la más «eminente» de todos los victorianos. Este matiz irónico se ve reforzado por la preparación que la duquesa da a su hija y en la que se anteponen los conocimientos religiosos.

Hay en la actitud de la duquesa parte de la hipocresía que se desprende de los *Victorianos eminentes*, como se constata cuando Victoria es reconocida en 1830 por el Parlamento como heredera del rey Guillermo. La niña se erige pronto en el símbolo viviente del triunfo de la clase media debido a la relación, primero de su padre y después de la madre, con los *whigs*, antiguo nombre del Partido Liberal británico. Sin

embargo, esa relación que la duquesa se ve en la obligación de continuar entablado al enviudar obedece únicamente al interés:

De hecho, ella no aspiraba a la inteligencia, no sabía demasiado acerca de la Ley de Pobres, el comercio de esclavos ni economía política, pero tenía la esperanza de estar cumpliendo con su deber y deseaba con todas sus fuerzas que lo mismo pudiera decirse de Victoria. Sus ideas sobre la educación eran las del doctor Arnold, cuyas opiniones empezaban en aquel momento a calar hondo en la sociedad (2009: 41).

De este modo, no solo se pone en evidencia la falta de convicciones ideológicas y políticas y de la duquesa de Kent, sino que la propia identificación en el imaginario colectivo entre la reina Victoria y la conquista de derechos de la clase media queda convertida en una falacia interpretativa. Asimismo, que el Dr. Arnold fuese el paradigma educativo de la futura soberana tras el retrato desmitificador que Strachey había ofrecido tres años antes ratifica la voluntad del autor de continuar incidiendo en las lacras victorianas. La pequeña es educada principalmente en el cristianismo, sin atender a otros conocimientos que hubieran contribuido a que fuese una mejor soberana o a potenciar su intelecto y su nulo gusto por la lectura y la erudición. Esa formación según los preceptos de Thomas Arnold permite aventurar que, tal como se desprendía de la biografía del teólogo, lejos de fundarse en el progreso, la reina estaría marcada por los antiguos y caducos valores.

Aparte de la educación recibida, destaca la atención a la forja del carácter de la reina, incidiendo en los claroscuros y la complejidad de la personalidad. Así pues, la protagonista de las rabietas es a su vez una niña honesta que al ponerla en conocimiento de su futuro como reina responde «Seré buena» (2009: 44). Strachey, en cuanto que biógrafo moderno que busca nuevas interpretaciones y un relato poliédrico contrario a la mitificación, añade, a modo de cuñas, un contraargumento. Véase el siguiente ejemplo: «No obstante, un observador sagaz habría advertido que la pureza no era absoluta, habría detectado que en aquel suelo virgen apuntaban los primeros y leves indicios de una veta inesperada» (2009: 49). Como es frecuente en los *Victorianos eminentes*, mediante locuciones adversativas se alude a ese mirar más allá, esa voluntad de desmontar la versión oficial y más extendida mediante un sujeto —el «observador sagaz»— por el que indirectamente se manifiesta el propio Strachey y con el que el propio lector puede identificarse; esto es, Strachey es ese intérprete que sabe configurar la narración biográfica mirando más allá y, a su vez, el lector es pautado a que lea con esa mirada escrutadora. Por ejemplo, se le dirige a observar el carácter obstinado de la joven, el cual se va haciendo más palmario a partir de su coronación.

El recurso para que sea la propia Victoria quien se retrate en sus propios defectos es citar los fragmentos de los diarios y las cartas de la princesa y posterior reina. Con la ironía de quien no necesita comentar porque con la intercalación de esos textos ya construye la imagen del personaje que quiere transmitir, Strachey descubre facetas poco encomiásticas de la reina a lo largo de su vida como puede ser su frivolidad:

«El conde Zichy —anotó en su diario— es muy atractivo cuando lleva uniforme, pero no con otro tipo de ropa. El conde Waldstein tiene un porte distinguido con su bonito uniforme húngaro». Con este último caballero le habría gustado bailar, pero había un problema insalvable. «Él no sabía bailar cuadrillas y como, desafortunadamente, mi posición no me permite bailar el vals ni el galop, no pude bailar con él» (2009: 61).

Por medio de estas citas se configura un estilo que se ha asociado al estilo indirecto libre de las novelas y al monólogo interior, según se recurra a la tercera o a la primera persona para simular la reflexión del personaje. Mediante la adaptación de estas técnicas, la voz narrativa aumenta su apariencia de objetividad e imparcialidad al tiempo que, subrepticamente, conduce hacia una imagen ridícula y pueril del personaje, una muchacha frívola a la que solo interesaba bailar y clasificar a los hombres por el único rasero del atractivo. En otras ocasiones, como con motivo de la muerte de lord Melbourne, quien fuera su mano derecha e íntimo amigo antes del matrimonio con el príncipe Alberto, la ironía es más flagrante. Lytton Strachey cita el fragmento del diario de la reina en que esta alaba la entrega y lealtad incondicional de su súbdito, unas palabras sentidas y llenas de tópicos a las que inmediatamente se yuxtapone la paráfrasis de la continuación del extracto del diario, la cual resulta del todo frívola y antitética con el sentimiento de duelo:

Estas eran reflexiones profundas, pero Victoria no tardó en añadir otras no menos conmovedoras motivadas por situaciones imposibles de olvidar, como el sermón del señor MacLeod sobre Nicodemo, las enaguas rojas de franela que le regaló a la señora P. Farquharson y a la anciana Kitty Kear (2009: 225).

Si en los *Victorianos eminentes* los cuatro biografiados servían de paradigma de toda una época por la que desfilaban más personajes, en *La reina Victoria* la vida de este único personaje histórico se amplía a su séquito, especialmente con su ascensión al trono en 1937. Con ello, las nuevas biografías adquieren esa descripción de un ambiente más amplio que las emparenta con las novelas. Esta descripción del entorno es más significativa que en la primera obra, ya que, por ejemplo, en algunos capítulos la

soberana cede su protagonismo a personajes como lord Melbourne⁴⁶, su esposo Alberto, lord Palmerston, Gladstone y lord Beaconsfield, entre otros. Sobresalen en el escenario de la corte, por tanto, los primeros ministros y consejeros. Con ello, en primer lugar se exponen las pocas dotes gubernamentales de la reina, más allá de su obcecación y, en segundo, se exhiben los intereses propios camuflados del bien común que asimismo figuran en la anterior biografía.

Aunque en el grueso de la narración se presente la idílica y amorosa vida en común del matrimonio, los comienzos no apuntaban a una unión romántica, ya que el autor deja entrever la ambición de Alberto por encontrarse en lo más alto:

No estaba enamorado de ella. Sentía afecto, gratitud, las reacciones naturales ante la devoción de una joven y alegre prima que era también reina, pero no el fervor de una pasión recíproca. Y aunque enseguida descubrió que Victoria le gustaba mucho, lo que le interesó de inmediato en aquella curiosa posición en que se encontraba no fue tanto ella como él mismo (2009: 127).

Como príncipe extranjero, Alberto nunca gozó del reconocimiento del pueblo británico, y no obtuvo el título de príncipe consorte hasta 1857, cuatro años antes de su muerte. Sin embargo, su iniciativa, implicación y capacidad de trabajo se ponen en paralelo a las acciones de su mujer para iluminar la insolvencia de la protagonista. Lo mismo ocurre con las relaciones entre lord Palmerston, primer ministro en dos ocasiones a mediados del siglo, y Victoria, marcadas por las rabiets de esta ante la política exterior intervencionista del gobernante. Pero, si hay un capítulo donde se evidencie la ineptitud de la reina, al tiempo que se describe el tan decimonónico turno de partidos entre liberales y conservadores, es el titulado «El señor Gladstone y lord Beaconsfield». El paradigma entre las luchas entre *whigs* y *tories* lo configuran, por tanto, Gladstone y Disraeli. Si bien la reina debía su ascensión al trono a los liberales, sus principios, como los de su madre y Melbourne, tampoco coincidían con los de la clase media. Por esta razón, las discrepancias ante las reformas promovidas por Gladstone confirman esa incongruencia al tiempo que reflejan la inconsistencia de sus ideas⁴⁷.

⁴⁶ Lord Melbourne, primer ministro cuando Victoria es proclamada reina, es uno de los exponentes de esa hipocresía. El político pertenecía a los *whigs*, aliados como se ha comentado de los duques de Kent y, por ende, de la soberana. Sin embargo, el cabeza del Partido Liberal era paradójicamente un conservador y aristócrata cuyas incongruencias con los ideales de su facción llegaban al punto de no implicarse por erradicar la explotación infantil y de mostrarse contrario a la educación de la clase baja.

⁴⁷ Por tomar solo uno de los ejemplos en los que se ridiculizan esas posturas reales, ante las numerosas reformas educativas, agrarias y democráticas que introdujo Gladstone, los mayores dilemas para la reina se limitan a cómo debían llevar los marineros la barba, además de irritarse por la prohibición de comprar nombramientos militares y para que el comandante general se desvinculase de la corona.

Siempre más favorable a los liberales, la reina vira hacia los conservadores con Lord Beaconsfield, más conocido como Benjamin Disraeli. La imagen de Disraeli que ofrece Lytton Strachey, digna de ponerse en parangón con la posterior de André Maurois, es la de uno más de esos cínicos de la historia victoriana, puesto que, desde el comienzo, el interés del conde por la reina se despliega sutilmente como una estrategia: «Como un bebedor moderado, que vive una vida de aburrida sobriedad, la poco sofisticada inteligencia de Victoria se bebió de un trago aquel encanto recargado con una avidez particular. Era como si entrara en trance, como si se emborrachara» (2009: 295). Tras la muerte del príncipe consorte, que la había sumido en una profunda depresión y reclusión, se establece con Disraeli cierta relación en la que él la galantea llamándola Hada. El romance acaba con la muerte del seductor y comediante en 1881:

Cuando le entregaron la carta real, aquel excéntrico comediante, tumbado en su lecho de muerte, se la colocó entre las manos, pareció considerar algo con atención y a continuación susurró a quienes lo rodeaban: «Esto tendría que leérmelo un consejero real» (2009: 307).

Narrativamente, Lord Beaconsfield sirve asimismo de exponente de la fase más imperialista del reinado al conseguir que Victoria fuese nombrada emperadora de la India.

El biógrafo inglés reúne las diferentes contradicciones de la reina y de su comitiva para ahondar en una incoherencia aún mayor: que la reina Victoria fuese la representante y valedora de una nueva época. Ella misma se sentía ejemplo de un nuevo sentir contrario al siglo XVIII, caracterizado por «el cinismo y la sutileza». La era victoriana, en contraposición, debía basarse en el deber, el trabajo, la moralidad y la vida familiar:

Era más que eso; era la encarnación, la culminación viviente de una nueva época en las generaciones de la humanidad. Los últimos vestigios del siglo XVIII habían desaparecido. El cinismo y la sutileza se habían secado y consumido, y el deber, el trabajo, la moralidad y la vida familiar se habían impuesto a todo lo demás. Incluso las sillas y las mesas habían adquirido, como poseídas por una receptividad peculiar, las formas de una decorosa solidez. La era victoriana estaba en pleno desarrollo (2009: 168-169).

Nótese que esta implicación de la propia reina en la configuración de unos nuevos ideales está narrada como si fuesen sus propios pensamientos. La obstinación de otros pasajes aparece a ojos de la reina como estrictez, pero sus deseos de erradicar la desfachatez y la agudeza no parecían haberse cumplido a la luz de la hipocresía victoriana en la que Strachey incide continuamente desmontando esa moralidad de la que presume la reina. En ese proyecto de constituir una nueva era, era necesario crear símbolos: la Gran Exposición Universal de 1851 en Londres se convierte así en el emblema de la época y del triunfo de las influencias de Alberto. Él era quien realmente

llevaba la batuta en las grandes decisiones, hasta el punto de que su temprana muerte a los 42 años da pie a los años más sombríos de la reina:

La muerte del príncipe consorte marcó el momento crucial en la historia de la reina Victoria. Sentía que su vida se había agotado con la de su marido y que los días que le quedaban en este mundo harían de ser sombríos: una suerte de epílogo a un drama que ya había terminado. Y su biógrafo tampoco se libra de una sensación similar; también para él la última mitad de su larga carrera es una etapa sombría. Los primeros cuarenta y dos años de la vida de la reina están iluminados por una gran cantidad de información, auténtica y variada. Con la muerte de Alberto, un manto descende sobre ella. En contadas ocasiones, a intervalos irregulares e inconexos, ese manto se alza durante un instante y se adivinan algunos contornos, unos pocos detalles significativos, pero el resto sigue siendo conjeturas y ambigüedad. Así, aunque la reina sobrevivió a esa dolorosa pérdida durante casi tantos años como llevaba de vida antes de que se produjera, la crónica de esos años no es comparable con la historia de la primera mitad de su vida. Tendremos que conformarnos con un breve resumen (2009: 252)

La melancolía que despierta en ella la muerte del príncipe Alberto la lleva a una reclusión que agrava la animadversión por parte de sus súbditos. El biógrafo parece empatizar con esa etapa sombría, con una «sensación similar» al no encontrar informaciones durante esos años. El “yo” biográfico emerge en tercera persona en el texto para mostrarse sincero en esa falta de datos, de materia prima, que le llevan a «conjeturas y ambigüedad». A esa sinceridad, que le permite defenderse de posibles críticas a la reconstrucción novelesca de esos años, cabe añadir el tono irónico que subyace en esas líneas puesto que ese «breve resumen» ocupa más de cien páginas que incluyen el supuesto idilio entre la soberana y Disraeli.

De ese tono irónico y la presencia de la característica voz narrativa se extrae la coincidencia entre los *Victorianos eminentes* y *La reina Victoria*. Una de las novedades más destacadas de la segunda es el componente teórico que Strachey desliza en sus páginas. En *La reina Victoria* hay un espacio de crítica metabiográfica que suscribe la poética biográfica que el propio autor había puesto en práctica en su primera obra. Esta teoría se canaliza a modo de contraejemplo a través de la muerte del príncipe consorte y de los intentos de su afligida esposa para que los ingleses le reconocieran: ordenó publicar sus discursos e intervenciones, mandó escribir al general Grey un relato sobre la vida del príncipe desde su nacimiento hasta el matrimonio (1860) y encargó a Theodore Martin una biografía completa del consorte que le llevó catorce años recoger en cinco volúmenes (1874-1880). Son estas biografías por encargo el emblema de esas pesadas biografías victorianas en varios tomos cuya visión sesgada del personaje responde a la que el ejecutor del encargo, normalmente instigado por la familia, desea que prevalezca. El resultado de esas biografías partidistas es el fracaso, tal como puede observarse en esas vidas sobre el monarca:

Sir Theodore y los otros desempeñaron fielmente la tarea que se les había encomendado y ofrecieron a los súbditos la imagen que Victoria tenía de Alberto. El gran inconveniente fue que a la gente esa imagen no le resultó atractiva. El carácter de Victoria, mucho más notable por su vigor que por su sutileza, que rechazaba las cualidades que la lucidez o el humor pudieran sugerir, solo se satisfacía con lo absoluto y lo categórico (2009: 267).

La reina diseñó la imagen de un Alberto perfecto; en contraposición, Strachey pretende corregir ese tipo de distorsiones mediante un retrato poliédrico de los biografiados con ingredientes como la «sutileza», «la lucidez o el humor». Esta solapada autodefinición de su estilo se amplía con el fracaso de la biografía en verso por Tennyson que asimismo encarga la soberana:

No comprendía que la imagen de la perfección personificada resulta desagradable para la gran mayoría de las personas. La causa de ello no es tanto la envidia hacia el ser perfecto como la sospecha de que no puede ser humano; y sucedió que la gente, al ser exhibida, para su admiración, una figura que parecía el héroe empalagoso de un cuento en lugar de un hombre de carne y hueso, le volvió la espalda con indiferencia, con una sonrisa y con frivolidad. Sin embargo, en ello la gente perdió tanto como Victoria, pues en realidad Alberto era un personaje mucho más interesante de lo que nadie imaginaba. Por una curiosa ironía, el amor de la reina había grabado la imagen de una figura de cera impecable en la imaginación popular, y el individuo que esa figura representaba —el individuo real, tan lleno de energía, de ansiedad y tormento, tan misterioso y desdichado, y tan falible, tan extraordinariamente humano— había desaparecido por completo (2009: 269).

Si en los *Victorianos eminentes* Strachey utilizaba el prólogo para contravenir el modelo biográfico victoriano, en *La reina Victoria* este es criticado en el texto mediante la exposición de sus fracasos. De este modo, «aquellos dos gruesos volúmenes, con los que es nuestra costumbre recordar a los muertos» (1989: 24) que mencionaba en el prólogo aquí están ejemplificados en las biografías del príncipe; el «tono de panegírico tedioso» (1989: 24) y la necesidad de «mantener la propia libertad de espíritu» (1989: 25) tienen su correlato en el error de la reina al encomendar esas biografías partidistas y reduccionistas; y la consideración de que los hombres «son demasiado importantes para tratarlos como meros síntomas del pasado» (1989: 24) es reiterada aquí en esa obligación de mostrarlos como personas «de carne y hueso». Asimismo, al detallar las características de ese «personaje mucho más interesante de lo que nadie imaginaba» y declarar que la reina había impedido conocer con su imagen de cuento, el autor realiza una especie de referencia metabiográfica: la réplica a la imagen que la reina pretende instaurar coincide con el retrato que el propio Strachey ha elaborado del consorte.

No acaba aquí la crítica que el biógrafo intercala contra sus predecesores. Para compensar el desastre de los escritos sobre su difunto esposo, la reina Victoria opta por mandar erigir en su honor monumentales construcciones funerarias: un mausoleo, un memorial y diversas estatuas del príncipe por doquier. Prefiere levantar estos monumentos eternos en vez de una institución con el nombre del consorte que pudiera

revertir en beneficio para la sociedad, decisión sobre la que el mordaz y sarcástico autor escribe: «Las palabras y los libros constituyen homenajes un tanto ambiguos, pero ¿quién puede interpretar de manera equivocada la solidez visible del bronce y de la piedra?» (2009: 269). Por consiguiente, la solidez del granito a la que más tarde aludirá Virginia Woolf es empleada también por Strachey para metaforizar el estilo monumental de la época victoriana y de sus biografías.

Como aprecia Floriane Reviron: «Strachey qui déplorait que la biographie victorienne fût une thanatographie, choisit pourtant des images liées aux funérailles pour la critiquer, et succomba à la tentation de faire de la mort le point culminant de la biographie» (Reviron, 2000: 244)⁴⁸. Esas críticas mediante las imágenes funerarias comentadas culminan con las escenas de muerte. Como ocurre con otros aspectos, Strachey busca alterar el patrón de las biografías victorianas al poner en evidencia la esencia de sus personajes⁴⁹. El propósito de acabar con esas “tanatografías” llegaba al punto de que, como aporta el biógrafo de Strachey, lo primero que redactó de la vida de la soberana victoriana fue la última escena, así al acabar la biografía: «There remained one more task, and that was rather peculiar. It consisted in fitting on the final paragraph, the famous death-bed scene of the Queen which was the very first paragraph he had written and toward which the rest of the book had been pointed» (Holroyd, 2005: 478)⁵⁰. Pero antes de ese último párrafo, hay una escena de muerte previa: la del príncipe Alberto en 1861. Su muerte se relata como algo evitable de haber tenido un buen diagnóstico, en lo cual se deja entrever la responsabilidad de Victoria en su fin. Asimismo, llama la atención la poca credulidad que la soberana otorgó al más que posible desenlace y que no le velara en su postrera noche pese a esos últimos momentos de drama. La escena se describe de forma breve, realista y con la poca deferencia de la que gozó en vida por parte del pueblo.

La escena de la muerte de la reina cuarenta años después, en 1901, logra más claramente alterar el modelo victoriano puesto que desmitifica la figura de la

⁴⁸ «Strachey, que deploraba que la biografía victoriana fuese una tanatografía, eligió por ello imágenes relacionadas con los funerales para criticarla, y sucumbió a la tentación de hacer de la muerte el punto culminante de la biografía» (Reviron, 2000: 244).

⁴⁹ Así lo señalaba Wilbur Cross al precisar que las escenas en el lecho de muerte, no eran ya tan comunes «as they were when Montaigne judged of a man by the manner of his dying. But Mr. Strachey has revived them» (Cross, 1921: 157) || «como lo eran cuando Montaigne juzgaba un hombre por la forma de su muerte. Pero el Sr. Strachey las ha revivido».

⁵⁰ «Quedaba una tarea más, y era bastante peculiar. Esta consistía en encajar el párrafo final, la famosa escena en el lecho de muerte de la reina, que era el primer párrafo que había escrito y hacia el cual apuntaba el resto del libro» (Holroyd, 2005: 478).

moribunda. Strachey finaliza con hipótesis sobre lo que tal vez le pasó por la mente a la soberana, pensamientos que completan la imagen de una regente colmada de frivolidades:

La misma Victoria, tendida en la cama, ciega y silenciosa, parecía a quienes la observaban privada de todo pensamiento; era como si se hubiera ido deslizando, inadvertidamente, hacia el olvido. Sin embargo, es posible que en los compartimientos secretos de la conciencia albergara algún pensamiento. Tal vez aquella mente que se apagaba recuperó una vez más las sombras del pasado para que flotaran frente a ella, y volvió, por última vez, sobre las visiones difuminadas de esa larga historia, retrocediendo más y más entre la bruma de los años, hacia recuerdos cada vez más lejanos: los bosques de Osborne en primavera, tan llenos de prímulas para lord Beaconsfield; la ropa llamativa y el porte elegante de lord Palmerston; el rostro de Alberto bajo la lámpara verde, y el primer ciervo de Alberto en Balmoral, y Alberto vestido con su uniforme azul y plateado; el barón entrando por una puerta; lord M. soñando en Windsor con los cuervos que graznaban en los olmos; el arzobispo de Canterbury de rodillas al amanecer; las exclamaciones de soberbia del viejo rey; la suave voz del tío Leopoldo en Claremont; Lehzen con el globo terráqueo; las plumas con que se envolvía su madre; el maravilloso reloj de repetición con tapa de carey de su padre; una alfombra amarilla; algunos volantes ligeros de muselina estampada, y los árboles y el césped de Kensington (2009: 352-353).

Esta es la imagen que queda de quien diera nombre a una época y marcara su destino. Al no contar con anotaciones del diario de la reina, el autor inventa, reconstruye con imaginación novelesca y estilo indirecto libre los posibles pensamientos de su biografiada, en los que se repiten acumulativamente, de un modo casi cinematográfico, secuencias de su vida desde la infancia. En ellas, el protagonismo es para los hombres que marcaron su existencia alejada de la realidad de sus ciudadanos, «ciega y silenciosa».

La muestra del poder mediante la iconografía monumental, reflejo de su personalidad, es el sello que la soberana imprime a su época. En síntesis, la reina no era inteligente ni admiraba la mejor literatura de su época, pese a corresponder con la edad de oro de la novela inglesa. Como mucho le interesaba la poesía de Walter Scott, de Tennyson y las novelas románticas de cierta escritora que Strachey no precisa. Su humor primitivo la decantaba por las farsas que se representaban en la corte. En cambio, mostraba poco aprecio por las obras de Shakespeare. Así, cuando joven, ante una representación de *El rey Lear* «prefería charlar y reír con el lord chambelán», «le parecía un argumento extraño y horripilante» ya que «sin lugar a dudas, las veladas preferidas por la reina eran aquellas en las que había baile» (2009: 88 y 89). Durante los sesenta años que duró su reinado, los grandes cambios científicos se produjeron ajenos a su consideración; asimismo, estuvo alejada de los movimientos sociales y era contraria a la reforma sobre la emancipación de la mujer y al sufragio femenino. No es de extrañar, por tanto, que en el período de luto se propagase una corriente republicana en

la que la nación llegó a cuestionar los presupuestos de la Casa Real. En sus últimos años, la actitud de la nación hacia ella cambió radicalmente y se produjo la reconciliación debido a la compasión suscitada por la muerte de dos de sus hijos, de Disraeli, de John Brown —con quien también se insinúa una relación—, y el último de los siete atentados contra su persona.

Strachey no coincide con la «imaginación deslumbrante de sus súbditos» (2009: 339) ni les perdona que hubiesen divinizado a la soberana. Por ello, y aunque en un tono menos efervescente que el empleado en los *Victorians eminentes*, consigue desmontar el aura de mitificación en torno a la mujer que da nombre a una época, la cual no concluye con su muerte sino con el estallido de la Primera Guerra Mundial, y revertir el modelo de biografía victoriana. Respecto a su primera biografía, *La reina Victoria* ofrece por su extensión una narración más rica en la que el resto de personajes se retratan por formar parte de la vida de la soberana, constituyendo un ambiente a través de cual se perfila la esencia histórica de su reinado. Se dispone, por lo tanto, de más espacio para profundizar en el análisis de un solo carácter y ello repercute en un estilo más parecido a la novela. Técnicamente, se ahonda en el empleo del estilo indirecto libre y hay espacio para referencias autorreflexivas sobre el género biográfico.

Pasaron unos años hasta que Strachey se decidió a variar de época y de reina. Del siglo XIX, el autor retrocedió hasta el siglo XVI, y cambió la época victoriana por la isabelina, el relativismo por el barroco; en fin, la reina Victoria por la reina Isabel. *Isabel y Essex* tuvo el precedente teatral de *Essex: A Tragedy* (Essex: una tragedia), drama en cinco actos escrito en 1909 a partir del cual Strachey construye esta última biografía publicada en el otoño de 1928 coincidiendo con el *Orlando* de Virginia Woolf.

Según Michael Holroyd, la idea de esta nueva obra surgió en 1925 con un enfoque más amplio que, como en las ocasiones anteriores, luego se vería reconducido: «He would compose a book of love-affairs; Queen Elizabeth and the Earl of Essex; Voltaire and Madame du Châtelet; Byron and his half-sister; Mr and Mrs Browning; and finally, if he had the nerve, Verlaine and Rimbaud» (Holroyd, 2005: 564)⁵¹. Sin embargo, empezó a leer sobre la reina Isabel y a los dos meses acotó sus planes:

⁵¹ «Él quería componer un libro de aventuras amorosas; la reina Isabel y el conde de Essex; Voltaire y Madame de Châtelet; Byron y su media hermana; el señor y la señora Browning; y, finalmente, si tenía valor, Verlaine y Rimbaud» (Holroyd, 2005: 564).

The story of Elizabeth and Robert Devereux, Earl of Essex, so absorbed him that he decided to devote a volume to it. He would follow up his portrait of one Queen by this study of another. But it was going to be an altogether different sort of book, an experiment to transform biography from the solid craft of his *Victoria* into the more impalpable sphere of poetic drama — that elusive world moving between fact and fiction, fantasy and reality, that was the world of his own love-affairs (Holroyd, 2005: 654)⁵².

La distancia temporal entre Strachey y sus biografiados era mayor que en el resto de sus obras, lo cual repercute directamente en la comprobación de los hechos, en los materiales a su disposición y en la necesidad de cubrir ciertas lagunas mediante la intuición y la imaginación. Es por ello, junto con esa intención de construir un drama poético envuelto en una aureola de fantasía, su biografía más novelesca. A ello contribuye además el paralelismo que se establece entre la relación de Isabel con Essex y la de Lytton Strachey con Roger Senhouse; ambas relaciones tormentosas y marcadas por la diferencia de edad. La identificación del biógrafo con la soberana da lugar, por ende, a una mayor subjetividad, pero también a un incremento de las dudas en el proceso de escritura, tal como subraya Holroyd al revisar su correspondencia de aquellos años: «Of all his books, Elizabeth and Essex was to be the most ambitious. Nothing he wrote gave him so much difficulty or wore him out so completely, and for over a year he had doubts as to whether he could bring it off» (Holroyd, 2005: 564)⁵³. Las dificultades venían dadas no solo por la escritura en sí, sino por esa implicación emocional:

At times he appeared — like Virginia beginning her phantasmagorical *Orlando* — to enter a world of imagination, so that it became difficult to disentangle what was real from fantasy. For a few moments he might fancy himself possessed by something of Elizabeth's regal femininity — while before him stood the young spirited Essex! Then all was vacancy and a sense of effort. In the aftermath of these strange moods, he felt bereft of identity, floating in a trance (Holroyd, 2005: 566)⁵⁴.

Strachey admitió que escribir esta biografía fue una labor terriblemente exhausta y que estuvo deprimido la mayoría del tiempo porque veía reflejada su propia historia

⁵² «La historia de Isabel y Robert Devereux, conde de Essex, le absorbió tanto que decidió consagrarle un volumen. Iba a dar seguimiento a su retrato de una reina con el estudio de otra. Pero iba a ser una especie de libro totalmente diferente, un experimento para transformar la biografía del trabajo sólido de su *Victoria* a la esfera más impalpable del drama poético —ese mundo escurridizo entre los hechos y la ficción, la fantasía y la realidad, ese era el mundo de sus propias relaciones amorosas» (Holroyd, 2005: 564).

⁵³ «De todos sus libros, *Isabel y Essex* iba a ser el más ambicioso. Nada de lo que escribió le trajo tantas dificultades o le desgastó tan por completo, y durante más de un año tuvo dudas de si podría llevarlo a cabo» (Holroyd, 2005: 564).

⁵⁴ «A veces parecía —como Virginia al comienzo de su fantasmagórico *Orlando*— entrar en un mundo de imaginación, de modo que era difícil desenredar lo que era real de la fantasía. Por unos breves instantes, podía fantasear consigo mismo poseído por algo de la feminidad real de Isabel —¡mientras ante sí se encontraba el joven y enérgico Essex!—. Entonces todo era vacuidad y sensación de esfuerzo. Como resultado de estos extraños estados de ánimo, se sentía despojado de identidad, flotando en trance» (Holroyd, 2005: 566)

trágica en la turbulenta relación de la reina y el conde, lo cual magnificaba su dolor y ralentizaba la redacción. Además, la alteración de sus nervios encontraba su correlato en los achaques también de origen histérico de la reina Isabel, de modo que «his probing into her neurosis may have aggravated his own condition» (Holroyd, 2005: 572)⁵⁵.

Esa identificación hace de *Isabel y Essex* una obra menos sarcástica e irónica que las anteriores. Es, además, su más criticada biografía, precisamente por incidir en el carácter de reconstrucción novelesca y por ser la única que emparenta de forma evidente con las tesis freudianas, hasta el punto de considerarse una “psicobiografía” al estilo de *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. En contraposición con las críticas de los más tradicionalistas, las cifras que recoge Michael Holroyd apuntan a que gozó de un éxito de ventas sin precedentes: en seis meses se vendieron unas 40.000 copias en Gran Bretaña y batió el récord de ventas en Estados Unidos con 90.000 ejemplares; en total se llegaron a imprimir 110.000 ejemplares en tapa dura en Gran Bretaña y 150.000 en Estados Unidos (Holroyd, 2005: 616).

Strachey comienza *Isabel y Essex* con una marcada presencia de la voz narrativa-biográfica que traslada al lector hasta un universo lejano, mezclando en ello los ecos históricos con los propios de la novela histórica. Así, tras presentar la autocracia de la nueva nobleza que se consagra gracias a la Reforma durante el reinado de Isabel —comprendido entre 1558 y 1603— y presentar el encandilamiento de los dos protagonistas, se matiza sobre el retrato de la época:

Mejor que descripciones sería lo, acaso, inaccesible: algo mediante lo cual el espíritu moderno pudiera alcanzar una comprensión imaginativa de aquellos seres de hace tres siglos; algo que nos permitiese movernos con soltura entre los sentimientos básicos que les eran familiares; algo merced a cuya virtud pudiéramos tomar —o soñar que tomábamos (no es tal ensoñación sino la sustancia misma de la Historia)— el auténtico «pulso de la máquina». Mas la senda se nos muestra cerrada. ¿Qué artificio podría introducirnos en aquellos extraños espíritus, en aquellos cuerpos más ajenos aún? Mientras más claramente lo percibimos, más remoto aparece aquel singular universo. Con muy pocas excepciones —con la única quizá de Shakespeare— sus criaturas no nos admiten en su intimidad: son visiones externas a las que conocemos, pero que no comprendemos de verdad (Strachey, 1932: 9-10).

La voz narrativa apela al lector para que se introduzca en la lectura y se transporte a esa época a fin de «alcanzar una comprensión imaginativa» de aquellos seres lejanos. Strachey lleva con ello la imaginación como método inductivo al servicio de la biografía a su último término. Asimismo, se manifiesta la voluntad del nuevo biógrafo por indagar en la intimidad de sus personajes históricos a fin de comprenderlos en su totalidad. El “artificio” que empleará Strachey para tal fin será precisamente el de

⁵⁵ «[...] sondear en la neurosis de ella podría haber agravado su propia condición» (Holroyd, 2005: 572).

servirse de ese método inductivo y de orquestar la biografía en torno al componente dramático del destino y al carácter turbulento de la época y de sus personajes. Obsérvese, en relación con ello, que el autor no compara su labor con la de cualquier biógrafo precedente, sino con la de Shakespeare; paralelismo que confiere a *Isabel y Essex* el rango de drama histórico. Como podrá apreciarse, esa fuente shakesperiana se combina con el método freudiano o psicoanalista.

A grandes rasgos, *Isabel y Essex* es la historia de dos caracteres turbulentos cuya relación tortuosa se sitúa en una época acorde con este espíritu contradictorio, tal como se le hace notar al lector:

Lo que sobre todo desconcierta nuestra imaginación y sume en perplejidad nuestra inteligencia son las contradicciones de la época. Sin duda los seres humanos dejarían de serlo si no fuesen inconsistentes; pero la inconsistencia de los contemporáneos de Isabel traspasa los límites consentidos al hombre. Los elementos que los constituyen se despegan y se disgregan violentamente unos de otros; los asimos, nos esforzamos con ahinco [sic] para reunirlos en una composición individual, y la retorta estalla (1932: 10).

Si en sus anteriores obras el biógrafo inglés se ocupa de mostrar las contradicciones de la época victoriana, especialmente sus hipocresías, en esta ocasión se traslada hasta las contradicciones del barroco inglés, hasta el paso del feudalismo, encarnado románticamente en Essex, al racionalismo personificado en Francis Bacon⁵⁶. Esa transición está latente a lo largo de la biografía en los asuntos y conspiraciones de la corte: eran tiempos de mayor corrupción y crueldad, de mayor nepotismo y arrogancia que los retratados en su biografía sobre la reina Victoria⁵⁷. Las guerras y los conflictos tenían lugar en enclaves cercanos y las penas eran más sanguinolentas. Para marcar esa distancia no solo temporal sino sociocultural, el autor incide en el carácter dramático —«azaroso mundo»— y confiere al texto un tono casi legendario:

Luego, el asunto se sume en tinieblas; en las cosas bajas como en las altas, la ambigua época permanece fiel a su carácter; y si investigamos en vano para aclarar el misterio de las almas de los grandes hombres y el de los extremos deseos de los Príncipes, de igual modo la suerte de las orejas de Mr. Booth permanece oculta pasa siempre a nuestros ojos (1932: 78).

La comparación entre ese «misterio de las almas» y el caso de Mr. Booth, una de esas historias de traiciones y puniciones bárbaras en la corte, no está exenta de ironía.

⁵⁶ Así lo esquematiza también Michael Holroyd al afirmar que Strachey: «necesita esta caracterización para ayudar a identificar a Essex como “el espíritu del antiguo feudalismo” simbolizando una forma de vida romántica, condenada, en la Inglaterra de Isabel. Ella es “el fenómeno supremo del isabelismo”, dotada de un nuevo hombre racional como son Bacon y Cecil» (Holroyd, 2005: 614) || «He needed this characterization so as to help identify Essex as ‘the spirit of ancient feudalism’ symbolizing a romantic, doomed way of life in the England of Elizabeth. She is ‘the supreme phenomenon of Elizabethanism’, served by rational new men such as Bacon and Cecil».

⁵⁷ En palabras del biógrafo: «En aquel azaroso mundo, el papirotazo caprichoso de un soberano podía en un instante pulverizarle a uno la vida entera. Bajo la superficie de arrogantes cortesanos y de alta política latían la corrupción, la crueldad y el rechinar de dientes» (1932: 76)

No obstante, interesa atender a esta incursión del “yo” biográfico que remarca esas «tinieblas» barrocas y esos misterios en los que es difícil penetrar pero cuyo núcleo se propone indagar. Si bien las páginas de *Isabel y Essex* reflejan la época barroca «y acaso la incongruencia entre la estructura y la ornamentación de los isabelinos sea lo que mejor explique su misterio» (1932: 12), quien mejor representa esa esencia barroca es la propia reina: «Desde su pergeño exterior a las profundidades de su conciencia, cada partícula de su ser estaba transida por las desconcertantes discordancias entre lo real y lo aparente» (1932: 12). La labor de Strachey continua siendo la de adentrarse en la interioridad del biografiado para desnudar al personaje y destapar sus ambivalencias más allá de la exterioridad que ofrecen, metafóricamente, sus ropajes. Muestra con ello la divergencia interpretativa que proporciona respecto a las biografías isabelinas que preceden a la suya:

La posteridad ha sufrido engaños ópticos análogos. La gran Reina después imaginada, la heroína de corazón indómito, esforzado, que hizo inclinar la cerviz a la insolencia de España y aplastó la tiranía de Roma con gallardos y resueltos ademanes, no se parece más a la Reina auténtica que la Isabel vestida a la desnuda. La posteridad, empero, goza de privilegio. Aproximémonos; ya no ofenderemos ahora a aquella majestad si alzamos, para mirar, sus vestiduras (1932: 12-13).

La aproximación a la reina que realiza Strachey está tamizada por los conocimientos sobre psicología del siglo XX, de suerte que desde el principio la histeria apuntada por diferentes historiadores es presentada como una neurosis desencadenada por un componente sexual: «es un hecho que en el caso de Isabel había un elemento especialmente apto para provocar un estado neurótico: su organización sexual sufría una seria desviación» (1932: 23). Con esa desviación sexual Strachey se refiere a la virginidad de la reina, refutada por investigadores más recientes. En la alusión a este componente sexual es donde más patente se hace la influencia freudiana, sobre todo al relacionarse con la infancia: «Su vida emotiva estuvo desde los comienzos sujeta a extraordinarias tensiones. Los años, tan específicamente impresionables, de su primera infancia, fueron para ella un período de excitación, terror y tragedia» (1932: 23). En esos atípicos años de infancia se halla el trauma sobre el cual Strachey compone su drama histórico-biográfico: la ejecución de su madre, Ana Bolena, ordenada por su padre, Enrique VIII⁵⁸.

⁵⁸ Ese es el hipotético primer recuerdo de la reina Isabel: «Pero es también posible que su más temprano recuerdo fuera de índole muy distinta: cuando tenía dos años y ocho meses, su padre hizo cortar la cabeza a la madre de Isabel. Lo recordase o no, era forzoso que suceso tal produjese en su espíritu infantil profundas reacciones. Su suerte mudaba sin cesar, a compás de los complejos cambios de la política y de

El origen de su estado nervioso tiene otro detonante en su pubertad, ya que a los quince años el marido de su madrastra, lord Seymour, se tomó ciertas libertades con ella que Strachey no concreta si pueden considerarse abusos ni si fueron consentidas o no. Quizás fuesen estas las razones por las que se negaba a casarse y a tener hijos, a pesar de que un posible atentado contra su vida hiciese peligrar la causa protestante. Esta determinación no se debía a que «el temperamento de Isabel estuviese petrificado en castidad de hielo», sino que, bien al contrario «La Naturaleza la había dotado de una capacidad de amar tan incoercible que siempre estaba patente y a veces se mostraba escandalosa» (1932: 26). De entre las diferentes hipótesis acerca del motivo de la decisión de la reina, Strachey descarta que tuviera alguna malformación que le impidiera tener hijos y se decanta por el trauma psicológico y la repulsión que le producía el acto sexual:

La tosca historia de una conformación física defectuosa bien puede haber nacido de un hecho más sutil y no por eso menos vital. En tales materias, el espíritu tiene tanto papel como el cuerpo. Una repugnancia hondamente arraigada hacia el decisivo acto de la cópula puede determinar en el momento crítico un estado de convulsión histérica, acompañado, en ciertos casos, de dolor intenso. Todo conduce a la conclusión de que era ese el caso de Isabel, como resultado de las profundas alteraciones psicológicas sufridas en su niñez (1932: 28).

He aquí la influencia de Freud en esta obra: Strachey acepta la premisa de que la sexualidad y la relación con el instinto sexual en la edad adulta se infiltra en el pensamiento y en la acción (Holroyd, 2005: 610). Según el biógrafo de Strachey, su interés por el psicoanalista no tuvo lugar hasta los años en los que surge la idea del *Isabel y Essex* y, por ello, el componente de indagación psicológica de sus primeras obras se debía a fuentes novelísticas como las de Dostoievski⁵⁹.

El cambio de opinión del biógrafo moderno sobre el psicoanálisis coincidió con la gradual extensión de este en el grupo de Bloomsbury hacia la mitad de los años veinte, de modo que Strachey empezó a leer y discutir con su hermano y cuñada las

los casamientos de su padre. Tan pronto mimada como abandonada, un día era la heredera del trono de Inglaterra, y al siguiente una bastarda proscrita» (1932: 24).

⁵⁹ Según el biógrafo de Strachey «He did not read German and was not affected by the early American translations of Freud by A. A. Brill as he had been affected by Constance Garnett's translations of Dostoyevsky whose novels were the chief psychological influence on *Eminent Victorians*. As late as 1923 he is describing psychoanalysis as 'a ludicrous fraud'» (Holroyd, 2005: 609-610) || «No leía alemán y no sintió el impacto de las tempranas traducciones americanas de Freud por A. A. Brill como sí le marcaron las traducciones de Dostoievski por Constance Garnett, cuyas novelas fueron la principal influencia psicológica en los *Victorianos eminentes*. Todavía en 1923 describe el psicoanálisis como “un fraude ridículo”.

obras de Freud que habían traducido⁶⁰. La expresión de la individualidad y de la intimidad se convirtió, a raíz de los escritos del austriaco, en el centro de la escritura moderna y trascendió a la nueva biografía, significativamente en la tercera de las biografías de su pionero, Lytton Strachey. El acercamiento psicológico que en ella realiza de sus personajes está claramente en sintonía con los casos descritos por el psicoanalista, hasta el punto de suscitar una carta de Freud al biógrafo. En esta, recogida por Holroyd, el psicoanalista declaraba al biógrafo estar al tanto de sus anteriores publicaciones, de las que había disfrutado estéticamente. En cambio, *Isabel y Essex* le había conmovido de un modo especial:

This time you have moved me deeply, for you yourself have reached greater depths. You are aware of what other historians so easily overlook — that it is impossible to understand the past with certainty, because we cannot divine men's motives and the essence of their minds and so cannot interpret their actions. Our psychological analysis does not suffice even with those who are near us in space and time, unless we can make them the object of years of the closest investigation, and even then it breaks down before the incompleteness of our knowledge and the clumsiness of our synthesis. So that with regard to the people of past times we are in the same position as with dreams to which we have been given no associations — and only a layman could expect us to interpret such dreams as those. As a historian, then, you show that you are steeped in the spirit of psychoanalysis. And, with reservations such as these, you have approached one of the most remarkable figures in your country's history, you have known how to trace back her character to the impressions of her childhood, you have touched upon her most hidden motives with equal boldness and discretion, and it is very possible that you have succeeded in making a correct reconstruction of what actually occurred (en Holroyd, 2005: 615)⁶¹.

El biógrafo inglés había realizado una proeza similar a la precedente de Freud en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* al buscar vincular la conducta de la reina Isabel y su enigmática personalidad con un hecho ocurrido durante su infancia. Freud coincide con el autor en el escepticismo hacia la historia y, no sin paradoja, traslada asimismo esa prevención al ámbito psicoanalítico que él mismo había impulsado. En

⁶⁰ Nótese que *Isabel y Essex* está significativamente dedicada a su cuñada y hermano Alix y James Strachey, quienes, además de psicoanalistas, fueron en palabras de Freud «mis excelentes traductores ingleses» (en Holroyd, 2005: 609).

⁶¹ «Esta vez usted me ha emocionado, por sí mismo ha llegado a mayores profundidades. Es consciente de lo que otros historiadores tan fácilmente pasan por alto —es imposible entender el pasado con certeza, porque no podemos adivinar los motivos de los hombres ni la esencia de sus mentes y, por tanto, no podemos interpretar sus acciones—. Nuestro análisis psicológico no basta, incluso con aquellos que están próximos a nosotros en espacio y tiempo, a menos que podamos convertirlos en objeto de la más cercana investigación durante años, e incluso entonces se descomponen ante la imperfección de nuestro conocimiento y la torpeza de nuestra síntesis. Así que, en relación con la gente de tiempos pasados estamos en la misma situación que con los sueños a los que no hemos dado ninguna asociación —y solo un lego podría esperar que interpretáramos sueños como esos. Como historiador, pues, usted muestra que está entrando en el espíritu del psicoanálisis. Y, con reservas como estas, se ha acercado a una de las figuras más destacadas de la historia de su país, ha sabido cómo rastrear el origen de su carácter en las impresiones de su infancia, ha aludido brevemente a sus motivos ocultos con igual intrepidez y discreción, y es muy posible que haya logrado hacer una correcta reconstrucción de lo que realmente ocurrió» (en Holroyd, 2005: 615).

cierto modo, incide en el valor interpretativo, constructivo, de ambas ciencias y en las lagunas que presentan. Estas reservas, por lo tanto, no invalidan que la interpretación de la vida de Isabel I de Inglaterra ofrecida por Strachey sea plausible, ya que cumple con los propósitos de la nueva biografía de ir más allá de la mitificación para abordar la complejidad del ser mediante la intuición y fusionando realidad y ficción. Como bien relaciona Floriane Reviron:

[...] la théorie freudienne, en soulignant les liens existants entre l'imagination et la raison, les rêves, les fantasmes et les actions, permettait de montrer que la fiction et la réalité se côtoient en permanence dans la vie. Strachey, qui aspirait à fusionner les deux fut naturellement séduit par cette méthode (2000: 423)⁶².

La infancia y pubertad de la reina, especialmente la ejecución de Ana Bolena orquestada por Enrique VIII, no solo conforman el carácter de la soberana, sino que también están en el trasfondo de sus relaciones con el conde de Essex y del destino trágico de este último. Desde los primeros capítulos en que se describe su idilio se sugiere este destino adverso; por ejemplo, tras el primer altercado entre los enamorados y su consiguiente reconciliación, se avanza: «Pero si la nube se había deshecho, el cielo había cambiado sutilmente. Una primera disputa es siempre presagio funesto» (Strachey, 1932: 39). El funesto desenlace no será otro que la ejecución de Essex. Desde el comienzo, se establece entre ambos una relación sinuosa marcada por la diferencia de edad —ella tenía 53 años y él 20—, sus fuertes y contradictorios caracteres y su orgullo. Robert Devereux, conde de Essex, es el último reducto en la corte del casi extinguido feudalismo. Esta idiosincrasia sirve a Strachey para crear ese ambiente novelesco y caballeresco en el que la fantasía se entremezcla con el vasallaje a una dama, la reina, que nunca podrá ser su esposa. En numerosas ocasiones, el autor remarca este rasgo; por ejemplo, mediante el término «romancesco». Así, pese a casarse con la viuda de Sir Philip Sydney, Frances Walshington, para asegurarse una descendencia a la que legar el condado, logra que la reina acepte el enlace usando sus modos novelescos: «El irresistible marido en ciernes la persiguió y la subyugó con sus ardores, romancescos como siempre, y ella se dio cuenta de que una Reina podía hacer caso omiso de una esposa» (1932: 44-45). El conde no solo reproduce el código amoroso del *roman courtois*, sino que también sirve a su amada reina como soldado contra Felipe II de España o las revueltas en Irlanda. Sin embargo, lo que al comienzo es servidumbre

⁶² «[...] la teoría freudiana, al subrayar los lazos existentes entre la imaginación y la razón, los sueños, los fantasmas y las acciones, permitía mostrar que la ficción y realidad se mezclan permanentemente en la vida. Strachey, que aspiraba a fusionar las dos, obviamente fue seducido por este método» (Reviron, 2000: 423).

evoluciona a una «serie de contradicciones». El conde siente cariño y admiración por la reina, pero también le exaspera y le provoca burla:

Era una vieja absurda y terca, bañada en oscilantes titubeos justamente cuando debía estar firme, y en nada rígida y fuerte sino en la perversidad. Y él, después de todo, era un hombre, con la fuerza varonil de discernimiento y resolución; era capaz de conducir si ella quería seguirle; pero el hado había invertido los papeles, y el señor natural era un vasallo. Quizás a veces pudiera él imponerle a ella su voluntad; pero ¡a costa de qué derroche de energía, de qué prolongada afirmación de masculinidad! Eran mujer y hombre, por supuesto; evidente. ¿Por qué estaba él donde estaba? (1932: 147)

Es el reflejo del cambio de época, de ese sistema feudal ya erradicado por la Reforma y por el reinado de la propia Isabel. La relación de Essex como amante-vasallo de la reina contraviene su estatus social, ya que de señor feudal pasa a ser lacayo de la reina, a estar “contra natura” a las órdenes de una mujer. Con el paso del tiempo su influencia sobre ella mengua y la titubeante reina rechaza sus propuestas. Se suceden por ello las peleas y los vaivenes en la relación que van minando la confianza mutua al tiempo que incrementan el rencor del conde. Aun con ello, Essex consigue que se le nombre comandante de la caballería enviada a Irlanda, tierra fantástica cuya conquista se presta a incidir en el carácter novelesco y caballeresco del protagonista. Sin embargo, el conde descubre pronto que no podrá salir victorioso de la empresa de castigar a los rebeldes y restituir la fe protestante. Es así como traiciona a la reina pues pacta con el rebelde irlandés Hugh O’Neill, conde de Tyrone: Essex volvería a Inglaterra para deponer a la reina y le compensaría cuando se hiciese con el poder. Se orquesta así, entre los titubeos usuales del conde, la traición a su amada, una rebelión que acaba fracasando en parte por la fluctuación entre realidad e imaginación de Essex.

La novelesca mente de Essex es incomprendible para Bacon. Ambos son antitéticos, «el autor de los *Ensayos o consejos* no podría haber jamás comprendido una psicología dominada no por la razón, sino por la emoción» (1932: 295). La emoción, propia del sentir de tiempos anteriores, se suplanta por el racionalismo. El destino trágico se manifiesta finalmente con la sentencia de la reina. En ella: «Su tremenda vanidad —ciudadela de su novelería reprimida— se derrumbó con estrépito, y sobre sus ruinas plantaron su estandarte el odio y el furor» (1932: 304). Siente que el conde la ha traicionado como soberana y como mujer, y con ese sentimiento de deslealtad aflora en lo más profundo de su ser el espíritu de Enrique VIII:

En cuanto había ocurrido había una sombría necesidad de cosa inevitable, una horrorosa satisfacción; el destino de su padre se repetía en el suyo; era supinamente adecuado que Robert Devereux siguiese a Ana Bolena en el cadalso. ¡El Rey, su padre! Pero en escondrijos más profundos aún y más cerrados, sentía bullir conmociones aún más extrañas. Si había una semejanza, había también una diferencia; al fin y al cabo ella no era un hombre, sino mujer; ¿y se trataba quizá no de una repetición, sino de una venganza? Tras todos los largos años de su

vida y en aquella espantosa consumación, ¿era su asesinada madre la que había finalmente surgido? La rueda había dado la vuelta completa. Lo viril, lo masculino —aquella fascinadora, detestable representación que por primera vez se le había manifestado, oculta en pajiza magnificencia, en el regazo de su padre—, lo masculino, lo viril, había sido al fin derribado, y en la persona de aquel traidor sería arrancado de raíz (1932: 305-306).

Culminan aquí los ecos freudianos reforzados por expresiones como «extraordinaria pasión», «horrorosa satisfacción», «en escondrijos más profundos aún y más cerrados», «conmociones aún más extrañas». Se intenta reproducir el discurrir de la soberana y sus turbulentas disquisiciones catárticas nuevamente en un estilo indirecto libre que refuerzan las interrogaciones y exclamaciones: el recuerdo de la ejecución de su madre lleva a la repetición de la historia en la traición del conde; sin embargo, más que el espíritu de su padre, Isabel encarna la venganza de su madre rebelándose contra lo masculino; esto es, contra el propio Enrique VIII y contra Essex⁶³.

Floriane Reviron comenta al analizar esta obra que «Cet intérêt pour les manifestations de l'esprit s'accompagne chez Strachey d'une fascination pour ce que le corps exprime, et en cela, son ouvre s'inspire de celle des dramaturges autant que de la psychanalyse» (Reviron, 2000: 207)⁶⁴. Y es que, si ya en las anteriores biografías el motivo del destino configura toda la obra, en esta ocasión se hace evidente, desde las primeras líneas, que la providencia emerge al modo de los dramas históricos de William Shakespeare, quien fuera sintomáticamente protegido de la reina Isabel I. Sin ir más lejos, Michael Holroyd subraya la semejanza entre el *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare —representado por primera vez pocos años después de la muerte de Essex, en 1607 o 1608— y argumenta que:

Passion is the supreme motive in *Elizabeth and Essex*. Essex, whose sensual temperament and genius for friendship are brought out in a style that emphasizes his similarity to Antony, leaves and returns to his Queen as Antony leaves and returns to Cleopatra; and like Antony he dies a violent death. Elizabeth is no Cleopatra, but each in her fashion was 'a lass unparallel'd', the Queen of England's variations of mind and temper making a dramatic equivalent to the 'infinite variety' of the Queen of Egypt (Holroyd, 2005: 609)⁶⁵.

⁶³ Strachey aprovecha para desmentir la «historia novelesca que derivaba la catástrofe final en un trágico accidente» (1932: 306); esto es, la versión aparecida en la novela sentimental —*The secret History of the most renowned Queen Elizabeth and the Earl of Essex, by a Person of Quality* (La historia secreta de la famosísima Reina Isabel y el Conde de Essex, por una persona de calidad, 1695)— según la cual, pese a que Essex envió a la reina la sortija de esta para que le otorgase el perdón, esta había caído en manos del mensajero más inapropiado y nunca llegó a su destinataria. El biógrafo comenta que este desenlace «no pertenece a la Historia» y, en un alarde de erudición que contrasta con el tono novelístico de la biografía, argumenta su interpretación mediante otras fuentes.

⁶⁴ «Este interés por las manifestaciones de los espíritus va acompañada en el caso de Strachey de una fascinación por lo que el cuerpo expresa, y por ello, su obra se inspira tanto en las obras dramáticas como en el psicoanálisis» (Reviron, 2000: 207).

⁶⁵ «La pasión es el motivo supremo en *Isabel y Essex*. Essex, cuyo temperamento y genio sensual para la amistad se presentan en un estilo que enfatiza su similitud con [Marco] Antonio, deja a su reina y regresa a ella tal como [Marco] Antonio abandona y regresa a Cleopatra; y como [Marco] Antonio muere

Como ocurre en *La reina Victoria*, la vida de Isabel I está dominada por una fuerza superior a los hombres, pero también por los ardides de quienes saldrían beneficiados con la muerte de Essex y, más adelante, con la de la soberana⁶⁶. Robert Cecil juega en la historia de Inglaterra un papel paralelo al de Octavio en el drama shakesperiano, ya que ambos protagonizan sendos finales en los que sus estratagemas les conceden el mayor beneficio. Significativamente, en la escena del lecho de muerte, Cecil interpreta el último gesto de la reina como de asentimiento para que el rey de Escocia fuese su sucesor; tras años logra así su propósito: hermanar ambos reinos y granjearse «éxito, poder, riquezas; un nombre en la posteridad, un noble linaje, una gran casa» (1932: 332).

Cabe considerar que la influencia de esta tercera biografía fue menor en el resto de nuevo biógrafos en vista de que la época que aborda no guarda relación con el resto de biografías del auge, centradas en su mayoría en el siglo XIX. Pese a los números de ventas, las críticas fueron más duras en parte por su componente psicoanalítico, los elementos que se acercan a lo novelesco y fantástico, y las alusiones sexuales. Además, mientras en Francia la primera traducción apareció al año de su publicación, no se trasladó al español hasta 1932. Una de aquellas voces contrarias fue precisamente la de Virginia Woolf.

2.2. Virginia Woolf: la nueva biografía, de arte a artesanía

En los diferentes estudios sobre la nueva biografía, la mención a Lytton Strachey como pionero en Inglaterra va unida al nombre de su compañera en Bloomsbury Virginia Woolf —Adeline Virginia Stephen (1882-1941)—, principalmente porque fue ella quien en un artículo de octubre de 1927 acuñó dicha denominación para el fenómeno y destacó su categoría artística. Sin ir más lejos, la tesis de Floriane Reviron examina el protagonismo de ambos autores en la revolución biográfica. Es evidente que la presencia de la autora en los debates sobre la regeneración biográfica aumenta el atractivo de la renovación biográfica por considerársela una de las escritoras más importantes no solo del modernismo inglés, sino de todo el siglo XX. No obstante, y

violentemente. Isabel no es Cleopatra, pero cada una a su manera era «una muchacha sin parangón»; las variaciones de pensamiento y temperamento de la reina de Inglaterra tienen un equivalente dramático en la “infinita variedad” de la reina de Egipto» (Holroyd, 2005: 609).

⁶⁶ La reina «se había visto desamparada; había sido una muñeca en las garras de algún maligno poder, de alguna horrible influencia inherente a la estructura de la realidad» (Strachey, 1932: 328).

aunque a continuación se abordará su verdadero papel en la nueva biografía, conviene precisar de entrada que la repercusión de sus artículos y obras, a tenor de la recepción en la prensa española del momento, es más tardía⁶⁷.

Pese a que la única biografía al uso de la escritora británica es su semblanza del pintor y crítico inglés *Roger Fry* (1940), amigo y también integrante de Bloomsbury, esta siempre mostró interés por el género biográfico. Recuérdese que Virginia Woolf era hija del editor y biógrafo Leslie Stephen y que su nacimiento en 1882 coincidió con el del *Dictionary of National Biography*. Según Floriane Reviron, Woolf no solo fue por ello hija del *Diccionario*, sino que el carácter tiránico e hipócrita de la figura paterna suponía para ella el emblema de la biografía victoriana que deseaba subvertir a fin de «faire parler les femmes, les personnages anonymes et les gestes quotidiens auxquels elle redonna sens en même temps qu'elle souligna leur poésie» (Reviron, 2000: 5)⁶⁸.

Leon Edel señala, por su parte, que la escritora escribió más de doce artículos sobre la biografía (1984: 25), entre los que destacan por sus tesis opuestas, el ya mencionado «La nueva biografía» («The New Biography», 1927) y «El arte de la biografía» («The Art of Biography», 1939). Asimismo, escribió dos obras harto polémicas en su clasificación genérica: *Orlando* (1928) —la novela que narra la biografía de un joven aristócrata isabelino que se transforma en mujer y vive hasta inicios del siglo XX— y *Flush* (1933) —la supuesta biografía sobre un perro a través del cual se narra la vida de su ama, Elisabeth Barret—. Ambas llevan por subtítulo «una biografía», en un claro intento de la autora por derribar los límites entre la realidad y la ficción⁶⁹. En su aproximación al género biográfico, los caminos recorridos por Lytton Strachey y Virginia Woolf son inversos: mientras el primero evoluciona de la historiografía a la ficción, ella lo hace de la biografía ficcional a la solidez de los hechos. Asimismo, Reviron se esfuerza en demostrar la compleja relación de celos y emulación entre ambos⁷⁰ para argumentar que la empresa biográfica de la autora «fut-elle à la fois conçue comme rébellion contre la figure paternelle et comme moyen de se

⁶⁷ Las referencias encontradas en los vaciados realizados de *El Sol*, *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* se limitan a Antonio Marichalar (1928b), quien, como se verá más adelante, alude a palabras de la autora sobre Strachey y también comenta su estilo en «Último grito» (1931), y a una carta de Victoria Ocampo a la autora publicada en el núm. CXXXVII (1934) de *Revista de Occidente*.

⁶⁸ «[...] hacer hablar a las mujeres, las personas anónimas y las proezas cotidianas a las que devuelve sentido al tiempo que subraya su poesía» (Reviron, 2000: 5).

⁶⁹ Existe al respecto el artículo de Elizabeth Cooley «Revolutionizing Biography: “Orlando”, “Roger Fry”, and the Tradition» (1990).

⁷⁰ Strachey llegó a pedir la mano de Woolf por el afecto que esta le inspiraba, aunque se retractó, mientras que ella le identificaba edípicamente con su padre.

mesurer à Strachey, et à travers de lui, à l'éducation dont elle avait été privée» y que «l'un admirait en l'autre les qualités qu'il ne possédait pas» (2000: 215-216)⁷¹.

Proclive al interés por el fenómeno biográfico, esa influencia y cercanía con el género aparece desde los textos de juventud siempre con la voluntad de desbancar el modelo paterno victoriano y de dar voz a las mujeres en la historia. Uno de ellos es la inacabada ficción biográfica «The Journal of Mistress Joan Martyn» («El diario de Joan Martyn», 1906), una mezcla de escritura diarística y de historia donde se narra en primera persona la vida de Rosamond Merridew, la cual encuentra el diario de su antepasada Joan Martyn. En este texto ya aparece la afirmación de que la historia es un arte, así como que la imaginación tiene un papel destacado en la formulación literaria de la vida, por lo que la biografía de un individuo dice más sobre su época que cualquier documento oficial. Un año después escribió su «Friendships Gallery» («Galería de amistades», 1907), un tributo a su amiga Violet Dickinson en el que la hibridación genérica, las reivindicaciones feministas y las interrogaciones sobre la biografía avanzan parte de las reflexiones incluidas en su *Orlando*. También con un año de diferencia redactó «Reminiscences» («Reminiscencias», 1908), su primera tentativa real de escribir una biografía, la de su hermana Vanessa Bell, a modo de carta dirigida a su sobrino. Se trata de la primera parte de *Moments of Being (Momentos de Vida)*, 1976), en la que mediante esa forma epistolar se narra la infancia y adolescencia de las dos hermanas. Paradójicamente, el tono es similar al memorialístico de Leslie Stephen en *The Mausoleum Book (El libro del mausoleo)*, 1895), lo cual puede apuntar a un reconocimiento de los límites de la biografía similar al que se produce años después cuando se ocupa de la vida de Roger Fry. Asimismo resulta relevante «Memoirs of a novelist» («Memorias de una novelista», 1909), texto no publicado en vida pero que avanza las ideas que aparecieron en el prólogo de los *Victorians eminentes*. Este relato aborda los defectos de la biografía victoriana a través de las relaciones entre Miss Willatt y su biógrafa, Miss Linsett, incidiendo en las restricciones impuestas por la familia respecto a la intimidad de la biografiada y en el resultado hagiográfico y mitificador que se aleja de una imagen real⁷².

⁷¹ «[...] fue concebida tanto como rebelión contra la figura paternal, como medio de medirse con Strachey y, a través de ello, con la educación de la que había estado privada», «[...] el uno admiraba en el otro las cualidades que en sí mismo no poseía» (Reviron, 2000: 215-216).

⁷² Para más información sobre estos escritos de juventud de Virginia Woolf véase el análisis de Floriane Reviron, 2000: 124-150.

Al margen de estos escritos de juventud, interesa destacar otras novelas que aparecieron a la par que las de Strachey y la renovación del género. Una de ellas es *Night and Day* (*Noche y día*, 1919), publicada tan solo un año después de la primera biografía de Strachey. En ella, Woolf rinde homenaje a una de sus musas victorianas, su tía la novelista y ensayista Anne Thackeray Ritchie, por medio del personaje de la señora Hilbery, y se transmuta en el personaje de Katherine, hija de Hilbery. De este modo, la autora no solo plasma la excentricidad de su familiar, sino que, al escribir la historia de una biógrafa, se acerca al arte del retrato y a la escritura no oficial pero personal del pasado, al tiempo que se aleja del canon biográfico masculino. Por último, merece también mención la famosa novela *To the Lighthouse* (*Al faro*, 1927), ya que los críticos coinciden en considerarla una biografía ficcional, o una ficción biográfica que le permite superar el duelo por la muerte de sus padres, haciéndolos revivir a través de la pareja de los Ramsay (Reviron, 2000: 25).

Por consiguiente, las lecturas biográficas de Woolf desde niña, así como su entorno familiar, propiciaron una familiaridad con el género que tuvo resonancia en su escritura desde sus primeros textos. Se incluye en la corriente de oposición a los valores victorianos y por ello cuestiona su modelo biográfico y lo revierte atribuyendo al género cualidades artísticas. Asimismo, sigue de cerca las formulaciones biográficas de Lytton Strachey. Por ejemplo, cuando la novelista termina de leer el retrato del cardenal Manning, el primero de la serie de *Victorians eminentes* que Strachey redacta, le escribe:

‘I have seldom enjoyed myself more than I did last night, reading Manning,’ wrote Virginia who seemed that January to have recovered her health. ‘In fact, I couldn’t stop, and preserved some pages only by force of will to read after dinner. It is quite superb — It is far the best thing you have ever written, I believe — To begin with, what a miracle it is that such a group should have existed — and then how divinely amusing and exciting and alive you make it. I command you to complete a whole series...’ (en Holroyd, 2005: 317)⁷³.

Cuando Strachey cumple esa orden y le entrega a su amiga el manuscrito, esta elogia su ingenio para esculpir los diferentes retratos de forma franca y elegante, así como su estilo para entrelazar los diferentes hechos de esas historias (en Holroyd, 2005: 410). En el caso de *La reina Victoria*, según Reviron (2000: 218) Victoria Woolf se

⁷³ «Raras veces he disfrutado tanto como lo hice anoche leyendo Manning. [...] En realidad, no podía parar, y dejé algunas páginas solo por fuerza de voluntad para leerlas después de cenar. Es bastante excepcional —es de lejos lo mejor que nunca has escrito, creo—. Para empezar, lo que es un milagro es que semejante grupo haya existido —y después cómo de divinamente divertido, excitante y vivo lo haces—. Te ordeno que completes toda una serie...» (en Holroyd, 2005: 317).

alegró del éxito del biógrafo aunque le costó dejar sus celos a un lado. Diferentes serán, como se verá a continuación, sus opiniones sobre *Isabel y Essex*.

La prueba de que la escritora estaba interesada por el género biográfico y por el despertar renovador del que gozaba es su artículo «La nueva biografía», publicado en *New York Herald Tribune* el 30 de octubre de 1927. Escrito mientras Woolf estaba en *Orlando*, el texto no solo comenta el *Some People* de Harold Nicolson (Alguna gente), aparecido ese mismo año, y rechazaba los viejos métodos simbolizados por Sidney Lee, tal como asegura Ruth Hoberman (1987: 8), sino que además establece por primera vez el apelativo de «nueva biografía» para el fenómeno y continua un debate cuyo testigo tomarán meses después el propio Harold Nicolson —cuyo ensayo sobre la biografía fue publicado por la Hogarth Press propiedad de Leonard y Virginia Woolf— y André Maurois.

El propósito de Virginia Woolf era describir la intrusión de la biografía en la vida interior, algo que ella consideraba reservado para la novela, y diferenciar entre ambos géneros (Novarr, 1986: 53). De ahí que comience sus reflexiones desmontando la sentencia de Sidney Lee, fallecido un año antes, para quien el objetivo de la biografía era la transmisión verídica de una personalidad. Sin embargo, el problema para el género en aquel momento, meses después de las conferencias de E. M. Forster sobre la ficción como arte en el *Aspectos de la novela*, es algo más complejo:

On the one hand there is truth; on the other there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it (Woolf, 1967a: 229)⁷⁴.

La biografía requiere de la verdad en su forma más «firme», el tipo de verdad que se consigue mediante una investigación que destierre «todo vapor y mentira». Ese era el tipo de verdad plasmado en las biografías de Sidney, pero estas resultan «aburridas» porque «fracasaba en la elección de aquellas verdades que transmiten personalidad». Este es el primer defecto de las biografías victorianas que señala la novelista, ya que, para que la luz de la personalidad pueda brillar a través de los actos, estos «must be manipulated; some mist be brightened; others shades; yet, in the process,

⁷⁴ «Por una parte está la verdad; por la otra está la personalidad. Y si pensamos en la verdad como algo con la solidez del granito y en la personalidad como algo con la misma intangibilidad que el arcoíris, y consideramos que el objetivo de la biografía es soldar ambas en un todo sin fisuras, admitiremos que el problema es difícil y no nos asombraremos si los biógrafos la mayoría de las veces no han podido resolverlo» (Woolf, 1967a: 229).

they must never lose their integrity» (1967a: 229)⁷⁵. Es decir, se necesita de unas habilidades narrativas, compositivas y de selección. Sin embargo, los antiguos biógrafos creían que esa verdad de la personalidad estaba en los hechos, puesto que les resultaba fácil retratar a los personajes a través de sus actos y palabras que de los inaccesibles pensamientos y emociones que componen su vida interior. Después de Boswell era imposible sostener que la vida consistía solo en hechos y palabras: se basaba en la personalidad; de ahí el auge de las vidas de poetas. Pero los victorianos, con su idea de bondad, distorsionaron esa noción de personalidad. Solo se representaban los victorianos respetables, aquellos caracterizados por su nobleza, honestidad, castidad y severidad. A esta limitación se unía el exceso de palabras y de documentación que configuraban una «masa amorfa», un «fósil» que impedía pensar en un hombre que alguna vez hubiese vivido. Las críticas de Woolf, por consiguiente, prácticamente reproducen las aducidas por Strachey nueve años antes en el prólogo a los *Victorianos eminentes*. No obstante, los años que median entre ambos textos permiten a Woolf hacer uno de los primeros balances del cambio biográfico:

With the twentieth century, however, a change came over biography, as it came over fiction and poetry. The first and most visible sign of it was in the difference size. In the first twenty years of the new century biographies must have lost half their weight. Mr. Strachey compressed four stout Victorians into one slim volume; M. Maurois boiled the usual two volumes of a Shelley life into one little book the size of a novel. But the diminution of size was only the outward token of an inward change. The point of view had completely altered. If we open one of the new school of biographies its bareness, its emptiness make us at once aware that the author's relation to his subject is different. He is no longer the serious and sympathetic companion, toiling even slavishly in the footsteps of his hero. Whether friend or enemy, admiring or critical, he is an equal. In any case, he preserves his freedom and his right to independent judgement. Moreover, he does not think himself constrained to follow every step of the way. Raised upon a little eminence which his independence has made for him, he sees his subject spread about him. He chooses; he synthesizes; in short, he has ceased to be the chronicler; he has become an artist (1967a: 231)⁷⁶.

⁷⁵ «[...] deben manipularse; algunos deben iluminarse; otros matizarse; sin embargo, en el proceso, nunca deben perder su integridad» (Woolf, 1967a: 229).

⁷⁶ «Con el siglo veinte, sin embargo, se produjo un cambio en la biografía, como se produjo en la ficción y la poesía. El primer y más visible indicio de ello fue la diferencia de tamaño. En los primeros veinte años del nuevo siglo las biografías han debido perder la mitad de su peso. Strachey comprimió a cuatro corpulentos victorianos en un volumen delgado; Maurois coció los habituales dos volúmenes de una vida de Shelley en un pequeño libro del tamaño de una novela. Pero la disminución de tamaño fue solo la evidencia externa de un cambio interno. Se había cambiado completamente el punto de vista. Si abrimos una de las biografías de la nueva escuela, su desnudez, su vacío en seguida nos hace darnos cuenta de que la relación del autor con su personaje es diferente. Ya no es el compañero serio y compasivo siguiendo servilmente los pasos de su héroe. Ya sea amigo o enemigo, admirador o crítico, es un igual. En cualquier caso, preserva su libertad y su derecho a un juicio independiente. Además, no se cree obligado a seguir cada paso del camino. Levantado sobre el pequeño prestigio que su independencia le ha brindado, ve a su personaje extenderse sobre él. Elige, sintetiza; en resumen, ha dejado de ser un cronista; se ha convertido en un artista» (Woolf, 1967a: 231).

Las principales transformaciones que Woolf acusa en la «nueva escuela» son, por lo tanto, la brevedad y el nuevo punto de vista; esto es, la amenidad derivada del cambio en el tratamiento del biografiado, la desmitificación. Características todas ellas analizadas con mayor detenimiento por André Maurois meses después. El principal logro de la nueva práctica es esa consagración del biógrafo como artista, extensible al género como arte.

A continuación, la novelista reseña *Some People* de Harold Nicolson porque «ilustra la nueva actitud hacia la biografía» (1967a: 231). No obstante, y antes de recoger las apreciaciones de Woolf al respecto, cabe matizar que en realidad no es el mejor emblema de la nueva biografía, puesto que aunque se sirve del método irónico y esquemático stracheyano, la sucesión de retratos es solo un pretexto para hablar del biógrafo, amalgamando de este modo autobiografía, biografía y ficción. El resultado es un híbrido: «*Some People* is not fiction because it has the substance, the reality of truth. It is not biography because it has the freedom, the artistry of fiction» (1967a: 232)⁷⁷. Las ventajas de la nueva escuela son la falta de solemnidad y de cumplimiento de una moral: es el hombre en sí mismo el principal objeto de la curiosidad del biógrafo.

A la escritora le interesa destacar todas aquellas características que las nuevas biografías adaptan de la novela para después señalar sus objeciones. La más señalada es el modo de acercarse al biografiado, que, además de reducir el tamaño de la biografía, se asemeja al género ficcional puesto que: «they maintain that the man himself, the pith and essence of his character, shows itself to the observant eye in the tone of voice, the turn of a head, some little phrase or anecdote picked up in passing» (1967a: 232)⁷⁸. El arte del biógrafo para lograrlo, sin embargo, entraña en ocasiones el peligro de abusar de la imaginación. Esto es, Woolf no rechaza que, como se percibe en Nicolson, se puedan «use many of the devices of fiction in dealing with real life. He has shown that a little fiction mixed with fact can be made to transmit personality very effectively» (1967a: 233)⁷⁹. Sin embargo, sí se opone a que intente mezclar «the truth of real life and the truth of fiction. He can only do it by using no more than a pinch of either. For

⁷⁷ «*Some People* no es ficción porque tiene la sustancia, la realidad de la verdad. No es biografía porque tiene la libertad, la destreza de la ficción» (Woolf, 1967a: 232).

⁷⁸ «[...] mantienen que el hombre en sí mismo, la médula y esencia de su carácter, se muestra al ojo observador en el tono de voz, en el giro de cabeza, en algunas pequeñas frases o anécdotas recogidos de pasada» (Woolf, 1967a: 232).

⁷⁹ «[...] utilizar muchos de los recursos de la ficción para tratar una vida real. Él ha demostrado que mezclando un poco de ficción con hechos se puede transmitir eficazmente una personalidad» (Woolf, 1967a: 233)

though both truths are genuine, they are antagonistic; let them meet and they destroy each other» (1967a: 233-234)⁸⁰. La sentencia de Virginia Woolf es clara: la imaginación no puede servir simultáneamente a los hechos y a la ficción, sin incurrir en detalles o pasajes inverosímiles:

And here we again approach the difficulty which, for all his ingenuity, the biographer still has to face. Truth of fact and truth of fiction are incompatible; yet he is now more than ever urged to combine them. For it would seem that the life which is increasingly real to us is the fictitious life; it dwells in the personality rather than in the act. Each of us is more Hamlet, Prince of Denmark, than he is John Smith of the Corn Exchange. Thus, the biographer's imagination is always being stimulated to use the novelist's art of arrangement, suggestion, dramatic effect to expound the private life. Yet if he carries the use of fiction too far, so that he disregards the truth, or can only introduce it with incongruity, he loses both worlds; he has neither the freedom of fiction nor the substance of fact (1967a: 234)⁸¹.

La escritora, por lo tanto, rechaza, como tantos otros críticos, el exceso de imaginación que desdibujara la realidad. Cabe atender a que esa censura venía provocada por *Some People*, obra que, como se ha advertido, era la más ficcional y menos biográfica de las producidas bajo el paraguas de la nueva biografía, fruto de la idea de Nicolson de que la literatura no podía ya formar parte de la «biografía pura»⁸². En cambio, Woolf pasa de puntillas por obras con escaso componente imaginativo, como *Victorians eminentes* o *Ariel, o la vida de Shelley*. Su reticencia, principalmente, obedece a la opinión de que falta profundidad psicológica y de que la representación de la vida interior es trabajo y materia de novelistas, de modo que representar esa intangibilidad es una tarea mucho más ardua que la del biógrafo. Otros, como Ricardo Baeza y José Ortega y Gasset, defenderán precisamente por ello que sean los novelistas los encargados de ahondar en la interioridad de los biografiados. En definitiva, a la altura de 1927 Woolf no se opone a que la nueva biografía emplee las técnicas de la novela y reconoce el «arte sutil y atrevido» del biógrafo, mediante el cual debe

⁸⁰ «[...] la verdad de la vida real con la verdad de la ficción. Puede hacer esto si tan solo usa una pizca de cada uno. Pues aunque ambas verdades son genuinas, son antagonicas; deja que confluyan y se destruirán entre ellas» (Woolf, 1967a: 233-234).

⁸¹ «Y aquí volvemos a acercarnos a la dificultad que, a pesar de su ingenuidad, el biógrafo aún debe hacer frente. La verdad de los hechos y la verdad de la ficción son incompatibles; sin embargo, ahora más que nunca le urge combinarlos. Aunque podría parecer que para nosotros la vida cada vez más real es la vida ficticia, esta reside en la personalidad antes que en el acto. Cada uno de nosotros es más Hamlet, príncipe de Dinamarca, que lo que John Smith lo es de la Alhóndiga. Por lo tanto, la imaginación del biógrafo siempre está inclinada a utilizar el novelístico arte de la disposición, la sugestión, el efecto dramático para exponer la vida interior. Sin embargo, si lleva demasiado lejos el uso de la ficción, y por lo tanto no respeta la verdad, o solo puede presentarla incongruentemente, pierde ambos mundos; no tiene ni la libertad de la ficción ni la sustancia de los hechos» (Woolf, 1967a: 234).

⁸² «We shall have franker and fuller autobiographies than we have yet been accorded, and this in itself will compensate for the separation of literature from "pure" biography» (Nicolson, 1959: 158) || «Tendremos autobiografías más francas y completas de las hasta ahora concedidas, y esto por sí solo compensará la separación de la literatura respecto a la biografía "pura"».

conseguir la difícil unión de sueño y realidad, granito y arcoíris. Sin embargo, cree que el método para conseguir esa difícil amalgama está aún por descubrir (1967a: 235).

Un año después de dar a conocer estas reflexiones, en 1928, la novelista publicó una de sus novelas más conocida: *Orlando: una biografía*. Estudiosos como Floriane Reviron y François Dosse la consideran, llevados por el subtítulo, una biografía. Otros, como Leon Edel o Alan Shelston, opinan que es un experimento de “fantasía-biografía” en la que precisamente parodia los intentos del biógrafo tradicional por apresar lo esencial de la vida (Shelston, 1977: 64). Fiel a su artículo previo, Virginia demuestra, mediante una novela con tintes metabiográficos y un tratamiento temporal que pone en práctica las teorías bergsonianas sobre el tiempo psicológico, que la multiplicidad del ser propia de la modernidad resulta inapresable para un biógrafo y solo está al alcance de un novelista. Dado este experimento, se entiende que James Walter considere que la ficción biográfica le debe más a la escritora que a su colega Lytton Strachey (2013: 63).

Puesto que *Orlando* pertenece al campo de la ficción y que pasó desapercibido en España, no es este el lugar para analizarlo al detalle. Sí procede tener presentes, no obstante, algunas cuestiones de esta obra. La primera de ellas, anecdótica pero sintomática, es que fue Strachey quien le sugirió la idea. Según recoge Edel, el biógrafo le dijo, a propósito de *Mrs. Dalloway* (1927), que aún no la veía dueña de su propio método y le sugirió: «You should take something wilder and more fantastic, a framework that admits of anything, like *Tristram Shandy*» (en Edel 1984: 191)⁸³. La autora, que quería rehuir del tono trágico de sus últimas novelas, aceptó el reto y le otorgó una vis cómica. Embargada por la falta de inspiración, la idea acabó por germinar: «revolucionar la biografía en una noche», le confesaría a Vita Sackville-West, la esposa de Harold Nicolson. *Orlando* está dedicado a esta mujer, amante de la novelista que sirvió de inspiración y trasunto para la novela. Michael Holroyd acierta a establecer que las coincidencias entre *Isabel y Essex* y *Orlando* no se limitan a su copublicación en 1928. Ambas presentan una atmosfera indefinible, de tintes fantásticos, cuyo detonante es una experiencia íntima: la relación, por una parte, entre Lytton Strachey y Roger Senhouse y, por otra, entre Virginia Woolf y Vita Sackville-West: «Instead of being confined by their culture, both writers were now experimenting

⁸³ «Debes servirte de algo más salvaje y fantástico, una estructura que lo admita todo, como *Tristram Shandy*» (en Edel, 1984: 191).

with ways of leaving the polite world, mingling gender and time, and challenging public taste with deviant fantasy» (Holroyd, 2005: 605-606)⁸⁴.

El resultado de los experimentos woolfianos para revolucionar la biografía es una novela con forma biográfica. Una especie de sátira de la biografía decimonónica que puede ser leída como un *livre à clé* (Edel, 1984: 190) en el que el personaje de Orlando y su entorno relatan la vida de la familia de Vita Sackville-West, pero también como una fábula para biógrafos. Sin ir más lejos, a fin de rechazar la autoridad narrativa propia del biógrafo tradicional, el narrador es un biógrafo arrogante y con trazas de locura. Woolf, a diferencia de la mayoría de los nuevos biógrafos, construye lo que Ruth Hoberman llama la «biografía mediada» (1987: 144), en la que en lugar de contarse la trayectoria de una vida y sondear en las mentes de los personajes, se introduce la figura de un narrador biógrafo para poner de relieve que esa instancia ofrece una visión incompleta y particular que intenta conceder integridad al personaje. Al mismo tiempo, la presencia de este biógrafo-personaje sirve para parodiar el prototipo del biógrafo victoriano obsesionado por la recopilación de datos y que justifica los blancos narrativos citando las letras, cartas y documentos que encuentra.

En *Orlando*, Virginia Woolf ejemplifica esa mezcla de lo sólido y lo intangible, del granito y el arcoíris, de realidad y ficción. La balanza, sin embargo, se decanta hacia lo ficcional para, como se ha sugerido, remarcar que es un ámbito más propicio para la novela. Para ello, juega con el tiempo del relato, de la época isabelina —que a la par está biografiando Strachey— a la preguerra mundial, así como con esa ambivalencia y metamorfosis sexual. Es, por tanto, la biografía de un hombre que se convierte en mujer y que vive trescientos años⁸⁵. El objetivo de la novelista, en palabras de Edel, no era otro que demostrar que «we live in a solipsistic universe and that the only truth we know is that which lies within the envelope of personal consciousness» (1984: 195)⁸⁶.

Cuando en ese 1928 Virginia Woolf leyó el *Isabel y Essex* de Strachey, detestó la obra al instante. Escribió en su diario que era un «animado libro de ostentosa

⁸⁴ «En lugar de ser confinados por su cultura, ambos escritores estaban experimentando con los modos de dejar el mundo civilizado, mezclando género y tiempo, y cambiando el gusto del público con una fantasía desviada» (Holroyd, 2005: 605-606).

⁸⁵ Dado que se trata de una obra harto estudiada, para un mayor comentario de la misma se aconsejan los trabajos desde el punto de vista biográfico de Leon Edel (1984: 186-196), Ira Bruce Nadel (1985: 140-145), Ruth Hoberman (1987: 133-159), Floriane Reviron (2000: 310-316) y Serrano Asenjo (2002: 53-56).

⁸⁶ «[...] vivimos en un universo ensimismado y que la única verdad que conocemos es la que yace en la envoltura de la conciencia personal» (Edel, 1984: 195).

superficialidad» y confesaba estar contenta para sus adentros de que fuese malo, aunque estos pensamientos también le causaran cierto abatimiento (en Holroyd, 2005: 606). Woolf le expuso sus reticencias hacia la obra y se vanaglorió pensando que con *Orlando* al fin había demostrado que era mejor escritora que él. No pareció ser la única a la que no convenció la última de las grandes biografías del inglés, ya que, defraudados, sus compañeros del grupo de Bloomsbury, para quienes, a pesar de su talento y de sus éxitos, no se había convertido en el historiador y biógrafo que esperaban (Holroyd, 2005: 606).

Según Floriane Reviron, Woolf concibió *Flush* (1933), la biografía canina, como una burla de Strachey. Por ello, la muerte de este en 1932 y los sentimientos encontrados por parte de la autora, dificultaron la finalización de esa novela (2000: 217) con la que pretendía reafirmar que es el género que permite una mayor libertad para ahondar en una personalidad. Seis años después, y en plena composición de una biografía al uso, la de su amigo el pintor y crítico de arte Roger Fry, la autora vuelve a reflexionar sobre «The Art of Biography» («El arte de la biografía», 1939)⁸⁷. En él rescata las biografías regias de su compañero y reconoce su importancia en el cambio de paradigma: «The figure of Lytton Strachey is so important a figure in the history of biography that it compels a pause» (Woolf, 1967b: 222)⁸⁸.

En este artículo, aparecido cuando el auge de la nueva biografía parecía mitigado, Virginia Woolf llega a la conclusión de que son pocas las obras maestras surgidas durante el fenómeno y por ello se cuestiona si la biografía realmente es un arte o no, partiendo de la inferencia de que es la más joven y restrictiva de todas las artes. La idea que subyace es nuevamente la mayor restricción de la biografía frente a la novela: «The novelist is free; the biographer is tied» (1967b: 221)⁸⁹.

Para ratificar esa idea sobre la libertad del novelista frente al biógrafo, Woolf sostiene que mientras *La reina Victoria* de Strachey es el modelo de lo que la biografía puede hacer —la biografía como un trabajo de artesanía—, *Isabel y Essex* lo es de lo que esta no debe ser: un arte. Dos son, por consiguiente, las ambigüedades que presenta el artículo. La primera, que en esta dicotomía debe entenderse que la escritora equipara arte con ficción; la segunda, que el término *craft* que Woolf opone a *art* tiene múltiples

⁸⁷ Publicado originalmente en la revista *The Atlantic Monthly*, en el número 163, de abril de 1939.

⁸⁸ «La figura de Lytton Strachey es tan importante en la historia de la biografía que obliga a detenerse» (Woolf, 1967b: 222).

⁸⁹ «El novelista es libre; el biógrafo está atado» (Woolf, 1967b: 221).

acepciones: oficio, trabajo, artesanía, destreza, maña, arte. En síntesis, la resolución de la autora es que la tarea del biógrafo es como la de un artesano que da forma y coherencia, pero que no puede inventar; de ahí que con la última de esas vidas stracheyanas el arte de la biografía fracasase: «In the *Victoria* he treated biography as a craft; he submitted to its limitations. In the *Elizabeth* he treated biography as an art; he flouted its limitations» (1967b: 223)⁹⁰. Esa artesanía consiste en usar «to the full the biographer's power of selection and relation» manteniéndose «strictly within the world of fact» (1967b: 224)⁹¹. El punto de partida de la biografía sobre la reina Isabel es totalmente opuesto al anterior debido a la falta de documentación; en consecuencia, la solución también difiere: «Everything seemed to lend itself to the making of a book that combined the advantages of both worlds, that gave the artist freedom to invent, but helped his invention with the support of the facts —a book that was not only a biography but also a work of art» (1967b: 224)⁹².

El fruto de esta fusión resulta inviable: «fact and fiction refused to mix»⁹³. La variación respecto al artículo de doce años antes reside en esta sentencia: si en 1927 Virginia Woolf sostiene que combinar hechos y ficción es incompatible pero al mismo tiempo deja entreabierta la posibilidad al añadir que método estaba por descubrir, en 1939, inmersa en la redacción de una biografía, deshace las posibles ambigüedades y madura que la combinación no es factible. Su diagnóstico corrobora que el género biográfico impone la condición de estar basado en hechos verificables: «If he invents facts as an artist invents them —facts that no one else can verify— and tries to combine them with facts of the other sort, they destroy each other» (1967b: 225)⁹⁴. Aunque estos hechos no son científicos e inamovibles sino que están sujetos diferentes reinterpretaciones, vuelve con ello a referirse a la incompatibilidad entre la verdad de los hechos y la verdad de la ficción («the truth of real life and the truth of fiction», 1967a: 233-234), pero esta vez para sentenciar la imposibilidad de mezclarlas, así como para ahondar en la diferencia entre el género biográfico y los géneros ficcionales. Según

⁹⁰ «En *Victoria* trató la biografía como un oficio; se rindió a las limitaciones de esta. En *Isabel* trató la biografía como un arte; desdeñó sus limitaciones» (Woolf, 1967b: 223).

⁹¹ «[...] al máximo el poder del biógrafo de selección y relación [...] estrictamente en el mundo de los hechos» (Woolf, 1967b: 224).

⁹² «Todo parecía prestarse a hacer un libro que combinara las ventajas de ambos mundos, que diera al artista la libertad de inventar, pero que ayudara su invención con el apoyo de los hechos —un libro que no fuese solo una biografía sino también una obra de arte» (Woolf, 1967b: 224).

⁹³ «[...] hechos y ficción rechazan mezclarse» (Woolf, 1967b: 224).

⁹⁴ «Si inventa los hechos como hace un artista —hechos que nadie más puede verificar— e intenta combinarlos con hechos del otro tipo, se destruyen el uno al otro» (Woolf, 1967b: 225).

la consideración de Woolf, las biografías no están destinadas a la inmortalidad porque viven en un grado de tensión, de control, inferior a la poesía y a la ficción. El novelista construye personajes que serán eternos, duraderos, mientras que los materiales del biógrafo son la historia y las personas, lo perecedero: «Much will perish; little will live. And thus we come to the conclusion, that he is a craftsman, not an artist; and his work is not a work of art, but something betwixt and between» (1967b: 227)⁹⁵. Para contrarrestar esa rebaja en el estatus de la biografía, Woolf le atribuye un incalculable valor como alimento, como estímulo de la imaginación, como proveedor de «hechos creativos» que sirvan de fertilizante para nuevos textos literarios y de referentes para los lectores.

Respecto a su primer artículo, Woolf se muestra mucho más conservadora en su ensayo sobre el arte de la biografía, tradicionalismo que culmina en su vida de *Roger Fry* (1940). Con esta última aproximación al género biográfico, la autora no solo rinde homenaje a su amigo desaparecido, sino que supone su última tentativa de medir sus fuerzas con las de su padre (Reviron, 2000: 35). Si en «Reminiscencias» se había enfrentado por primera vez a la dificultad de acercarse a los hechos dados, inamovibles, solo interpretables, Roger Fry le demuestra que teorizar era más fácil que llevarlo a la práctica. El resultado es una biografía tradicional, lineal, que se acomoda al modelo clásico plutarquiano adaptado por los victorianos: «dans un premier temps les faits et les événements qui jalonnent la vie de Fry sont narrés, et ce n'est qu'à la fin de la biographie que les traits de sa personnalité sont réellement abordés» (2000: 267)⁹⁶. Sin embargo, aún resulta más contradictorio que tras todos los cambios que introduce la nueva biografía, Woolf vuelva a caer en el tono hagiográfico y que, movida por la amistad que siempre le había profesado, oculte notablemente las aventuras sexuales del pintor y traicione con ello el código biográfico.

Tras este recorrido por la literatura inglesa, se constata el papel de Lytton Strachey como pionero de un nuevo tipo de biografía acorde con una época de desencanto y de rechazo de los valores victorianos. Pese a ser el primero y lograr un gran éxito de lectores y de reconocimiento por parte de la crítica, dentro de la nueva

⁹⁵ «Mucho perecerá; poco vivirá. Y, por lo tanto, llegamos a la conclusión de que es un artesano, no un artista, y que su trabajo no es un trabajo de arte sino algo entre una cosa y otra» (Woolf, 1967b: 227).

⁹⁶ «[...] en un primer momento se narran los hechos y acontecimientos que jalonan la vida de Fry, y no es hasta el final de la biografía que las características de su personalidad se abordan realmente» (Reviron, 2000: 267).

biografía cada autor buscará su fórmula para romper con las extensas biografías, su método para demostrar sus cualidades literarias y su capacidad de recopilar los datos y para articular una historia con amenidad e intuición, no sin olvidar los recientes cambios en la narrativa. De este modo, Strachey forja un procedimiento biográfico que responde a una necesidad de reinterpretar los documentos y ahondar en la intimidad de aquellas figuras que habían sido mitificadas desde el poder. Para ello, adopta un punto de vista irónico que evoluciona en su última biografía hacia una mayor empatía y hacia una presencia de lo ficcional que ya no tiene que ver con la construcción del relato, sino con la invención que cubra las lagunas históricas. En el caso de Woolf, la biografía forma parte de su entorno y de sus anhelos de dar voz a aquellas voces acalladas por la historia. Sin embargo, sus opiniones y prácticas biográficas siempre están cribadas por su faceta novelística. Aunque su evolución es inversa a la de Strachey, ya que va de los textos más puramente ficcionales a los más factuales, la biografía nunca es para ella equiparable a la novela, aduciendo menor libertad, de modo que queda relegada a un segundo puesto, a una función de apoyatura.

Una vez examinado el germen de la nueva biografía, conviene atender a cómo este cruza del Reino Unido al continente europeo y cómo surgen el resto de focos de renovación biográfica. Examinar esas diferentes vertebraciones del fenómeno permitirá comprender cuál fue el modelo para los biógrafos y editores españoles.

CAPÍTULO 3. ANDRÉ MAUROIS: DIVULGADOR DE LA NUEVA BIOGRAFÍA EN EUROPA

A Pontigny je rencontrai Lytton Strachey dont *La Reine Victoria* m'enseigne l'art de la biographie
(Maurois, en Suffel, 1963: 36)¹.

De entre los diferentes núcleos de renovación biográfica que emergen a lo largo del continente tras los *Victorians eminentes*, el que deslumbra con mayor intensidad es el francés con André Maurois a la cabeza. Como repara Manuel Pulido Mendoza, el escritor normando se convierte en el importador continental de las ideas biográficas inglesas (2009a: 55). Del análisis de su trayectoria se revela que desde que publica *Ariel, o la vida de Shelley* en 1923, el escritor normando se convierte en divulgador de la nueva biografía a través de tres facetas diferentes. En primer lugar, es propagador en cuanto que productor de biografías que ofrecen su aportación a la regeneración de estas. En segundo lugar y a diferencia de su homólogo inglés, dado el éxito de sus dos primeras biografías adopta el rol de teórico del género en unas conferencias de 1928, en parte para reivindicar su concepción de la biografía como género artístico y sumarse con ello al debate originado en Inglaterra, Francia y otros países, y en parte para zanjar las críticas de las que estaba siendo objeto. Ese rol teórico se completa con algunas reseñas de otras biografías que sientan las pautas para otros críticos literarios. Y, en tercer lugar, su conquista del público lector y su número ventas le convierten en germen de una moda editorial que incita a las diferentes empresas librerías a rentabilizar el auge lanzando colecciones de lo que muy a pesar de Maurois se conocerían como «vidas noveladas»². El objetivo de este apartado es ahondar en cómo se orquestan esas

¹ «En Pontigny conocí a Lytton Strachey, cuya *Reina Victoria* me enseñó el arte de la biografía» (en Suffel, 1963: 36).

² Léanse al respecto las siguientes palabras en las que la especialista en André Maurois Judith Kauffmann sintetiza la importancia de Maurois en el auge biográfico francés: «Jouer un rôle d'initiateur n'étant pas pour lui déplaire, Maurois va insuffler un élan nouveau à la biographie. Pionnier, il l'est dans la mesure où il met au point un modèle qui vise à la perfection d'un œuvre d'art comblant son public de *joies esthétiques*, tout en respectant la vérité d'une existence authentiquement vécue. De ce mélange complexe naît un genre littéraire à part entière, en dépit de quelques esprits grincheux qui situent le bâtard quelque part entre l'histoire et la fiction. Parce qu'il atteint le grand public, (les vies de Sand, de Hugo ou de Chateaubriand ont connu de nombreuses éditions et de gros tirages en différentes langues ; le *Balzac* fut un best-seller), Maurois passe pour un *vulgarisateur*, au sens noble, et moins noble du terme. Il met à la portée de tous les récits admirablement lisibles des vies de quelques héros de notre patrimoine culturel. Le succès aidant, il contribue involontairement à l'éclosion de quelques collections à grand tirage, sérieuses comme "Les vies d'hommes illustres" ou de qualité douteuse comme "Les vies passionnées...". Peut-on légitimement tenir grief au modèle des erreurs et des platitudes de mauvais imitateurs ?» (Kauffmann,

diferentes facetas que convierten a André Maurois en uno de los biógrafos más prestigiosos de la literatura francesa.

Ya se han reproducido anteriormente las palabras de Martin-Chauffier en el prólogo a la edición del *Aspectos de la biografía* en las que aseguraba que, gracias a la aparición de *Ariel, o la vida de Shelley*, 1923 se convierte en una fecha importante en la historia de la literatura francesa porque restaura en el país galo la biografía y le otorga el atributo de obra de arte (1928b: 8). Y es que, pese a lanzarse a la práctica del género biográfico, el punto de partida era diferente al de Strachey, tanto por el marco literario como por su motivación personal. Esto es, mientras la voluntad del inglés era revertir el modelo inmediato de las biografías victorianas, en Francia el género no había creado escuela, algo que contrasta con las palabras de Strachey elogiando las obras francesas escritas por Condorcet y Fontenelles. De ahí que Maurois declarara en la parte de sus memorias que retoma en 1965 que su elección del género biográfico se debía principalmente al azar, ya que, de hecho, su deseo siempre se había encaminado a escribir novelas:

En realidad, jamás había resuelto deliberadamente consagrar una parte de mi vida a este género. Ocurrió, como todas las cosas importantes, primero por casualidad (nuestras decisiones se toman siempre por escasa mayoría), y después, porque al escribirlas, me aficioné a esta clase de estudios. Cuando, en mi niñez y adolescencia, sentía con tanta intensidad el deseo de escribir no pensaba, ciertamente, en las biografías. ¿Cómo se me habría podido ocurrir esta idea? El género representaba un papel ínfimo en la literatura francesa. Había algunos libros ilustres: el *Carlos XII*, de Voltaire (que no me gusta mucho); la *Vida de Rancé*, de Chateaubriand (que es una confesión); las vidas, muy resumidas, que había escrito Stendhal; las vidas vulgares de Victor Cousin; las biografías de desconocidos, incluidas en diversas obras de Sainte-Beuve; las vidas heroicas de Romain Rolland. Cada una de estas obras tenía sus méritos; pero ninguna era una biografía, según mi gusto y a mi modo de ver. En una palabra: nada podía atraerme, en Francia, por estos insólitos caminos (Maurois, 1971: 423)³.

1980: 10-11) || «Jugar un papel de iniciador no le ha sido incómodo, Maurois va a insuflar un impulso nuevo a la biografía. *Pionero* lo es en la medida en que desarrolla un modelo que aspira a la perfección de una obra de arte colmando a su público de *alegrías estéticas*, al tiempo que respeta la verdad de una existencia auténticamente vivida. De esta mezcla compleja nace un género literario de pleno derecho, a pesar de algunos espíritus gruñones que lo consideran un híbrido entre la historia y la ficción. Como alcanza al gran público, (las vidas de Sand, de Hugo o de Chateaubriand han tenido numerosas ediciones y grandes tiradas en diferentes lenguas; el *Balzac* fue un best-seller), Maurois pasa por un *vulgarizador*, en el sentido más y menos noble del término. Pone al alcance de todos los relatos admirablemente inteligibles de las vidas de algunos de los héroes de nuestro patrimonio cultural. El éxito ayuda, contribuye involuntariamente a la eclosión de algunas colección de gran tirada, serias como “Las vidas de hombres ilustres” o de calidad dudosa como “Las vidas apasionadas...” ¿Podemos legítimamente tener reproches al modelo de los errores y de las simplezas de los malos imitadores?» (Kauffmann, 1980: 10-11).

³ Maurois vuelve a repetir que no había decidido deliberadamente escribir biografías sino que llegó a ello por azar, así como que la biografía no había jugado ningún papel destacable en la literatura francesa en *Soixante ans de ma vie littéraire* (Sesenta años de mi vida literaria, 1963) (Maurois, 1966: 38) y en la conferencia de febrero de 1967 «Le biographie et ses personnages: vérité et poésie» (Maurois, 1967: 5).

Llama la atención, con relación a ello, que para Lytton Strachey los modelos literarios fuesen primordialmente franceses, mientras que para André Maurois lo fuesen, en contraposición, los ingleses y, muy especialmente en su faceta biográfica, la estela de Strachey. Maurois llegó, por lo tanto, a la biografía tras incursionarse por el mundo de las letras como novelista. Autor prolífico⁴, él mismo destacaba su interés por los diferentes géneros, literarios o históricos, por ejemplo en el texto autobiográfico *Portrait d'un ami qui s'appelait moi (Retrato de un amigo: yo, 1959)*:

Quand on regarde les titres de ces quarante ou cinquante ouvrages, on est frappé par leur diversité. Il y a des biographies, des histoires, des romans, des contes et nouvelles, des essais critiques, des livres de moraliste, des mémoires, des journaux, des discours. Si le temps et les circonstances l'avaient permis, j'aurais sans doute tenté ma chance encore en d'autres genres (Maurois, 1959: 43)⁵.

Movido en todas estas modalidades narrativas por «curiosité universelle, besoin de comprendre, besoin d'expliquer» (1959: 47)⁶, André Maurois, llamado en realidad

⁴ La lista exhaustiva de las obras publicadas por André Maurois es harto extensa. Vaya aquí una selección atendiendo a los diferentes géneros practicados. Entre las novelas destacan: *Les Silences du Colonel Bramble (Los silencios del coronel Bramble, 1918)*, *Ni ange, ni bête (Ni ángel, ni bestia, 1919)*, *Les discours du Docteur O'Grady (Los discursos del doctor O'Grady, 1922)*, *Bernard Quesnay (1922)*, *Climats (Climas, 1928)*, *Voyage au pays des Articoles (Viaje al país de los artícolos, 1928)*, *Le cercle de famille (El círculo de familia, 1932)*, *L'instinct du bonheur (El instinto de la felicidad, 1934)*, *La machine à lire les pensées (La máquina para leer pensamientos, 1947)*; entre los cuentos y novelas cortas: *Melpe ou la Délivrance (La liberación, 1926)*, *Premiers contes (Primeros cuentos, 1935)*, *Les mondes impossibles (Los mundos imposibles, 1947)*, *Le dîner sous les marronniers (Cena bajo los castaños, 1951)*; todas sus biografías: *Ariel, ou la vie de Shelley (Ariel, o la vida de Shelley, 1923)*, *La vie de Disraeli (Disraeli, 1927)*, *Byron (1930)*, *Lyautey (1931)*, *Tourgueniev (1931)*, *Voltaire (1932)*, *Chateaubriand (1938)*, *A la recherche de Marcel Proust (En busca que Marcel Proust, 1949)*, *Lélia ou la vie de George Sand (Lélia o la vida de George Sand, 1952)*, *Olympio ou la vie de Victor Hugo (Olimpo o la vida de Victor Hugo, 1954)*, *Les trois Dumas (Los tres Dumas, 1957)*, *La vie de sir Alexander Fleming (La vida de sir Alexander Fleming, 1959)*, *Adrienne ou la vie de Madame de la Fayette (Adriana o la vida de Madame de la Fayette, 1960)*; *Prométhée ou la vie de Balzac (Prometeo o la vida de Balzac, 1965)*; libros históricos como: *Eduard VII et son temps (Eduardo VII y su época, 1933)*, *Histoire d'Angleterre (Historia de Inglaterra, 1937)*, *Histoire de la France (Historia de Francia, 1947)*, *Histoire des États-Unis (Historia de los Estados Unidos, 1943-1944)*, *Histoire parallèle des États-Unis et de l'U. R. S. S. (Historia paralela de los Estados Unidos y de la U. R. S. S., 1963)*; y numerosos ensayos: *Dialogues sur le commandement (Diálogos sobre el mando, 1924)*, *La conversation (La conversación, 1927)*, *Un essai sur Dickens (Un ensayo sobre Dickens, 1927)*, *Études anglaises (Estudios ingleses, 1927)*, *Petite histoire de l'espèce humaine (Pequeña historia de la especie humana, 1927)*, *Rouen (1927)*, *Aspects de la biographie (Aspectos de la biografía, 1928)*, *Fragments d'un journal de vacances (Fragmentos de un diario de vacaciones, 1929)*, *Sentiments et coutumes (Sentimientos y costumbres, 1934)*, *Magiciens et logiciens (Mágicos y lógicos, 1935)*, *Un art de vivre (Un arte de vivir, 1939)*, *Les origines de la guerre de 1939 (Los orígenes de la guerra de 1939, 1940)*, *Espoirs et souvenirs (Esperanzas y recuerdos, 1943)*, *Études américaines (Estudios americanos, 1946)*, *Conseils à un jeune français partant pour les États-Unis (Consejos a un joven francés que va a los Estados Unidos, 1947)*, *Lettre ouverte à un jeune jomme (Carta abierta a un joven, 1966)*; y sus *Mémoires (Memorias, 1942 y 1970)*.

⁵ «Cuando uno mira los títulos de esas cuarenta o cincuenta obras, uno se inquieta por su diversidad. Hay biografías, historias, novelas, cuentos y novelas cortas, ensayos críticos, libros de moralista, memorias, diarios, discursos. Si el tiempo y las circunstancias lo hubieran permitido, sin duda habría probado aún suerte en otros géneros» (Maurois, 1959: 43).

⁶ «[...] la curiosidad universal, la necesidad de comprender, la necesidad de explicar» (Maurois, 1959: 47).

Émile-Salomon-Wilhelm Herzog, nació en 1885 en la localidad de Elbeuf, situada en la región francesa de Normandía, en el seno de una familia judía dedicada a la industria textil. Aunque estaría destinado a recoger las riendas del negocio familiar entre 1904 y 1914, pudo antes licenciarse en Filosofía por la Universidad de Caen, donde fue alumno de Émile-Auguste Chartier, filósofo conocido por el pseudónimo de *Alain*. La prolongada relación con el maestro marcó la trayectoria del discípulo no solo en el método de pensamiento, basado en «ir a la verdad con toda el alma», sino también en las lecturas, los modelos literarios decimonónicos y en una despreocupación por «des modes littéraires, politiques ou intellectuelles» (Maurois, 1966: 37)⁷.

Su experiencia como intérprete del Estado Mayor británico durante la Primera Guerra Mundial le llevó a redactar su primer libro: *Los silencios del coronel Bramble* (1918). Nace en ese momento el escritor André Maurois ante la orden de sus superiores de que usase un seudónimo que evitara que los oficiales ingleses entre los que había convivido se sintieran molestos. Así explica esa renominación en sus memorias:

Por fin, me resigné y escogí el patronímico *André*, en recuerdo de mi primo muerto ante el enemigo, y el apellido *Maurois*, nombre de un pueblo próximo a Cambrai, porque me gustó su triste sonoridad... *André Maurois*... ¡Qué extrañas y nuevas me parecieron entonces estas sílabas! (Maurois, 1971: 131).

Parapetado tras ese seudónimo que no abandonará en ninguno de sus siguientes trabajos, André Maurois hizo siempre bandera de su independencia como escritor. De este modo, aunque se le considere uno de los puntales de la biografía moderna, nunca militó en ninguna corriente estética o literaria. Por ejemplo, durante sus inicios sentía que su patria espiritual era la del grupo de la *Nouvelle Revue Française*, formado entre otros por André Gide, Jean Schlumberger y Martin du Gard (Maurois, 1966: 32). Les leía sintiéndose exiliado de ese circuito, del que, a pesar de entablar una amistad más adelante y de participar en la revista, nunca llegó a formar parte activa⁸. La razón principal de esa autonomía parecía residir en la independencia preconizada por Alain y en su propio deseo de mantener una concepción literaria más acorde con la tradición francesa clásica que con las vanguardias o la literatura de carácter revolucionario. Tampoco contribuía a una posible integración su situación geográfica alejada del centro

⁷ «[...]» «las modas literarias, políticas o intelectuales» (Maurois, 1966: 37).

⁸ Al repasar los sesenta años de su carrera literaria afirmaba: «Después Gide intentó atraerme en su estela. Eso me tentaba; me ofrecía la pertenencia a un grupo cuyo talento admiraba. Pero había algo en su estilo y en su actitud, un yo no sé qué, al que me sentía alérgico» (Maurois, 1966: 36) || «Ensuite Gide tenta de m'attirer dans son sillage. Cela était tentant ; il m'offrait l'appartenance à un groupe dont j'admirais le talent. Mais il y avait dans son style et dans son attitude un je ne sais quoi auquel je me sentais allergique».

literario parisino. Este es el panorama literario de la Francia de entreguerras que dibuja el propio autor en *Soixante ans de ma vie littéraire*:

La littérature de l'après guerre ne s'écartait pas alors beaucoup de la tradition française classique. A la N.R.F. même, Martin du Gard, Schlumberger, Rivière demeuraient dans cette « ligne ». Gide, avec *les Faux Monnayeurs* et surtout Proust, avec la *Recherche du Temps Perdu*, changeaient les angles d'attaque, mais étaient l'un et l'autre nourris des grands auteurs. Jules Romains essayait, comme jadis Balzac, mais avec un talent « unanime » et original, de peindre toute société. Notre groupe, celui qui émergeait de la guerre, celui de Grasset, était composé d'auteurs non révolutionnaires. Mauriac appartenait à la lignée Barrès-Chateaubriand ; Montherlant à celle de Tacite. Mauriac, l'autre jour, a dit très justement, que ce qui caractérisait ce groupe, c'était le désir de raconter une histoire et non celui de renouveler une technique. Je ne dis pas que nous avons raison, mais nous étions ainsi. Voilà tout. La plus grande nouveauté du temps, c'était une attirance vers l'irrationnel. La philosophie de Bergson, la musique de Debussy, la peinture des impressionnistes, le roman de Proust cherchaient à substituer le mouvant, l'indéterminé aux formes classiques (1966: 30-32)⁹.

Más identificado con el grupo de autores que publicaban en la editorial Grasset y aunque apostara por una escritura más conservadora, Maurois estuvo influido por las teorías de Bergson y las novelas de Proust. Declarado admirador de escritores como Honoré de Balzac, Antón Chéjov, León Tolstói, Rudyard Kipling o Marcel Proust, todos los especialistas de su obra destacan el peso de Inglaterra y de sus escritores en su formación, algo especialmente relevante en la cuestión biográfica. Claude Monnet es quien mejor atisba la razón de esa fascinación inglesa:

De plus, la religion anglaise parfaitement adaptée aux structures de la société devait séduire Maurois. Le sceptique qu'il était ne pouvait que se réjouir au spectacle de la tolérance et le conservateur être sensible aux vertus sociales de la religion anglicane. Plus tard, en Disraeli, il montrera un juif converti à la religion anglicane qui s'appuie sur l'Eglise pour établir un conservatisme rénové. [...] Maurois avait trouvé dans l'âme anglaise un ensemble de traits qui correspondaient à sa vision de l'homme: une énergie fortement appliquée au réel, la certitude que l'homme reçoit de son contact direct avec les faits des leçons précieuses, le sens de la discipline. Il adhère pleinement à l'idéal du « gentleman » (Monnet, 1978: 16-17)¹⁰.

⁹ «La literatura de la posguerra no se alejaba mucho de la tradición francesa clásica. En la misma *N. R. F.*, Martin du Gard, Schlumberger, Rivière permanecieron en esa "línea". Gide, con *Los monederos falsos*, y sobre todo Proust, con *En busca del tiempo perdido*, cambiaron los ángulos de ataque, pero ambos estaban nutridos de los grandes autores. Jules Romains intentó, como antes Balzac, pero con un talento "unanimista" y original, pintar toda la sociedad. Nuestro grupo, aquel que emergiera de la guerra, aquel de Grasset, estaba compuesto por autores no revolucionarios. Mauriac pertenecía a la línea Barrès-Chateaubriand; Montherlant a la de Tácito. Mauriac, el otro día, ha dicho muy acertadamente que lo que caracterizaba a este grupo era el deseo de contar una historia y no el de renovar una técnica. No digo que tuviéramos razón, pero éramos así. Eso es todo. La mayor novedad de la época fue una atracción hacia lo irracional. La filosofía de Bergson, la música de Debussy, la pintura de los impresionista, la novela de Proust buscaban sustituir lo inestable, lo indeterminado a las formas clásicas» (Maurois, 1966: 30-32).

¹⁰ «Además, la religión inglesa, perfectamente adaptada a las estructuras de la sociedad debió seducir a Maurois. Su lado escéptico solo podía gozar con el espectáculo de la tolerancia; su lado conservador, ser sensible a las virtudes sociales de la religión anglicana. Más tarde, en Disraeli, mostrará a un judío convertido a la religión anglicana que se apoya en la iglesia para establecer un conservadurismo renovado. [...] Maurois había encontrado en el alma inglesa un conjunto de rasgos que correspondían con su visión del hombre: una energía fuertemente aplicada a lo real, la certeza que el hombre recibe de su contacto directo con los hechos de las lecciones valiosas, el sentido de la disciplina. Se adhiere plenamente al ideal del "gentleman"» (Monnet, 1978: 16-17).

En sus años de formación, concretamente en agosto 1922, gracias al escritor y profesor de literatura Paul Desjardins fue invitado diez días a la Abadía de Pontigny. Fue allí donde empezó a entablar relación con otros autores franceses como André Gide, Martin du Gard, Jean Schlumberger, Edmond Jaloux, François Mauriac, Ramon Fernandez, Jean Prévost y Charles du Bos —muchos de ellos núcleo de la *N. R. F.* y futuros reseñistas de sus biografías—, e ingleses como Lytton Strachey, Roger Fry y Ernest-Robert Curtius.

Este encuentro con el pionero de la nueva biografía fue recordado por Maurois en numerosas ocasiones y, en sus conversaciones con Jacques Suffel, tituladas *André Maurois avec des remarques par André Maurois* (1963), admitía que había sido su maestro biográfico: «A Pontigny je rencontraí Lytton Strachey dont *La Reine Victoria* m'enseigne l'art de la biographie» (en Suffel, 1936: 36)¹¹. La frase justifica por sí sola que se considere al inglés el renovador de un género que traspasa las fronteras y que Maurois se encarga de continuar difundiendo por Europa y Estados Unidos. Pese a la repetida independencia de Maurois y a que su propuesta biográfica variara en algunos puntos de la de Strachey, lo cierto es que sus biografías se sitúan dentro del mismo fenómeno literario.

Es frecuente encontrar las alabanzas del francés hacia el autor de los *Victorianos eminentes*. Ya se ha aludido al prólogo que dedicó a la traducción francesa de esta biografía y en el apartado 3.1. se incidirá en los elogios que dispensa en sus textos teóricos al que califica como padre y maestro de la biografía moderna (Maurois, 1928: 231)¹². Corresponde ahora conocer lo que el autor de *Ariel* expuso en el retrato dedicado a Strachey en *Mágicos y lógicos* (1935), una compilación de retratos de nueve autores anglosajones. En esta semblanza, queda patente la admiración de André Maurois por Lytton Strachey en cuanto que biógrafo moderno que había ensalzado el género al estatus de arte. Principalmente subraya que el biógrafo inglés fue artista antes que historiador y que por ello sus biografías alcanzaron tanto éxito y se sobrepusieron al hándicap del reinado de los novelistas. A pesar de su superioridad, debido según Maurois a que «fue un gran artista y tal vez el prosista más galano y depurado de su

¹¹ «En Pontigny conocí a Lytton Strachey, cuya *Reina Victoria* me enseñó el arte de la biografía» (en Suffel, 1963: 36).

¹² Estas palabras pertenecen al artículo «The Modern Biographer», en *The Yale Review*: «We now come to Strachey, who is, I think, by common agreement to be considered as the father and master of modern biography» (Maurois, 1928: 231) || «Llegamos a Strachey, que es, creo, por acuerdo común considerado el padre y maestro de la biografía moderna».

siglo de la lengua inglesa» (Maurois, 1961: 203), Strachey no lo tuvo fácil debido a la polémica suscitada por la consagración de la biografía como obra de arte. Esto es, los historiadores eran hostiles a que la historia se considerara como relato y ordenación de los hechos y no como ciencia. El retratista francés es consciente de la labor stracheyana de «refrescar los retratos victorianos» del grueso de páginas «torpes, parciales, pero atiborradas de hechos» (1961: 208) en la que se había convertido la biografía, así como del método similar al novelesco:

Antes de él —salvo en algunos memorialistas geniales, como Boswell, Retz o Saint-Simon—, los caracteres históricos, aparecían delineados con harta simplicidad. Strachey dibuja los suyos a la manera de un gran novelista, atento a los movimientos del cuerpo, subrayado una frase involuntaria y aproximándose, a cada trazo, cada vez más a la verdadera vida (1961: 208-209).

Como hiciera en el «Préface» (1933), el biógrafo de Shelley equipara las cualidades literarias y estilísticas de Strachey con las de Proust, novelista de la memoria: gusto por lo infinitamente pequeño de las pasiones y caracteres, familiaridad, perfección y ausencia de rigurosidad: «Igual que Proust, en fin, es, ante todo, un gran poeta; es decir, un hombre que sabe recrear un mundo vivo con imágenes nuevas» (1961: 212). No obstante los elogios, Maurois también reserva unas líneas para apuntar que el Gordon retratado por Strachey es algo injusto o que su Disraeli es más ridículo y menos profundo:

Digamos de una vez que Strachey, coleccionador de hechos, es admirable por la amplitud de su lectura y lo escrupuloso de sus pesquisas; pero que un cierto espíritu burlón y una afición desmedida a lo epigramático le hacen a menudo sacrificar la simplicidad y la exactitud a la amenidad (1961: 221).

Pese a este reparo, como se viene señalando Strachey sirvió de precursor del arte de la biografía para otros autores como Maurois, quien toma el relevo para renovar el género en Francia en vista de los escasos precedentes en su tradición literaria¹³. Sin embargo, la elección del género estuvo motivada por razones distintas. Esto es, si bien se ha señalado que la nueva biografía surge en Inglaterra como oposición al victorianismo y como un sentimiento de desencanto tras la Primera Guerra Mundial, en Francia nace no tanto por la escasa práctica del género como por el conflicto interior de Maurois, según este confiesa —entre otros lugares— en el diálogo con Jacques Suffel:

¹³ Así lo ratifica Jacques Suffel: «André Maurois es verdaderamente el renovador de un género que antes de él Sainte-Beuve y Taine habían llevado a un alto grado de perfección. Pero Sainte-Beuve es muy a menudo poco indulgente y Taine está demasiado imbuido de su teoría de los medios» (Suffel, 1963: 93) || «André Maurois est véritablement le rénovateur d'un genre qu'avant lui Sainte-Beuve et Taine avaient porté à un haut degré de perfection. Mais Sainte-Beuve est trop souvent peu bienveillant et Taine est trop imbu de sa théorie des milieux».

«Je ne l'ai pas choisi. Tout a commencé par une vie de Shelley, *Ariel*, que j'avais été tenté d'écrire, comme on l'a souvent raconté, parce qu'elle me permettait d'exposer un conflit intérieur qui ressemblait un peu au mien» (en Suffel, 1963: 95)¹⁴. Por consiguiente, por un lado los motivos personales que le llevan a la biografía se relacionan con la identificación y el vínculo establecido entre el autor y el poeta Percy Bysshe Shelley, una simpatía hacia el biografiado que se erigió en una tónica de muchas de sus obras biográficas posteriores y que le diferenciaba de Strachey¹⁵. Por otro, la elección de personajes románticos no se debe exclusivamente a cierta identificación y predilección por parte de Maurois, sino que responde a su vez a un sentimiento compartido tras la guerra, tal como hace constatar Claude Monnet:

De plus, l'état d'esprit de l'après-guerre caractérisé par le désir d'évasion, le besoin d'exemples héroïques, la révolte contre les traditions, l'inquiétude, et la recherche de la vérité, était favorable à une résurgence du romantisme et préparait la voie à un nouvel intérêt pour le genre biographique (Monnet, 1978: VII)¹⁶.

Esa búsqueda de explicaciones en el pasado con la biografía como instrumento vuelve a emparentar las iniciativas de renovación inglesas y francesas. El siglo XIX se convierte tanto para Strachey como para Maurois en marco de sus relatos y en proveedor de personajes más románticos en el caso del francés. Pese a no justificarse ese sentimiento de posguerra en la manifestación española del resurgir biográfico, como se verá esta también comparte ese interés por buscar las causas del presente en el pasado con el Romanticismo del siglo XIX como núcleo.

La renovación biográfica que Maurois acometió en Francia supuso la aparición de la denominación «biografía novelada». Como se ha mencionado brevemente en el

¹⁴ «Yo no lo he elegido. Todo comenzó por una vida de Shelley, *Ariel*, que estuve tentado de escribir, como se ha contado a menudo, porque esta me permitía exponer un conflicto interior que se parecía un poco al mío» (en Suffel, 1963: 95).

¹⁵ Jean Prévost, en un repaso por la trayectoria de André Maurois incidía en esa diferencia entre el humor y la sátira de Strachey frente a la comprensión de Maurois: «Por suerte, la concreta filosofía de Maurois, su sentido de la actividad y su sentido de la historia se apoyaban sobre una creencia en el hombre, en la potencia y en la influencia de genios originales. Estas perspectivas, este don de simpatía, iban a producir las biografías de Maurois» (1937: 440). En ello incide asimismo Claude Monnet al afirmar que «A diferencia de Strachey, cuyo espíritu estaba en reacción contra el victorianismo y cuyos retratos se transformaron a veces en verdaderas caricaturas, Maurois ha dejado que la simpatía se volviese coincidencia, identificación con el sujeto» (Monnet, 1978: 55). || «Par bonheur, la philosophie concrète de Maurois, son sens de l'activité et son sens de l'histoire s'appuyaient sur une croyance en l'homme, en la puissance et en l'influence des génies originaux. Ces vues, ce don de sympathie, allaient produire les Biographies de Maurois» (Prévost, 1937: 440); «A la différence de Strachey, dont l'esprit était en réaction contre le victorianisme et dont les portraits se transformaient parfois en véritables caricatures, Maurois a laissé la sympathie devenir coïncidence, identification avec le sujet» (Monnet, 1978: 55).

¹⁶ «Además, el estado de ánimo de la posguerra, caracterizado por el deseo de evasión, la necesidad de ejemplos heroicos, la revuelta contra las tradiciones, la inquietud y la búsqueda de la verdad, eran favorables a un resurgimiento del romanticismo y preparaba el camino a un nuevo interés por el género biográfico» (Monnet, 1978: VII).

apartado 1.3., la etiqueta fue creada para describir su *Ariel, o la vida de Shelley*, una especie de hibridación genérica que se convirtió en foco de polémicas y en producto editorial. El desencadenante para que alguien acuñara el término parecía estar en la «Nota al benévolo lector» con que Maurois, a sugerencia de Charles du Bos, inicia la obra:

Se ha deseado hacer en este libro una obra de novelista más que de historiador o de crítico. Todos los hechos relatados son verdaderos y no se atribuye a Shelley ni una frase ni un pensamiento que no figuren en las Memorias de sus amigos, en sus cartas y en sus poemas; pero se ha procurado ordenar estos elementos verdaderos de modo que produzcan la impresión de un descubrimiento progresivo y de este desarrollo natural que parece característico de la novela. Así, pues, que no busque aquí el lector ni erudición ni revelaciones, y si carece de una viva afición a las educaciones sentimentales, que no abra este libro. Los curiosos de la historia que deseen confrontar este relato con otros, hallarán, a la conclusión del volumen, una lista de las fuentes accesibles (Maurois, 1975a: 10).

A priori, la única frase que justifica el adjetivo *novelada* es la primera: «obra de novelista más que de historiador». El resto expone las mismas pretensiones que apuntara Strachey: las dos fases del biógrafo, documentación y expresión, resueltas en una apuesta por la amenidad, la veracidad, la incursión en la interioridad de un personaje histórico y la narración de su desarrollo. La expresión «biografía novelada» serviría para calificar este modo de animar al personaje histórico como si de un personaje de *Bildungsroman* se tratase si no fuera porque algunos imitadores trocaron la documentación por la invención de pasajes, cosa criticada por el propio Maurois y por muchos de los críticos que —véase el epígrafe 3.4.— se opusieron a la hibridación. El autor francés repitió hasta la saciedad que nunca había inventado nada y, hastiado del debate, llegó a renegar de su primera biografía. De este modo, evolucionó hacia biografías cada vez más eruditas y extensas, en cierta medida opuestas a esa amenidad perseguida en un origen, y defendió frente al sambenito de lo *novelado* (*romancée*) el término *novelesco* (*romanesque*). Así, en las páginas de sus memorias escritas en 1941, relata de la siguiente manera las consecuencias de su primera biografía:

Por fin, en 1923, terminé mi vida de Shelley. La titulé: *Ariel*. Charles du Bos, que leyó mi manuscrito con secreta tristeza, pues Shelley era uno de *sus* temas y él mismo estaba preparando un libro muy diferente sobre aquel, me aconsejó que añadiese una nota preliminar para indicar a los críticos lo que había querido realizar. Seguí su consejo y sin duda hice mal, porque de este breve prólogo nació, a pesar mío, la absurda y peligrosa expresión «Biografía novelada». Yo no la había empleado nunca; antes al contrario, había dicho que el biógrafo no tiene derecho a inventar un solo hecho, una sola frase, aunque puede y debe manejar los materiales auténticos como si de una novela se tratase, y dar al lector la impresión del descubrimiento del mundo por un héroe, que es lo verdaderamente novelesco. Pero son pocos los que saben leer, sobre todo los prólogos, y el éxito de *Ariel*, que asombró a mi editor y a mí mismo, fomentó las colecciones, a menudo detestables, de «Vidas novelescas» y de «Vidas amorosas». Durante algún tiempo, sufrí, de rechazo, las consecuencias de este alud de biografías improvisadas e insuficientes, y cuando reanudé este género tuve que poner el máximo cuidado en respetar las legítimas exigencias, e incluso las manías, de los eruditos escrupulosos y atrabiliarios. Afortunadamente, y para mi gran satisfacción, el más eminente crítico inglés, Sir

Edmund Gosse, encomió en grado sumo mi *Ariel*, cosa que intimidó a los descontentos (Maurois, 1971: 154).

El propósito de Maurois, coincidiendo con las directrices de Strachey, era el de armonizar los dos extremos en torno a los cuales se orquestaba el debate: erudición y arte¹⁷; o lo que es lo mismo, la veracidad del erudito con el punto de vista y la expresión propia del artista¹⁸. Sin embargo, la experiencia de *Ariel* le enseñó «deux choses importantes : d'abord que la biographie est un bel art, et qui retient le lecteur ; ensuite que, pour maintenir la crédibilité et ne pas tomber dans un genre hybride et faux, il fallait se garder de « romancer »» (en Suffel, 1963: 95)¹⁹. Aunque previamente a esa primera aproximación al género se había documentado escrupulosamente y había estudiado el renovado arte de la biografía en Inglaterra (Martin-Chauffier, 1928b: 11), al irse descubriendo nuevos documentos sobre Shelley que le dibujaban como un ser más inmoral y menos sincero de lo que se había creído, Maurois se planteó reescribir la biografía y no rehusó admitir que había estudiado su modelo con una mirada rápida y que había sido demasiado subjetivo al buscar en la vida de Shelley la solución a sus propios problemas (Suffel, 1963: 86). Es esa subjetividad y simpatía la que, como subraya Kauffman, se encontraba también en el origen del malentendido de la biografía novelada (Kauffmann, 1980: 137).

La evolución del autor en su faceta como biógrafo, en consecuencia, parte de lo que se denominó «biografía novelada» a una biografía crítica en la que, manteniendo la simpatía hacia los biografiados pero sin llegar a transmutarlos en *alter egos*, seguía incidiendo en sus temas predilectos (Kauffmann, 1980: 137). Tras la recepción de *Ariel* el autor experimentó el modo de reconducir sus biografías y de ratificar su esencia como

¹⁷ Así lo declaraba en los comentarios del ensayo de Jacques Suffel: «[...] je pense qu'une biographie devrait être à la fois œuvre d'historien et œuvre d'art» (en Suffel, 1963: 96) || «[...] pienso que una biografía debería ser a la vez obra de historiador y obra de arte».

¹⁸ Véase al respecto lo apuntado por Jack Kolbert: «An accomplished novelist and short-story writer, he did not wish to suppress within himself the natural tendency of the artist to express himself in a style uniquely his own and to impregnate his text with his personal point of view. But as a scholar, his freedom of movement was severely compromised by the need to adhere to the conventions of documentation. Yet, he refused to believe a reconciliation of art and erudition impossible. In fact, he has defined a great biography as a work "où les deux sœurs ennemies Erudition et Poésie s'unissent pour recréer l'image."» (Kolbert, 1967: 45) || «Consumado novelista y cuentista, no deseaba reprimir en él mismo la tendencia natural del artista de expresarse en un estilo únicamente suyo ni la de impregnar su texto con su punto de vista personal. Pero como erudito, su libertad de movimiento estaba seriamente comprometida por la necesidad de adherirse a las convenciones de la documentación. Sin embargo, se negó a creer que la reconciliación del arte y la erudición fuese imposible. De hecho, ha definido una gran biografía como un trabajo "donde las dos hermanas enemigas, Erudición y Poesía, se unen para recrear la imagen"».

¹⁹ «[...] dos cosas importantes: primero que la biografía es un arte bello y que atrapa al lector; después que, para mantener la credibilidad y no caer en un género híbrido y falso, era necesario evitar "novelar"» (en Suffel, 1963: 95).

biógrafo. Su segunda biografía, *Disraeli* (1927), fue considerada la mejor de toda su producción puesto que en ella lograba armonizar realmente las vertientes de erudición y poesía. Al comenzar la década siguiente, con la publicación de *Byron* (1930), Maurois exhibió el que sería su estilo definitivo: la biografía extensa y erudita que se asemejaba demasiado a un tratado histórico. El biógrafo normando glosaba su trayectoria en los siguientes términos partiendo del *Disraeli*:

Il eut cette qualité d'être écrit en un temps où j'accordais moins d'importance à la découverte de documents nouveaux qu'à la forme littéraire. Plus tard, attaqué par des sots, je voulus montrer que, moi aussi, je pouvais jouer avec succès le jeu de l'érudition. J'apportai du nouveau, beaucoup de nouveau, sur Byron, sur Proust, sur George Sand, sur Hugo. Cela musela les roquets, mais me submergea parfois sous le flux des inédits. Le biographe qui a découvert des lettres inconnues, ou le journal de son héros, résiste mal à la tentation de citer. Il acquiert ainsi l'estime des spécialistes ; son art en souffre (en Suffel, 1963: 55)²⁰.

Pese a desequilibrar los dos platillos de la balanza en beneficio de la erudición, Maurois salvaguardó siempre el sentido novelesco en sus biografías, entendiendo que las biografías novelescas a las que siempre se refirió eran aquellas en que la narración biográfica se encaminaba a mostrar el descubrimiento de la vida y del mundo por parte del personaje, con lo cual se seguían «les réactions, la formation progressive, la croissance naturelle, comme s'il s'agissait de personnages de roman, associant l'ordre logique à l'ordre historique» (Droit, 1953: 63)²¹. En palabras de Maurois:

Lo bueno de la biografía es, precisamente, que demuestra que de una vida en apariencia mediocre puede nacer una obra sublime. Yo traté de salvar lo novelesco de las grandes existencias. ¿Qué quiere decir esto? Lo novelesco es la separación entre la imagen provisional del mundo y de los seres que se forja todo adolescente, y la imagen más adecuada que la vida le revela poco a poco. Goethe escribió *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. He aquí el tema novelesco por excelencia. Cuando Proust nos muestra que, en Combray, durante su infancia, Guermantes no era más que un nombre, y cuando, más tarde, descubre detrás de este nombre una realidad muy distinta de la que había imaginado, escribe, como Balzac, unas *Ilusiones perdidas*, pero encuentra la salvación en una ilusión voluntaria, que es el arte (Maurois, 1971: 425).

El aliciente de André Maurois por lo novelesco y por esta manera de trasladar la acción de los personajes a la biografía al estilo de una novela de aprendizaje hay que ponerlo en parangón con su fascinación por Honoré de Balzac, escritor al que aseguró admirar más que a cualquier otro novelista y releer cada año (Maurois, 1967: 7). Kauffmann (1980: 121), Suffel (1963: 88) y Kolbert (1985: 105) coinciden en que fue

²⁰ «[*Disraeli*] tuvo la cualidad de estar escrito en un tiempo donde concedía menos importancia al descubrimiento de nuevos documentos que a la forma literaria. Más tarde, atacado por los tontos, quise demostrar que yo también podía practicar con éxito el juego de la erudición. Aporté de nuevo, mucho de nuevo, sobre Byron, Proust, George Sand, Hugo. Eso puso el bozal a los perros, pero me sumergió a la vez debajo del flujo de los inéditos. El biógrafo que ha descubierto las cartas desconocidas, o el diario de su héroe, resiste mal a la tentación de citar. Adquiere así la estima de los especialistas; su arte lo sufre» (en Suffel, 1963: 55).

²¹ «[...] las reacciones, la formación progresiva, el desarrollo natural, como si se tratase de personajes de novela, asociando el orden lógico al orden histórico» (Droit, 1953: 63).

su modelo de imitación, de suerte que sus biografías se agrupan en una nueva *Comedia Humana* del siglo XX, «una especie de *Comedia Romántica*» (Maurois, 1959: 61). Como novelista, era incapaz de emular las dotes balzaquianas de demiurgo, pero sí disponía de las aptitudes necesarias para recrear ese mundo de pasiones y caracteres a partir de la revitalización de personajes históricos, sobre todo con motivo de la serie de estudios dedicados a los escritores románticos franceses comenzada en 1938 con *Chateaubriand* y continuada con *Lélia o la vida de George Sand* (1952), *Olimpo o la vida de Victor Hugo* (1954), *Los tres Dumas* (1957) y *Prometeo o la vida de Balzac* (1965). Esta última biografía consagrada a su autor favorito puso el broche de oro a su longeva carrera.

El biógrafo francés no solo logró confeccionar una nueva *Comedia humana*, sino que su mayor mérito radica en «fournir à un grand nombre de lecteurs profanes une information aisément assimilable» (Monnet, 1978: 266)²²; esto es, en el sentido positivo del término, supo servir de vulgarizador de la cultura y de los principales autores del siglo XIX. Como bien aprecia Jacques Suffel, «Chaque ouvrage a son atmosphère particulière : le héros choisi revit dans son milieu et dans son temps» (1963: 86)²³; es decir, el mérito del biógrafo francés, además de adentrar al lector en el desarrollo de una vida, es también el de dibujar toda una época.

Para André Maurois, la función de la biografía es moralizadora. Ello, que de nuevo puede incumplir la voluntad de Strachey, en particular el carácter desmitificador de sus biografías, tiene que ver en realidad con la voluntad de ofrecer modelos a los lectores con los que comparar sus logros y fracasos. Él mismo expuso en varias ocasiones, como en *Soixante ans de ma vie littéraire*, que, por encima de cualquiera de los géneros literarios a los que se dedicó, se consideraba un moralista:

En un temps où la mode voudrait imposer le mépris des vertus et des règles sans lesquelles aucune société ne peut subsister, je me trouvai tout naturellement, par mon métier même, contraint de les défendre. Cela fit de moi un moraliste. J'allais plus tard écrire des romans, des biographies, mais l'armature en moi du romancier, du biographe, c'est un moraliste, et un moraliste non pas abstrait, nullement féru de préjugés anciens, mais conscient du monde de son temps, travaillant avec lui en pleine pâte, à la fois appuyé sur une tradition littéraire, sur une culture scientifique et sur la pratique de l'action (1966: 21)²⁴.

²² «[...] proporcionar a un gran número de lectores profanos una información fácilmente asimilable» (Monnet, 1978: 266).

²³ «Cada obra tiene su atmósfera particular: el héroe escogido revive en su medio y en su tiempo» (Suffel, 1963: 86).

²⁴ «En una época donde la moda querría imponer el menosprecio de las virtudes y de las reglas sin las cuales ninguna sociedad puede subsistir, yo me encontré lógicamente, por mi trabajo, obligado a defenderlas. Eso hizo de mí un moralista. Más tarde iba a escribir novelas, biografías, pero la estructura

Para el biógrafo francés un moralista era «un peintre des mœurs, mais aussi un auteur qui s'efforce d'orienter soi-même, et les autres, vers ce qu'il croit être la morale ou les autres, vers ce qu'il croit être la morale ou les bonnes mœurs» (Maurois, 1959: 52)²⁵. Asimismo llama la atención sobre el hecho de apostar a contracorriente por esa función biográfica en un momento en el que predominaban las posturas de los “inmoralistas”, con Gide como puntal. Gracias al relato de la vida de los héroes la biografía alcanzaba lo que Maurois denominaba «el valor energético de la biografía» (1967:16), una energía traducible en la imitación, en la influencia que el conocimiento de las acciones de los grandes hombres tiene sobre los lectores como forma de educación moral. El escritor resume en las siguientes líneas esa acción moral de la biografía:

Elle éveille en nous le sentiment de la grandeur ; elle donne confiance en montrant la force de l'individu ; elle peut présenter le danger d'exciter toujours et de ne calmer jamais. Et pourtant si elle sait montrer, à côté des événements tragiques, l'oubli qui leur succède, alors elle peut aussi apaiser. Il y a à la fois une grande poésie et une grande vérité dans l'image du vieux Disraëli, montant paisiblement, au temps de la retraite, l'escalier de sa maison et s'arrêtant devant les portraits de ceux qui ont rempli sa vie d'amitié, d'amour et de haine. Le biographe qui sait faire passer dans le récit des faits l'idée poétique du Destin, celle de la fuite du temps, celle de l'humilité de la condition humaine, nous apporte une secrète douceur. [...] Pour bien exprimer cette plus grande morale, il faut surtout que le biographe ne pense jamais à la morale. Tout biographe devrait écrire sur la première page de son manuscrit : *Tu ne jugerai point !* (Maurois, 1967: 18)²⁶.

Es importante esa última advertencia de rechazo a la moraleja, a la censura, a la condena del biografiado, no solo porque el que juzga no comprende —como dirá Ortega—, sino porque si el lector es conducido a juzgar será imposible suscitar en él la emoción estética (1967: 11). En contrapartida, de esa idea de la biografía como instrumento de educación moral se desprende asimismo la relevancia del tipo de personajes. Se ha indicado la predilección de Maurois por los hombres románticos. No

en mí del novelista, del biógrafo, es la de un moralista, y no un moralista abstracto, en modo alguno amante de prejuicios anticuados, pero sí consciente del mundo de su tiempo, trabajando con él en una mezcla apoyada al mismo tiempo en una tradición literaria, una cultura científica y una práctica de la acción» (Maurois, 1966: 21).

²⁵ «[...] un pintor de las costumbres, pero también un autor que se esfuerza en orientar a sí mismo, y a los demás, hacia aquello que el que ser la moral o las buenas costumbres» (Maurois, 1959: 52).

²⁶ «Despierta en nosotros el sentimiento de grandeza; da confianza al mostrar la fuerza del individuo: puede presentar el peligro de excitar siempre y de no calmar nunca. Y, por lo tanto, si sabe mostrar, al lado de los acontecimientos trágicos, el olvido que les sucede, entonces puede también tranquilizar. Hay a la vez una gran poesía y una gran verdad en la imagen del viejo Disraeli subiendo apaciblemente, en el momento de la jubilación, las escaleras de su mansión y deteniéndose delante de los retratos de aquellos que han llenado su vida de amistad, de amor y de rabia. El biógrafo que sabe hacer pasar en la narración de los hechos la idea poética del Destino, la de la fuga del tiempo, la de la humildad de la condición humana, nos aporta una dulzura secreta. [...] Para exprimir bien esta moral más grande, sobre todo es necesario que el biógrafo no piense nunca en la moral. Todo biógrafo debería escribir en la primera página de su manuscrito: ¡No juzgarás!» (Maurois, 1967: 18).

obstante, tras *Ariel*, el autor se libera de un primer romanticismo más doctrinario y se conduce hacia un romanticismo de la acción (Droit, 1953: 67) simbolizado en la figura de Disraeli. Educado entre industriales austeros preocupados solo por su oficio y los deberes que este les imponía, Maurois se sintió siempre atraído por la «acción eficaz» y el placer de comprender (Maurois, 1959: 50). Se consideró, en realidad, un hombre de acción por su trayectoria como industrial y soldado. En relación con ello llegó a declarar que durante mucho tiempo hubo en él «un hombre político latente que creía haber arruinado su vida y haber faltado a su vocación»; un hombre deseoso de administrar un ministerio del mismo modo que había dirigido la fábrica, pero al final se impuso su vocación de escritor: «Ma vocation profonde était celle d'un écrivain», puesto que ante un obstáculo infranqueable su reacción natural era la de observarla como espectador y artista (1959: 51). Aún con ello, la sugestión hacia la acción está presente en sus escritos:

Maurois ne sépare donc jamais la pensée de l'action. Au contraire, il attribue à l'homme d'action un reflet intérieur exact et constant du milieu extérieur sur lequel il doit agir. Mais, pour lui, le mécanisme de la pensée doit avoir pénétré les couches profondes de l'esprit, seule condition d'un système de réflexes prêt à fonctionner dans l'action elle-même (Droit, 1953: 87)²⁷.

En la misma línea, el biógrafo francés creía que el gran hombre puede ser el hacedor de su propio destino. Tenía fe en el individuo, creador a la par que subordinado a las leyes. En cierto modo, por lo tanto, sostenía que el hombre puede resolver su destino y alcanzar la felicidad si es capaz de controlar sus instintos mediante las reglas sociales. El sujeto biográfico se escinde entre la aceptación o el rechazo de un mundo exterior sujeto a unas reglas físicas y psicológicas (Monnet, 1978: 28-29), algo que, desarrollado por Judith Kauffmann, coincide un tanto someramente con la dualidad entre voluntad y destino argumentada por Ortega y Gasset:

Le cours d'une vie suit des méandres imprévus sous l'impulsion des circonstances, mais la détermination permet à celui qui est fidèle à une vocation de retrouver son orientation première. L'acte volontaire, antithèse du spontané, est une manifestation concertée et dirigée vers un but: il peut contrôler, voire entraver, les réactions impulsives d'un caractère (Kauffmann, 1980: 18)²⁸.

²⁷ «Maurois nunca separa, por lo tanto, el pensamiento de la acción. Al contrario, atribuye al hombre de acción un reflejo interior exacto y constante del medio exterior en el que debe actuar. Pero, para él, el mecanismo del pensamiento debe haber penetrado las capas profundas del espíritu, única condición de un sistema de reflejos preparados para funcionar en la acción por sí sola» (Droit, 1953: 87).

²⁸ «El curso de una vida sigue meandros imprevistos bajo la impulsión de las circunstancias, pero la determinación permite reencontrar su orientación primera a aquel que es fiel a una vocación. El acto voluntario, antítesis del espontáneo, es una manifestación concertada y dirigida hacia una meta: este puede controlar, incluso obstaculizar, las reacciones impulsivas de un carácter» (Kauffmann, 1980: 18).

Tras la biografía de Disraeli, Maurois vuelve a centrarse en las biografías sobre escritores. Respecto al tema de las biografías de artista —o biografías literarias—, Maurois siempre defendió una posición que armonizara las críticas de Proust hacia Saint-Beuve con los postulados de este último. El biógrafo normando no negaba la existencia de un ligamen entre la obra y el creador, pero sí diferenciaba claramente entre el artista y su obra, puesto que defendía que el cometido de esta es compensar aquella parte de la vida del autor que no ha sido realizada (en Suffel, 1963: 99). Por consiguiente, para él la biografía y el criticismo existen independientemente aunque la primera contenga elementos del segundo (Kolbert, 1985: 110).

Resumiendo lo anterior, Maurois intenta hacer de la biografía una obra de arte que ofrezca un modelo de educación sentimental a los lectores y en la que ese biografiado, con sus virtudes y defectos, se vaya descubriendo en su evolución vital como si de un personaje novelesco se tratase, un recorrido que permite conocer a la vez todo el friso de su época. Biografía tras biografía, Maurois recurre al procedimiento típicamente balzaquiano del retorno de personajes para incidir en esa *Comedia humana* del siglo XIX desde la perspectiva del siglo XX. A fin de cumplir todos esos requisitos que culminen en una obra de arte, Maurois también cuida el estilo y las técnicas empleadas. Según Daniel Madelénat, los procedimientos del biógrafo francés en sus primeras piezas son algo tímidos. A partir de la documentación, intenta recrear las conversaciones y escenas con el objetivo de generar la ilusión de un narrador omnisciente que no tuviese lagunas documentales (Madelénat, 1984: 30). Esta incorporación de diálogos es una de las novedades del autor respecto a Strachey. Coincide en cambio con él en el recurso de los documentos íntimos para dar autenticidad y veracidad a la recreación del personaje histórico. No obstante, el francés es capaz de presentar a los protagonistas de un modo más novelesco, con lo que logra hacer partícipe al lector de su progresión e incorpora al resto de personajes a medida que el héroe se los encuentra en su camino.

Otros de los recursos, ya integrados por Strachey, son las técnicas del estilo indirecto libre y del monólogo interior, a las que se une el empleo de las interrogaciones y exclamaciones:

Maurois est fidèle à sa quête de l'authenticité et il se conforme à l'ambiguïté fondamentale inhérente à toute rêverie. La création d'un personnage aux contours bien déterminés se complète, quand il s'agit des pensées intimes, par une ouverture sur des *conjectures vraisemblables*, soit par le recours à l'interrogation, nous laissant apparemment le choix entre différentes éventualités, soit par l'usage d'un terme restrictif comme « sans doute »,

pour atténuer le ton catégorique de l’assertion finale. On établit une échelle des probabilités et on opte pour l’hypothèse la plus vraisemblable (Kauffmann, 1980: 168)²⁹.

Estas son algunas de las particularidades de la renovación genérica llevada a cabo por Maurois. No obstante, resulta fundamental contrastarlas con los textos teóricos del propio escritor para complementar su visión de la biografía como género literario y trasladar después esa teoría al análisis de sus primeras vidas.

3.1. Teórico de la biografía moderna: de lo novelado a lo novelesco

Al iniciar este capítulo sobre André Maurois y la difusión de la nueva biografía en Francia se ha afirmado que la parcela del escritor francés como teórico de lo que él denomina «biografía moderna» le separa de Strachey, quien no llegó a escribir ningún decálogo sobre la biografía como obra de arte, y ayuda a la difusión del género por Europa y Estados Unidos. Los diferentes textos teóricos, principalmente el *Aspectos de la biografía* (1928), participan del debate inglés sobre la biografía como género artístico —principalmente con el artículo «The New Biography» (1927) de Virginia Woolf y el ensayo de Harold Nicolson *The Development of English Biography* (1928)— y con la repercusión de la modalidad de las biografías noveladas. Coincidiendo con lo percibido por Floriane Reviron:

Ainsi Maurois ajouta-t-il sa voix à celles des trois théoriciens de la « Nouvelle Biographie » anglaise, établissant un dialogue franco-britannique que d’autres en Europe allaient entendre. Le cas d’Emil Ludwig en Allemagne, de Stefan Zweig en Autriche et de Giovanni Papini en Italie montrent que Maurois fut le porte-parole de la « Nouvelle Biographie » en Europe (Reviron, 2000: 330)³⁰.

En consecuencia, el propósito de André Maurois como teórico de la biografía es a grandes rasgos doble: por un lado defender su concepción de la biografía como obra de arte, como género literario al mismo nivel que otros como la novela, y, por otro, encauzar la moda de las biografías noveladas que incumplen el principio de veracidad. Del corpus de textos teóricos del escritor que se han analizado en la presente tesis doctoral destaca una primera reseña de 1926 en *La Nouvelle Revue Française* a la que

²⁹ «Maurois es fiel a su búsqueda de la autenticidad y se conforma con la ambigüedad fundamental inherente a toda fantasía. La creación de un personaje con contornos bien determinados se completa, cuando se ocupa de los pensamientos íntimos, por una apertura de las *conjeturas verosímiles*, ya sea por el recurso de la interrogación, dejándonos aparentemente la elección entre diferentes eventualidades, ya sea por el uso de una locución restrictiva como “sin duda”, para atenuar el tono categórico de la aserción final. Uno establece una escala de probabilidades y opta por la hipótesis más verosímil» (Kauffmann, 1980: 168).

³⁰ «Así Maurois suma su voz a las de los tres teóricos de la «nueva biografía» inglesa, estableciendo un diálogo franco-británico que otros en Europa iban a escuchar. El caso de Emil Ludwig en Alemania, de Stefan Zweig en Austria y de Giovanni Papini en Italia demuestra que Maurois fue el portavoz de la “nueva biografía” en Europa» (Reviron, 2000: 330).

sigue el artículo «The Modern Biographer» —el biógrafo moderno— (1928) en *The Yale Review*; ambos son la antesala de lo desarrollado con mayor profundidad en las conferencias del *Aspectos de la biografía*. Tras el éxito de ventas de sus dos primeras biografías, no es de extrañar que la Fundación Clark del Trinity College de Cambridge pensara en él para ese ciclo celebrado en mayo de 1928, el cual fue publicado después en forma de ensayo. El corpus se complementa por lo ratificado después por el biógrafo en textos de signo más memorialístico que teórico, como pueden ser sus *Memorias* (1942 y 1970), *Retrato de un amigo: yo* (1959), *Soixante ans de ma vie littéraire* (1966); y la conferencia «Le biographie et ses personnages: vérité et poésie» —la biografía y sus personajes: verdad y poesía— (1967)³¹.

Siendo autor de un éxito de ventas como *Ariel*, André Maurois tenía la suficiente potestad para juzgar las nuevas biografías aparecidas al calor del auge editorial. Esto justificaría su reseña de *La Vie de Franz Liszt (La vida de Franz Liszt, 1925)* escrita por Guy de Pourtalès en la *N. R. F.* Se trata una de las primeras de las biografías de la serie *Vies des Hommes Illustres* publicadas en Gallimard, casa editorial de dicha revista. En esa reseña, Maurois, tras elogiar el tono sobrio de Pourtalès, así como su interdisciplinariedad para combinar sus cualidades de historiador apasionado con las resonancias de novelistas como Stendhal o Barrès, comenta su propia atracción por el género al saber que en él aparecen las vidas de hombres que habían conocido la gloria, que habían sufrido por amor, que habían combatido y que, después de tantos tormentos y contratiempos, habían encontrado la paz eterna: «je ne puis m'empêcher de trouver une consolante et douce grandeur» (Maurois, 1926: 104)³². Esta es precisamente la ventaja de la biografía sobre la novela: «Du biographe nous acceptons un récit avec une confiance immédiate que seul le très grand romancier obtient de nous pour ses créatures» (1926: 104)³³. Dada esta distinción, Maurois se ve en la tesitura de incidir en las diferencias entre ambos géneros, biografía y novela, para evitar la ficción en la primera:

³¹ André Maurois dio multitud de conferencias en torno a la temática biográfica, en especial a raíz de su estancia en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, pero no se conserva el texto de todas ellas y, dado el carácter repetitivo de las aseveraciones, solo que han consultado sus principales textos teóricos.

³² «[...] no puedo reprimir el hecho de encontrar una consoladora y dulce grandeza» (Maurois, 1926: 104).

³³ «Del biógrafo aceptamos un relato con una confianza inmediata que solamente el mayor novelista logra para sus criaturas» (Maurois, 1926: 104).

On a employé depuis quelque temps une détestable expression, celle de « biographie romancée ». Si cela veut dire « biographie construite comme un roman », qu'on dise : biographie construite comme un roman ; c'est alors une simple question de technique. Mais si l'on entend une biographie dont les détails ne sont pas exacts, une vie qui n'est pas une vie, des scènes inventées, des phrases fabriquées de toutes pièces pour être attribués à un grand homme, alors vraiment j'aime encore mieux le vieux roman historique, le roman du type *Trois Mousquetaires* qui au moins s'avouait roman (1926: 104-105)³⁴.

Maurois porfió en esta idea hasta su muerte. Que la biografía adquiriera el estatus de obra de arte no tiene que ver con la ficción. Las biografías noveladas entendidas como ficción y no como narración de unos hechos reales, aquellas que renuncian a la veracidad, no se acoplan a la regeneración biográfica, sino que son un epígono de la novela histórica decimonónica. Cuál es la tarea que, a juicio del escritor normando, debe acometer el biógrafo para lograr que su libro sea una obra de arte sin caer en la invención propia de la novela:

Les difficultés techniques vaincues dans ce livre, seul peut-être les apprécie sainement celui qui en a rencontrées de semblables. L'œuvre d'art est par essence construction, ordre, poésie dans le sens fort de chose faite. Or la vie réelle d'un homme est désordre, hasard, accumulation d'incidents. Il est très malaisé de dégager les lignes ensevelies sous l'amas sablonneux des détails. Quel romancier promènerait ses héros de ville en ville sans animer chaque passage d'une scène ? Le biographe y doit consentir. Quand il arrive, malgré la matière rebelle, comme c'est ici le cas, à faire œuvre d'art, à dessiner une grande et généreuse figure, il ne faut pas juger sa victoire facile (1926: 105)³⁵.

Con estas palabras, Maurois se hace eco de la noción stracheyana de la biografía como obra de arte. Esta puede adoptar técnicas de la novela y ordenar los materiales para lograr relatarlos en una forma estilística bella y cuidada, pero la recreación de esa vida no puede contener episodios, escenas o diálogos inventados.

Año y medio más tarde y tras haber publicado *Disraeli*, en el artículo de *The Yale Review* titulado «The Modern Biographer», Maurois amplía lo expuesto en esa reseña al reflexionar sobre el cambio de paradigma biográfico. Conocedor del artículo de Virginia Woolf «The New Biography», el escritor francés opta por hablar de biografía moderna como un perfeccionamiento del género logrado gracias a las innovaciones de Lytton Strachey. Haciendo gala de sus conocimientos de la literatura

³⁴ «Se ha empleado desde hace algún tiempo una expresión detestable, la de «biografía novelada». Si esta quiere decir «biografía construida como una novela», que se diga: biografía construida como una novela; es entonces una simple cuestión de técnica. Pero si se la entiende como una biografía en la que los detalles no son exactos, una vida que no es una vida, con escenas inventadas, frases fabricadas para ser atribuidas a un gran hombre, entonces prefiero la vieja novela histórica, la novela del tipo de *Los tres mosqueteros*, que al menos se daba por novela» (Maurois, 1926: 104-105).

³⁵ «La obra de arte es por esencia construcción, orden, poesía en el sentido estricto de cosa hecha. Sin embargo, la vida real de un hombre es desorden, azar, acumulación de incidentes. Es muy complicado extraer las líneas soterradas bajo el arenoso montón de detalles. ¿Qué novelista pasaría a sus héroes de ciudad en ciudad sin animar cada pasaje de una escena? El biógrafo lo debe consentir. Cuando consigue, a pesar de la materia rebelde, como es este el caso, hacer una obra de arte, dibujar una gran y generosa figura, no debe juzgarse fácil su victoria» (Maurois, 1926: 105).

inglesa contemporánea, Maurois recoge las palabras de Woolf en el ensayo *Mrs. Bennett and Mrs. Brown (El señor Bennett y la señora Brown, 1924)*³⁶ para señalar los cambios efectuados por estos últimos respecto a la caracterización ficcional y no ficcional a partir del año de 1910. Maurois toma esa fecha como clave en el cambio de las relaciones humanas —según Ruth Hoberman quizás por la exhibición postimpresionista celebrada aquel año en Londres (1987: 4); recuérdese que también es el año en que Freud publica su *Leonardo da Vinci*—³⁷, pero precisa que en otros países esos cambios que afectan a la biografía y a la novela se produjeron en 1918. Con esta precisión, el biógrafo francés amplía las fronteras del análisis restringido al ámbito anglosajón de Woolf, Strachey o Nicolson.

Para André Maurois, existe una diferencia doble entre la vieja y la nueva biografía: de propósitos y de métodos. En cuanto a la diferencia intencional, los viejos biógrafos, al modo plutarquiano, aspiraban a enseñar moralidad, algo que los victorianos extendieron al culto al héroe. En cambio, el biógrafo moderno, capitaneado por Strachey, reacciona «contra el exceso de decoro de los victorianos» y de culto al héroe rompiendo con los ídolos: «After too much hero-worship, the reaction was even necessary. Strachey, Nicolson, Guedalla, have done in biography what Huxley, Forster, Virginia Woolf, have done in the novel» (Maurois, 1928: 236)³⁸. Converge, por lo tanto, con la escritora de Bloomsbury en que era una evolución que se estaba produciendo en paralelo a la revolución novelística. Sin embargo, Maurois vuelve a censurar que algunas biografías modernas, las de la escuela de la biografía novelada, inventasen. En esta ocasión deja patente que quienes así obraban eran escritores de segunda fila que, influidos por la moda ficcionalizaban las vidas de grandes escritores:

We have regretted in France during the last years the publication of several books where great writers are treated by much lesser writers as rather contemptible schoolmates. They even take the liberty of inventing conversations between well-known men and of putting in their

³⁶ Se trata de un breve artículo leído a la sociedad de los Heréticos de Cambridge en el que la autora opone a eduardianos —H. G. Wells, Arnold Bennett, John Galsworthy— y georgianos —Edward Morgan Forster, D. H. Lawrence, Lytton Strachey, James Joyce y T. S. Eliot—.

³⁷ También en palabras de Hoberman: «The changing position of women is what inspires Woolf's call for new conventions and her rejection of outmoded methods of characterization —the characterization by "house property," she calls it, of the Edwardians, who provide an accumulation of extrinsic details rather than insight into personality» (Hoberman, 1987: 139) || «Lo que inspira la demanda de nuevas convenciones de Woolf y su rechazo de los métodos de caracterización obsoletos —la caracterización por "la propiedad de vivienda", lo llama, de los eduardianos, quienes proporcionan una acumulación de detalles extrínsecos antes que adentrarse en la personalidad— es el cambio de posición de la mujer».

³⁸ «Después de tanto culto al héroe, la reacción era hasta necesaria. Strachey, Nicolson, Guedalla han hecho en la biografía lo que Huxley, Forster, Virginia Woolf han hecho en la novela» (Maurois, 1928: 236).

mouths sentences they never pronounced. Some of these books would make us regret the three-volume life and letters which, after all, was an historical and a scholarly work (1928: 237-238)³⁹.

Tal como se desprende de este fragmento, la crítica del biógrafo francés no se limita a la invención de escenas, sino que se extiende a una elección del biografado por desafección y desapego. El nuevo propósito de la biografía era revertir el culto a los héroes pero, contra lo que pudiera extraerse de la primera obra de Strachey, era preferible sentirse atraído por el personaje. Poniéndose como ejemplo, Maurois defiende la concepción de la biografía como método para explicarse a sí mismo: «It may happen that you find in the life of another real man certain similarities of character and idea to your own, which make you think that by writing his life you might explain to yourself some of the difficulties that you have met with» (1928: 238)⁴⁰. Esto —revela— es lo que le sucedió con Shelley, cuyo idealismo confrontado con un mundo hostil y duro desde sus años de escuela le recuerda el momento en que sus propios principios adolescentes se vieron enfrentados con la obligación de hacerse cargo del negocio familiar. Al leer alguna biografía del poeta, encontró a un ser humano, no a un héroe —un “superman”—, alguien a quien entender, una mezcla de grandeza y humanidad. El aliciente en el caso de Disraeli fue similar: otro romántico que se vio forzado a transformar sus ideales al chocar estos con la realidad. Esta búsqueda de expresión del autor por medio de los personajes históricos es la que, a juicio del biógrafo francés, consigue hacer de la biografía un arte: «Considered from that point of view, biography becomes an art similar to the art of the novel—not in its treatment but with regard to the spirit in which the work is approached» (1928: 239)⁴¹.

En lo referente a los métodos de la biografía moderna, André Maurois reincide en que para que pueda tratarse de un resultado artístico debe erradicarse la acumulación de documentos sin elección ni discriminación. El biógrafo moderno debe seleccionar y descartar; sin inventar nada debe concentrar el interés en las líneas maestras de esa vida.

³⁹ «Durante los últimos años en Francia hemos lamentado la publicación de varios libros donde grandes escritores son tratados por escritores muy inferiores casi como despreciables compañeros de escuela. Incluso se toman la libertad de inventar conversaciones entre hombres famosos y de poner en sus bocas sentencias que nunca pronunciaron. Algunos de estos libros nos harían arrepentirnos de la vida en tres volúmenes y de las cartas que, después de todo, era un trabajo histórico y erudito» (Maurois, 1928: 237-238).

⁴⁰ «Puede suceder que encuentres en la vida de otro hombre real ciertas similitudes de carácter e idea contigo mismo, que te hacen pensar que al escribir su vida puede que te expliques a ti mismo algunas de las dificultades con las que te has enfrentado» (Maurois, 1928: 238).

⁴¹ «Considerado desde este punto de vista, la biografía se convierte en un arte similar al arte de la novela —no en su tratamiento pero sí con respecto al espíritu con que se aborda el trabajo—» (Maurois, 1928: 239).

El autor proporciona una serie de reglas para reconstruir esas vidas de un modo armónico: seguir un orden cronológico, evitar los juicios morales, y documentarse leyendo todo lo escrito sobre el personaje y coleccionando todo testimonio disponible (1928: 242-243).

Tanto la idea de biografía como medio de expresión y de conocimiento del propio escritor como las pautas de documentación, selección, orden cronológico y rechazo de los juicios morales son el esquema sobre el que articula meses después las seis conferencias del *Aspectos de la biografía*. En su publicación como ensayo, Maurois declara en una nota cuál era el estado de la cuestión que había tenido en cuenta:

El novelista E-M. Forster, que el año anterior había sido encargado de estas clases escogió como tema «Aspectos de la novela». Yo he tratado de hablar, después de él, de un tema complementario y, siguiendo su ejemplo, no he pretendido explicar la historia de un género. El lector que deseara leer cualquier descripción de ella la encontraría en el libro de Waldo H. Dunn: *English Biography*, bien en el de Harold Nicolson: *Development of English Biography*, o bien, en forma muy breve, pero excelente, en el pequeño volumen del profesor Cross, de la Universidad de Yale: *De Plutarque a Strachey* (Maurois, 1974: 1183).

Al comparar el texto de Maurois con el índice del ensayo de Forster —quien expuso en sus conferencias los principales aspectos de la novela: historia, personajes (tipos y punto de vista), argumento, fantasía y profecía, forma y ritmo— es evidente que el biógrafo siguió en parte el esquema del novelista para abordar algunas de las características de la biografía —principalmente en lo relativo a los personajes y el punto de vista, así como a la forma y el ritmo—. En cuanto a los otros textos que cita, la historia de Waldo H. Dunn es de 1916 y traza una evolución por el género en Inglaterra sin llegar a Strachey. En cambio, el artículo de Wilbur Cross ya aludido en páginas anteriores, en realidad reseña de *La reina Victoria*, era de los primeros en alargar el recorrido por el género y en destacar las virtudes de Strachey. Proféticamente, el profesor advertía en esas páginas que alguien publicaría un tratado con el nombre de *The Development of English Biography*. El pronóstico se cumple en 1928 gracias al biógrafo Harold Nicolson, quien, además de hilvanar la trayectoria de la biografía inglesa, expone su noción de «biografía pura» y pronostica que con el aumento del interés por lo científico llegará un momento en el que será imposible que la biografía combine la verdad histórica y la búsqueda de expresión artística. Así pues, el debate lanzado por Nicolson pivota sobre el eje arte-ciencia, el cual completa la discusión en torno a arte y artesanía —a causa de la polaridad entre la solidez del granito de los hechos y la intangibilidad de la razón— planteado por Woolf en «The New Biography».

Textos muy correlativos en el tiempo, Maurois dialoga por lo tanto en este *Aspectos de la biografía* con Nicolson y con Woolf —aunque no la cite de entrada— acerca de la biografía moderna. Como ellos, concibe que esta se caracteriza por conocer la complejidad de los seres humanos y para ello debe buscar la verdad sin caer en la moral restrictiva ni en las ideas preconcebidas de las viejas biografías. Asimismo, entra en la discusión sobre si la verdad histórica y la expresión artística son armonizables en la biografía. Mientras Nicolson aventura que no y Woolf —como se ha comentado en el punto 2.2.— tiene recelos, Maurois defenderá que arte y ciencia son reconciliables⁴².

Conviene extenderse en el análisis de su ensayo por su capital recepción en España. Para comenzar, la disposición de los capítulos del ensayo demuestra ese paratexto con el que discute. Así, el primero constata que existe una biografía moderna distinta de la tradicional y establece sus características diferenciadoras; el segundo profundiza en el tema de la biografía como obra de arte, mientras que, en contraposición, el tercero lo hace sobre la biografía considerada como ciencia; el cuarto ahonda en la idea de que la biografía es un medio de expresión; el quinto apunta las diferencias con la autobiografía y, finalmente, el sexto subraya las existentes con la novela. Por consiguiente, los capítulos, como Maurois indica, no recorren la evolución histórica de la biografía, sino que pretenden dar respuesta a la batería de preguntas con la que se inicia el ensayo:

¿Existe una biografía moderna? ¿Es una forma literaria distinta de la biografía tradicional? Los métodos que se han seguido en su elaboración, ¿son legítimos o, por el contrario, debemos renunciar a ellos? La biografía, ¿ha de ser un arte o una ciencia? O, como la novela, ¿puede ser un medio de expresión, un desahogo lo mismo para el autor que para el lector? He aquí algunos de los problemas que podremos tratar juntos tomando ejemplo, para ser fieles al espíritu de esta fundación, de la literatura inglesa (1974: 1187).

Siguiendo el orden en que va solventando esas dudas, la primera aseveración amplía lo ya aducido en el artículo «The Modern Biographer». Para Maurois la biografía moderna no nace con James Boswell, sino con Strachey, puesto que es él quien, al lograr desbancar las biografías victorianas, que son ante todo documento, instaura la biografía como obra de arte; esto es, la biografía moderna: «Strachey es, sin duda, al mismo tiempo un historiador exacto; pero ha sabido dotar su materia de una forma perfecta y para él ha sido esa forma lo esencial» (1974: 1188). Consiguientemente, el mayor logro del biógrafo moderno reside en ser un artista capaz de profundizar en la psicología de los personajes:

⁴² Para una contrastiva entre las teorías de los tres autores, es útil el estudio de David Novarr (1986: 45-64).

Cuando el método es empleado por Lytton Strachey, por Nicolson y otros varios, producen libros excelentes porque sus autores son demasiado buenos artistas para no sentir cuánto importa que una deformación artística sea delicada y sensata. Si, por el contrario, la aplican escritores sin simpatía por los seres humanos y carentes de penetración psicológica, ocurre que solamente produce efectos cómicos mediocres (1974: 1194).

No obstante hacer coincidir el nacimiento del nuevo concepto biográfico con las obras de Strachey, el biógrafo francés recoge las dataciones de la biografía moderna aducidas por Nicolson —que apuesta por 1907— y de Virginia Woolf —de nuevo rebate la fecha de 1910 como momento en que la sensibilidad georgiana suscita un cambio en las relaciones personales—. Maurois propone, en cambio, intentar descubrir cuáles son los rasgos profundos del «trastorno intelectual» vivido en la Inglaterra de principios del siglo XX y que a su vez determinan la idiosincrasia de la biografía moderna. La primera de esas características es «la valiente búsqueda de la verdad» en la biografía (1974: 1198) debido a las aportaciones del ámbito de la psicología y de la moral; esto es, al unánime respeto por la verdad científica. Esto implica imparcialidad —lejos de la ingenuidad, Maurois es consciente de que no se puede ser totalmente objetivo— a la hora de trazar un retrato verdadero y la erradicación de las biografías por encargo de un familiar. Estos cambios comportan, en lo referente al biógrafo, simpatía por los seres humanos, capacidad de penetración psicológica y sinceridad, y, en cuanto al biografado, una desmitificación de los héroes:

[...] la grandeza de un carácter nos afecta tanto más cuanto, en otros aspectos, sentimos que este carácter humano está cerca de nosotros. Si un ser, que posee nuestras mismas debilidades, ha llegado a fuerza de voluntad a la santidad o a la gloria, nos sentimos animados, y tal vez mejorados. Pero, ¿quién deseará imitar la actitud de una estatua de piedra? (1974: 1196)

Ello entronca con la misión pedagógica, de formación emocional, que el biógrafo francés atribuyó siempre al género⁴³. Y es que, a su entender, el padre de la

⁴³ Muestra de esa idea persistente es que al final de su vida se manifestaba un sentido análogo: «Una gran vida demuestra al lector que es posible la reconciliación, y le da confianza en sí mismo. Esto es lo que quise hacer. [...] El poeta no tiene necesidad de un gran tema; el biógrafo necesita una vida grande. Y sin duda, con talento, se podría descubrir y poner de relieve la grandeza de una vida vulgar. La vida cualquiera de una mujer cualquiera engendra un hermoso libro: *Madame Bovary*. Se podría concebir una biografía “bovariana”. Desgraciadamente, solo los grandes hombres dejan una estela que sigue siendo vivible mucho tiempo después de su paso por el mundo. Se conservan sus cartas, las memorias de su tiempo son monumentos levantados en su honor» (Maurois, 1971: 426-427). El mismo pensamiento recoge en «Le biographie et ses personnages: vérité et poésie»: «Même sur les êtres moyens qui se contentent d'un destin ordinaire, la lecture de grandes vies peut exercer une influence morale très saine parce que les hommes et les femmes dont on a décrit les vies sont presque toujours des êtres supérieurs qui nous emportent, au-dessus des soucis médiocres, dans une région de création plus libre et de pensée plus haute. [...] Pourtant ces hommes illustres ont surmonté ces mauvais moments. Alors nous pensons que peut-être il nous suffirait de cultiver *notre* petit carré de grandeur, de le mettre à l'abri des mesquineries envahissantes, pour le sauver et peut-être l'étendre» (Maurois, 1967: 17) || «Incluso para los seres normales que se contentan con un destino ordinario la lectura de grandes vidas puede ejercer una influencia moral muy sana porque los hombres y las mujeres cuyas vidas han sido descritas son casi

biografía moderna no había despojado a sus personajes de toda grandeza, puesto que, aun en el caso de que empezara *La reina Victoria* con una intención irónica, «lo terminó con una semblanza llena de majestad y de ingenua poesía»:

Fue uno de vosotros quien me decía, días atrás, que el fenómeno más sobresaliente de la biografía moderna es la conquista de Strachey por la reina Victoria. Lo que Strachey nos ha enseñado es, no que el héroe sea un hombre ordinario, sino que un hombre o una mujer corrientes pueden llegar a ser un héroe o una heroína (1974: 1197).

Ligada a esa búsqueda de la verdad se encuentra la segunda de las características de la biografía moderna: la «inquietud por la complejidad de la persona» (1974: 1202). Este sentimiento de complejidad es fruto de las aportaciones de Bergson y sus discípulos a la filosofía de la movilidad, así como de los progresos de la física y la biología modernas dando cuenta de que existían universos infinitamente pequeños pero complejos. Obviamente, ese nuevo modo de entender el individuo tenía mucho que ver con los estudios de Sigmund Freud. Aunque Maurois se muestra contrario a conferir un excesivo peso al inconsciente en la determinación de un carácter, por encima de la voluntad y la libertad humanas, para la biografía moderna resulta sustancial comprender que el individuo está conformado por múltiples personalidades que coinciden, se suceden y alternan:

No es solamente el personaje real, por su parte más difícil de definir, a quien creemos entrever cuando nos examinamos muy sinceramente, sino que existe también aquel otro al que, hace un momento, calificábamos de máscara, y que, por ejemplo, en el caso de Disraeli, era el cínico desprendido de todo, en tanto que el hombre real era un tímido. Hay el personaje tal como lo ven los demás y que varía según los testigos, porque a cada uno de nuestros amigos les mostramos una nueva faceta de nuestro carácter (1974: 1199-1200).

Marcel Proust, en el campo de la novela, había canalizado ese interés por la psicología del ser humano mediante el análisis del detalle, y ya antes Dostoievski había incluido la idea de la multiplicidad en el alma. En la biografía, la aceptación de la complejidad es la aceptación de que el hombre no es «un bloque de virtudes o de vicios», ni es igual desde la adolescencia hasta la vejez, sino que evoluciona (1974: 1200). Además de referirse a Freud, Bergson, Proust y Dostoievski, Maurois difunde la idea de que el hombre «es una colonia de sentimientos, un “polipismo” de personas diversas» (1974: 1202), remitiendo con ello a los estudios del escritor y también biógrafo en la colección de la *N. R. F.* Ramon Fernandez, cuyos ensayos *Messages* (Mensajes, 1926) y *De la personnalité* (Sobre la personalidad, 1928) defienden que el

siempre los seres superiores que nos llevan, por encima de las inquietudes mediocres, a una región de creación más libre y de pensamiento más alto. [...] Por lo tanto, esos hombres ilustres han superado esos malos momentos, Entonces pensamos que quizás nos bastaría con cultivar nuestra pequeña parcela de grandeza, con protegerla de las mezquindades invasivas para salvarla y quizás expandirla» (1967: 17)

hombre de entrada es un conjunto de posibilidades indeterminadas que solo se definen por las pruebas que impone la experiencia (Monnet, 1978: 42).

Esta complejidad del ser humano que intentan reflejar la novela y la biografía tienen en este último género una postrera característica. Y es que, según enlaza Maurois, «El hombre moderno es más inquieto» (1202); esto es, el lector vive en un tiempo de rápidas transformaciones, de incertidumbre, que conllevan una falta de creencias fuertes que le ayuden a resistir sus instintos, por lo que busca en las biografías —y en las novelas— modernas encontrarse con «hermanos de inquietudes»:

Le gustaría creer que las luchas que sostiene, las largas y dolorosas meditaciones a que se abandona, son compartidas también por otros y siente agradecimiento a las biografías más humanas porque le presentan un personaje que también ha sido un ser dividido (1974: 1202-1203)⁴⁴.

Coincide Maurois en esta idea con el presupuesto de Harold Nicolson de que la biografía es un género surgido de la preocupación y la duda, de la incertidumbre. De ahí que para el escritor francés sea el género idóneo de esa época al representar tanto las virtudes del temperamento del sujeto como sus debilidades: «nos gusta buscar en la vida de los grandes hombres la prueba de que ellos también dudaron y no obstante, superaron sus largas y dolorosas luchas interiores, consiguieron llegar» (1974: 1203).

En consecuencia, la biografía moderna es fruto de la búsqueda de la verdad y la complejidad e inquietud del individuo. Por ello, para llevarla a cabo es necesario conciliar ese afán de verdad que implica acudir a los documentos con la expresión artística imprescindible para escribir sobre una personalidad. El biógrafo francés llega con ello al debate suscitado por Nicolson y Woolf: «La búsqueda de la verdad histórica es obra de sabio; la de la expresión de una personalidad es más bien obra de artista; ¿pueden realizarse las dos al mismo tiempo?» (1974: 1203). Maurois afirma que Nicolson no cree en la biografía como obra de arte y que al final de su ensayo deduce que no puede alcanzarse al mismo tiempo la verdad histórica y la artística. Sin embargo, ello no es del todo cierto. El biógrafo inglés habla en realidad en su ensayo de «biografía pura», aquella que combina verdad, individualidad y arte (Nicolson, 1959: 140-141). Su reflexión inicial también arranca con la consideración de que la biografía era parcialmente científica —búsqueda de la verdad en materiales auténticos— y parcialmente literaria —exposición en una forma sintética que requiere un motivo o

⁴⁴ Sobre el ese nuevo perfil más humano de los personajes biográficos Maurois subraya en sus memorias haberlos presentado: «No como una estatua de mármol, inmóvil y helada, sino tal como fue, con su fuerza y sus flaquezas, pero cargando el acento sobre su fuerza, pues *es* un gran hombre, y si ha realizado una gran obra es porque su fuerza fue mayor que sus flaquezas» (1971: 425).

punto de vista—, así como con la constatación de que el repunte del género se debe a un interés por la vertiente más personal de la historia y por el gusto por la psicología. La dificultad es idéntica a la señalada después por Maurois: «The problem which the biographer of the twentieth century has to solve is therefore that of combining the maximum of scientific material with the perfection of literary form» (Nicolson, 1959: 142-143)⁴⁵. En cambio, la conclusión a la que llega es opuesta a la del biógrafo francés:

I would suggest, in the first place, that the scientific interest in biography is hostile to, and will in the end prove destructive of, the literary interest. The former will insist not only on the facts, but on all the facts; the latter demands a partial or artificial representation of facts. The scientific interest, as it develops, will become insatiable; no synthetic power, no genius for representation, will be able to keep the pace. I foresee, therefore, a divergence between the two interests. Scientific biography will become specialised and technical (1959: 154)⁴⁶.

Nicolson colige de esa evolución hacia lo científico que el arte es el elemento menos importante de la tríada verdad-individualidad-arte y augura una mayor atención a cuestiones como la influencia de la herencia, las glándulas endocrinas, la sociología, la economía, la filosofía... Según su previsión, la biografía se parcelará en esos intrusivos campos que «will inevitably lessen the literary effort applied to their composition. The more that biography becomes a branch of science the less will it become a branch of literature» (1959: 155)⁴⁷. El pronóstico contempla que la biografía literaria, para compensarlo, tenderá cada vez más hacia lo imaginativo y abandonará las aportaciones científicas por las ficcionales. El razonamiento de Nicolson, por consiguiente, supone que el arte deje de ser un elemento de la biografía pura, y por extensión que esta no seguirá siendo un género literario al resultar imposible la reconciliación entre ciencia y arte. Si se recuerda el artículo de Woolf de 1927, esta no los contemplaba aún incompatibles, pero sí apuntaba que el método para lograr ese difícil ensamblaje entre ambos estaba aún por descubrir.

En contraposición a los dos autores británicos, André Maurois querrá probar la tesis de la conciliación entre arte y ciencia. Para ello comienza por defender que la biografía es una obra de arte a partir de comparaciones con elementos de un género

⁴⁵ «El problema que el biógrafo del siglo XX tiene que solucionar es, por lo tanto, el de combinar el máximo de materiales científicos con la perfección de la forma literaria» (Nicolson, 1959: 142-143).

⁴⁶ «Sugeriría, en primer lugar, que en biografía el interés científico es hostil al interés literario, y a la larga resultará destructivo para él. El primero no solo insistirá en los hechos, sino en todos los hechos; el segundo demanda una representación parcial o artificial de los hechos. El interés científico, según evoluciona, se volverá insaciable; ningún poder de síntesis, ningún genio de la representación será capaz de mantener la paz. Preveo, por lo tanto, una divergencia entre los dos intereses. La biografía científica se volverá especializada y técnica» (1959: 154).

⁴⁷ «[...] menguarán la creación literaria aplicada a su composición. Cuanto más se convierta la biografía en una rama de la ciencia, menos se convertirá en una rama de la literatura» (Nicolson, 1959: 155).

literario consolidado como es la novela. Los personajes son el primero de esos aspectos coincidentes en ambos géneros y en función de los cuales se configuran otros elementos imprescindibles. El escritor expone las diferencias entre el personaje inventado de la novela —«creado por la inteligencia del hombre es accesible a la inteligencia del hombre»— y el dado por la historia —lleno «peligrosos enigmas» que dificultan la comprensión— (1974: 1207). Pese a esa oposición entre ficción y realidad, Maurois esgrime que la biografía puede proporcionar un placer estético que reside en narrar la historia de un destino⁴⁸. El mecanismo es similar al de la tragedia griega: aunque el personaje sea conocido y se sepan las peripecias o el desenlace, la disposición de los elementos del drama despierta la emoción del receptor:

Así, durante la lectura de una vida cuyos episodios y desenlaces conocemos, no parece sino que nos paseásemos por un paisaje ya conocido, hallando en él recuerdos y completándolos. La tranquilidad de espíritu con que llevamos a cabo este paseo sin sorpresas es favorable a la actitud estética (1974: 1209)⁴⁹.

Para lograr que la narración de ese destino alcance los mismos resultados que cualquier obra de arte es primordial la selección de lo esencial en esa vida. Ello depende a su vez de la correcta elección de lo que Maurois denomina «el tema» y que se trata en realidad del perfil del biografiado. Tal como argumentaba en sus artículos precedentes, los personajes dignos de ser biografiados son aquellos que dejan su huella en la historia; es decir, los que representan un importante papel histórico o artístico, ya que, a su juicio, esto les hacía adquirir una unidad:

⁴⁸ En la conferencia «Le biographie et ses personnages: vérité et poésie», Maurois expone en la misma línea argumentativa: «Le plus complexe des personnages de roman ou de biographie est encore plus simple et plus intelligible que le plus simple des hommes vivants parce qu'il a été conçu par un esprit humain et non par l'inépuisable nature. La matière de l'art, c'est une image de la réalité (faute de quoi beaucoup d'hommes ne s'y intéresseraient pas), mais assez éloignée de nous pour nous délivrer du désir d'agir, et ordonnée par un esprit humain» (Maurois, 1967: 11) || «El más complejo de los personajes de la novela o de la biografía es aún más simple y más inteligible que el más simple de los hombres vivos porque ha sido creado por un espíritu humano y no por la naturaleza inagotable. La materia del arte es una imagen de la realidad (de lo contrario muchos hombres no se interesarían por él), pero lo suficientemente alejada de nosotros para liberarnos del deseo de actuar, y ordenada por un espíritu humano».

⁴⁹ El autor menciona en *Retrato de un amigo*: yo que la impresión final de la biografía será la misma serenidad que surge del final de una gran tragedia, puesto que toda vida es trágica (1959: 69) y repite esa comparativa teatral en la conferencia de 1967 al comentar que las dos reglas que el biógrafo debe cumplir son una tregua moral y la reconstrucción de la naturaleza por el espíritu del artista: «La biographie a même un avantage esthétique sur le roman, c'est que, comme il s'agit d'un personnage connu, le lecteur connaît à l'avance les péripéties et le dénouement. Tout se passe alors comme au théâtre. La marche lente du livre vers des événements attendus [...] donne à notre émotion la grandeur poétique que confère à la tragédie grecque l'idée toujours présente du Destin. La beauté tragique est plus grande quand la biographie finit tristement» (Maurois, 1967: 12) || «La biografía tiene incluso una ventaja estética sobre la novela, y es que, como se ocupa de un personaje conocido, el lector conoce por adelantado las peripecias y el desenlace. Todo pasa, por lo tanto, como en el teatro. La marcha lenta del libro hacia los esperados acontecimientos [...] da a nuestra emoción la grandeza poética que la siempre presente idea del Destino confiere a la tragedia griega. La belleza trágica es mayor cuando la biografía acaba desgraciadamente».

Un grande hombre (y, frecuentemente, incluso un rey no es grande hombre) se encuentra modelado por su cargo; trata, inconscientemente, de hacer una obra de arte de su propia vida, de ser lo que el mundo espera que sea, y así adquiere, y no a pesar suyo, sino en contra suya, y cualquiera que sea su valor real, esa calidad de estatua que le convierte en un buen modelo para el artista (1974: 1213).

Siguiendo explícitamente al maestro Strachey, el biógrafo francés indica una serie de pautas para armonizar la verdad científica con la amenidad y el arte del novelista. La primera de esas reglas es seguir un orden cronológico, algo que parece no tener en cuenta los saltos temporales del biógrafo inglés, puesto que «Lo que presta a la vida su interés novelesco es precisamente la espera del futuro» (1974: 1214). Esto guarda estrecha relación con la idea de biografía novelesca —y no novelada— como aquella que narra la vida del héroe como si de un personaje de novela se tratara, descubriendo su evolución. Para ello, el biógrafo deberá iniciar la narración fingiendo que desconoce los hitos del personaje: «Debe empezar con simplicidad, sin el deseo de brillar, sin otra preocupación que situar a su lector en la atmósfera que le permitirá comprender los primeros sentimientos del héroe que se hace hombre» (1974: 1215).

Otra de las reglas que debe contemplar el biógrafo es mostrar el proceso de formación del carácter y su modelación al contacto con otros seres, otros personajes, y con los diferentes acontecimientos; exponer ese «desarrollo progresivo en el alma del protagonista» (1974: 1216). En relación con ello, Maurois recoge la cuestión de los puntos de vista expuesta por Forster en *Aspectos de la novela*, quien a su vez retoma la distinción de Percy Lubbock en *The Craft of Fiction* (La técnica de la ficción, 1921) entre verlo todo desde la óptica del protagonista —observador parcial o imparcial—, a través de alguno de los personajes —protagonista-personaje secundario— o adoptar el punto de vista del demiurgo en el que «el propio novelista domine la acción» —omnisciente—. Teniendo esto presente y considerando que la biografía debía mostrar ese desarrollo progresivo del alma del protagonista, Maurois apuesta por el punto de vista del protagonista:

Para la biografía prefiero decididamente el primer método, aun comprendiendo la necesidad de adoptar a veces, ese puesto de observación situado en el infinito, para que se vea cómo se refleja la personalidad del protagonista en esos espejos imperfectos que son los hombres que le rodean (1974: 1216).

No obstante esta sentencia, Maurois no se refiere al empleo de un narrador protagonista en primera persona. En realidad, tal como se ampliará en el comentario de sus primeras biografías, este recurre a un narrador omnisciente en tercera persona capaz de adentrarse en los pensamientos de su protagonista. De ahí que, con el método de verlo todo desde el punto de vista del biografado el ensayista parece referirse, más que

a la voz narrativa, a una disposición de los hechos y personajes a medida que aquel entra en conocimiento con ellos, a fin de mostrar las mutaciones de opinión y carácter que el paso de los años conllevan; esto es, el concepto de vida interior en ejecución⁵⁰.

Que la biografía se conciba como expresión artística de la evolución de un alma implica que la historia pasa a convertirse en escenario. Maurois ejemplariza en la figura de Napoleón este aspecto de la biografía:

El verdadero sujeto del biógrafo, si escribe la vida de Napoleón, es la evolución sentimental y espiritual de Napoleón; la historia debe figurar como telón de fondo en la medida en que se considere necesaria para comprender este desarrollo, y hay que tratar de describirlo más o menos como lo vería el emperador (1974: 1216-1217).

El hecho de que la historia sea reducida al ambiente supone la principal diferencia entre biografía e historia; el estudio global de los acontecimientos de un periodo funciona en la biografía como «telón de fondo» de una existencia definida por dos acontecimientos concretos: el nacimiento y la muerte: «Llena su tela con una sola figura, y los demás personajes, por grandes que sean, deben estar siempre subordinados al protagonista central» (1974: 1217).

Además del orden cronológico, el punto de vista y el escenario, Maurois señala otras reglas de la biografía moderna ya advertidas desde la primera obra de Lytton Strachey, como la repetida elección de detalles —leerlo todo para después «libertar a su lector de todos los materiales inútiles» (1974: 1217)—⁵¹ y la objetividad —«Un biógrafo, como un novelista, debería “exponer” y no “imponer”» (1974: 1222)—.

Todas esas reglas o aspectos, algunos coincidentes con la novela, otros matizados, se encaminan a demostrar la tesis de que la biografía pertenece al reino del arte. No obstante, hay un último aspecto, asimismo señalado por Forster con relación a la novela, que ensalza definitivamente la biografía: el ritmo:

La poesía, en el más amplio sentido de la palabra, me parece ser una recreación, una transformación de la naturaleza en algo bello e inteligible *mediante la introducción de un ritmo*. Este ritmo está constituido por la forma del verso y por la rima, en el caso de la poesía propiamente dicha; por el tema en el caso de la música; en un libro, por la reaparición, a intervalos más o menos espaciados, de los temas esenciales de la obra. Una existencia humana

⁵⁰ En sus *Memorias* Maurois expondrá en este sentido: «Esto es, exactamente, lo que intenté hacer en mis biografías. Si estas tienen algún mérito, es que revelan una sociedad, un grupo humano, y lo hacen lentamente, a medida que el propio protagonista los descubre» (1971: 425).

⁵¹ André Maurois opina que con frecuencia los detalles más insignificantes, como el tono de voz, el aspecto o la forma de una conversación, son los más interesantes: «El papel del biógrafo consiste, con frecuencia, en pasar ligeramente por encima de esos acontecimientos e incidentes que producen una grandeza vulgar a fin de ahondar en el interior de una vida más íntima y de mostrarnos los detalles más minuciosos de la vida cotidiana, donde los adornos exteriores se apartan, donde los hombres no luchan entre ellos más que en virtud y prudencia» (1974: 1221).

aparece siempre construida por cierto número de esos temas; cuando se estudia una de ellas, los temas no tardan en imponerse a uno con fuerza singular (1974: 1222)⁵².

Por consiguiente, la biografía es arte porque, no solo recrea el desarrollo novelesco de una existencia, la configuración y evolución de un alma, la forja de un destino, sino que toda vida de un personaje histórico o artístico importante posee un ritmo que, si el biógrafo es capaz de reproducir, aporta a la obra «un valor poético». Esta es una de las innovaciones que André Maurois había aportado en sus biografías. Por ejemplo, en *Ariel, o la vida de Shelley* el tema que da unidad, cohesión y ritmo a la vida del poeta es el agua, mientras que en *Disraeli* son varios los temas: las flores, Oriente y el antagonismo de la lluvia.

Una vez enumerados todos aquellos aspectos que, a juicio del autor francés, equiparan artísticamente la biografía con géneros como la novela y la poesía, el escritor se dispone a reflexionar sobre la concepción científica de la biografía. Según él, cuanto más científica sea esta menos será un género literario, conclusión similar, por lo tanto, a la de Harold Nicolson. El enfoque del biógrafo sobre esta cuestión es epistemológico; esto es, se plantea si existe una verdad científica en la biografía a partir de cuestionar si es posible saber la verdad sobre un hombre y hasta qué punto puede descubrirse con exactitud el período al narrar esa vida (1974: 1225).

El razonamiento inductivo de Maurois busca demostrar que el método científico que se pueda aplicar a la biografía es menos matemático y categórico que en el resto de ciencias. Su tesis relativista es similar a la de Strachey respecto a la historia y desemboca en el concepto de «verdad poética», una «verdad más profunda» y «de distinto carácter que la que persigue el químico o el físico» (1974: 1238) que sirve de equivalente a la intuición, la imaginación y la sensibilidad preconizadas por el inglés⁵³.

⁵² De nuevo, el ejemplo para Maurois es el pionero de la biografía moderna: «Strachey ha sabido adueñarse de esta gran poesía de la vida, y conozco pocos textos más bellos que las últimas páginas de *Queen Victoria*, donde nos muestra reunidos todos los temas de la vida de la reina cruzando por el espíritu de la moribunda» (1974: 1223). El autor vuelve a elogiar ese final en «Le biographie et ses personnages: vérité et poésie» (1967: 16), donde retoma el símil musical para hablar de sus propias biografías: «De même qu'un musicien peut, dans une ouverture, exposer les thèmes qui vont être ceux de l'opéra, ou, au contraire, à la fin d'une symphonie, ramasser ces thèmes en un bouquet suprême, ainsi j'ai essayé parfois au début, parfois dans les dernières lignes d'une biographie de renouveler et de réconcilier les thèmes essentiels d'une grande vie» (1967: 15) || «Igual que un músico puede, en una apertura, exponer los que serán los temas de la ópera, o, al contrario, recoger al final de una sinfonía los temas en un supremo manojo, de esta manera, a veces al principio, a veces en las últimas líneas de una biografía, he intentado repetir y reconciliar los temas esenciales de una gran vida».

⁵³ En la conferencia «Le biographie et ses personnages: vérité et poésie», Maurois añade la siguiente distinción entre la intuición del biógrafo y la del psicoanalista: «Le psychanalyste confirme presque toujours ce que le biographe avait trouvé par intuition. On a pu dire que tout bon biographe est un bon psychanalyste, mais que tout bon psychanalyste n'est pas un bon biographe» (1967: 14) || «El

Para llegar a esta inferencia, el autor enumera todos aquellos materiales que conforman la parte científica de la biografía, los documentos sólidos que contienen las huellas del biografiado, y rebaja su objetividad. De este modo, para conocer la verdad sobre un hombre se dispone de los libros previos que se han escrito sobre él —lo que podría equipararse con las fuentes secundarias— y los documentos originales como las cartas y diarios —fuentes primarias—. Aunque los primeros deben conocerse, «Nada puede reemplazar la impresión personal que da el contacto directo con las cartas, con el Diario de un hombre» (1974: 1225), y, al fin y al cabo, las fuentes secundarias se basan en esos documentos originales. Entre ellos destaca el diario, pero no todos los hombres escriben uno y hay que relativizar su fiabilidad porque en general solo refleja los momentos de crisis y pierde valor como documento psicológico al estar escrito para la posteridad —sin sinceridad o autenticidad— o para uno mismo. Tampoco la correspondencia ni las conversaciones contadas por testigos son estrictamente objetivas ya que «modelamos, por un involuntario mimetismo, lo que el interlocutor espera de nosotros» (1974: 1229). No obstante, no se trata de desechar las fuentes primarias sino de cotejarlas para establecer una completa imagen del personaje: «Esta confrontación, cuando es posible, nos revela flaquezas, mentiras, errores e ilumina maravillosamente un hombre; pero, una vez más, es obra de artista más que de sabio» (1974: 1230). El biógrafo francés deja para el final las memorias de los contemporáneos, el documento más útil, si estos son inteligentes, para extraer «lo que ha sido nuestro personaje para el hombre que verdaderamente lo ha conocido» (1974: 1234).

Del repaso por las fuentes se deduce que, incluso al tratar el método científico de la biografía, André Maurois desplaza la cuestión hacia el extremo artístico de la balanza:

Volvemos siempre a la misma idea; no encontrando en ninguna parte los elementos de una verdad propiamente científica, estamos obligados a abandonarnos a una especie de imaginación psicológica y, en muchos casos, a la verdad sobre un hecho preciso se hace imposible de determinar (1974: 1234).

Por consiguiente, la verdad biográfica no se ajusta a las verdades científicas de la física o de la química porque trata «de lo individual y de lo instantáneo» (1974: 1235). De la complejidad de la existencia humana, configurada de actos, pensamientos

psicoanalista confirma casi siempre aquello que el biógrafo había encontrado por intuición. Se puede decir que todo buen biógrafo es un buen psicoanalista, pero no que todo buen psicoanalista es un buen biógrafo».

y sentimientos contradictorios emerge una unidad, la verdad poética de la que habla Maurois y que entronca con el valor poético de la biografía.

En lo referente a si se puede hacer del hombre el centro de una época, el autor francés no considera que la biografía sea obra de carácter histórico porque el objeto es distinto: «La biografía es la historia de la evolución de un alma humana; la historia debe ser para nosotros lo que es para el pintor de retratos el fondo sobre el que coloca y se destaca su modelo» (1974: 1242). Por lo tanto, si la historia pasa a ser, como se ha indicado anteriormente, el espacio de la biografía y esta persigue la verdad poética de una vida, Maurois resuelve que la biografía no debe ser ciencia porque «el objeto que se propone es la pintura del individuo, mientras que la ciencia solo se preocupa de lo general» (1974: 1242). Para legitimar su postura, el biógrafo señala que esta coincide con la de Lytton Strachey, padre de la biografía moderna: la historia es arte y no ciencia al ser la narración —artística— de unos hechos⁵⁴.

Realzada la categoría artística de la biografía y su verdad poética frente a la científica, Maurois retoma otros aspectos de la biografía que acrecientan esa consideración. Por ejemplo, si «Una obra de arte es ante todo, para el artista, una liberación» (1974: 1243), él es capaz de defender que la biografía es también un medio de expresión para el biógrafo. Se refiere en este punto a la identificación con sus biografiados, Shelley y Disraeli. En el caso del primero, ya en 1928 afirma no gustarle el libro, «lo estropea un tonillo irónico que procede (ahora me doy cuenta) de que la ironía estaba dirigida contra mí mismo»:

Quería matar en mí al romántico; para conseguirlo ironizaba con Shelley, pero ironizaba queriéndole. Bueno o malo, el libro se había escrito con placer, con pasión y supongo que con eso empezaráis a comprender lo que yo entiendo por la biografía considerada como medio de expresión (1974: 1246).

La biografía sobre el poeta romántico le había servido para desprenderse de su romanticismo adolescente; en cambio, Disraeli le «interesaría apasionadamente» por ser el emblema del hombre de acción «que obtiene éxitos en el sentido temporal de la palabra, pero que fracasa en el sentido espiritual y que muere, romántico impenitente, pero no victorioso» (1974: 1274); por resistirse a un mundo hostil:

Casi me parecía que, a través de él, había aprendido, sin haberlo sentido yo, lo que era la vejez y la cercanía de la muerte; aprendizaje duro y necesario. Y al mismo tiempo me parecía que a través de él podía expresar una doctrina política que era exactamente la que yo buscaba,

⁵⁴ Parece errada la apreciación de Floriane Reviron al indicar que la definición que Strachey propone de la ciencia hace pensar que para él la Historia es una ciencia y que solo debe figurar en la biografía como decoración (2000: 328), ya que en este punto del ensayo reproduce la cita en la que Strachey afirma que la Historia y biografía son una sola, géneros artísticos.

me refiero al conservadurismo popular, la mezcla de un gran respeto por la tradición, por todo lo adquirido por la Humanidad en el pasado, desviviéndose por la felicidad de todos y un deseo de reformas dentro del orden. No pudiendo ser yo mismo, por múltiples razones llevar una vida de acción política, encontraba un apasionante placer participando en esta lucha bajo el antifaz de una figura que me era simpática (1974: 1247).

Maurois defiende que la biografía sea el canal de expresión del biógrafo. La identificación, transferencia según Edel, se debe a la elección por parte del autor de un personaje histórico de dimensiones más grandes que las suyas y del cual le atrae algún rasgo de su carácter. El biógrafo lo convierte en personaje cuyas aventuras desea narrar para comprenderle y comprenderse al unísono:

La biografía, considerada como medio de expresión, es aquella cuyo sujeto ha sido escogido por el autor respondiendo a una necesidad secreta de su naturaleza. Será escrita con una emoción más natural, porque a través de los sentimientos y aventuras del personaje se expresarán los sentimientos del propio biógrafo; será, en cierto modo, una autobiografía disfrazada de biografía (1974: 1248).

Esa precisamente esa noción de «autobiografía disfrazada de biografía» la que induce a algunos críticos a hablar de sus obras como «vidas románticas» y a otros a presumir que ese ideal de biografía como forma de expresión es imposible⁵⁵. No obstante estas censuras, con su postura Maurois intenta convencer a Nicolson de que la subjetividad no es inadmisibles en biografía, puesto que solo se puede rehacer un pensamiento —idea expuesta por Paul Valéry al principio de la *Introduction à la Méthode de Leonardo da Vinci (Introducción al método de Leonardo da Vinci, 1894)*— a imagen del propio. El autor es consciente de que este procedimiento puede incurrir en una deformación de la verdad histórica. Si esto ocurre, la subjetividad es inadmisibles⁵⁶. El biógrafo establece con el lector un pacto de veracidad:

Publicar una biografía, anunciarla como biografía, no como novela, es anunciar hechos verídicos, y un biógrafo debe a su lector la verdad ante todo. No tiene derecho a

⁵⁵ Así lo recoge Leon Edel al referirse a la transferencia cometida por Maurois: «The biographer expresses himself or herself not by implanting personal emotions in the subject, but by the “composing” of the biography, by shaping and telling. Maurois was engaged in a full-blown fantasy of himself occupying the shoes of his heroes. Later he invested considerable passion in his life of George Sand, one of the first feminists of modern times. Gender in biography is not in question. Transference can occur in writing of either sex and by members of either sex» (Edel, 1984: 70) || «El biógrafo se expresa a sí mismo, o a sí misma, no al implantar sus emociones personajes en el personaje, sino al “componer” la biografía, al darle forma y narrarla. Maurois estaba involucrado en una fantasía a gran escala de sí mismo ocupando los zapatos de sus héroes. Más tarde, dedicó una pasión considerable en su vida de George Sand, una de las primeras feministas de la era moderna. El género en la biografía no está en cuestión. La transferencia puede ocurrir al escribir sobre cualquiera de los sexos y por miembros de ambos sexos».

⁵⁶ Pese a que André Maurois veía posible que una biografía fuese subjetiva siempre y cuanto no deformara los hechos históricos, Harold Nicolson siguió advirtiendo de los peligros del método del francés. Por ejemplo, en «The Practice of Biography» (1954) reconocía que la biografía siempre surge de la colaboración entre el autor y su sujeto, pero la personalidad del primero no puede invadir la del segundo ni tiene derecho a atribuirle sus opiniones, prejuicios o preferencias. Su cometido es el de tratar objetivamente las vidas que narra y recordar que no está escribiendo su autobiografía (en Monnet, 1978: 57).

construir un personaje según sus deseos o necesidades. No tiene el derecho de inventar conversaciones, incidentes. No tiene el derecho de omitir ciertos hechos porque hacen difíciles sus construcciones psicológicas, pero parece posible en ciertos casos (por lo demás, muy raros), si la elección es afortunada y adaptada a la naturaleza del autor, que el biógrafo pueda expresar algunos de sus propios sentimientos sin deformar los de su personaje (1974: 1251-1252).

Con este inciso Maurois se defiende de los excesos de las biografías noveladas. Por lo tanto, mientras por una parte reprende la deformación de los hechos y la invención de conversaciones y acontecimientos, por otra considera «casi imposible» que en determinadas ocasiones el biógrafo no «se esfuerce en sentir como su personaje» a fin de comprenderlo (1974: 1252). En ello se asemeja al lector, quien también busca en la biografía un medio de expresión. Sin embargo, mientras el autor mimetiza con el personaje para comprenderlo, el lector lo hace para imitarlo. Maurois ve en ello una ventaja sobre otros géneros literarios:

Acabamos de decir que no hay duda de que la novela despierta también fuertes sentimientos; toda obra de arte, en tanto suscite emociones y, como consecuencia, deseos de obrar, roza asimismo con la moral. Pero la biografía está mucho más cerca, porque lo veraz de la narración, la certidumbre que siente el lector de la existencia real de los seres de quienes se le habla, hacen que la influencia sea ahí mayor (1974: 1254).

El autor relaciona ese interés de los lectores por los personajes biografiados con la preferencia por las vidas de los grandes románticos, «las más rocas en dramas sentimentales» y augura en Francia «un renacimiento de los sentimientos románticos» (1974: 1255) en la generación superviviente de la Primera Guerra Mundial. Retoma en ello la misión moral de la biografía, capaz de despertar en el lector sentimiento de grandeza y de descubrir la fuerza del individuo: «El biógrafo que, como Strachey, sabe intercalar en el relato de los hechos la idea poética del destino, la de la huida del tiempo, la de la humildad de la condición humana, nos trae un gran consuelo» (1974: 1257). Pero para ello es necesario cumplir el mandamiento de no juzgar: «*El juicio moral puede sugerirse; tan pronto se expresa, el lector se halla de nuevo traído al mundo de la ética y escapa al mundo de la estética*» (1974: 1258).

Los últimos capítulos son algo reiterativos y no aportan gran novedad respecto a lo anterior. Maurois se encamina en ellos a distinguir la biografía de otros géneros, concretamente en relación con la cuestión de reflejar la verdad humana. Tras haber asegurado que en cierto modo la biografía es el medio de expresión del biógrafo y haber deducido que es imposible saber la verdad de un hombre, el autor reflexiona acerca de si es posible llegar conocerla en el género autobiográfico. La respuesta final será también negativa, puesto que para este el relato autobiográfico es inexacto y engañoso por

factores como el olvido involuntario, el voluntario por razones estéticas⁵⁷, la censura natural, el pudor, el carácter racionalizador de la memoria y «la necesidad de proteger a los compañeros o cómplices en los actos descritos» (1974: 1260-1268).

Solo queda responder si la novela, que permite al tiempo ver el punto de vista de las acciones y el de la vida interior, es capaz de plasmar la verdad del hombre, así como si el biógrafo puede valerse de la experiencia y técnica del novelista, y si tiene ventajas sobre este. Coincidiendo con Virginia Woolf, Maurois admite que el biógrafo es inferior al novelista por la «imposibilidad de darnos cuenta de la síntesis de la vida interior y de la vida aparente» (1974: 1279) y vuelve a recurrir a algunos de los aspectos señalados por Forster para examinarlos desde la perspectiva del biógrafo. Maurois empieza por comentar la forma, el armazón, punto sobre el que el biógrafo parece estar «en una situación mucho más difícil que la del novelista» (1974: 1283). Y es que el biógrafo debe ordenar una gran masa de fragmentos y salvar las lagunas de información y los acontecimientos insignificantes, los «desiertos» de monotonía. Es por ello por lo que «el biógrafo tiene más dificultad en componer que el novelista», que se sirve de la invención. Aún en esta desventaja Maurois observa un provecho:

Pero hay una compensación: estar obligado a recibir de la realidad las formas ya preparadas para la obra es casi siempre, para el artista, una fuerza. Es doloroso; hace el trabajo más difícil: de todos modos es de esta lucha entre una materia resistente y un espíritu como se forma la obra maestra (1974: 1284).

Al carecer de la libertad que tienen los novelistas para moldear a sus personajes, el biógrafo no corre el riesgo de presentarlos como seres abstractos. A cambio, no puede rehuir de los hechos reales que no le interesen: «Puede componer, naturalmente, si no deja de ser artista; pero es más bien por medio de luces, como el pintor, o por medio de rimas, como el poeta» (1974: 1285).

El siguiente aspecto contrastivo entre ambos géneros es el de la historia, entendida como «una narración de sucesos ordenados en su orden temporal» (Forster, 1983: 33) y cuya mayor virtud reside en la intriga, en forzar al lector a desear la continuación de la narración. Como en la novela, el éxito de la intriga dependerá de los temas elegidos, lo cual, en el caso de la biografía, pasa por evitar escribir «biografías pesadas» sobre personajes monótonos. Esto entronca con la última de las

⁵⁷ André Maurois señala al respecto: «La memoria es un gran artista; escoge, pero escoge demasiado bien; hace para cada hombre, para cada mujer, una obra de arte y un documento falso del recuerdo de su vida» (1974: 1264)

comparaciones, la que atañe a los personajes y a la diferencia entre el *Homo Fictus*⁵⁸ —acuñado por Forster para diferenciar los personajes de la novela del *Homo Sapiens*— y el *Homo Biographicus*. Maurois inventa esta tercera categoría para diferenciar al biografiado de los otros dos. Así pues, respecto al hombre real, el biografiado es solo la parte activa, la comprensión de una vida llena de contradicciones; mientras que, en relación con el personaje novelístico, «habla muy poco con sus semejantes, y cuando está solo no piensa nunca» (Maurois, 1974: 1287), solo existe si ha escrito un diario o existen cartas ya que no se pueden inventar sus diálogos como en la novela. Pero, nuevamente, pese a esos detrimentos: «Cuando el *Homo Biographicus* cae en manos de un doctor hábil, este puede, con inyecciones apropiadas, comunicarle esta vida interior tan característica del *Homo Fictus* y ello sin perjudicar la verdad» (1974: 1288)⁵⁹.

Maurois finaliza su ensayo advirtiendo del ritmo continuo de los géneros literarios y de que la época de dudas causante del repunte biográfico había dado paso a un período de certeza religiosa y social que producirá de nuevo más elogios que biografías íntimas. Lo que no generaba ningún tipo de reparos es que, fuese cual fuese la forma de las futuras biografías, siempre sería un género difícil: «Exigimos de ella los escrúpulos de la ciencia, y los encantos del arte, la verdad sensible de la novela y las sabias mentiras de la Historia. Es preciso, para dosificar esta mezcla inestable, mucha prudencia y tacto» (1974: 1288).

En resumidas cuentas, el ensayo de André Maurois es el primero en abordar el género desde el punto de vista estético a fin de justificar que es una forma de arte. Librando la ardua tarea de reconciliar ciencia y arte, objetividad y expresividad —en algunos casos subjetividad— y de armonizar sus facetas de novelista, biógrafo, historiador y ensayista, el biógrafo francés parece caer en ciertas incongruencias que

⁵⁸ Forster define al *Homo Fictus* como una creación de los novelistas: «Nace, por lo general, como un paquete, puede seguir viviendo después de morir, necesita poca comida, poco sueño y está infatigablemente ocupado en relaciones humanas. Y, lo más importante, podemos llegar a saber más de él que de cualquiera de nuestros congéneres, porque su creador y narrador son una misma persona» (1983: 62).

⁵⁹ En «Le biographie et ses personnages: vérité et poésie» Maurois diferencia de nuevo entre personaje de novela y personaje de biografía, repitiendo que la diferencia reside en la mayor libertad del novelista, quien crea un personaje imaginario y, para ello, tiene derecho a tomar prestadas características de distintos personajes vivos. El biógrafo necesita asimismo servirse de la imaginación para animar la realidad. Sin embargo, mientras el novelista busca sus modelos en la vida, el biógrafo encuentra los suyos entre los papeles y el polvo de las bibliotecas. En un principio el biógrafo parece estar en una situación desfavorable respecto al novelista porque está obligado a aceptar la masa informe de materiales que le es más difícil articular que al novelista. La compensación, como ya apuntara en 1928, está en esa obra de arte que surge de la confrontación con la materia dada, gracias a una composición natural basada en la iluminación, como hace el pintor, o por el ritmo, como el poeta (1967: 14).

decantan el debate hacia la vertiente artística, como son la implicación del biógrafo, cierto punto de vista moral antes que neutral y el método basado en la intuición⁶⁰.

Suficientes o no, la guía expuesta por el autor para elaborar una biografía artística avisa de esa difícil labor y prohíbe la deformación del sujeto y la invención en la que habían incurrido muchas de las clasificadas como biografías noveladas. Aunque no proporcione reglas que permitan que la biografía sea al tiempo expresión del biógrafo y del lector sin caer en esa deformación, sí ofrece unas normas, algunas deudoras de Strachey, que serán repetidas en el ámbito literario español, especialmente por Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés y Antonio Espina: escoger como biografiado a un ser excepcional que permita comprender a los hombres y que a la vez responda a una necesidad secreta del biógrafo, relatar un destino, respetar el orden cronológico, eliminar los materiales inútiles y crear mediante el ritmo —temático— un valor poético.

Las posteriores reflexiones en torno al género, habituales en la recta final de su vida, repiten con mayor moderación los puntos esenciales del *Aspectos de la biografía*. De este modo, continuó defendiendo su rango de «genre littéraire, important, beau, difficile, tout à fait distinct de l'histoire et du roman» (Maurois, 1959: 65)⁶¹. Como la historia, es una imagen de los hechos pasados, pero la perspectiva de esa imagen es diferente: muestra a un hombre o mujer concretos en el centro del cuadro y ordena los acontecimientos en relación con esos héroes. Aunque el biógrafo deba respetar el rigor del método histórico, el objetivo también difiere: debe describir la evolución de un alma y dejar la historia como el fondo sobre el que coloca, al modo del retratista, su modelo. Ese objetivo de estudiar un alma a fin de comprendernos mejor a nosotros mismos a través de otros destinos emparenta la biografía con la novela, la cual también sirve de educación moral y sentimental. La diferencia entre ambas estriba la credibilidad, ya que mientras en la biografía está garantizada desde el principio si está firmada por un reputado y serio investigador, en la novela el escritor la debe crear (1959: 65-66).

Estas fronteras de la biografía como género literario respecto a la historia y la novela redundan en las dos partes del método biográfico: técnica de investigación y técnica de construcción; en otras palabras: investigación extensiva —testimonios, cartas, diarios, personajes secundarios, época— y organización de todos esos materiales

⁶⁰ David Novar señala estas y otras incongruencias del *Aspectos de la novela* (1986: 62).

⁶¹ «[...] género literario, importante, bello, totalmente distinto de la historia y de la novela» (Maurois, 1959: 65).

respetando el orden cronológico y sin introducir los acontecimientos y el resto de personajes hasta el momento en que el biografiado los conociera. Esta progresión narrativa entronca con su diferenciación entre las biografías noveladas y las novelescas a raíz de lo ocurrido con la publicación de su *Ariel, o la vida de Shelley*:

A propos de ce livre on écrivit un grand nombre de sottises. Quelqu'un inventa l'expression : « biographie romancée ». Elle me fit, et continue de me faire horreur. Dans mes biographies je ne « romance » *jamais* ; je n'invente ni des situations, ni des conversations. Je m'appuie sur les faits tels que les révèlent les documents, les lettres, les journaux, les mémoires, avec autant de rigueur que les auteurs de thèses en Sorbonne ou que les érudits professionnels. Et d'ailleurs j'ai à côté de moi un érudit professionnel, le plus minutieux, le plus rigoureux, le plus sévère, qui est ma femme. Ce qui est vrai, c'est que j'essaie de sauver le « romanesque » d'une grande existence» (Maurois, 1967: 6)⁶².

Maurois entiende por *novelesco* «l'écart entre l'image provisoire du monde et des êtres telle que la forme tout adolescent, et l'image plus exacte que la vie lui révèle peu à peu» (1966: 40)⁶³ y nuevamente pone por ejemplos novelas de aprendizaje —o que comparten sus características— como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, *Las Ilusiones perdidas* de Balzac o *En busca del tiempo perdido* de Proust. Se entiende, entonces, por *novelesco* la forja de un destino y esa evolución de la imagen hecha del mundo y las primeras vocaciones e impulsos a la toma de contacto con la realidad durante la madurez; los sucesivos cambios a lo largo de su existencia. De ahí la constante máxima de Maurois de haber intentado con sus biografías revelar la sociedad humana, lentamente, conforme el propio personaje la descubre (1966: 40) y de mostrarlo «Non pas comme une statue de marbre, immobile et glacée, mais tel qu'il était, avec sa force et ses faiblesses ; mais en mettant l'accent sur sa force, car il *est* un grand homme et s'il a fait une grande œuvre, c'est que sa force a dominé ses faiblesses» (1966: 41)⁶⁴.

De esta concepción novelesca de la biografía se infieren al menos dos requisitos irrefutables. El primero atañe a la elección de ese gran hombre histórico reconocible por

⁶² «A propósito de ese libro se escribieron un gran número de tonterías. Alguien inventó la expresión “biografía novelada”. Ella me horrorizó y me sigue horrorizando. En mis biografías no “novelo” *jamás*; no invento ni situaciones, ni conversaciones. Me apoyo sobre los hechos tal como los revelan los documentos, las cartas, los diarios, las memorias, con tanto rigor como los autores de tesis en la Sorbona o como los eruditos profesionales. Y, además, he tenido a mi lado un erudito profesional, el más minucioso, el más severo: mi mujer. Lo que sí es cierto es que intento salvar lo “novelesco” de una gran existencia» (1967: 6). Muy similar es el fragmento al respecto en «Le biographie et ses personnages: vérité et poésie (Maurois, 1966: 39)

⁶³ «[...] la distancia entre la imagen provisional del mundo y de los seres tal cual la forma todo adolescente, y la imagen más exacta que la vida le revela poco a poco» (Maurois, 1966: 40).

⁶⁴ «No como una estatua de mármol, inmóvil y congelada, sino tal como fue, con su fuerza y sus debilidades; pero haciendo hincapié en su fuerza, puesto que *es* un gran hombre y si ha hecho una gran obra, es porque su fuerza ha dominado a sus debilidades» (Maurois, 1966: 41).

su gran obra, capaz de atraer al lector y de brindarle un modelo de esperanza y confianza en sí mismo, un ejemplo de aprendizaje emocional. La biografía moderna deja, por una parte, de ser moralizante y de juzgar; por otra, ya no es laudatoria ni mitificadora. Es, en cambio, la relación de una vida con sus claroscuros conlleva lecciones implícitas: «En observant les angoisses, les erreurs, les victoires sur elle-même d'une grande âme, le lecteur apprendra que la vie est difficile, mais non pas impossible» (1959: 68)⁶⁵. El segundo de esos requisitos tiene que ver con una cuestión técnica, la concepción del punto de vista («prise de vues») apelada por Maurois en el *Aspectos de la biografía*:

Ce dernier point est capital. Il est difficile, en biographie, de faire œuvre d'art si l'on ne montre influences et personnages se développant progressivement dans l'âme du héros et en même temps que lui. Un caractère ne se forme que lentement, par le contact avec les êtres et les choses, et il se transforme tout au long de la vie. Dans un roman, trois angles de « prise de vues » sont concevables : ou tout voir à travers de le héros (la *Chartreuse de Parme*, le *Lys dans la Vallée*) ; ou voir l'action, successivement, à travers chacun des personnages (*Légende*) ; ou adopter le point de vue du demiurge et faire dominer l'action par le romancier lui-même (*Guerre et Paix*). Pour la biographie, je préfère la première méthode, tout en comprenant la nécessité pour le biographe de se placer parfois « au-dessus de la mêlée », soit pour montrer le visage du héros réfléchi dans ces miroirs déformants que sont les témoins de sa vie, soit pour ramasser en une vue d'ensemble ses propres observations (1959: 64)⁶⁶.

Este nuevo modo de concebir la biografía, llámese nueva biografía o biografía moderna, le concedía un puesto destacado entre los géneros literarios. André Maurois era consciente, en 1966, pasado ya el auge de los años 20 y 30, de que las historias de la literatura aún no le habían concedido la debida atención, en parte porque la novela tiene una historia más conocida por la crítica —filiaciones, innovaciones—, en parte porque la biografía como género literario, tras tantos años relegada al campo de la erudición, era aún bastante nueva. A pesar de ese lento reconocimiento, no cabe duda de la labor biográfica y de los esfuerzos teóricos de André Maurois por demostrar que se trata de un género destinado a artistas capaces de seleccionar los trazos esenciales en la infinitud de la documentación y de ordenarlos para ver emerger esa existencia real (1966: 43).

⁶⁵ «Al observar las angustias, los errores, las victorias por sí solas de un gran alma, el lector aprenderá que la vida es difícil, pero no imposible» (Maurois, 1959: 68).

⁶⁶ «Este último punto de vista es capital. Es difícil, en biografía, hacer una obra de arte si no se muestran las influencias y los personajes desarrollándose progresivamente en el alma del héroe y al mismo tiempo que él. Un carácter solo se forma lentamente, por el contacto con los seres y las cosas, y se transforma a lo largo de toda la vida. En la novela se pueden concebir tres ángulos de «toma de vistas»: verlo todo a través del héroe (*La cartuja de Parma*, *El lirio en el valle*); o ver la acción, sucesivamente, a través de cada uno de los personajes (*Leyenda*); o adoptar el punto de vista del demiurgo y hacer dominar la acción por el propio novelista (*Guerra y paz*). Para la biografía, prefiero el primer método, comprendiendo la necesidad del biógrafo de colocarse a veces “por encima de la disputa”, sea para mostrar el rostro del héroe reflejado en los espejos deformantes de los testigos de su vida, sea para recoger en una visión de conjunto sus propias observaciones» (Maurois, 1959: 64).

3.2. Primeras biografías románticas: *Shelley y Disraeli* (1923-1927)

De entre la vasta obra biográfica de André Maurois conviene analizar aquellas vidas que culminan en el *Aspectos de la biografía* y cuyo éxito de ventas da origen a la moda de las colecciones editoriales; esto es: *Ariel, o la vida de Shelley y Disraeli*.

En su tesis doctoral, Claude Monnet focaliza la atención en las tres primeras biografías de André Maurois —*Shelley, Disraeli, Byron* (1923-1930)— por constituir el aprendizaje biográfico del escritor normando y por su doble denominador común: versar sobre tres personalidades inglesas y románticas. En el prólogo del libro que reúne las tres, *Anglaterra Romantique* (Inglaterra romántica), Maurois se refiere a su predilección por el romanticismo inglés en los siguientes términos:

Bien que le romantisme français soit une école justement illustre, il faut dire que l'attitude romantique est plus naturelle à des Anglais qu'à des Français. Il y a chez l'Anglais un fond d'excentricité et de liberté plus abondant... les poètes romantiques français (sauf peut-être Musset) gardent tous un fond de conformisme invincible... les romantiques anglais vivent plus complètement et plus follement leur romantisme. C'est ce qui fait d'eux d'admirables héros de biographie (en Monnet, 1978: VII)⁶⁷.

Dada esa unidad en su trayectoria, ¿por qué dejar fuera el comentario sobre *Byron*? Si se tiene en cuenta ese aprendizaje o trayectoria biográfica de Maurois, esa tercera biografía supone el fin de su primera etapa. Con *Ariel, o la vida de Shelley* surge la denominación de «biografía novelada», algo que disgusta al autor por el componente inventivo, ficcional, que muchos interpretan en el adjetivo. Por ello, *Disraeli* supone un primer correctivo a su biografía inicial al que se suma el ensayo *Aspectos de la biografía*. Tal como él mismo indica en sus *Memorias*, durante las seis semanas que duró el ciclo del Trinity College de Cambridge tomó notas para escribir un *Byron*, primero porque el retrato esbozado en el *Ariel* no le satisfacía —«Me parecía que había sido bastante injusto con Byron y que, tal vez, su aparente cinismo era más generoso que el idealismo sensual de Shelley» (Maurois, 1971: 193)—, segundo para erradicar definitivamente las críticas a la novelización:

Algunos críticos me acusaron de haber escrito no una biografía viva, como la de Disraeli, sino una tesis propia de la Sorbona. Hace mucho tiempo que no he releído el libro, y ni yo mismo sé lo que puede valer. Sea de ello lo que fuere, produjo, en lo que me concernía, un efecto útil: el de matar la leyenda de la «biografía novelada» (1971: 195).

⁶⁷ «Aunque el romanticismo francés sea una escuela acertadamente ilustre, cabe decir que la actitud romántica es más natural en los ingleses que en los franceses. Hay en el inglés un fondo de excentricidad y de libertad más abundante... todos los poetas románticos franceses (excepto quizás Musset) conservan un fondo de conformismo invencible... los románticos ingleses viven más completamente y más extremadamente su romanticismo. Es esto lo que les convierte en admirables héroes biográficos» (Maurois en Monnet, 1978: VII).

Es así como *Byron*, aprovechando la popularidad del poeta en Francia desde la celebración del centenario de su muerte en 1924 (Monnet, 1978: 180), se erige en modelo de las siguientes biografías⁶⁸ al reducirse el componente de simpatía, o de identificación, con el biografiado y hacer prevalecer la erudición —mayor fidelidad a las fuentes y menos anécdotas—, lo cual repercute en una extensión mucho mayor que la preconizada por Lytton Strachey y que la de las diferentes biografías amparadas en colecciones. Tal como señalara Ramon Fernandez en la reseña de *La Nouvelle Revue Française*, el *Byron* de Maurois se esforzaba por ser una larga y completa biografía, seria, precisa y provista de referencias y de notas que, frente a las biografías en boga, utilizaba textos inéditos (Fernandez, 1930: 572).

No obstante, como bien indican Judith Kauffmann (1980: 54) y Claude Monnet (1978: 177), con la profusión de notas y referencias sobre las que apoyar la vida del poeta inglés Maurois no solo pretendía desprenderse de la etiqueta de «biógrafo novelado», sino también de las acusaciones de plagio que se vertieron en las páginas del *Mercure de France* tras la publicación de *Disraeli*. Según indica Jack Kolbert (1985: 92), la denuncia estuvo gestada por «el equipo del *Mercure*», formado por Louis Dumur, Valette y, especialmente Paul Léautaud. Estos convencieron al joven crítico Auriant de que escribiera en esta revista literaria dos artículos en los que acusara al escritor francés de haber plagiado la vida sobre Shelley firmada por Edward Dowden —*The Life of Percy Bysshe Shelley* (La vida de Percy Bysshe Shelley, 1886)— y de haber tomado en la segunda la mayor parte de los hechos de las obras previas de William Flavelle Monypenny y George Earle Buckle —*The Life of Benjamin Disraeli, Earl of Beaconsfield* (La vida de Benjamin Disraeli, conde de Beaconsfield, 1916-1920)—, inculpaciones de las que Maurois salió al paso asegurando que la originalidad de sus biografías no estaba en los materiales sino en el orden, las proporciones y las elecciones que hacían de su libro una obra de arte (Monnet, 1978: 178).

⁶⁸ Véase al respecto el comentario de Monnet: «*Byron* est la première de cette longue série de biographies à mi-chemin entre l'érudition historique et l'intuition romanesque qui ont établi la réputation d'André Maurois en France et à l'étranger». Y más adelante: «Les biographies qui suivirent *Byron*, consacrées presque uniquement à des écrivains romantiques français, confirmèrent la réputation de Maurois mais n'apportèrent aucune modification sensible à sa manière d'écrire des biographies» (1978: 261 y 262) || «*Byron* es la primera de esa larga serie de biografías a medio camino entre la erudición histórica y la intuición novelesca que han establecido la reputación de André Maurois en Francia y en el extranjero»; «Las biografías que siguieron a *Byron*, consagradas casi exclusivamente a escritores románticos franceses, confirmaron la reputación de Maurois pero no aportaron ninguna modificación sensible a su manera de escribir biografías».

A pesar del intento de reconciliarse con las exigencias de la erudición, Maurois no olvida en *Byron* su defensa del componente novelesco, ya que el propio personaje es quien ofrece suficientes elementos atractivos para el lector. Emblema del romántico, Maurois justifica que la postura donjuanesca del poeta es una máscara para ocultar una timidez y un complejo de inferioridad originados por su cojera. A partir de este motivo, el biógrafo construye su modelo de escritor y hombre de acción —político y viajero—, haciendo más hincapié en sus aventuras sentimentales que en su genio literario a fin de contentar al gran público (Monnet, 1978: 257-258).

El escritor Jean Prévost dedica *La vie de Montaigne*, en la colección de la *N. R. F. Vies des Hommes Illustres*, a Maurois precisando: «Le seul défaut d'Ariel, c'est qu'il produit des imitateurs» (Prévost, 1926: 7)⁶⁹ y en una reseña de 1937 reprocha a Maurois haber extendido tanto su vida de Byron: «Sans doute, il voulait montrer, une fois pour toutes, qu'il était capable de sonder les sources, de multiplier les détails, de faire l'érudit et le professeur. L'art n'y a pas gagné grand-chose» (1937: 441)⁷⁰. En definitiva, a esta afirmación, que por sí sola justifica la omisión de esta biografía en este epígrafe, se une la constatación de que el mayor componente de erudición y el mayor volumen de páginas invalidan que pudiera servir de modelo para las colecciones biográficas francesas y españolas de los años 30⁷¹.

En contraposición, su *Ariel, o la vida de Shelley* sí tuvo una gran repercusión en el panorama literario europeo. Recopilando lo ya referido, la primera biografía de André Maurois surge del interés que despertó en él la lectura de una vida sobre el poeta romántico cuando en 1916 era intérprete del regimiento británico:

Desde mis primeras visitas a Oxford, pensaba con vivísimo interés en una *Vida* del poeta Shelley. Me parecía que escribiendo esta *Vida* podría expresar ciertos sentimientos que había experimentado y que seguían turbándome. Convertido, como Shelley, en doctrinario por la influencia de mis lecturas juveniles, había querido aplicar métodos racionales a mi vida sentimental. Como él, había encontrado un material vivo y sensible, que no se plegaba a mi lógica. Como él, había sufrido y había hecho sufrir (Maurois, 1971: 142).

Como mientras durase la guerra no podía realizar la investigación necesaria para escribir una biografía, su primera tentativa fue trasladarlo a la vida moderna en forma de novela, *Ni ángel ni bestia* (1919), donde convierte al poeta en un ingeniero de 1848

⁶⁹ «El único defecto de *Ariel* es que produjo imitadores» (Prévost, 1926: 7).

⁷⁰ «Sin duda, quería demostrar, de una vez por todas, que era capaz de sondear las fuentes, de multiplicar los detalles, de hacer de erudito y profesor. El arte no ha ganado gran cosa» (Prévost, 1937: 441).

⁷¹ Para más información sobre el *Byron* de André Maurois véanse los comentarios de Ramon Fernandez (1930), Judith Kauffmann (1980: 54-61), Jack Kolbert (1985: 94-95 y 104) y, especialmente, Claude Monnet (1978: 177-261).

llamado Philippe Viniès. El resultado no fue satisfactorio ni desde el punto de vista literario, ni en el número de ventas, y Maurois seguía teniendo la sensación de que aún tenía algo «serio y quizás importante» que transmitir sobre la vida del poeta: «De ahí mi apasionado afán por leer todo lo que se había publicado sobre Shelley, su correspondencia, sus poemas, y de escribir una biografía que fuese, más que estudio literario de una obra, pintura de un conflicto humano» (1971: 143)⁷².

Aunque la biografía no ocupaba un lugar destacado en la literatura francesa, el escritor normando decidió adentrarse en la senda biográfica, un tanto por azar, como se encargó de reiterar, y un tanto porque la renovación perpetrada por Lytton Strachey había restado riesgo al género; bien al contrario, le otorgó prestigio y reconocimiento literario. No obstante, el objetivo de Maurois no era solo biografiar la vida del poeta, sino, como indicara en el *Aspectos de la biografía*, matar a su “yo” romántico y convertir la biografía en un medio de expresión:

Me irritaba contra el adolescente que había sido y al mismo tiempo sentía indulgencia porque sabía que no había podido ser de otra forma. Deseaba a la vez exponerlo, condenarlo y explicarlo. Shelley había conocido fracasos que me parecían de la misma naturaleza que los míos; naturalmente, su vida poseía cien veces más gracia y grandeza que la mía, pero me constaba que, en las mismas circunstancias, a la misma edad, yo hubiera cometido los mismos errores. Al orgullo y a las certidumbres de la adolescencia se sucedía en mí una fuerte necesidad de compasión, y también, en esto, encontraba las huellas de Shelley tal como fue hacia el final, después de la pérdida de sus hijos. Sí, verdaderamente, me parecía que relatando aquella vida me liberaba un poco de mí mismo (Maurois, 1974: 1246).

A fin de narrar esa vida romántica de Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Maurois construye su biografía novelesca sobre la estructura del *Bildungsroman* —recuérdese que el propio autor había declarado su filiación con novelas como *Las ilusiones perdidas* o *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*—: «*Ariel* était l’histoire vraie des illusions perdues de Shelley — et des miennes» (Maurois, 1967: 6)⁷³. Los acontecimientos de la vida del poeta inglés encajan con la temática de la novela de aprendizaje romántica: idealismo, aventuras amorosas, visitas al cementerio, fugas, suicidios y un prematuro y trágico desenlace. El autor da forma a esos acontecimientos encajándolos en esa estructura narrativa mediante capítulos breves y títulos ingeniosos que, como indica Monnet (1978: 101), buscan llamar la atención del lector semejando las escenas de una pieza de teatro.

⁷² Maurois repite estas declaraciones en la conferencia «Le biographie et ses personnages: vérité et poésie» (1967: 6)

⁷³ «*Ariel* era la historia verdadera de las ilusiones perdidas de Shelley —y de las mías—» (Maurois, 1967: 6).

Dividida en dos partes, una primera que se ciñe a la infancia, adolescencia y primer matrimonio con Harriet Westbrook (de 1811 a 1816) y una segunda desde que comienza su aventura y posterior segundo matrimonio con Mary Godwin —más conocida como Mary Shelley— (1816-1822), el biógrafo francés escoge *Ariel* como título y rebautiza al poeta con este sobrenombre de origen mitológico y según diferentes tradiciones designa una especie de ángel o de demonio, un espíritu del aire que en hebreo significa “león de Dios”. Son varias las ocasiones en las que se alude a este nombre en la biografía para referirse al espíritu aéreo del poeta. Una de ellas remite a la obra de teatro de William Shakespeare *La tempestad* (1611), donde aparece Ariel como espíritu del aire, de modo que se establece un paralelismo con el triángulo entre el poeta y el matrimonio formado por Jane y Edward Williams —correlato de Miranda y Fernando en la tragedia shakesperiana—:

La joven pareja era una fuente maravillosa de felicidad y de amistad, a la cual parecía justo que un poeta fatigado de sufrir, recurriera en busca de calma para su fiebre. Jane y Edward eran Fernando y Miranda, la hermosa pareja principesca, y Shelley su fiel Ariel. En torno a los amantes felices puede revolotear el espíritu cautivo y puro (Maurois, 1975a: 172-173)⁷⁴.

Según Judith Kauffmann, la ecuación entre Ariel y Shelley no es exacta, puesto que la mayor parte del tiempo ese estado de pureza aérea es un objetivo que queda por alcanzar en esa tensión hacia el ideal (1980: 47). De ahí la construcción disyuntiva del título entre la proyección ideal y el ser real, *Ariel, o la vida de Shelley*, tan repetida en otros títulos de las colecciones biográficas. Sobre ese ideal de origen mitológico se fundamenta, asimismo, la oposición a Byron y su carácter donjuanesco, tal como se observa en el título del capítulo V de la segunda parte «Ariel y don Juan», concretamente cuando, tras la muerte de la hija de Clara Godwin y lord Byron, Shelley decide quitar a su navío el nombre de *Don Juan*, emblema de Byron, y rebautizarlo como *Ariel*⁷⁵. Asimismo, y como destaca Claude Monnet, el sobrenombre también tiene vinculación con la poesía de Shelley, cuya originalidad reside en unir la evasión aérea fuera del mundo real —el mundo de las apariencias— con su agudo sentimiento de su belleza⁷⁶.

⁷⁴ El fragmento pertenece al capítulo XIV de la 2.^a parte, titulado «Miranda».

⁷⁵ Este suceso aparece en el capítulo XVII de la 2.^a parte, titulado «El refugio».

⁷⁶ En palabras de Monnet, «Pour Shelley en effet la beauté est partout: dans les apparences et derrière les apparences. En tous les êtres, dans tous les phénomènes, derrière le masque de toutes les formes, il sent l'énergie unique, mystérieuse et premier principe de toute vie» (Monnet, 1978: 120) || «Para Shelley, en efecto, la belleza está en todas partes: en las apariencias y detrás de ellas. En todos los seres, en todos los fenómenos, tras la máscara de todas las formas, siente la energía única, misteriosa y primer principio de toda vida».

Aunque es fiel a su máxima de respetar la cronología y al modelo de la *Bildungsroman*, André Maurois inicia la biografía variando el foco de atención ya que primero presenta el rígido y frívolo método del aristocrático colegio de Eton, dirigido por el doctor Keate —un marco con reminiscencias del retrato que Strachey hiciera del eminente victoriano Thomas Arnold y la pedagogía británica—, para a continuación introducir a un díscolo y sensible niño que promete consagrar su vida a la belleza:

El niño dejaba correr sus lágrimas, y apretando con fuerza sus manos juntas, hacía en alta voz este extraño juramento: «Juro ser prudente, justo y libre, en tanto me sea posible. Juro no hacerme cómplice, ni por el silencio, de los egoístas y de los poderosos. Juro consagrar mi vida a la belleza...» (Maurois, 1975a: 17).

Esta declaración de intenciones no solo muestra un idealismo patente desde la más tierna infancia, sino que da cuenta de una temprana vocación por las letras y de una libertad que se convertirá en guía de su destino. Con el paso de los años y ya en la Universidad de Oxford, esa emancipación se eleva a libertad de pensamiento y escepticismo religioso, llegando a la conclusión de que sus versos también tendrán la misión de luchar contra la intolerancia y de propagar lo que denomina la «tolerancia universal», una actitud capaz de romper los prejuicios que fragmentan la sociedad. Admirador de William Godwin y de su *Political Justice* (*Justicia Poética*, 1793), una crítica de las instituciones políticas por ejercer un monopolio sobre la propiedad y del matrimonio y la monarquía por impedir el progreso de la humanidad, Shelley irá ahondando en su crítica a las costumbres y en la imagen del individuo romántico que se enfrenta a las leyes sociales y busca la verdad universal y los sentimientos naturales.

Junto con la delimitación del pensamiento e ideología que conformarán su destino, Maurois incluye su aprendizaje sentimental: su relación con las mujeres también estará marcada por ese idealismo platónico⁷⁷ y por el deseo de ejercer cierto magisterio intelectual en ellas, de imponerles sus razonamientos. Sin embargo, bajo el esquema de la novela de aprendizaje, del choque de sus ideales con la realidad surgen los desencuentros: el primero de ellos con su prima Harriet Grove, cuyo conservadurismo y frivolidad no resiste las altas de Shelley. Tras barajar el suicidio, Shelley resuelve continuar luchando contra el *statu quo* a través de sus escritos y, desterrado de la universidad, se consuela de su desgracia abriendo «los ojos del espíritu» a otras muchachas. Sin embargo su deseo torna nuevamente en desilusión al ver cómo su

⁷⁷ Claude Monnet señala cómo ese amor en sentido platónico está presente tanto en su poesía como en su personalidad, consistente en la identificación del alma con el ideal, la adhesión inmediata y total con una fuerza y verdad que le superan (Monnet, 1978: 120).

hermana Isabel, una de sus más devotas alumnas, también desecha sus enseñanzas para reconducirse hacia la frivolidad y puerilidad. Maurois ofrece entrecomillada la desazón de Shelley sin citar de dónde extrae el fragmento, simulando con esa primera persona un monólogo interior:

Era inútil pretender convencer a un espíritu que había alcanzado un grado de frivolidad de imposible curación. «¿Para qué engañarme a mí mismo? Está perdida, completamente perdida. La Intolerancia la ha infectado. Ya no habla sino de convenciones y de necesidades. Lo que ella quería es que yo hiciera como hermano oficio de ojeador en la caza del marido. Y eso, no» (1975a: 44-45).

Siguiendo el patrón de la *Bildungsroman* e incluso de la novela romántica, el biógrafo presenta una rápida y precipitada sucesión de los hechos. Ejemplo de ello es la veloz relación entre la segunda Harriet —Harriet Westbrook— y Shelley. Ante la inminente reincorporación a la escuela donde se había sentido desgraciada, envía una lastimera y victimista carta al joven manifestando no tener motivos para vivir, ni nadie que la ame o a quien amar. Reaparece así el tema del suicidio que conmueve a Shelley:

Presa de gran agitación, Shelley tomó la primera diligencia de Londres. Era indudable que él tenía deberes hacia esta niña. La había formado; había contribuido a hacerle un alma valiente e incapaz de soportar la injusticia. Una carta suya había sido la causa primera de su desgracia. Pero si huía con ella, ¿de qué vivirían? ¿Dónde? ¿Cómo? Él no tenía ninguna profesión, ningún porvenir. Además, ¿la amaba realmente? ¿Podía amar él después de su gran desengaño? Sin embargo, Harriet era encantadora, y la idea de un viaje con la bella enfermera, a quien había visto una noche con los cabellos esparcidos, era embriagadora. Difícilmente podían separarse imágenes tan deliciosas (1975a: 47).

En esta ocasión, se podría considerar que el biógrafo francés aplica el estilo indirecto libre para reflejar el discurrir del biografado, ya que la voz narrativa, respetando la tercera persona y sirviéndose de las interrogaciones retóricas, semeja sus posibles cavilaciones. Bajo ese estado de agitación, Shelley acaba rendido por esa devoción hacia su persona y renuncia a su apología contra las «cadenas matrimoniales», por lo que poco después decide fugarse y casarse con ella. La fuga forma parte de esa trepidante acción novelesca y del aprendizaje del joven Shelley, quien, a los dieciséis años, ya se ve obligado por las circunstancias a un matrimonio sin amor: «“Acto de voluntad, no de pasión”, pensaba el joven caballero, mientras la diligencia traqueteaba, sentado enfrente a su exquisita desposada» (1975a: 49). Poco a poco, no obstante, va prendándose de su frescor y alegría hasta convertirse en «todo un perfecto enamorado» (1975a: 50).

Esa fuga al margen de las buenas costumbres sociales y, especialmente, de la voluntad de ambas familias les convierte en seres libres pero también en *outsiders* a los que lo único que preocupa de vez en cuando es cómo subsistir. En cierta medida y asimilando nuevamente los patrones de la *Bildungsroman*, se refleja un viaje iniciático

—por Edimburgo, York y Londres, entre otros destinos— en el que los protagonistas van conociéndose a la par que evolucionan debido al inevitable choque con la realidad. Dicha etapa de la vida de Shelley es relatada con numerosas alusiones a la infantilidad del joven matrimonio —por ejemplo, uno de los capítulos se titula «Momentos pueriles»— y comparaciones con el personaje de don Quijote que subrayan el idealismo del poeta romántico. Cabe recordar que la dialéctica entre idealismo y realismo que suscita la obra cervantina es la principal de las líneas hermenéuticas trazadas por los románticos alemanes⁷⁸. Una de esos paralelismos quijotescos es la doble equivalencia establecida entre Shelley y don Quijote y su amigo Hogg y Sancho Panza:

Desde que conoció a Shelley, dos sentimientos contradictorios lucharon siempre en su espíritu. Admiraba el valor moral, la franqueza de su amigo y su ardiente lealtad. Reconocía en esta alma un diamante puro y único, pero al mismo tiempo el lado humorístico de su espíritu percibía la parte cómica de tantas vehementes declaraciones y de aquella actividad febril que trabajaba siempre en el vacío. Él había sido en Oxford el Sancho cultivado, humanista y burlón de este Don Quijote de bucles rubios. Se había hecho apalear con él por terribles molinos de viento. Durante los primeros años de su amistad y hasta su encuentro en Edimburgo, la admiración le había arrastrado, pues la ironía se contentaba con colorear a su rival victorioso con un reflejo fugitivo y tierno. Ahora, fustigado por una pasión cómplice, la ironía crecía notablemente (1975a: 55-56).

Esta reencarnación del escudero no resulta ser tan fiel como el original, puesto que, además de mostrar un distanciamiento burlesco hacia el nuevo Quijote, le traiciona enamorándose de Harriet y declarándose a esta. El amor generoso de Shelley se opone al amor carnal y egoísta de Hogg. Maurois vuelve a recurrir al símil quijotesco para relatar los acontecimientos de la vida del joven poeta como si de las fantasiosas proezas del personaje manchego se tratase. Es por ello por lo que, cuando Shelley decide trasladarse a Irlanda con Harriet y Elisa para lograr la emancipación de los católicos guiado por un «Manifiesto a los irlandeses» de su propia cosecha, el narrador advierte de la comicidad de la proeza en los siguientes términos: «el joven caballero de los ojos brillantes embarcó para la conquista de la isla Verde. Su lanza era un manuscrito; su dama, la bella Harriet; su escudero, la negra Elisa, un escudero encargado del dinero del hogar y de todas las bajas necesidades» (1975a: 69). El fracaso es el mismo que el del idealista caballero:

El caballero de la Triste Figura fue apedreado por los galeotes a quien quiso liberar. A Shelley se le recibió a silbidos cuando en un mitin de católicos, declaró que era un error separar a los irlandeses de las funciones públicas por causa de su religión, pues todas las religiones son lo

⁷⁸ Sobre este asunto, se remite al ensayo de Anthony Close *A Critical History of the Romantic Tradition to 'Don Quijote'* (*La concepción romántica del Quijote*) de 1978 y revisado en 2005.

mismo. Sus oyentes preferían cien veces el fanatismo de sus enemigos al escepticismo de su defensor (1975a: 69)⁷⁹.

La comicidad y excentricidad de ese proceso de evangelización al modo de las proezas quijotescas es reforzada por el hecho de presentarlo como si de un juego del «infantil matrimonio» se tratara. Claude Monnet señala la ridiculización que subyace a estas descripciones en las que se insinúa el carácter infantil del biografiado:

Ce ton est en effet celui de quelqu'un qui sourit avec une indulgence irritante. Shelley est d'un optimisme absurde, sa confiance en la toute-puissance de la persuasion et de l'éducation est injustifiée, son ignorance de la nature humaine est parfois stupéfiante (Monnet, 1978: 118)⁸⁰.

Ese tono indulgente y cómico que resta atención al carácter sensible es análogo al del paralelismo con don Quijote, puesto que la comicidad enturbia la humanidad profunda y ansias de libertad tanto del personaje cervantino como del poeta (1978: 119).

Aun aceptando la apreciación de Jack Kolbert de que Maurois acelera el ritmo de la vida del poeta cuando le faltan documentos que complimenten las lagunas (1966: 674), no parece aventurado afirmar que el hecho de que la mayor parte de esta primera mitad gire en torno de las aventuras del matrimonio con Harriet, destacando por encima de su actividad literaria y de su formación meramente como escritor, se debe a la admitida identificación con el personaje. Al leer la descripción que del enamoramiento de Janine, su primera esposa, realiza el biógrafo en sus *Memorias* se hace palmaria la interrelación entre biógrafo y biografiado. De entrada, el tipo de seducción es muy similar: «En aquella época, yo no podía admirar a una mujer por su belleza sin desear, inmediatamente, moldear su inteligencia a semejanza de la mía» (Maurois, 1971: 97)⁸¹. A pesar de esos inicios, en el caso del primer matrimonio del escritor francés, el problema entre los cónyuges, concretamente el cambio de comportamiento de Janine, se produce cuando él regresa de la Primera Guerra Mundial:

Ella, que antaño gustaba de la soledad y aceptaba de buen grado la sencillez, mostraba ahora un afán de lujo, de vestidos, de joyas, y una afición al baile, a los clubs nocturnos y al jazz, que, aun siendo naturales después de la prolongada abstinencia, preocupaban al austero moralista

⁷⁹ De idéntico tono es el siguiente fragmento, donde se subraya el carácter soñador y novelesco del biografiado: «Pero el propio Percy estaba desalentado. En el país de las Construcciones Irreales donde habitaba casi siempre, Irlanda era una hermosa figura femenina y altiva, Shelley un caballero y un apóstol apercibido al combate y a luchar por ella. Los muchedumbres en harapos le seguían por las calles; los bárbaros opresores, y la filosofía esperaba el milagro de reconciliar a las naciones enemigas» (1975a: 71).

⁸⁰ «Ese tono es en efecto el de alguien que sonrío con una indulgencia irritante. Shelley es de un optimismo absurdo, su confianza en la omnipotencia de la persuasión y de la educación es injustificada, su ignorancia de la naturaleza humana es a veces sorprendente» (Monnet, 1978: 118).

⁸¹ A lo que añade más adelante: «Las desventuras de Janine le daban, a mis ojos, tanto prestigio como su belleza. Desde mi infancia, había yo mezclado la idea del amor con la de la abnegación. Ser el Perseo de alguna Andrómeda, el Fersen de alguna María Antonieta: este era mi sueño predilecto. Y, ahora, la vida se parecía al sueño» (1971: 98).

que llevaba yo oculto en mi interior. Al verla vivir, recordaba una frase de Alain: «La frivolidad es un estado violento» (1971: 141).

En síntesis, Maurois encuentra concomitancias en la forma de amar de Shelley y en esa tendencia hacia la frivolidad de sendas primeras esposas. Pasados los años, el biógrafo admitía que para reconquistarla hubiera bastado con aceptarla tal como era, pero que «El egoísmo del escritor, más consagrado a su obra que a los seres que le rodean, extraña combinación de abnegación material y de ambición paternal, crecía en mí a ojos vistas» (1971: 141). Por ello, volcarse en la biografía de Shelley sirvió para entenderse a sí mismo y comprender la situación que estaba viviendo⁸². Prueba de que Maurois utiliza la biografía como trasunto autobiográfico es que cuando Janine leyó *Ariel* esta quedó desconcertada del tono empleado para tratar al escritor romántico:

Comprendí que le sorprendía observar que yo parecía criticar, en Shelley, precisamente aquello que ella censuraba en mí: mi seriedad inflexible, mi afán de rodearme de profesores que le parecían aburridos, mi inconsciente egoísmo de artista: «Ya que lo comprende tan bien —parecía pensar—, ¿por qué no cambia?» (1971: 156)⁸³.

El destino de ambas esposas, no obstante, fue distinto. Mientras Janine Maurois murió prematuramente a causa de grave enfermedad, Harriet queda relegada en el corazón de Shelley por una «Nueva encarnación de la diosa» —título de uno de los capítulos—, Mary Woolstonecraft:

Para ser feliz necesitaba encarnar en un bello rostro las fuerzas misteriosas y benéficas que creía desparramadas por el Universo; el amor era a su juicio una admiración apasionada, un acto de fe absoluta, una mezcla exquisita y perfecta de sensualidad y de intelectualismo (1975a: 95).

Movido por códigos propiamente románticos, al no encontrar ya en su mujer a la aplicada discípula ni poder seguir educando su alma, Shelley «Necesitaba una compañera que sintiera la poesía y comprendiera la filosofía» (1975a: 97). El puesto es ocupado por la hija de su adorado Godwin, quien con tan solo diecisiete años poseía la seriedad, sensibilidad y heroísmo que él precisaba. Se repiten, con cinco años de diferencia, las escenas de amor en el cementerio, la prohibición de Godwin y las

⁸² Según el propio Maurois declaró: «Sentía irritación contra el adolescente que había sido, y también indulgencia, porque sabía que no habría podido ser de otra manera. Deseaba, a un mismo tiempo, exponerlo, condenarlo y explicarlo. Pues bien: Shelley frente a Harriet, su incapacidad de comprender y respetar la frivolidad de aquella mujer-niña, sus lecciones de matemáticas y sus cursos de moral, sus predicaciones en Irlanda: yo sabía que, puesto en las mismas circunstancias y en la misma época, habría cometido idénticos errores, o quizá los cometería aún. El orgullo y el aplomo de mi adolescencia habían dado paso a una ardiente necesidad de piedad, de humildad, y también aquí descubría las huellas de Shelley; las de sus últimos días... Sí; el tema me parecía realmente admirable» (1971: 142).

⁸³ Claude Monnet se pregunta, dada esta implicación del biógrafo, si los hechos no habrán sido arreglados a su gusto infringiendo la autenticidad (Monnet, 1978: 90).

cadena social que atan a Shelley. Todos estos desencadenantes románticos precipitan a los amantes a una nueva fuga con la que se inicia la segunda parte de la biografía.

Abandonando a su esposa embarazada de cuatro meses, Shelley no solo escapa con Mary, sino también con la hermanastra de esta, Jane Clairmont —que más tarde se hará denominar Clara—. Se recupera, por lo tanto, la fórmula del trío de protagonistas que peregrinan por Francia y Suiza. El autor se refiere también a ellos como niños e incide sobre todo en la imagen de los parias sociales para subrayar su falta de liquidez —«Los tres niños desterrados tuvieron la sensación de soledad» (1975a: 106)—, la cual queda solventada con la muerte del abuelo del joven, o en su bucólica existencia. No obstante, las referencias al carácter inmaduro de los jóvenes son menos habituales, ya que en esa segunda parte se intensifican las disputas y desgracias que les harán madurar.

Aunque se destaca la afinidad entre Mary y Percy —ambos «Tenían los mismos gustos y consideraban ambos la vida como una universidad prolongada hasta la vejez» (1975a: 109)—, la dicha se ve interrumpida a los pocos meses cuando su primer hijo no sobrevive al parto prematuro y ella entra en una depresión acrecentada por los celos que le despierta su hermanastra, a quien sabe enamorada de Shelley. Este, en cambio, acomodado en su espiritualidad, es incapaz de comprenderla.

Un tiempo después, tras nacer Williams, su segundo hijo, aceptan la propuesta de Clara de mudarse a Suiza, donde esta consigue seducir a Lord Byron y los dos poetas inician una larga y turbulenta amistad. Los acontecimientos trágicos se suceden con la misma rapidez de la primera parte y reaparecer el motivo del suicidio, esta vez materializándose. La primera en recurrir a él es una de las hermanas de las Godwin, Fanny; la segunda, Harriet, que, abandonada y embarazada de un tercer hijo, decide arrojar al lago Serpentine, en Londres. André Maurois describe la conmoción que el suceso despierta en Shelley recurriendo de nuevo a un estilo indirecto libre plagado de exclamaciones:

Shelley pasó una noche espantosa... ¡Había muerto en un estado de embarazo avanzado! ¡Qué final de vida...!, ¡qué locura...! Todos los recuerdos que tenía —tan precisos y tan íntimos— de la pobre Harriet volvían contra su voluntad para recrear en su imaginación aquellas últimas escenas. Harriet amorosa, Harriet espantada, Harriet desesperada: conocía muy bien aquellos rostros. Ese nombre que fue para él durante algunos años casi todo el universo, iba ahora asociado a las más bajas y terribles ideas: «Harriet, mi mujer, prostituida! ¡Harriet, mi mujer, ahogada!» (1975a: 133).

Al biógrafo le interesa incidir en el discurrir del personaje y mostrar su falta de remordimientos, su justificación basada en esos principios alejados de unos códigos de buena conducta que le hubiesen obligado a ser un cínico. A ello yuxtapone otro

fragmento entrecomillado que tampoco precisa si corresponde al diario o a una carta para simular un monólogo interior: «¿Podía yo sacrificar mi vida y mi corazón a una mujer infiel y mediocre?» (1975a: 133). Si bien es cierto que Maurois no juzga a su biografiado y que no le atribuye un comportamiento hipócrita, como sí emana continuamente de los *Victorianos eminentes*, pasajes como estos despiertan la reflexión moral en el lector. Es claramente irónico al presentar la falsedad de un Godwin que, contrario a su propia doctrina, busca guardar las formas al tiempo que pide sin reparos ayuda económica a Shelley. En cambio, con el protagonista proporciona los datos suficientes para que sea el lector quien extraiga las conclusiones morales pertinentes.

Tras el suicidio de su esposa, Shelley quiere recuperar a sus dos hijos, Ianthe y Carlos. La resolución del juicio supone un nuevo golpe para él, ya que la pierde por el «modo de vida que la ley considera inmoral y vicioso» (1975a: 136) y los niños acaban siendo entregados a un médico militar: «Esta sentencia apenó mucho a Shelley, porque sancionaba en cierto modo oficialmente y bajo una forma en apariencia moderada y razonable su destierro de la sociedad de los hombres civilizados. Era una patente de locura incurable» (1975a: 137). La realidad se impone cada vez con más fiereza a sus ideales y acaba por afectar a sus nervios:

Su humor se había hecho sombrío. La vida le proporcionaba tantos sufrimientos, sus buenas intenciones eran causas de tantas desgracias, que terminó por tomar miedo a toda acción. Experimentaba una necesidad confusa y enérgica de separar de él los terribles grupos humanos de reacción imprevista, los terribles movimientos pasionales. La transformación del mundo real le parecía tan decepcionadora que no deseaba ya satisfacer sus amores y sus odios si no era en un universo maleable y dócil. Los asuntos de sus poemas, todavía vacíos y vagos, flotaban como sombras a su alrededor y alimentándose de sus tristes sueños tomaban cuerpo a expensas de una potencia de acción (1975a: 137).

Ni siquiera el nacimiento de la pequeña Clara logra paliar sus males de carácter nervioso y, también para evitar la maledicencia que suscita la existencia de la pequeña Allegra, hija de Byron y Clara, la familia decide trasladarse a Italia: «Le parecía que al huir de Inglaterra volvería a ser un espíritu aéreo y libre y que en un país extranjero su vida sería una hoja blanca donde podría componer una existencia nueva como un bello poema» (1975a: 140). Italia supone para el matrimonio una tierra de libertad inagotable desde el punto de vista artístico y cultural, pero también el lugar de nuevas desgracias: el fallecimiento de la pequeña Clara, tercera hija del matrimonio, y del segundo hijo de la pareja, William, a causa de un ataque de disentería. Aunque el biógrafo presenta los hechos sin enjuiciarlos, parece evidente que las pérdidas de las tres primeras criaturas del matrimonio guardan relación con su vida itinerante. El único de los hijos que sobrevivirá a sus padres será Percy Florence, nacido en Florencia a los pocos meses.

Finalmente, la pareja se muda a Pisa buscando de nuevo un mejor clima para los dolores del poeta. Allí pasarán los últimos años con nuevos amigos, como los Williams, y tendrá lugar la última de las aventuras caballerescas de Shelley al enterarse de la existencia de Emilia, la joven hija del conde Viviani encerrada por este en un convento. Aunque de carácter anecdótico, Maurois decide relatar el episodio por su esencia novelesca y para ejemplificar nuevamente la relación del poeta con las mujeres:

Había creído durante mucho tiempo encontrar en Mary esa amante mística, pero Mary era evidentemente tan distinta del ideal como una mujer puede serlo de una diosa. [...] Mary, dueña de casa y madre de familia, era más seca y más práctica que la chiquilla heroica y tierna de Skinner Street. Lo que Shelley había llamado su claridad de espíritu, no estaba lejos de ser frialdad. Sus celos daban con frecuencia en lo mezquino. La conocía ya demasiado para poder continuar uniendo sus sueños a una imagen que había llegado a hacerse tan precisa (1975a: 155).

A pesar de que no se explicita, cabe inferir que esa mudanza en el comportamiento de Mary y su frialdad se deben a las pérdidas de sus hijos y a un proceso de maduración conforme la realidad se va imponiendo. Ello la había destronado del pedestal de diosa poética y, aun con sus celos, ella misma era consciente de las ideas platónicas de su marido y de su necesidad de construir mundos imaginarios donde evadirse. Otro de los ejemplos de la relación de Shelley con las mujeres es la que establece con su cuñada Clara, la cual despierta las disputas entre las hermanastras:

Shelley le escribió largas y tiernas cartas. Aunque eran inocentes, no se las enseñaba a Mary y rogaba a Clara que no hiciera alusión a estas cartas cuando escribiera a su hermana. Esta falta de franqueza le costaba mucho trabajo. El poeta había concebido el amor como una comunidad de ideas y de acción tan continua que las explicaciones fueran inútiles entre los amantes. Pero lo que la vida le había proporcionado era menos perfecto y debía aceptarlo. La verdad en estado crudo es un veneno mortal. Para ciertas almas; y Mary no podía soportarla sino diluida (1975a: 162).

André Maurois se hace eco de los conocidos rumores del presunto hijo entre Clara y Shelley y opta por el recurso epistolar para presentar los documentos disponibles sin que el narrador medie a fin de que sea el lector quien extraiga sus conclusiones en una cuestión casi imposible de dilucidar.

El autor, fiel a su intención de mostrar la evolución del personaje biografiado, da cuenta de sus inmutables ideales platónicos junto a una mayor seriedad. Así ocurre con su vida en sociedad:

A los veinte años, la frivolidad le había parecido criminal. Ahora, había llegado a juzgarla despreciable. Era más grave. Para huir de los reproches y de las lamentaciones que le parecían tan ridículos, se refugiaba en casa de los Williams, donde le parecía encontrar la armoniosa y tierna atmósfera que necesitaba (1975a: 172).

El halo dramático de esta segunda parte va acentuándose hasta llegar al funesto capítulo titulado «*Ariel* en libertad». Gracias a la mediación del marinero Trelawny

—que encarna al hombre de acción⁸⁴—, Shelley y Williams se construyen un navío al que, como se ha mencionado, se rebautiza como *Ariel* y que les llevará a naufragar en una fatídica tormenta. El relato de los hechos, nuevamente, se ofrece en forma novelesca. Así, la escena incluye a un marinero genovés que augura «El diablo prepara una de sus jugadas» (1975a: 191). No obstante, no es el único presagio, puesto que toda la biografía, especialmente en la segunda parte, recurre al tema del agua para remarcar ese naufragio final, típico por otra parte del imaginario romántico. Obsérvese lo referido por el propio Maurois en el *Aspectos de la biografía*:

En la vida de Shelley, el tema del agua domina toda la sinfonía. En su juventud, es en Eton, a la orilla de un río, en donde le encontramos soñando; es también a un río adonde, más tarde, lanza frágiles y simbólicos barcos de papel; su primera mujer, Harriet, muere ahogada, y la imagen de la muerte en las aguas persigue al lector mucho antes del acontecimiento real, como si el Destino humano hubiera conducido a Shelley desde su infancia hacia la bahía de la Spezzia (1974: 1222-1223).

Así pues, uno de los presagios más evidentes sobre ese destino tiene lugar en un diálogo con Byron mientras surcan la laguna de Venecia en que este, tras un comentario cínico de Shelley ante la llamada a oración de la Casa de los Locos colindante, exclama:

—¡Siempre el mismo, Shelley! —dijo Byron salvajemente—. ¡Infiel y blasfemo! ¿Y usted no sabe nadar? ¡Cuidado con la Providencia! ¿Pero habla usted de vencer nuestros instintos? ¿No le parece usted de bien que este espectáculo es el mejor de nuestra vida? La conciencia es una campana que nos llama a la virtud. Como estos locos, obedecemos nosotros sin saber por qué. Luego el sol se pone, la campana se detiene y es la muerte (1975a: 145).

El diálogo —articulado sobre la dualidad entre ambos poetas— ya advierte proféticamente de la incapacidad de nadar de Shelley, así como de la consciencia de este último de una temprana muerte: «—Nosotros, Byron —dijo—, morimos jóvenes..., tanto por el lado de mi padre como de mi madre. Ello me es igual, pero quiero gozar de mi juventud» (1975a: 145). Otra de las advertencias se produce en esos meses de verano junto al mar con los Williams en Casa Magni. Tanto Mary Shelley como Jane Williams detestan el navío y la obsesión de sus maridos por él, tal como certifica el siguiente fragmento:

Shelley pensaba con júbilo en esta temporada de reposo; Williams y él habían conseguido de Trelawny que uno de sus amigos, el capitán Roberts, les construyera en Génova un navío. Por anticipado lo bautizaron con el nombre de *Don Juan*, en honor de Byron. Este, a su vez, encargó un yate más grande: el *Bolívar*. Shelley y Williams se veían ya dueños del Mediterráneo. Sus mujeres eran menos entusiastas, pues mientras ellos dibujaban en la arena cartas marinas, se paseaban ellas juntas, filosofando y cogiendo violetas a lo largo de los caminos.

—Detesto ese navío —decía Mary.

⁸⁴ Así es visto por Byron y Shelley: «Como todos los artistas, Byron y Shelley creaban para consolarse de no poder vivir. Y el hombre de acción aparecía a los ojos de estos dos hombres de ficción como un fenómeno extraño y envidiable» (1975a: 175).

—¡Oh, yo también! —respondía Jane—, pero todo lo que digas no servirá para nada y les quitaría ese placer (1975a: 181).

Según se desprende de estas líneas, el *Don Juan* (luego *Ariel*) y el *Bolívar* forman parte de la rivalidad y dualidad entre Byron y Shelley. Sobre ambos escritores reflexionan en otro diálogo recreado el matrimonio Williams y Trelawny, presentados explícitamente como el coro de la tragedia: «Con los Williams, Trelawny concretaba sus observaciones. Representaban los tres el coro de la tragedia, buenas personas que no sintiéndose hechas para papeles de primera categoría hallaban gran placer en juzgar a los protagonistas» (1975a: 176). También este coro, cumpliendo con el papel que tiene en la tragedia griega, prevé el destino de Shelley cuando Trelawny comenta cómo intentó sin éxito que Shelley aprendiera a nadar:

—Lo que es terrible en Shelley —dijo Trelawny— es que no tiene instinto de conservación en ningún grado... El otro día, según me zambullía en el Arno delante de él, me dijo que lamentaba no saber nadar... «Pruebe —le repliqué—. Póngase de espaldas y flotará» Se desnudó y saltó sin ninguna vacilación. Se fue derecho al fondo y allí continuó sin hacer el menor movimiento como una anguila en el jarro... Si yo no le hubiera cogido, se habría muerto... (1975a: 177)

Además de anticipar el final del poeta romántico, este coro discurre sobre las diferencias entre los dos «protagonistas»: Byron, con reconocimiento público y gran número de lectores, y Shelley, con escasos seguidores pero con ideas sólidas que fundamentan su obra⁸⁵. Sus amigos observan que las fantasías de Shelley son una evasión ante la desgracia que pesa sobre el poeta tras las pérdidas sufridas y que además también le apesadumbra no disfrutar de reconocimiento literario: «[...] vive en sus sueños; pero en la vida real, ¿cree usted que no sufre por su incapacidad de imponer sus ideas, por sus obras sin público y por su hogar imperfecto? La muerte debe aparecérselo como el despertar después de una pesadilla» (1975a: 177).

La amistad y oposición entre Byron y Shelley, como se ha indicado, pautan buena parte de la segunda mitad de la biografía. Dos son los mitos que sustentan el binomio: don Juan y Ariel, el dandi romántico con tintes diabólicos y el idealista. Este esquema es reflejado por la voz narrativa omnisciente que se introduce en los pensamientos de Byron para extraer sus impresiones tras el primer encuentro: «En seguida comprendió también que la voluntad de Shelley era una energía pura y tensa, mientras que él flotaba a capricho de sus pasiones y de sus amantes» (1975a: 124). A pesar de las diferencias, ambos entablan «una preciosa amistad» (1975a: 125), algo

⁸⁵ En esa dualidad, en el caso de Shelley «Sus ideas son firmes: tiene una doctrina. Byron es incapaz de conservar sus ideas dos horas. Lo sabe perfectamente y no se lo perdona. Es lo que se comprende en el tono triunfal con que habla de las desgracias de Shelley» (1975a: 177).

enturbiada por la custodia de la hija que Byron tiene con Clara Clairmont. André Maurois refleja esa relación siempre desde el punto de vista de Shelley, tal como se aprecia en el siguiente fragmento:

Durante los días que pasaron en Venecia, Shelley vio cada vez más cerca la vida de Lord Byron y la juzgó severamente. El poeta asociaba en sus disipaciones a las mujeres que sus gondoleros recogían en las calles. Luego, descontento de él mismo, decretaba que el hombre es despreciable. Su cinismo no aparecía a los ojos de Shelley sino una máscara elegante de su bestialidad (1975a: 147).

Como recoge Michel Droit, algunos críticos reprocharon al autor haber dejado la obra demasiado escondida tras el hombre. Es el caso de André Gide, quien al leer el manuscrito le puntualizó haber echado en falta un análisis más profundo de Shelley como poeta (1953: 66)⁸⁶. Maurois se centró más en retratar esas reacciones de Shelley ante los principales acontecimientos y las relaciones con las personas más significativas de su vida, que a subrayar las obras que se iban gestando a la par. No obstante, sí se transmite la imagen romántica del escritor que encuentra su lugar de trabajo en plena naturaleza y van nombrándose algunas de esas creaciones, como *La reina Mab*, la novela *Los asesinos*, *Alastor o el espíritu de la soledad* —«su propia historia, apenas disimulada» (1975a: 122)—, el poemario *La revuelta del Islam* —donde Laon y Cythna son los «retratos transpuestos de Mary y de él mismo» (1975a: 138)—, o *Prometeo*,

⁸⁶ En la misma línea se sitúan los reparos de Edmond Jaloux y de Benjamin Crémieux. El primero de ellos escribía: «*Ariel* avait à nos yeux, malgré sa réussite technique, un très sérieux défaut, qui était de raconter, comme l'histoire d'un extravagant quelconque, la vie d'un des plus grands poètes qui aient existé. Or, si l'on ne tient pas compte que la vie de Shelley est un rapport constant avec son œuvre et si l'on ne fait pas état, —ou presque,— de cette œuvre miraculeuse, cette vie perd son sens véritable, son sens profond. Il reste une série d'aventures que l'on connaît et qui ont valu à Shelley de sévères remontrances de la part des gens sérieux qui ont pu, à ce sujet, lui reprocher, avec un comique naïf, de n'avoir été ni bon père, ni bon époux, ni bon citoyen. Le Shelley de M. Maurois, c'est peut-être Ariel, mais Ariel découronné» (Jaloux, 1927: 3). Por su parte, Crémieux añadía sobre esa escasa profundización en las obras del poeta inglés: «On peut aller plus loin : une biographie d'écrivain qui laisse de côté ses œuvres, qui nous le montre uniquement à l'état premier (si l'on admet qu'aux heures de la création, l'artiste vit dans un état second, dans une sorte de somnambulisme), qui montre l'homme, en négligeant l'œuvre, trahit forcément le modèle, et c'est là ce qu'on pouvait reprocher à la *Vie de Shelley*» (Crémieux, 1927: 601). || «*Ariel* tenía en nuestra opinión, a pesar de su conseguida técnica, un defecto muy serio, el de relatar, como la historia de un extravagante cualquiera, la vida de uno de los mayores poetas que hayan existido. Ahora bien, si no se tiene en cuenta que la vida de Shelley es una relación constante con su obra y no se tiene en cuenta —o apenas— esta obra milagrosa, esta vida pierde su verdadero sentido, su sentido profundo. Queda una serie de aventuras que le son conocidas y que le han valido a Shelley numerosas amonestaciones por parte de gente seria que ha podido, al respecto, reprocharle, con un natural cómico, no haber sido ni buen padre, ni buen esposo, ni un buen ciudadano. El Shelley de Maurois puede ser Ariel, pero un Ariel desmochado» (Jaloux, 1927: 3); «Se puede ir más allá: una biografía de escritor que deja de lado sus obras, que nos lo muestra únicamente en el estado primero (si se admite que en las horas de la creación el artista vive en un estado segundo, en una especie de sonambulismo), el cual muestra al hombre y descuida la obra, traiciona forzosamente el modelo, y es precisamente esto lo que se le podía reprochar a *La vida de Shelley*» (Crémieux, 1927: 601).

obra a la que se consagra tras la muerte de su hijo William y que más claramente proyecta la esencia de sí mismo y de toda su obra:

Había para él retiros aéreos y cuando se refugiaba en ellos, el lúgubre drama de su vida no era más que una pesadilla absurda. Concluía allí su *Prometeo*, nueva trasposición del tema único de su obra: La lucha del espíritu contra la materia, la lucha del hombre libre contra el mundo. Júpiter se convertía en una especie de Lord Castlereagh; el Titán encadenado, en otro Shelley, víctima absoluta de la esperanza, confiada en el triunfo final del bien. Los hermosos cielos sin nubes, los torbellinos del viento tibio del Oeste, todo era pretexto para cantar ahora aquella fe, desesperadamente optimista, a quien ninguna desgracia había podido abatir: «Viento, haz de mí tu vida, como de ese bosque. Mis hojas caen como las tuyas... Sé por mis labios para la tierra dormida la trompeta de una profecía. ¡Oh viento! Si llega el invierno, ¿es posible que la primavera esté tan lejana?» (1975a: 151)

Pero si la actividad literaria del biografiado pasa a un segundo plano, la de Mary Shelley es prácticamente silenciada. En rasgos generales, se la presenta como su acompañante intelectual y en alguna ocasión se menciona que se encuentra escribiendo o que se refugia en los libros tras los fallecimientos de sus hijos. Pero, sintomáticamente, no se menciona ni la composición ni la publicación de su famoso *Frankestein o el moderno Prometeo*, escrito en 1816 durante los días que pasan por primera vez con Byron en Suiza.

Para concluir el comentario de la biografía de *Ariel* es relevante anotar aún un par de detalles novelescos con los que esta finaliza. Si el motivo del naufragio y del hombre que no puede luchar contra la fuerza de la naturaleza es propiamente romántico, la narración del funeral del poeta refuerza el valor de ese corazón idealista:

El cuerpo había sido recubierto de cal y esta le había casi enteramente calcinado. Nuevamente incienso, aceite y sal cayeron sobre la llama y el vino corrió a torrentes. El calor hacía temblar el aire. Pasaron tres horas y el corazón, que era de unas dimensiones extraordinarias, no había sido todavía consumido por el fuego: Trelawny hundió su mano en el horno y retiró aquella reliquia. El cráneo, hundido por la pica de uno de los soldados, se abrió y el cerebro estuvo hirviendo mucho tiempo, como en brea (1975a: 197).

El desenlace de la biografía semeja el de una novela, ya que, bajo la fórmula narrativa «Acaso sea necesario decir lo que se hizo de los principales personajes de esta historia» (1975a: 198), André Maurois añade un par de páginas en las que se describe como fue la vida de las tres últimas mujeres relacionadas con el poeta —Mary Shelley, Jane Williams y Clara Clairmont— después de su muerte.

Esta es una de las diferencias de esta primera biografía del autor francés respecto a las ya comentadas de Lytton Strachey. A ello se añade la apuesta por la estructura de la novela de aprendizaje, tampoco presente en el homólogo inglés. La propia existencia de Shelley, con todo lo que le debe al Romanticismo, es plenamente idónea para reproducir esa estructura novelesca. Es, así pues, el personaje histórico elegido por la consabida identificación entre el biógrafo y el biografiado quien ayuda a que se narre

esa vida en términos de novela de aprendizaje. Más concretamente, la definición de Maurois en defensa de la biografía novelesca como aquella en la que se relata el choque entre la imagen que el adolescente construye del mundo y la realidad se adhiere completamente al esquema romántico y a ese idealismo de Shelley que se ve continuamente frustrado por una realidad que no encaja con sus ensoñaciones. De ahí que Jean Prévost declarase:

Ariel, la première de ces Vies, était un simple récit, fait d'éléments purement réels, et qui donne pourtant l'impression du rêve ; c'est non pas l'analyse d'une carrière d'écrivain qui l'avait tenté. Aussi peu importent les critiques sur ce que le livre aurait dû être pour l'auteur, il n'est pas le début d'une série, mais bien plutôt, ce me semble, l'aboutissement et la conclusion d'une période romanesque de sa propre pensée (Prévost, 1937: 440)⁸⁷.

A fin de transmitir «la impresión de un descubrimiento progresivo» y un «desarrollo natural que parece característico de la novela» (Maurois, 1975a: 10), tal como indica en la «Nota al benévolo lector», el biógrafo francés construye la historia del poeta sobre capítulos más breves que en las biografías de Strachey. Asimismo, cumple con el propósito expuesto en *Aspectos de la novela* de presentar los hechos y al resto de los personajes conforme los va descubriendo el biografiado. Es lo que Maurois denominaba el punto de vista del biografiado y que en *Ariel* se traduce técnicamente en la simulación de un narrador omnisciente capaz de adentrarse no solo en los pensamientos de Shelley, sino también en los de Byron, Mary u otros personajes. Ambos aseguran haber logrado narrativizar esos pensamientos a partir de los documentos a su disposición —Maurois menciona las memorias, las cartas y los poemas en esa «Nota al benévolo lector»—; sin embargo la ejecución es distinta.

En síntesis, los *Eminentes victorianos* y *La reina Victoria* contienen fragmentos de documentos y cartas —con mayor presencia en la segunda—, así como algún pequeño diálogo entrecomillado, con los que el escritor simula en ocasiones un estilo indirecto libre y, en otras, monólogos interiores. En este sentido, Maurois parece asimilar el método de Strachey, sobre todo en los *Victorianos eminentes*, donde no se indican las fuentes de donde se extrae el tejido del relato, pero cede el protagonismo de los entrecomillados a la recreación de diálogos con el objetivo de que el resultado se asemeje más a la novela. Aunque el autor francés asegure no inventarlos, el no citar las

⁸⁷ «*Ariel*, la primera de sus Vidas, era un simple relato, hecho de elementos puramente reales y que da, por lo tanto, la impresión de ensueño; no es el análisis de una carrera de escritor lo que había intentado. Poco importan las críticas sobre lo que el libro habría debido ser para el autor, no es el principio de una serie, sino más bien, me parece, la culminación y la conclusión de un periodo novelesco de su propio pensamiento» (Prévost, 1937: 440).

fuentes hace de esta innovación el fundamento para la novelización, o ficcionalidad, de otras biografías en las que esos diálogos se convierten en invención indispensable carente de veracidad. Asimismo, cabe destacar que las citas de diario que aparecen explícitamente como tales en *Ariel* corresponden en muchas ocasiones al diario de Mary Shelley, normalmente con el objetivo de hacer de contrapunto al pensamiento de su esposo o de remarcar su carácter seco.

En cuanto al tono, ya se ha comentado que la finalidad del biógrafo francés no es plasmar las hipocresías de una época y que hay una ambivalencia entre la simpatía o identificación que siente hacia el personaje y la indulgencia y comicidad con la que le aborda en algunos episodios de su vida. Ello contrasta, a su vez, con la voluntad de no juzgar y de que sea el lector quien extraiga sus opiniones. Se podría inferir, a la luz de estas apreciaciones, que el modelo para Maurois era, por lo tanto, *La reina Victoria* antes que los *Victorianos eminentes*.

Conviene ahora adentrarnos en su segunda biografía, *Disraeli*, para observar cómo repercuten en su elaboración las críticas y la polémica en torno a la biografía novelada surgidas tras *Ariel*. Para empezar, el esquema narrativo de la vida sobre Benjamin Disraeli (1804-1881) contiene también elementos propios de una *Bildungsroman*, pero el papel del idealismo en la vida del poeta lo ocupa en esta ocasión la ambición de este político inglés y su continua dualidad entre la vocación literaria y la política. Resuena como una constante el tema oriental en la vida de Disraeli ya que el argumento de fondo es la historia de un descendiente de judíos que siempre fue visto como un extranjero —tal como ocurre con el Príncipe Alberto en *La reina Victoria*—, pese a nacer en Inglaterra, y que acaba siendo un aclamado primer ministro.

En cierta medida, y recordando la declaración de André Maurois de haber aprendido el arte biográfico al leer esa segunda biografía de Strachey, se puede especular que el autor normando escoge, también para su segunda obra biográfica, a uno de los personajes esenciales de *La reina Victoria* con la intención de reflejar, tal como consiguiera el escritor inglés, el ambiente y la historia de toda una época. Es este último aspecto uno de los logros más destacados respecto al *Ariel* y que concuerdan con lo expuesto en el ensayo *Aspectos de la biografía* acerca del papel de la historia como telón de fondo. No obstante, la voluntad de Maurois es ofrecer un retrato más amable y menos cómico que el trazado por Strachey. Prueba de que conocía bien las biografías del nuevo biógrafo inglés es que en una reedición de *Disraeli* declara:

Me he esforzado por ser justo con respecto a Peel y Gladstone; pero aconsejo al lector que desee una imagen de este último, sin las ligeras deformaciones que han impuesto su paso por Disraeli, que lea la vida de Gladstone, por John Morley, y el admirable retrato esbozado por Strachey en su *General Gordon*. Podrá observar que amigos y críticos, si obran de buena fe, encuentran aquí los mismos rasgos (1975b: 203).

Al leer las páginas de *Disraeli* se aprecia que, efectivamente, el tratamiento de William Gladstone es muy similar al que le dispensa el biógrafo inglés a través del eminente general. Ahora bien, no alude a la semblanza del primer ministro conservador que Strachey dibuja en *La reina Victoria* porque su intención es revisarla y humanizar al personaje, según se desprende de las siguientes palabras de *Aspectos de la biografía*:

Disraeli joven no me gustaba con sus cadenas de oro, sus extravagantes chalecos y ambición. Pero sentía mucha simpatía por Disraeli, descubriendo la resistencia de un mundo hostil, por Disraeli tan brutalmente atacado por adversarios mediocres, por Disraeli tierno esposo de Mary Ann y amigo fiel de John Manners, y sobre todo por Disraeli viejo, de cuerpo frágil y corazón tan joven (1974: 1247).

Del fragmento se infieren unas motivaciones autobiográficas que concuerdan con lo también expuesto en sus *Memorias*. Maurois confiesa que a través de Disraeli había podido expresar una doctrina política, ser un hombre de acción, en un momento de maduración personal:

¿Cómo llega a conciliar los sueños de su juventud con la vida de acción que casi siempre se ve obligado a llevar en la edad madura? Tal era el problema que me obsesionaba y buscaba un protagonista que me permitiera tratarle por los mismos medios. Un día leí en Maurice Barrès que la vida más interesante del siglo XIX era la de Disraeli. Leí la *Vida* de Froude, luego la de Monypenny y Buckle, luego la mayoría de *Memorias* de la época y por fin, las cartas y novelas del propio Disraeli. Cuanto más leía, más me daba cuenta de que iba a encontrar en él a un protagonista por el que me interesaría apasionadamente. Tenía ante mí un personaje, que desconocía el romántico que es al mismo tiempo hombre de acción, que obtiene éxitos en el sentido temporal de la palabra, pero que fracasa en el sentido espiritual y que muere, romántico impenitente, pero no victorioso (1974: 1247).

De este modo, el biógrafo francés se defiende de las acusaciones de plagio al señalar él mismo las principales fuentes. En este aspecto, las normas de la colección de las *Vies des Hommes Illustres* de la *N. R. F.*-Gallimard —véase el apartado 3.3.—, impedían indicar las referencias en nota al pie, por lo que el autor optó por listar en nota liminar las principales obras consultadas, algo que, como bien indica Jack Kolbert, es un intento de reconciliar la precisión erudita con el arte novelístico (Kolbert, 1985: 94). Asimismo, señala el germen del interés hacia el personaje en la frase de Maurice Barrès «Los tres hombres más interesantes del siglo XIX son Byron, Disraeli y Rossetti», algo que repite en sus *Memorias* (Maurois, 1971: 174) y en *Retrato de un amigo: yo* (1959: 57), donde añade: «Proche de moi par la naissance, il l'était aussi par un mélange de romanesque et de scepticisme, de conservatisme et de réformisme. J'écrivis le livre dans la joie. Beaucoup pensent qu'il est le meilleur de mes ouvrages. Je ne suis pas juge en

ce débat» (1959: 57)⁸⁸. También en las *Memorias* confesaría que «Jamás había escrito un libro con mayor placer» (1971: 175).

Desde el punto de vista formal, *La vida de Disraeli* comparte con su antecesora la brevedad de los capítulos pero incorpora la presencia de citas como epígrafes de las partes y de algunos capítulos —muchas de ellas atribuidas al propio Disraeli⁸⁹— y el número de esas partes, tres en lugar de las dos mitades que dividen *Ariel*. La primera de ellas, con una amplia regresión inicial, comprende desde los orígenes de Benjamin d'Israeli hasta su inminente debut parlamentario en 1835; la segunda abarca desde esa primera intervención en el Parlamento hasta que, tras ser miembro de varios gobiernos, conquista la silla de primer ministro en 1868; y, finalmente, la tercera se concentra en el sabor agri dulce que le suponen sus mandatos y la estrecha relación con la reina Victoria.

Estableciendo una correlación argumental con la novela, las tres partes se corresponden con el planteamiento, nudo y desenlace de la novelesca vida de Disraeli, las cuales a su vez representan las tres etapas en la vida de un hombre: juventud, edad adulta y vejez. De este modo, la primera sección presenta la formación del personaje biografiado en sus diferentes vertientes y la forja de sus ilusiones. Para ello, Maurois difiere del inicio de *Ariel* y, a fin de adaptarse a la propia idiosincrasia del nuevo personaje, comienza esta biografía remontándose a la diáspora judía desencadenada tras el decreto de expulsión de Inglaterra en 1290. Esta amplia digresión que ocupa el primer capítulo tiene por objetivo señalar las «Dos generaciones» —título de este— que separan al biografiado de sus raíces judías. El protagonista es nieto de Benjamin Israeli o d'Israeli, un judío italiano que emigra a Inglaterra para hacer negocios, e hijo de Isaac, poeta, librepensador y discípulo de los filósofos franceses cuya vida consagrada a la lectura será el germen de la vocación literaria de su hijo. Aunque el abuelo le había explicado que su familia había residido mucho tiempo en España y después en Italia, el pequeño Ben no es consciente de pertenecer a una religión que le hace diferente a ojos de los demás hasta que llega al colegio. Maurois utiliza el estilo indirecto libre,

⁸⁸ «Cercano a mí por el nacimiento, también lo era por una mezcla de novelesco y de escepticismo, de conservadurismo y de reformismo. Escribí el libro con gozo. Muchos piensan que es la mejor de mis obras. Y no soy juez en ese debate» (Maurois, 1959: 57).

⁸⁹ Seguramente la presencia de esas citas, aparte de ahondar en la comprensión de los capítulos o de establecer una simbología y clave de lectura, tengan que ver con la declarada fascinación de André Maurois con las frases de Benjamin Disraeli: «Muchas de sus “palabras” me gustaban tanto por su forma como por su fondo: *Life is too short to be Little, Never explain, never complain, Or perfect solitude, or perfect sympathy*; frases, todas ellas, que encontraban en mí una inmediata resonancia» (Maurois, 1971: 175).

repetiendo la construcción mediante interrogaciones y exclamaciones, para exponer desde el punto de vista del biografiado esa revelación:

Allí fue revelado un hecho sorprendente: no era de la misma religión ni de la misma raza que sus compañeros. Era una cosa muy difícil de comprender. Sin embargo, la casa de Ben, aquella casa de ladrillos rojos (peristilo griego, tres escalones y una verja que corría paralela a la acera), era una casa inglesa. Su padre, con su gorro de terciopelo, su cara sonrosada y rasurada escrupulosamente, su lenguaje escogido y ameno, era un escritor inglés. Ben aprendió a leer en libros ingleses, y las canciones que merecieron su sueño eran inglesas; pero en aquel colegio le hacían sentir que no era igual que los demás. Era judío, y sus camaradas, salvo uno, no lo eran. ¡Qué confuso todo ello! El pueblo hebreo es el que nombran en la Biblia, el que cruzó el mar Rojo, el que conoció la cautividad de Babilonia y edificó el templo de Jerusalén. ¿Qué tenía el de común con aquellos hombres? (Maurois, 1975b: 214-215).

Esta será la primera herida abierta de la realidad en esa concepción de vida novelesca moldeada por el autor francés. Dado que su familia no es practicante, que le excluyan del resto de sus compañeros a la hora del rezo o le enseñen hebreo es para él algo inexplicable que le suscita gran extrañeza: «Por la noche, en su sala de estudio, Sara y Ben hablaban con frecuencia de aquel extraño problema de judíos y cristianos. ¿Por qué parecían reprocharles un nacimiento que no habían elegido y contra el cual nada podían?» (1975b: 215-216). El biógrafo ve en esta situación un paralelismo con su propia vida, ya que él también tomó consciencia de pertenecer a otra raza al llegar al colegio de Rouen y ordenar que los «disidentes», como llamaban a protestantes e israelitas, no entraran a misa. Obsérvese la analogía entre el siguiente fragmento de las memorias del autor y el anterior de *Disraeli*:

Se oyó un prolongado rumor de pasos y todo el colegio desapareció por un pasillo abovedado. Nuestro grupito se quedó solo bajo los árboles, bastante triste y casi mudo. Desde la cercana capilla llegaba el canto del órgano, admirablemente tocado por el maestro Dupré, y el murmullo de los responsorios. Nosotros paseábamos, melancólicos, bajo los castaños del patio. No nos avergonzábamos en absoluto de ser protestantes o israelitas, pero en aquel momento solemne nos sentíamos excluidos de una comunidad que no obstante era la nuestra, y desgraciados, muy desgraciados, sin saber por qué (Maurois, 1971: 42-43).

En esas mismas memorias, recordando la admiración que le había suscitado el personaje de Disraeli por ser capaz de hacerse amar al luchar contra esos prejuicios que le persiguieron desde ese instante escolar, el biógrafo matiza respecto a esas concomitancias con el biografiado:

Sabido es que, por voluntad de su padre, fue bautizado en su infancia, y esto le dispensó de tomar personalmente una decisión que solo la fe hubiese justificado. En cuanto a mí, como ya he dicho, admiraba el cristianismo y consideraba el Nuevo Testamento como un complemento sublime del Antiguo. Sin embargo, no pensaba que tuviese el deber de convertirme (1971: 175).

Aunque Isaac D'Israeli bautiza a sus hijos en la iglesia anglicana porque ni hebreos ni católicos tenían derechos civiles, la comunidad sigue considerándolos judíos: «A pesar del agua bautismal, olía a hereje» (Maurois, 1975b: 219). Uno de esos rechazos tiene lugar en el colegio del doctor Cogan. Coincidiendo con su adolescencia,

el joven Ben va apreciando la seducción que ejercen en él el teatro y la ambición de mando:

Aun cuando detestaba los movimientos violentos, la ambición triunfó de su temperamento, y con método practicaba los ejercicios físicos. Su popularidad fue en aumento, y pronto consiguió un puesto de jefe que lo embriagaba. Cuando se paseaba solo se complacía en imaginarse primer ministro o jefe de un ejército. Eso debía de ser delicioso (1975b: 218).

Es la primera vez que Maurois revela esa ambición y ese sueño que el biografiado verá cumplido. Sin embargo, la popularidad de la que goza «iba formando una tormenta»: la aparición de enemigos mediocres incapaces de ver en él más que a un «espíritu extranjero», una acusación de la que Disraeli se defiende a golpes y que le vale la expulsión. Con tan solo quince años, el protagonista medita en torno a cómo combatir esos prejuicios y materializar esas ansias que van despertándose en él de «tocar la gloria» en vida: «Le parecía que la vida se le haría intolerable si no conseguía ser el más grande de los hombres. No uno de los más grandes. El más grande precisamente. Un alma que ha sentido la crueldad de una herida no halla tranquilidad más que en el triunfo» (1975b: 220). Sin embargo, aún falta por autodeterminar qué camino le conducirá a tal punto. Imbuido en sus lecturas y ensoñaciones, su modelo de imitación es Byron y su *Don Juan*, por simbolizar la figura del dandi:

El dandi era la insolencia pura, gratuita, que no cuenta sino con sus fuerzas. Algunos ejemplos ilustres demostraban que la experiencia podía dar buenos resultados. En el mundo de legistas burgueses, el joven D'Israeli pretendió ensayar. Se vistió con extravagancia, de terciopelo negro, con puños de encaje, medias de seda con lazo encarnado; miró de un modo impertinente a las mujeres, contestó a los hombres por encima del hombro y pudo apreciar en seguida el feliz resultado de esa actitud. Algunas mujeres casadas y aún bonitas lo miraron con cierta sonrisa que hubieran envidiado los hombres hechos (1975b: 223-224).

Una vez elegida la máscara tras la cual ejecutar sus aspiraciones, su primera empresa es la fundación de un diario en el que aspira a que participe el escritor John Gibson Lockhart como director y el suegro de este, el también escritor Walter Scott. Aun consiguiendo el acuerdo, de nuevo el biógrafo recurre al motivo de la tempestad para anticipar el fracaso de la empresa y las consiguientes deudas que persiguieron a Disraeli buena parte de su vida. Errores de juventud o de nuevo la colisión entre realidad y destino, de esta experiencia extrae que «Manejar el mundo era más difícil de lo que él creía» (1975b: 230). Para paliar el dolor del fracaso, se dispone a escribir una novela titulada *Vivian Grey* (1826-1827) en la que imprimirá su ambición política: «creando un héroe bajo el nombre del cual pudiera explicarse a sí mismo» (1975b: 331). Publicada anónimamente, esta novela con tintes autobiográficos es a su vez una sátira de los salones londinenses gozó de un gran éxito de ventas. Sin embargo, también con ella el biografiado sufre un revés, ya que cuando se descubre que su autor es alguien de

menor posición comienzan a aparecer duras críticas y ridiculizaciones. El estilo indirecto libre vuelve a reflejar el modo en que este nuevo desengaño cala en el biografiado:

Quando leyó D'Israeli aquel juicio tan cruel, dejó caer el periódico de entre sus manos, entregándose a sus tristes pensamientos. Se veía ridículo, y eso fue siempre lo que más temió en el mundo. ¡El ridículo...! Ya solo podía morir... Pretendió reír, y solo consiguió esbozar una amarga sonrisa... ¡Qué insolencia la de aquellas gentes...! Cerró los ojos y se esforzó por conseguir, bajo la violencia de aquella emoción, una zona neutra de juicio imparcial. ¿Era, en efecto, como se pretendía, indigno e incapaz de escribir? Con toda sinceridad se respondía a sí mismo: ¡No! Su libro, desde luego, era mediano; pero la creación literaria era indispensable para su existencia. Sus visiones de la niñez, reyes, magnates, mujeres hermosas, sobre fondos de lujo y de luz, seguían latentes en él pidiéndole la vida. Junto a la belleza de tales ensueños, el sarcasmo de los necios era despreciable, y se hizo el juramento de vencer todos los obstáculos para llegar a ser un autor, el más grande de los autores (1975b: 234).

Esa forzosa pulsión hacia la escritura junto a la tendencia por lo novelesco y fantasioso no le abandona nunca y, por ejemplo, compone una breve novela mundana, *El duquesito*, título premonitorio de sus aspiraciones aristocráticas. También son significativas y prolépticas sus visitas al Parlamento, en las que Maurois recurre a anotaciones entrecomilladas del propio Disraeli —con las que simula como en *Ariel* el monólogo interior— para subrayar la inclemencia con la que juzga a los oradores:

Una cosa se manifiesta claramente: se precisan dos estilos completamente diferentes en la Cámara de los Comunes y en la de los Lores. Si tengo tiempo, en el transcurso de mi carrera, daré algunos ejemplos de ambos. En la Cámara baja, *Don Juan* ha de servirme de modelo, y en la alta, *El paraíso perdido* (1975b: 239).

Pese a que el biógrafo es fiel a su máxima de respetar el orden cronológico, fragmentos como este recuerdan las señaladas prolepsis de Strachey puesto que anticipan cuestiones esenciales en la vida del biografiado como son, en esta ocasión, las loadas dotes oratorias de Disraeli. Esta prolepsis se completa con las ensoñaciones del joven Ben, quien fantasea ya con su futura elocuencia en ese mismo Parlamento. Con veinticinco años marca su destino y urde los pasos para poder reingresar a la actividad londinense. El primero de ellos: realizar un viaje que interpusiera la distancia precisa para que se olvidase su fracaso. El destino elegido no puede ser otro que Tierra Santa, reapareciendo en ello el tema oriental: «Sentía él la necesidad de recorrer el país que vio los principios de su raza. El haber nacido judío, acaso fuese un obstáculo, pero también constituía una fuerza. Le era preciso de todos modos comprender claramente el significado de aquello» (1975b: 240).

Puede apreciarse en el motivo del viaje un correlato, por una parte, de las novelas de aventuras por sus excentricidades y, por otra, del viaje iniciático más propio de la *Bildungsroman*, ya que persigue sus orígenes y durante él se producen una serie de acontecimientos que cambian su forma de ser y, por consiguiente, su futuro. Uno de

ellos es la inspiración para escribir dos obras, *Alroy*, una especie de novela histórica hebrea, y *Contarini Fleming*, el retrato del joven poeta que Disraeli soñó ser⁹⁰. Otro resultado del viaje, en consonancia con los propios del viaje romántico, caracterizado por la idealización y la recreación del mundo, es la conclusión de que «El Destino es nuestra voluntad, y nuestra voluntad es la Naturaleza», todo es misterio. El viaje a Jerusalén supone para el biografiado la revelación, o reafirmación, de su vocación política:

Durante su viaje, Disraeli (decidió suprimir la partícula *d'*, que tenía cierto aire extranjero) reflexionó largamente sobre su vida, sus pasadas experiencias y sobre el porvenir. Sus meditaciones lo llevaron a la conclusión de que la carrera del hombre de Estado era la única forma de éxito capaz de proporcionarle verdadera felicidad. Cuando antaño se preguntaba el camino que debía seguir añadía: «¿Escribir...? ¿Obrar...?» Ahora ya sabía que la gloria literaria no calmaría su sed: «La poesía es la válvula de seguridad de mi ambición; pero deseo hacer lo que escribo» Así, pues, ya no titubeó sobre la ruta que debía elegir. Deseaba entrar en el parlamento (1975b: 245-246).

El valor de viaje iniciático, de metamorfosis, queda simbolizado por la reescritura de su apellido. Tras conocer esos orígenes de su raza, rehúye del carácter extranjero de su apellido solariego y desea demostrar con la simple supresión de la contractura italiana que es plenamente un ciudadano inglés digno de ser jefe del Estado. No obstante, lo más fructífero del viaje es la revelación de la política como vocación que se impone a la literaria. El resto de la biografía, en términos orteguianos, se dirige a constatar la fidelidad de Disraeli a ese destino y la estrategia que Benjamin Disraeli diseña para lograr finalmente ser diputado. La primera determinación de dicha estrategia pasa por resolver «¿con qué etiqueta política le convenía presentarse?» (1975b: 248) para conseguir ser elegido en un distrito, ¿con la de *whig*, con la de *tory*, o con la de radical? Del mismo modo que su vocación política no responde en un origen a un afán cívico ni de mejora de la sociedad, sino puramente a la ambición y el reconocimiento público de su elocuencia, la elección de partido no está guiada tanto por unos ideales como por la tradición familiar y la conveniencia.

Consciente de que *a priori* se dirige a un público francés no tan ducho en esa materia, Maurois se detiene a comentar la compleja realidad política del Reino Unido y sus diferentes facciones e intereses. Esta especie de historia política británica forma parte de ese dibujo ambiental de toda una época que funciona de telón de fondo de la biografía y que ya no se retirará hasta el final. El biógrafo recurre a fragmentos de sus

⁹⁰ Sorprende la ironía con que Maurois critica brevemente *Contarini Fleming* y contradice la opinión de Disraeli de que era una obra maestra (1975b: 244).

cartas y de su diario —equivalentes de nuevo a los monólogos interiores propios de la novela— y al estilo indirecto libre para plasmar las inquietudes que surgen en el biografiado en todo ese proceso de indecisión. También reproduce un fragmento de su diario con el objetivo de reflejar su sentir tras este revés:

Las gentes me suponen demasiado satisfecho de mí. Las gentes se engañan. Todos los errores de mi vida se han basado en mi equivocación de sacrificar mis opiniones a las de los demás. En los momentos en que se me suponía más contento de mí mismo estaba nervioso, y solo sentía accesos de confianza. En adelante solo me dejaré guiar por mi instinto; este no me engaña nunca... Solo en la acción soy grande. Si algún día me coloco en una posición verdaderamente alta, lo demostraré. Yo podría dirigir la Cámara de los Comunes; pero al principio se alzarían seguramente grandes prejuicios contra mí (1975b: 264).

De nuevo, las palabras de Disraeli son proféticas y pueden considerarse una prolepsis narrativa. Hasta los siguientes plebiscitos, el protagonista potencia sus dotes seductoras y las relaciones con las mujeres de la alta sociedad, al tiempo que retoma la pluma y publica en 1837 *Henrietta Temple*, una novela de amor inspirada en su historia con una amante casada, y *Venetia*, donde relata la vida de Byron y Shelley en la ciudad italiana. En el plano político, sus ideas van asentándose sobre su máxima de que «Una nación es una obra de arte y una obra del tiempo» (1975b: 277) y de que el temperamento y fuerza de Inglaterra procedía de sus instituciones antes que de sus mediocres recursos, lo que le lleva a publicar en 1835 una *Defensa de la Constitución inglesa* en la que defiende la existencia de la Cámara de los Lores.

Tras todas esas decisiones y pasos, Disraeli consigue llegar a su meta: en 1837 logra, gracias a la protección de lady Lyndhurst, entrar en el Partido Conservador y ser elegido diputado por la circunscripción de Maidstone. Este es el balance del biografiado llegado a ese destino en que median las circunstancias y la voluntad:

Así, de etapa en etapa, remontando hasta su niñez, se encontraba ante una cadena sin interrupción de circunstancias, en la cual un acontecimiento desdichado era causa de acontecimientos felices, y estos, a su vez, motivaban desastres y fracasos. Era muy difícil descubrir una regla o una ley en aquel orden perfecto, pero oculto. ¡Cuán misterioso era todo aquello! Llegó a considerar la vida como un milagro continuo. Sin embargo, en aquel bosque sombrío circulaba brillante un hilo de Ariadna, que era la voluntad de Benjamín Disraeli. [...] Dentro de unos meses, una asamblea, llena de admiración, escucharía los períodos perfectos, las frases sonoras, las extrañas alianzas de raros adjetivos y sustantivos vigorosos. Dentro de unos años, el muy honorable Benjamín Disraeli gobernaría las colonias o las finanzas de ese gran Imperio. Más tarde... (1975b: 281)

El biógrafo francés no solo recopila mediante la analepsis los principales hechos que ha ido describiendo y que son a su juicio los acontecimientos cardinales en el destino del biografiado, sino que se adelanta a lo que se desarrollará en las siguientes partes de la obra. Antes, no obstante, una última escena muestra a Disraeli en Bradenham, su hogar, esperando la inminente apertura del Parlamento y disfrutando del paisaje:

En casa una de aquellas casas se encontraba un gentilhomme de tez tostada y rojiza, un hijo de ojos claros y varias hijas misteriosas, y puras. Eran el depósito de donde Londres extraía sus fuerzas; de ahí salían los hombres que mantenían a la reina su Imperio. Era preciso comprender aquella grandeza y aquella belleza unidas, para ser signo de gobernar ese país, y Benjamín Disraeli, deambulando entre los árboles y las flores, se decía que acaso por pertenecer a una raza más antigua y más atormentada amaba a los ingleses tal vez más de lo que ellos podían amarse (1975b: 283).

Combinando de esta manera el tema racial con el floral, el caballero queda esperando su debut, velando «sus armas parlamentarias» y preguntándose cómo serían su próximo colegio y sus nuevos compañeros. Se da paso, por lo tanto, al nudo de la biografía, esa segunda parte que comienza con la primera intervención de Disraeli en el parlamento. Lo primero que llama la atención en su nuevo medio es su «cara tan poco inglesa», su indumentaria de dandi, su voz forzada y sus grandes frases (1975b: 290). Su discurso supone un nuevo fracaso que el biógrafo reproduce con acotaciones de la reacción del resto de la Cámara como si de una escena teatral se tratase:

Señor, en el momento en que las campanas de nuestra catedral anunciaban la muerte del monarca... («¡Oh! ¡Oh!, y risas numerosas.) Leemos, pues, señor... (*Gruñidos y gritos de «¡Oh!»*) Si los honorables miembros creen justo el interrumpirme así, me someto. (*Desternillamiento de risa.*) Todo cuanto puedo decir es que yo no me portaría así con nadie. (*Más risas.*) Pero quiero a toda costa pedir que... (*Risas.*) No hay cosa más fácil que reírse... (*Risa loca.*) Cuando nos acordamos de la égloga amorosa. (*Nuevas risas.*) Del antiguo y del nuevo amor que tuvo asiento entre el noble Lord, el Tityre del banco de los ministros y... (*Risas continuas.*) [...] (1975b: 291).

Este recibimiento del todo insólito es sentido por Disraeli como un fracaso —«Por qué todo era para él más difícil que para los demás?» (1975b: 293)—, pero en los pasillos algunas voces le aseguran que no había sido una caída sin remedio y algunos como el escritor y orador Richard Lalor Sheil le aconsejan razonar mal y desembarazarse de su ingenio para que así añoren con el tiempo su elocuencia y le animen a recuperarla. Además de aplicar esa advertencia, en esta segunda parte es relevante su matrimonio con Mary-Ann, viuda de Wyndham Lewis, mujer necia, frívola y doce años mayor que él. Disraeli se deja, sobre todo, conquistar por la admiración que ella le profesa; busca, por lo tanto, refugio en la ternura y no en el amor pasional.

El resto de esta segunda parte relata treinta años de la historia política de Inglaterra con Disraeli como protagonista: el movimiento popular del cartismo (*Chartism*) y su reclamo del sufragio universal secreto, la victoria de los *tories* en 1841 con Robert Peel como primer ministro, el exilio de Disraeli en París, su oposición con Gladstone por su discurso librecambista —«gobierno *tory*, programa *whig*»—, y el liderazgo de Disraeli al frente de la Joven Inglaterra en pugna contra la deriva *tory*. El nuevo líder retoma las esperanzas y ve renacer unos ideales a los que siente que debe dar cauce retomando la senda literaria:

De nuevo un sentimiento poderoso le inspiró el deseo de escribir. Imaginó una novela, de la cual Smythe, Manners y sus amigos serían los héroes, novela que constituiría también documento político que señalaría la mediocridad de los partidos, tal cual eran entonces y el papel que podría desempeñar una fe conservadora. En la sombra de su gran parque hablaba de proyectos con sus aliados, y llegó a idear una trilogía de la Inglaterra moderna: la Aristocracia, el Pueblo y la Iglesia. De nuevo se apoderaba de él la ficción. La política real se esfumaba (1975b: 323).

Reaparece, por lo tanto, esta dualidad entre su vocación literaria y la acción política, aunque la primera rinde servicio a la segunda. El romanticismo se fusiona con la causa política para publicar entre 1844 y 1845 los dos primeros volúmenes de la trilogía *Joven Inglaterra: Coningsby, or The New Generation* (Coningsby, o La nueva generación) —sátira política y expresión de sus doctrinas—, *Sybil, or The Two Nations* (*Sybil, o Las dos naciones*) —donde divide Inglaterra entre ricos y pobres con el objetivo de dar a conocer la auténtica vida de estos últimos—. Fiel a su promesa, «Después de haber expresado en sus dos libros el lado ideal de su política, con verdadero placer tornaba a la acción» (1975b: 326); una acción consistente en defender en la Cámara posturas proteccionistas atacando a Peel y sus seguidores.

Maurois compara a Disraeli con una especie de David que derrota al Goliat de Peel pero que es visto con desprecio y con un siniestro prestigio. En vez de disipar las desconfianzas, el biografiado publica una novela mística, *Tancred, or The New Crusade* (Tancredo, o la nueva cruzada, 1847). Considerada el tercer volumen de la trilogía *Joven Inglaterra*, Disraeli desarrolla en ella su teoría sobre el judaísmo y la Iglesia. Reaparece con ello el tema de su orientalismo:

Era un lugar común entre los espíritus superficiales el hablar de Disraeli diciendo de él: «Es un oriental». Clasificación inexacta, juicio un tanto desprovisto de matices. Educado a la inglesa, formado por el pensamiento británico, rodeado de amigos ingleses y apasionadamente ligado a Inglaterra, estaba aún más lejos de un judío oriental que de un hombre como Jorge Bentick. Pero difería mucho también de sus amigos ingleses de origen. Tenía de particular con los orientales el doble sentimiento de desear los bienes terrenales y darse cuenta de su vacuidad (1975b: 342).

Poco después, el biografiado es uno de los miembros escogidos por lord Stanley para dirigir el Partido Conservador en la Cámara, pero pronto aparece como el líder oficial. Casi a la par, logra cumplir el sueño de hacerse con una hacienda, la de Hughenden en Buckinghamshire, requisito imprescindible para un miembro *tory*. Maurois recoge los esfuerzos de Disraeli desde 1846 por modernizar el partido, ahora como librecambistas, su nombramiento como ministro de Finanzas en 1852 en el gobierno conocido como «*Who? Who?*», y vuelve a subrayar la rivalidad entre el biografiado y Gladstone: «Cada uno de ellos juzgaba severamente al otro. Para Gladstone, Disraeli era un hombre sin religión, sin fe política. Para Disraeli, Gladstone

era un falso devoto que encubría con fingidos escrúpulos sus hábiles maniobras» (1975b: 355-356). Este antagonismo entre ambos se manifiesta más vehementemente cuando Gladstone consigue hacer caer el breve gobierno conservador y, junto con otros peelistas, entra a formar parte del nuevo ministerio liberal liderado por George Hamilton-Gordon. El sabor de la derrota rebrota en el pensamiento del biografiado y Maurois vuelve a emplear el estilo indirecto libre para resaltar una omnisciencia narrativa capaz de descubrir el mundo al ritmo del protagonista:

Disraeli está cada día más silencioso. Solo existen en Londres dos personas que recuerden haberlo visto sonreír. Conserva todo su entusiasmo por la lucha...; pero ¿llegará a triunfar alguna vez? Comienza a dudar. Cien veces ha pronunciado un discursos que fueron reputados como los más hermosos escuchados en el Parlamento. Por diez veces ha saltado los bancos opuestos, y unas veces el jefe se desanima ante el primer obstáculo, otras el Ministerio formado cae al cabo de algunos meses. Luego, la guerra de Crimea impuso durante cierto tiempo como una unión sagrada. La brecha creada por la marcha de los peelistas no fue nunca reparada. El partido sigue impotente (1975b: 360).

Haciendo balance de su carrera, Disraeli reconoce haber sido ambicioso —«el amor a la gloria es el único que inspira a los hombres las grandes acciones»— y cínico —«mas ¡cuánto romanticismo se oculta aún tras ese cinismo!»— pero por encima de todo había sido fiel a un partido. Por ello, siente nacer esa sensibilidad extrema forjada desde que se le hiriera cuando niño: «no es mi política la que rechazan, sino a mí mismo» (1975b: 361).

Al fin, en 1868, los conservadores, con lord Derby a la cabeza, logran hacerse con el poder gracias a una coalición con una facción de *whigs* descontentos con la propuesta de reforma electoral de Gladstone. Una vez en el poder y ante las demandas de la población, Disraeli decide retomar su proyecto de reforma electoral consistente en el voto doméstico; esto es, un voto por casa sin atender a las limitaciones de renta, medida que les garantizaba la adhesión de buena parte de los nuevos electores y con la que se adelantaban a los *whigs*. El éxito de esta medida crea en el imaginario colectivo la identificación de Disraeli con una esfinge, mezcla de poder y de hechicería. Pronto, la enfermedad de lord Derby le obliga a dimitir y Disraeli alcanza el anhelado cargo de primer ministro.

Se llega en este punto al desenlace de la tercera parte, en la que Disraeli se encuentra en la cima de su carrera política y su matrimonio ya ha conseguido ser adoptado y admirado en los salones. Es en esta tercera parte donde la reina Victoria, que también se había acostumbrado a él, adquiere mayor protagonismo. Se establece un paralelismo con la biografía de Strachey que diverge en el tratamiento hacia el ya anciano Disraeli. Del mismo modo que las mujeres de la vida de Shelley reforzaban su

amor platónico, André Maurois enfoca la relación con la reina como un ejemplo más de la ternura «superior y humilde a la vez», de la «absurda fraternidad» que Disraeli establece con diferentes mujeres⁹¹. En el caso de la reina, su trato sirve para paliar la soledad de esta tras la muerte del príncipe Alberto. Disraeli sabe conceder a la soberana la suficiente importancia y fantasía para que le apoye:

Cuando le hablaba de sus reinos se sentía todopoderosa. Con aquel ministro que le escribía las sesiones del Gabinete como escenas de ficción, y para quien la política era una novela de aventuras personales, casi sentimentales, los negocios recuperaban el encanto de los tiempos de Alberto. Sabiendo que con ello de agradaba, Disraeli se complacía en dirigirle cartas irónicas y perfectas. ¿Comprendería ella siempre? Mucho más de lo que imaginaban sus familiares. Gustaba de la diversión de un escamoteo logrado, y con aguzado sentido de la evidencia traía con firmeza al mago hacia las acciones deseadas (1975b: 379).

La buena amistad entre ambos no se evapora cuando Gladstone, que no podía soportar ver «subir frente a él una figura extraña y hostil» (1975b: 381), vuelve a ganar las elecciones al año siguiente. Pese a serle arrebatado el gobierno, la reina decide, en señal de gratitud, nombrarles señores de Beaconsfield. Es así como desde 1869 Disraeli se convierte, como uno de sus ficticios personajes de *Vivian Grey*, en lord Beaconsfield.

La derrota le conduce una vez más a escribir una novela de gran éxito y tintes autobiográficos, *Lothair* (Lotario, 1870), en la que vuelve a enmascarar su doctrina sobre las diferencias entre la iglesia católica y la anglicana como herederas del judaísmo y ratifica su preferencia por la segunda. En ese ciclo de alegrías y desgracias, al triunfo literario le sucede en 1872 la muerte de su esposa, el golpe más duro en esta etapa final puesto que solo ella guardaba su gran secreto:

La Esfinge entregó su secreto a Mary-Ann: su extremada timidez, timidez nacida durante la niñez, de las persecuciones del colegio, alimentada —bajo máscaras de una audacia aparente— por la hostilidad de sus iguales, apaciguada luego en la madurez por unas amistades incomparables y curada por fin al lograr el Poder, había modelado aquel carácter, impregnándolo de todos sus elementos, privándolo particularmente del verdadero placer de frecuentar la sociedad de los hombres. Necesitaba ser el jefe para sentirse igual a los demás (1975b: 393).

Paradójicamente, al refugiarse del duelo en su carrera política Disraeli alcanza la cima de su trayectoria con la derrota de Gladstone en las elecciones de 1873. Durante este segundo y último periodo como primer ministro, que se prolonga hasta 1880, al fin es aclamado como «el Jefe» entre el resto de conservadores y se siente aceptado. Sin embargo, también nota la soledad y el peso de la enfermedad, contratiempos que intenta vencer con la fantasía:

⁹¹ En este sentido, expone: «Le gustaban sus preocupaciones, su ignorancia, su puerilidad. Fue una mujer, la señora de Austen, quien encontró un editor para *Vivian Grey*; fueron mujeres, las de Sheridan y Lady Cork, Lady Londonderry, quienes lo impusieron en sociedad. Era una mujer, Mary-Ann, la que le había facilitado un puesto en el Parlamento. A cada recodo de sus recuerdos encontraba uno de esos rostros consoladores, inclinado sobre su asco y su inquietud» (1975b: 377-378).

En aquel cuerpo vencido subsistía una pasión: el gusto de lo fantástico. Cuando se encontraba solo, obligado por los sufrimientos al silencio ya la inmovilidad, e incapacitado para leer, pensaba con deleite de artista en su maravillosa aventura. ¿Existe en *Las mil y una noches* un relato de la historia de un zapatero convertido en sultán que sea más pintoresco que su vida? ¿No se han cumplido en todos los detalles los sueños de aquel niño que se tumbaba debajo de los árboles, en un jardín italiano, escuchando el laúd de su abuelo? «Por fin se ha realizado mi sueño» Había conservado su inclinación por las narraciones y las costumbres caballerescas (1975b: 401).

Como sucede en *Ariel*, el biógrafo francés incide en el mantenimiento de los ideales, por lo que reúne algunos de los detalles de la vida del biografado y los vincula con esos temas constantes, en este caso con esa alusión a *Las mil y una noches* que, si bien en otras ocasiones sirve para subrayar la tendencia orientalista hacia el lujo y el boato, aquí cumple el propósito de subrayar el carácter excepcional y fantasioso de Disraeli.

El político también encuentra refugio en la reina Victoria, a quien ya llama «la Hada». Despierta en ella sus sentimientos más maternos y ambos sienten en el otro una buena compañía ante su viudedad. La relación es reforzada por las decisiones políticas de Disraeli, como el poner fin a las prácticas en la iglesia anglicana, impulsar la llamada política generosa —igualdad de obligaciones entre empleados y patronos, más derechos a las Trade Unions, reducción de las horas laborales, medidas de carácter sanitario— y, sobre todo, incentivar la política imperialista. Una de esas medidas expansionistas es la de nombrar a la reina emperatriz de las Indias. Cuando la salud de su primer ministro, la soberana decide trasladarlo a la Cámara de los Lores para que se fatigue menos. Desde allí, consigue hacerse con el control de Chipre y evitar la guerra con Rusia en el congreso de Berlín, pero estos logros no consiguen superar la crisis exterior presentada en Afganistán y África. Ante tal panorama, Gladstone decide reaparecer en escena en la última batalla que libra con Disraeli; un último duelo en el que se incide en la hipocresía del liberal, quien durante todos aquellos enfrentamientos había revestido de moralidad su ambición.

Ante esta derrota de 1880, Disraeli opta por el retiro. En él escribe su última novela: *Endymion* (Endimión, 1880), donde recrea un tanto autobiográficamente la vida de un joven político cuyos éxitos se debían a sus amistades femeninas. En la realidad, la última de esas amistades, la de la reina, había sido para él algo más. Frente a la biografía de Lytton Strachey en que se realza el carácter utilitario de estos supuestos sentimientos del político, Maurois muestra a un Disraeli sincero: «Hallóla animada, encantadora, hasta bonita, y una vez más reconoció que la amaba de veras» (1975b: 441).

Para poner el broche final a esta biografía, André Maurois dispone que sea el propio Disraeli quien haga un repaso por su carrera política, nuevamente desde el estilo indirecto libre, y concluya destacando la fidelidad a sus ideas juveniles: «Había querido dar a toda una nación un ideal romántico y había fracasado. Había fracasado porque él era un aristócrata del espíritu, y el carácter de Inglaterra es esencialmente el de la clase media» (1975b: 443). Pese a ello, no siente haber malgastado su vida y se enorgullece de no haber descreído de la eficacia de la acción, aunque admite que esta debe ser limitada. El simbolismo del final de su vida es mayor en el último capítulo, titulado «Su flor favorita», donde se sitúa a Disraeli paseando por la Galería de la Amistad: el *hall* y la escalera de su casa de Hughenden en que figuraban los retratos de quienes compartieron con él su vida. Este paseo evocativo narrado en estilo indirecto libre es trasunto de la escena en el lecho de muerte de *La reina Victoria* y el modo en que Maurois rinde homenaje al maestro inglés. Al significado de despedida de esa Galería de la Amistad se une el de las flores que la reina dispone que haya siempre en el cuarto del moribundo. Desde que Disraeli se convirtió en primer ministro, la reina le había enviado flores y, cuando su fiel lord Beaconsfiel muere, le erige un monumento y envía sus flores favoritas: unas primaveras. Esta flor pasa a ser el símbolo de Disraeli con el que finaliza la biografía: «Disraeli distaba mucho de ser un santo; pero acaso como un antiguo espíritu de la primavera, siempre vencido y siempre renaciente, como símbolo de todo lo que puede cumplir en un universo hostil y frío una larga juventud de corazón» (1975b: 452). Así se refería el autor a los temas seleccionados para vertebrar su segunda biografía en el *Aspectos de la biografía*:

En la vida de Disraeli hay un tema floral que tan pronto adopta la forma de un tiesto de geranios que le manda su hermana, como la de las belloritas que le manda la reina; hay un tema oriental, claro y esplendoroso, que suena marcial en la adolescencia, y cuyos metales se oyen cada vez más suaves y que, a la hora de la muerte, no son más que un ruido lejano dominado por los violines ingleses; y hay el tema antagonista de la lluvia, de esa terrible lluvia inglesa que se esfuerza por anegar aquella vivísima luz oriental, y que lo consigue; la lluvia que, primero, dispersa a los caballeros cubiertos de barro del torneo de Egliton, la lluvia que sumerge a Peel y que despluma los pavos reales de Hughenden y que termina por llevarse también al radiante brujo (Maurois, 1974: 1223).

Se puede afirmar que *Disraeli* cumple más fielmente los aspectos señalados por el biógrafo francés en su ensayo sobre el género. Por ejemplo, en lo referente al ritmo, Maurois estructura la biografía sobre estos temas por considerar que constituyen ese valor poético de la vida del biografado. De este modo, tanto la lluvia como el tema oriental tienen que ver con ese complejo racial del que habla Claude Monnet (1978: 161) y que está en el origen de la timidez de Disraeli y de su ambición, en cuanto

máscara tras la que esconderla. Con su estética de dandi y su afán al lujo, el biografiado pretende imponerse a los demás y no parecer inferior en un deseo de popularidad que encuentra mejor salida en la política que en la literatura. Al mismo tiempo, la alusión a *Las mil y una noches* evoca el carácter fantasioso de Disraeli, su «temperamento poético» (Monnet, 1978: 162) y lo novelesco de su propia existencia.

Por otra parte, y en relación con los aspectos señalados como esenciales para convertir la biografía en una obra de arte, dada su inquietud por resolver la mezcla entre creación y acción, el autor encuentra en la figura inglesa de Disraeli el modo de canalizar esa combinación y de expresarse a sí mismo al identificarse con el personaje⁹². A fin de construir esa dualidad entre la faceta literaria y la del hombre de acción, André Maurois profundiza en el sentido dramático de esa vida. Si bien en *Ariel* esta idea aparece vinculada a una concepción romántica del héroe, del poeta joven que lucha por el ideal y muere en una tormenta, en *Disraeli* —siguiendo el esquema de la novela de aprendizaje— se subraya esa importancia del destino vinculándolo más férreamente a la importancia de la vocación y de la determinación del propio sujeto; a cómo alguien es capaz de aprender del choque con la realidad y de la impotencia resultante hasta ver cumplidos sus sueños. Ello tiene que ver, asimismo, con esa pretensión del biógrafo normando por ofrecer modelos. Frente a Shelley, Maurois consigue presentar un Disraeli más humano, menos mitificado, más a la altura de cualquier otro hombre, tal como apreciara el crítico Edmond Jaloux en una reseña de *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*:

[...] Disraëli, si grand qu'il soit, est un homme à notre niveau ; il ne nous dépasse point par des choses qui n'appartiennent pas à l'humanité courante ; il diffère de nous par la quantité de ses dons, non par leur qualité. Sa vie déborde infiniment la portée de son œuvre ; c'est un homme d'action, ce n'est pas un poète. Romancier, il n'a réussi qu'un seul roman : sa destinée. Le romanesque de ses récits est fade si on le compare au romanesque de ses aventures. Aucun génie en lui, — donc aucun inexplicable ; mais tout ce qui est de notre ressort : l'intelligence, la volonté, la ténacité, l'éloquence, l'ambition, la diplomatie — et beaucoup de désintéressement au milieu d'incessants calculs (Jaloux, 1927: 3)⁹³.

Es, por lo tanto, un biografiado extraordinario, pero que puede servir de espejo para el lector. El comentario de Edmond Jaloux también alude al componente novelesco

⁹² Claude Monnet llega a considerar a Disraeli como *alter ego* de Maurois (1978: 174).

⁹³ «[...] Disraeli, tan grande como es, es un hombre a nuestro nivel; no nos supera por las cosas que no pertenecen a la humanidad común; él difiere de nosotros por la cantidad de sus dones, no por su cualidad. Su vida rebasa en extremo el alcance de su obra; es un hombre de acción, no es un poeta. Novelista, solo ha logrado una novela: su destino. Lo novelesco de sus escritos es insustancial si lo comparamos con lo novelesco de sus aventuras. Ningún genio en él —luego ninguno inexplicable; pero sí todo el que está a nuestro alcance: la inteligencia, la voluntad, la tenacidad, la elocuencia, la ambición, la diplomacia— y mucho altruismo en medio de incesantes cálculos» (Jaloux, 1927: 3).

de la vida de Disraeli que, como se ha comentado, consiste en la proeza de llegar tan alto pese a sus orígenes y de remontar todas las adversidades, así como en el relato de los acontecimientos desde la óptica del biografiado, según él los va enfrentando y viviendo a lo largo de los años. Para contrarrestar la polémica de la moda de las biografías noveladas surgida a raíz de *Ariel*, Maurois incide más en el carácter verídico de los hechos y en que la historia aparezca como telón de fondo⁹⁴.

Y es que André Maurois no solo relata la vida de Disraeli, sus desengaños y sus aspiraciones truncadas, sus cuarenta y cuatro años de vida política, tres cuartas partes de los cuales en la oposición, sino que a través de ello logra describir el friso de una época⁹⁵. Contribuyen a recrear ese ambiente, por ejemplo, las escenas parlamentarias, la explicación de cómo se produjeron los diferentes turnos de poder entre *tories* y *whigs*, la confrontación con otros políticos como Gladstone, los conflictos exteriores durante el segundo mandato de Disraeli, etc. Entronca ello con la capacidad de selección remachada por los nuevos biógrafos y elogiada por Jean Schlumberger en la reseña para la *N. R. F.*:

La difficulté était de choisir parmi cette abondance, de ne pas empâter la ligne, de conserver le mouvement, d'évoquer l'entourage sans le laisser empiéter — problème particulièrement délicat lorsqu'il s'agit d'un homme mêlé pendant cinquante ans à la vie politique et littéraire de son époque. J'admire l'habileté avec laquelle Maurois a su rendre intelligible le jeu des partis parlementaires et déblayer pour nous l'arène où lutte son grand aventurier (Schlumberger, 1927: 101)⁹⁶.

⁹⁴ tal como advierte Claude Monnet al analizar sus primeras biografías: «De même, Maurois ne s'est pas contenté comme dans *Ariel* de nous faire le récit d'une existence extraordinaire, il y a mêlé l'histoire d'un peuple et il nous a présenté de façon claire et lucide des aperçus sur le devenir politique de l'Angleterre et sur ses rapports avec l'Europe. Le milieu dans lequel s'est déroulée la carrière de Disraëli a été évoqué avec beaucoup de finesse par un peintre familiarisé avec les mœurs et le caractère anglais» (Monnet, 1978: 172-173) || «Del mismo modo, Maurois no se ha contentado como en *Ariel* con hacer el relato de una existencia extraordinaria, ha mezclado la historia de un pueblo y nos ha presentado de manera clara y lúcida las visiones globales sobre el devenir político de Inglaterra y sobre sus relaciones con Europa. El mundo en que se desarrolla la carrera de Disraeli ha sido evocado con mucho refinamiento por un pintor familiarizado con las costumbres y el carácter inglés».

⁹⁵ Así lo percibe también Jack Kolbert cuando afirma: «More than the life of a hero, *Disraeli* is the history of an era. Demonstrating his competence as a historian, Maurois has painted here a portrait of a heroic figure who stands out against the background of a reverberating historical fresco (a rolling carpet, "un tapis roulant," as Maurois himself calls it.) The biographer-historian succeeds here in relating the personal life of a great man, while at the same time depicting the main internal and international developments of the British Empire» (Kolbert, 1985: 94) || «Más que la vida de un héroe, *Disraeli* es la historia de una era. Demostrando su competencia como historiador, Maurois ha pintado aquí un retrato de una figura heroica que sobresale sobre el fondo de un reverberado fresco histórico (una alfombra extendida, un "pasillo rodante" como Maurois mismo lo llama). El biógrafo-historiador triunfa aquí al relatar la vida personal de un gran hombre, al tiempo que representa los principales acontecimientos internos e internacionales del Imperio Británico».

⁹⁶ «La dificultad era elegir entre esa abundancia, no engrosar la línea, conservar el movimiento, evocar el entorno sin permitirle invadir —problema particularmente delicado cuando se trata de un hombre involucrado durante cincuenta años con la vida política y literaria de su época—. Admiro la habilidad con

En cuanto a las técnicas empleadas, André Maurois vuelve a servirse de recursos propios de la novela. Tal como ocurre en *Ariel*, han ido apareciendo ejemplos de monólogo interior y de estilo indirecto libre que no solo reproducen o recrean las impresiones del biografiado, sino que establecen una equivalencia con la figura del narrador omnisciente, capaz, en este caso, de penetrar en la mente de un personaje real. También tienen un papel destacado los breves diálogos que condensan el sentido de las escenas y el recurso epistolar, normalmente reproduciendo cartas entre Disraeli y sus confidentes femeninas: su hermana Sara, Mary-Ann y la Reina.

En correlación con *La reina Victoria* de Lytton Strachey, *Disraeli* no solo retoma personajes de esta y amplía el friso de esa época, sino que coincide en ser la segunda biografía del autor a la par que la más valorada, a pesar de que Claude Monnet insista en señalar que es un retrato idealizado que oculta las debilidades y el oportunismo disraeliano (1978: 171). Ejemplo de ello son las reseñas de su año de aparición firmadas por Edmond Jaloux y Benjamin Crémieux, entre otras. Así, mientras el primero consideraba *Disraeli* como modelo de biografía (Jaloux, 1927: 3), el segundo tampoco tenía reparos en asegurar que era el mejor libro que el autor francés había escrito hasta el momento (Crémieux, 1927: 601). En términos laudatorios se pronunció también Jean Prévost, quien desde la distancia temporal opinaba lo siguiente:

Lorsqu'il parut, très peu de Français savaient qui était Disraéli, beaucoup moins encore étaient au courant de l'histoire de l'Angleterre au XIX^e siècle. Et pourtant, rien ne manquait à ce public devant ce livre : tout y était dit à sa place. Jamais Strachey, avec tout son brillant, n'aurait pu être en si peu de pages si complet et si limpide (Prévost, 1937: 441)⁹⁷.

Disraeli es, por lo tanto, la más celebrada de las biografías de André Maurois, no solo en Francia sino a nivel internacional. No obstante, el reconocimiento de esta biografía no se limita a la unanimidad de la crítica, ya que es también la más leída del autor y prácticamente de todas las biografías noveladas publicadas en colecciones.

3.3. Las colecciones editoriales de *vies romancées*

Tras abordar el papel de renovadores de la biografía de Lytton Strachey y de André Maurois es el momento de examinar cómo el fenómeno alcanza en Francia una

la que Maurois ha sabido expresar inteligentemente el jugo de los partidos parlamentarios y prepararnos la arena donde lucha su gran aventurero» (Schlumberg, 1927: 101).

⁹⁷ «Cuando apareció, pocos franceses sabían quién era Disraeli, muchos menos aún estaban al corriente de la historia de Inglaterra en el siglo XIX. Y, por lo tanto, nada falta a ese público ante este libro: todo estaba dicho en su lugar. Nunca Strachey, con toda su brillantez, habría podido ser en tan pocas páginas tan completo y claro» (Prévost, 1937: 441).

dimensión de producto editorial gracias a las colecciones lanzadas por los principales sellos. Si bien *Ariel, o la vida de Shelley* supone el pistoletazo de salida, esta primera biografía de Maurois no se publicó en la editorial Grasset dentro una colección específicamente biográfica. Al amparo de su éxito nacen diferentes colecciones biográficas que se adueñan rápidamente de la etiqueta de *vies romancées* o *biographies romancées* y que son emuladas en otros países, como es el caso España.

No es de extrañar que sea el país galo el creador de este tipo de colecciones: ya en el siglo XIX había visto surgir precisamente la modalidad de las colecciones editoriales, exportadas después al resto del mundo. Como explica Isabelle Olivero en *L'invention de la collection: de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e siècle* (1999)⁹⁸, las colecciones florecieron ligadas a una evolución de la situación social, política y cultural francesa —sociedades de pensamiento, desarrollo de la instrucción popular, elaboración de nuevas doctrinas (liberales o socialistas), progresos de la imprenta—. Entre estos cambios, fueron primordialmente el aumento de los niveles de alfabetización y la ampliación del sufragio universal los factores que destaparon la necesidad de crear nuevos libros inexistentes en el comercio librero tradicional que permitiesen guiar al pueblo en sus lecturas e instruirlo (Olivero, 1999: 31). Fraguadas, por lo tanto, con una finalidad pedagógica, la revolución que iniciara en 1838 Gervais Charpentier con la *Bibliothèque Charpentier* fue imitada por otros editores franceses a partir de 1840, así como por editores ingleses, alemanes y españoles, etc., que adaptaron el formato a sus circunstancias⁹⁹.

En el caso de la biografía, Ann Jefferson considera que el siglo XIX fue la edad de oro del género en Francia, afirmación algo desmesurada puesto que no se refiere a la calidad de las mismas sino a la dimensión monumental que adquirieron figuras como Napoleón o Victor Hugo. De acuerdo con su estudio, en Inglaterra el cauce editorial propio para las biografías en ese período fueron las vidas y las correspondencias, mientras que en Francia el monumento biográfico por excelencia fue el diccionario biográfico (Jefferson, 2012: 99-100), formato después emulado en el *Dictionary of*

⁹⁸ Traducible como *La invención de la colección: de la difusión de la literatura y de los saberes a la formación del ciudadano en el siglo XIX*.

⁹⁹ Según Olivero, durante el siglo XIX eran tres los modelos de colecciones a nivel europeo: las grandes colecciones de autores clásicos y contemporáneos publicadas por libreros convertidos en editores, las pequeñas colecciones de clásicos a cargo de antiguos operarios, y las colecciones destinadas a venderse en las librerías de estaciones (1999: 107).

National Biography (1885-1901). Cabe recordar, no obstante, que en el siglo XIX la biografía servía, como las colecciones, a la moral republicana y a la institución de un orden social nuevo; esto es, la biografía se encontraba en desventaja respecto a la historia porque solo se concebía como anexo de la gran historia y el hombre, tal como sostenía Victor Cousin¹⁰⁰, solo interesaba en su dimensión nacional (Jefferson, 2012: 103-107).

De este modo, la biografía se desarrolló en Francia durante el siglo XIX a través del diccionario biográfico pero también en la prensa, junto al retrato y la caricatura, sobre todo a partir de 1850. Algunos de estos retratos literarios, estrechamente relacionados en muchos casos con los retratos de Charles Augustin Sainte-Beuve, estaban firmados por importantes escritores que los recopilaban más tarde en formato de libro, como los *Portraits contemporains* de Théophile Gautier (Retratos contemporáneos, 1874) o *Les Poètes maudits* de Paul Verlaine (*Los poetas malditos*, 1884). También aparecieron las primeras colecciones biográficas que pueden considerarse un sustrato para las series del siglo XX. Estas aprovechaban la fama de algunas celebridades, fundamentalmente escritores, para transformarlo en un producto fácilmente asimilable. El género biográfico se convertía, por consiguiente, en una forma de espectáculo que bajo etiquetas como «Galería», «Museo» o «Panorama» mostraba su vida privada. Ejemplos de este género vendido en masa, según Jefferson, son *Les Contemporains* del publicista Eugène Mirecourt una serie de pequeñas biografías iniciada en 1854 que estaban ilustradas por retratos en litografías y un facsímil de manuscrito —normalmente una carta o un poema— y *Les Hommes d’Aujourd’hui*, colección del editor simbolista León Vanier en la década de 1880 en la que colaboró Verlaine. Estos retratos conseguían establecer una determinada imagen de los escritores en el imaginario colectivo, al tiempo que se difundían ideas y reflexiones sobre la vida literaria (Jefferson, 2012: 112). Daniel Madelénat añade a estas colecciones *Les Grands Écrivains Français* y *les Vies des Hommes Illustres* de Romain Rolland —la serie consagrada a Miguel Ángel, Beethoven y Tolstói— (Madelénat, 1984: 61).

En el siglo XX, como se viene investigando en estas páginas, la situación de la biografía da un vuelco que tiene su correlato en el ámbito editorial. También el

¹⁰⁰ El filósofo francés Victor Cousin (1792-1867) defendió en su conferencia *Introduction à l’histoire de la philosophie* (*Necesidad de la filosofía. Introducción a la historia de la filosofía*, 1828-1829) que una nación es mucho más que la suma de los individuos que la componen porque es ante todo la expresión de la idea nacional, de ahí que haga primar la historia sobre la biografía (Jefferson, 2012: 103).

escenario de la edición francesa ha evolucionado respecto al siglo anterior, según puede recogerse en la *Histoire de l'édition française. 4. Le livre concurrenté 1900-1950* dirigida por Roger Chartier y Henri-Jean Martin (Historia de la edición francesa. 4. El libro competitivo 1900-1950, 1986). Si a finales del siglo XIX se produce una crisis que distingue entre la edición comercial dirigida a un público de masas y el reducto de editores consagrados al dominio de la literatura pura, en los años de entreguerras a la crítica situación económica se opone el esplendor de las vanguardias. Dado que las viejas casas de la edición solo publicaban a autores conocidos, estas encuentran su cauce en las revistas literarias. Surgen así nuevas editoriales ligadas a esas revistas, como es el caso de Gallimard y la *Nouvelle Revue Française*. Al mismo tiempo, el encarecimiento del papel obliga a subir los precios del libro. Para contrarrestarlo y aprovechando que la boga del libro de bibliófilo, se imprimen primero tiradas de lujo y luego la edición a precio normal, ejemplo de lo cual serían los Cahiers Verts de la editorial Grasset. La crisis estética de la novela se extiende asimismo al mercado y, por ejemplo desde 1920, el género se ve amenazado por la llegada de colecciones *a bon marché* —a bajo precio— que ofrecen en un solo volumen novelas completas e inéditas (Fouché, 1991: 220).

En este contexto, la biografía encuentra un buen campo de germinación. Desde la aparición en 1926 de la colección de la editorial Gallimard *Vies des Hommes Illustres* (1926-1932) se desencadena una auténtica eclosión de colecciones biográficas, entre las que destacan: *Le Roman des Grandes Existences* (1925-1932) de la casa Plon, *La Vie de Bohème* en Grasset (1928-1929), *Les Grands Cœurs* (1927-1936) y *Leurs Amours* (1924-1931) en Flammarion, *Maîtres des Litteratures* (1929-1936) en Rieder, *Les Contemporains Vues de Pres* (1930-1939) y *Histoires Extraordinaires* (1929-1940) también en Gallimard, etc.¹⁰¹ Desafortunadamente no hay estudios como el de Isabelle Olivero que estudien las colecciones francesas del siglo XX ni que atiendan a este producto de la industria editorial.

Los diferentes especialistas en literatura española que se han acercado al fenómeno han señalado, en ocasiones guiados por comentarios coetáneos como los de Ricardo Baeza (1927a), la importancia de esos modelos de biografías noveladas en las colecciones peninsulares (Pérez Firmat, 1986: 181; Rodríguez Fischer, 1991: 134;

¹⁰¹ La traducción de los títulos de estas colecciones sería: *Vidas de Hombres Ilustres*, *La Novela de las Grandes Existencias*, *La Vida de Bohemia*, *Los Grandes Corazones*, *Sus Amores*, *Maestros de la Literatura*, *Los Contemporáneos Vistos de Cerca*, e *Historias Extraordinarias*.

Serrano Asenjo, 2002: 72; Pulido Mendoza, 2009a: 41-42). En el caso de Gustavo Pérez Firmat, este señala como modelos de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX las colecciones de *Le Roman des Grandes Existences* y de *les Vies des Hommes Illustres*. Sin embargo, Diana Sanz Roig matiza en su artículo «*La Nouvelle Revue Française y Revista de Occidente (1923-1936): un modelo transnacional de crítica literaria*» que la colección de Espasa-Calpe «imitaba con algunas modificaciones» esas *Vies des Hommes Illustres* y *Les Contemporains Vues de Pres*, ambas perteneciente al catálogo de Gallimard (2013: 96-97). Atendiendo a sus fechas de aparición, 1926 la primera y 1931 la segunda, y sabiendo que José Ortega y Gasset empezó a concebir la serie biográfica española en 1928, resulta oportuno partir de una mayor influencia de las *Vies*. No era, de hecho, la primera vez que el filósofo español se fijaba en las iniciativas en torno a la *N. R. F.* Como analiza Sanz Roig en el artículo referido, la revista francesa era el espejo en que se miraba la *Revista de Occidente* y a imagen y semejanza del tándem entre aquella y la editorial Gallimard se creó también un sello editorial.

Fundada en noviembre de 1908 por iniciativa de Charles-Louis Philippe y bajo la dirección de Eugène Montfort, la *N. R. F.*, «revista mensual de literatura y de crítica», contaba con un comité de redacción compuesto por figuras de la talla de Jean Schlumberger, Marcel Drouin, Jacques Copeau, André Ruyters, Henri Ghéon y André Gide, que mostró pronto su división respecto al director. De ahí que estos se constituyeran en la *Association de la Nouvelle Revue Française* y fuesen los encargados de publicar el considerado como auténtico primer número, el de febrero de 1909, y los siguientes. Al margen de esas discrepancias iniciales, la revista surgió con una voluntad de crítica pedagógica, instructiva y de alcance internacional. Tal como indica el especialista en André Gide Claude Martin en «*La Nouvelle Revue Française: table et index de 1908 à 1943*, aunque se haya hablado de un cenáculo que daba cabida a las obras de los integrantes de la revista, los juicios que estos recibían eran iguales a los dispensados a otros autores, ya que el propósito no era ofrecer una crítica que entretuviera al lector, sino que le informara y le instruyera (Martin, 2009: 12).

Similar es la conclusión de Lina Morino en su temprano ensayo de 1939 «*La Nouvelle Revue Française dans l'histoire des lettres*, donde comenta la atracción ejercida por la revista al servir de escaparate de todo aquello representativo de la nueva época y respetar el culto al pasado, una mezcla entre el espíritu de aventuras y renovación y la voluntad tradicional (Morino, 1939: 205). De este modo, la publicación

había reunido a diferentes generaciones literarias y junto a tres maestros como André Gide, Paul Valéry y Marcel Proust se albergó una élite de jóvenes. En cuanto a los reproches de conformar una capilla, Morino contrapone que los escritores de la *N. R. F.* siempre habían hablado con la mayor reserva de las obras que aparecían en ella: «Si l'un d'eux commente une œuvre parue dans la *N. R. F.* ce n'est pas à l'ordinaire pour en faire la louange, mais pour en souligner les points faibles, les points forts, en peser les mérites et les défauts» (Morino, 1939: 206)¹⁰². A esa independencia de juicio se une la omisión de todas aquellas manifestaciones de la literatura francesa que consideraban fáciles y estériles, puesto que «elle prétend choisir plutôt les écrivains pour qui la littérature est en soi une tâche difficile, et même dangereuse, qui met en jeu toute une conception du monde» (1939: 207)¹⁰³. Esto se encuentra estrechamente ligado con la búsqueda de una nueva novela que combatiese la llamada crisis de la novela durante la Belle Époque. En su estudio al respecto, Maaike Koffeman expone:

De même, la préférence de la *N. R. F.* pour le genre romanesque indique qu'elle s'adresse à un public moyen. La revue rejette l'élitisme des avant-gardes, mais elle s'oppose également à la culture de masse ; plutôt que de conquérir les lecteurs par la publication de romans populaires, elle désire les élever vers une conception plus exigeante du genre. Ainsi, la *N. R. F.* contribue à préparer la transformation du roman qui se matérialisera dans les grandes œuvres modernistes de Proust, Gide et Larbaud ; à l'étranger, des auteurs comme James Joyce, Virginia Woolf et Thomas Mann participent au même mouvement (Koffeman, 2003: 171-172)¹⁰⁴.

La editorial se impulsó a la vez que la *N. R. F.* introducía en Francia los modelos estéticos rusos, en especial a Fiódor Dostoievski, del que heredan la complejidad psicológica, y los ingleses, lo cual incluía la novela de aventuras —H. G. Wells, Rudyard Kipling, George Meredith, Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad— y la novela modernista de James Joyce y Virginia Woolf. Aunque desde los comienzos aspiraron a lanzarse al ámbito editorial, Gaston Gallimard no fundó las Éditions de la Nouvelle Revue Française hasta 1911. A partir de 1919 la editorial comenzó a conocerse por el apellido de su editor literario, hijo de bibliófilo y coleccionista de arte

¹⁰² «Si uno de ellos comenta una obra aparecida en la *N. R. F.* normalmente no es para alabarla, sino para subrayar los puntos débiles, los puntos fuertes, pesando los méritos y los defectos» (Morino, 1939: 206).

¹⁰³ «[...] pretende escoger a los escritores para los que la literatura es en sí misma una labor difícil, e incluso peligrosa, que pone en juego toda una concepción del mundo» (Morino, 1939: 207).

¹⁰⁴ «Del mismo modo, la preferencia de la *N. R. F.* por el género novelesco indica que se dirige a un público medio. La revista rechaza el elitismo de las vanguardias, pero se opone igualmente a la cultura de masas; en vez de conquistar a los lectores por la publicación de novelas populares, desea elevarlos hacia una concepción más exigente del género. Así, la *N. R. F.* contribuye a preparar la transformación de la novela que se materializará en las grandes obras modernistas de Proust, Gide y Larbaud; en el extranjero, autores como James Joyce, Virginia Woolf y Thomas Mann participan en el mismo movimiento» (Koffeman, 2003: 171-172).

en quien el grupo de la revista encontró al encargado idóneo para asegurar una empresa que garantizara la calidad literaria y la rentabilidad:

Dès le départ, le principal souci des Éditions de la N. R. F. a été de trouver un équilibre entre le qualitatif et le quantitatif, entre la littérature élitiste et la littérature populaire, ou [...] entre « *high and low* ». La recherche de cet équilibre traverse toute l'histoire de la maison jusqu'à aujourd'hui. Les fondateurs avaient une conscience aigüe du problème et ils ont su l'exprimer et la transmettre (Kopp en Cerisier, Kopp, Fouché, 2012: 164)¹⁰⁵.

Por consiguiente, considerando los diferentes estudios dedicados a la revista y la editorial francesas, el catálogo editorial contemplaba una línea de literatura popular ausente en el órgano de crítica mensual, una divergencia que prueba una actitud más pragmática comercialmente respecto al purismo artístico de la revista (Koffeman, 2003: 114). En respuesta a esos imperativos mercantiles, Gallimard combinaba ediciones en formato lujoso con ediciones más asequibles. Por una parte, ello satisfacía su «alma de coleccionador» (Kopp en Cerisier, Kopp, Fouché, 2012: 169), la cual concebía el libro como un objeto de valor; por otra, las colecciones funcionaban como estrategia de venta basada en el pluralismo y la diversificación:

Et parmi les moyens choisis, la multiplication des collections pouvait l'aider à couvrir l'espace éditorial de plusieurs manières à la fois, d'une façon que je dirais presque tentaculaire : augmenter sa visibilité (et son prestige en confiant des collections à des auteurs connus), fidéliser ses auteurs (en leur confiant une collection), couvrir le champ littéraire et le champ du savoir par un maillage toujours plus fin (en s'ouvrant à toutes les nouvelles curiosités de l'époque) (Kopp en Cerisier, Kopp, Fouché, 2012: 169)¹⁰⁶.

Mientras otras casas editoriales tenían una colección puntera, según el inventario realizado por Robert Kopp la diversificación por la que la Librairie Gallimard apostó desde sus inicios en 1919 les hizo alcanzar hacia mediados de 1930 las más de treinta colecciones. Gracias a esa apuesta, en la década de los años veinte «l'empire *N. R. F.* s'imposer réellement dans le monde littéraire français» (Koffeman, 2003: 115)¹⁰⁷. Entre esas colecciones destacan las enfocadas al gran público o con voluntad pedagógica como *Les Peintres Nouveaux* (ideada y dirigida ente 1919 y 1931 por Roger Allard y entre 1931 y 1945 por André Malraux), *Les Documents Bleus* (1923-1936), *Les Chefs-*

¹⁰⁵ «Desde el comienzo, la principal preocupación de las Ediciones de la *N. R. F.* ha sido encontrar un equilibrio entre lo cualitativo y lo cuantitativo, entre la literatura elitista y la literatura popular, o [...] entre *high and low*. La búsqueda de ese equilibrio atraviesa toda la historia de la casa hasta hoy. Los fundadores tuvieron una aguda consciencia del problema y han sabido exprimirla y transmitirla» (Kopp en Cerisier, Kopp, Fouché, 2012: 164).

¹⁰⁶ «Y entre los medios elegidos, la multiplicación de las colecciones podía ayudar a cubrir el espacio editorial de varias maneras a la vez, de un modo que yo diría casi tentacular: aumentar su visibilidad (y su prestigio confiando las colecciones a autores conocidos), fidelizando a sus autores (confiándoles una colección), cubrir el campo literario y el campo del saber por una red siempre más refinada (abriéndose a todas las nuevas curiosidades de la época)» (Kopp en Cerisier, Kopp, Fouché, 2012: 169).

¹⁰⁷ «[...] el imperio *N. R. F.* se impuso verdaderamente en el mundo literario francés» (Koffeman, 2003: 115).

d'Œuvre du Roman-Feuilleton (dirigida por George Kessel, 1925-1927) y Bibliothèque des Idées (dirigida por Bernard Groethuysen entre 1927 y 1946, y por Jean Paulhan entre 1927 a 1968); y otras colecciones más enfocadas a las nuevas tendencias como Une Œuvre, un Portrait (1921-1933) o Tableaux Contemporains (1922-1929, dirigida por Roger Allard), etc.¹⁰⁸

De entre esas colecciones la relevante para el fenómeno de las biografías noveladas es, como se ha repetido, las Vies des Hommes Illustres. Bajo este título plutarquiano retomado también por Romain Rollan, la serie aparecida en 1926 y prolongada hasta 1932 albergó un total de 75 títulos, más que ninguna otra de las colecciones fruto del auge biográfico. En palabras de Pierre Assouline, biógrafo del editor francés: «la biographie romancée de Disraeli est un succès tel qu'il l'incite à lancer la collection Vies des hommes illustres, excellente affaire commerciale» (Assouline, 1984: 184)¹⁰⁹. La lógica desmiente esta afirmación, puesto que Disraeli se publica dentro de la colección en 1927, un año después de que esta se iniciase. La incógnita de su gestación y de sus características la resuelve el propio catálogo de la editorial:

Hommes politiques, hommes de guerre, conquérants et explorateurs, souverains, écrivains et savants français et étrangers, musiciens, peintres : biographies d'hommes célèbres, par des auteurs Maison (André Beucler, Jean Prévost, Ramon Fernandez, Guy de Pourtalès), des écrivains étrangers (Chesterton, Strachey), des historiens (Jean Babelon, Marcel Brion, Charles Parain), des journalistes et quelques personnalités (Édouard Herriot, Marthe de Fels)... Le grand succès de la collection est *La Vie de Disraeli*, par André Maurois (200 000 exemplaires), auquel Gaston Gallimard avait proposé la direction de la collection dès janvier 1924 (Cerisier, Fouché, 2011: 370)¹¹⁰.

De estas breves líneas se extraen, en definitiva, tres datos fundamentales. El primero es la diversidad de biografiados y de biógrafos que acogía la colección y que deja entrever unas coordenadas bastante amplias o poco definidas. No obstante, en el

¹⁰⁸ Estos datos han sido extraídos de Fouché, 1991; Cerisier y Fouché, 2011; Cerisier, Kopp y Fouché, 2012; y sobre todo de la página web de la editorial Gallimard (www.gallimard.fr/). La traducción de los títulos de esas colecciones es: Loas Nuevos Pintores, Los Documentos Azules, Las Ogras Maestras de la Novela de Folletín, Biblioteca de Ideas, Una Obra, un Retrato, Cuadros Contemporáneos.

¹⁰⁹ «[...] la biografía novelada de Disraeli es un éxito tal que le incita a lanzar la colección Vies des Hommes Illustres, excelente negocio comercial» (Assouline, 1984: 184).

¹¹⁰ «Hombres políticos, hombres de guerra, conquistadores y exploradores, soberanos, escritores y eruditos franceses y extranjeros, músicos, pintores: biografías de hombres famosos, por autores de la Casa (André Beucler, Jean Prévost, Ramon Fernandez, Guy de Pourtalès), escritores extranjeros (Chesterton, Strachey), historiadores (Jean Babelon, Marcel Brion, Charles Parain), periodistas y unas cuantas personalidades (Édouard Herriot, Marthe de Fels)... El gran éxito de la colección es *Disraeli*, por André Maurois (200.000 ejemplares), al que Gaston Gallimard había propuesto la dirección desde enero de 1924» (Cerisier, Fouché, 2011: 370). También disponible en: www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Vies-des-Hommes-illustres.

mismo *Gallimard 1911-2011: un siècle d'édition* el historiador y director de colecciones desde 2005 añade:

Si la littérature a toujours fait la gloire de Gallimard, les mémoires, les portraits, les récits de vie ont tôt eu leur place dans le catalogue de la maison. Dès 1926 est créée la collection « Vie des hommes illustres » qui a pour dessein, écrit Gaston Gallimard, « de montrer le côté romanesque de la vie des grands hommes quels qu'ils soient, politiciens, capitaines, ou aventuriers ». Dans la longue liste des ouvrages qu'elle allait accueillir, on trouve entre autres une *Vie de Théophraste Renaudot* (1929), consignée par Jean Giraudoux, Max Jacob, Joseph Kessel, Jacques de Lacretelle, Pierre Mac Orlan, Paul Morand... (en Cerisier, Fouché, 2011: 371)¹¹¹.

Cabe subrayar, por consiguiente, que no había una delimitación de época ni de tipo de personaje biografiado porque la consigna era extraer esa faceta novelesca de la vida de los grandes héroes que había repetido André Maurois. Asimismo, conviene retener para la comparación con las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX de Espasa-Calpe la presencia de escritores estrechamente vinculados con la editorial francesa y que formaban parte de la renovación de la novela.

El segundo dato relevante es que la gestación de las Vies se remonta a 1924 y que se piensa en André Maurois como director, lo cual ratifica que la iniciativa surgió a raíz del *Ariel* (1923) por un interés comercial hacia las biografías noveladas. A pesar de esa proposición al biógrafo francés, no hay constancia de que este aceptara. Ninguno de los estudios sobre el autor que han sido consultados menciona este hecho y en sus *Memorias* el año de 1924 aparece teñido por la muerte de su primera mujer en febrero. De lo que sí hay constancia en varios de esos materiales es de que lo usual era que un autor firmara sus derechos de publicación en exclusiva con una editorial. En el caso de André Maurois, estos pertenecían a Grasset, de modo que para cada libro que se publicaba en Gallimard, como *Disraeli*, se firmaba un contrato específico. El hecho de que Gaston Gallimard le propusiera como director editorial del proyecto biográfico seguramente respondiera a su ya comentada maniobra comercial de escoger a alguien que por su trayectoria diera prestigio a la colección y, por ende, a la editorial, al tiempo que se afianzaba la vinculación entre ese autor y las Éditions de la N. R. F. Sea como fuere, las únicas palabras de Maurois que pueden volver a traerse a colación son: «Pero son pocos los que saben leer, sobre todo los prólogos, y el éxito de *Ariel*, que asombró a

¹¹¹ «Si la littérature ha hecho honor a Gallimard, las memorias, los retratos, los relatos de vida han tenido pronto su lugar en el catálogo de la casa. En 1926 se crea la colección Vie des Hommes Illustres que tiene como objetivo, escribe Gaston Gallimard, “mostrar el lado novelesco de la vida de los grandes hombres, sean lo que sean, políticos, capitanes, o aventureros”. Entre la larga lista de las obras que esta iba a acoger se encuentran una Vida de Théophraste Renaudot (1929), firmada por Jean Giraudoux, Max Jacob, Joseph Kessel, Jacques de Lacretelle, Pierre Mac Orlan, Paul Morand...» (Cerisier, Fouché, 2011: 371).

mi editor y a mí mismo, fomentó las colecciones, a menudo detestables, de “Vidas novelescas” y de “Vidas amorosas”» (Maurois, 1971: 154). Aunque el adjetivo *detestable* lleve a inducir que él fuese reacio a dirigir una de esas colecciones, sumado a que en el catálogo de Gallimard tampoco aparece un director de colección, no hay datos concluyentes para saber qué ocurrió con la propuesta de Gallimard.

El tercero de los datos de las líneas del catálogo despeja cualquier tipo de dudas sobre el éxito de la colección y, especialmente del *Disraeli*, con esos 200.000 ejemplares vendidos¹¹². Ya en las tablas de tiradas de 1929 esta segunda biografía de Maurois había alcanzado los 122.000 ejemplares, 188.000 en 1939. Sus cifras eran muy superiores a los volúmenes de *En busca del tiempo perdido* (1913-927) de Marcel Proust —de *Du côté de chez Swann* (*Por el camino de Swann*, 1917) en 1939 se habían vendido 82.000 ejemplares— y de las novelas André Gide —en 1939 *Les Nourritures terrestres* (*Los alimentos terrestres*, 1917), *Corydon* (1924) y *Les Faux-monnayeurs* (*Los monederos falsos*, 1926) apenas contaban con más de 50.000 copias cada una, mientras que el libro de viajes *Retour de l'U. R. S. S.* (*Regreso de la U. R. S. S.*, 1936) llegaba a las 159.000—¹¹³. Algo distanciados, acompañan a *Disraeli* en la lista de *bestsellers* de 1939 otras biografías de la colección como *La vida de Franz Liszt* de Guy de Pourtalès (1925) con 78.000 ejemplares y *La vie de Beethoven* de Édouard Herriot (1929) con 48.000.

El éxito sin parangón de *Disraeli* es deudor del auge biográfico pero cabe contemplar otro factor en ello: la moda de los ensayos y novelas judías surgida en paralelo durante los años veinte. Según Nadia Milanovich, la oleada de nacionalismo y antisemitismo generada con la revelación del caso Dreyfus en el artículo de Émile Zola «Yo acuso» (1898) suscitó la constitución de un pequeño círculo de escritores e intelectuales judíos, principalmente André Spire, Edmond Fleg y Jean-Richard Bloch, cuya literatura sobre temas judíos vivió un repunte tras la Primera Guerra Mundial en forma de novelas, poemas, piezas de teatro, antologías, etc. Aprovechando el tirón del folclorismo y los regionalismos, el objetivo de esos textos era exponer los problemas de asimilación y aculturación de los judíos en la sociedad moderna (Milanovich, 2006: 46). De acuerdo con la historiadora, la ficción acerca del tema judío despertó cierta controversia entre los israelitas: unos aprovecharon la ocasión para dar a conocer a un

¹¹² El catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia da cuenta de más de 300 ediciones de esta biografía.

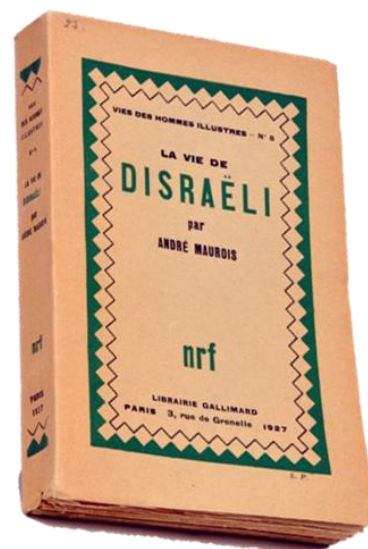
¹¹³ Cifras extraídas de Cerisier, Fouché, 2011: 387.

público receptivo aquello que consideraban específico de su cultura y mentalidad, algunos se preocupaban de que la moda les banalizara y estereotipara, y otros no creían que sus raíces fuesen culturales sino biológicas e imborrables (2006: 47). Junto a ellos, muchos aprovecharon la corriente de publicaciones para escampar sus teorías antisemitas. Prueba de todo este interés por el tema es el hecho de que en 1929 se vendiesen 62.000 ejemplares de los cuentos tradicionales recogidos por Raymond Geiger en *Histoires juives* (Historias judías, 1924) para Gallimard. Y es que la editorial de la *N. R. F.* acogió a buena parte de esos autores y promovió ese renacer de la literatura judía¹¹⁴.

Al margen de *Disraeli*, entre las biografías más consultadas de las Vies des Hommes Illustres se encuentran *La vie de Louis Pasteur* por Henri Drouin (1929), *Elisabeth et le comte d'Essex* por Lytton Strachey (1929), *La vie de Philippe II* por Jean Cassou (1929), *La vie d'Alaric* por Marcel Brion (1930) y *La vie de Goethe* por Jean-Marie Carré (1927). A ellas hay que añadir otras como *La vie de Goya* (1928) y *Ferdinand et Isabelle, rois catholiques d'Espagne* (1932) de Eugeni d'Ors, *La vie de Robert Browning* por Gilbert Keith Chesterton (1930), *La vie de Molière* por Ramon Fernandez (1929), *La vie de Stendhal* por Paul Hazard (1927), *La vie de Montaigne* por Jean Prévost (1926), y un largo etcétera¹¹⁵.

Desde el punto de vista material, el formato es muy similar al después imitado por la colección de Espasa-Calpe. Los diferentes números tienen una dimensión de 118 x 185 mm y ocupan, por lo general, entre 250 y 300 páginas. La cubierta sobria a dos colores, verde y negro, junto con el marco ribeteado contribuyen a diferenciar esta colección de otras y a otorgarle una entidad que recuerda las señas de identidad de la revista y de la editorial.

En la contracubierta acostumbran a enumerarse las biografías publicadas en la misma



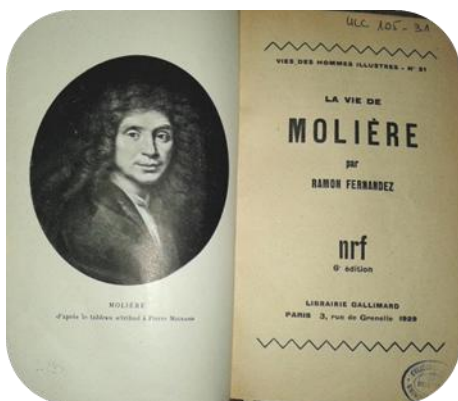
Detalle de la portada de *Disraeli* de André Maurois en la colección *Vies des Hommes Illustres* (1927)

¹¹⁴ Catherine Fhima ha estudiado la relación entre Gallimard y autores judíos en su tesis doctoral —*Au cœur des identités : un milieu d'écrivains juifs français, 1890-1930*— y numerosas publicaciones.

¹¹⁵ Se ha optado por no traducir estos títulos dada la evidente correspondencia en español. La lista completa de las 75 biografías de la colección *Vies des Hommes Illustres* puede extraerse de la página web de la editorial: www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Vies-des-Hommes-illustres.

serie a modo de publicidad. En su interior, cuentan con un índice, varias litografías del biografiado y en algunas ocasiones una breve lista de fuentes y un preámbulo del biógrafo. Uno de ellos es el de André Maurois a *Disraeli*, donde indica que la costumbre de la colección impide añadir referencias a pie de página.

De entre los prólogos, vale la pena rescatar el que Ramon Fernandez antepone a *La vie de Molière* (1929), ya que en él se desmarca de la corriente biográfica imperante:



Detalle de litografía en *La vie de Molière* por Ramon Fernandez en la colección *Vies des Hommes Illustres* (1929)

J'ai tenté, dans les pages qui suivent, une biographie un peu différente de celles qui ont cours. Le sujet m'y invitait d'ailleurs. La vie de Molière c'est la vie de son œuvre, c'est une phase essentielle du génie comique et du théâtre français. Les documents proprement biographiques sont très rares, et plusieurs sont contestés. Mais les comédies de Molière nous peuvent éclairer sur ce qu'il y a de plus important chez un homme de son envergure : ses réactions devant la vie, le drame et le sens de sa destinée. Le cas de Molière est privilégié. Le manque de renseignements sur l'homme nous rejette sur l'œuvre, nous invite à resserrer plus étroitement qu'on ne le fait d'ordinaire l'alliance de la critique et de la biographie. Peut-on rejoindre l'homme à travers l'œuvre ? Peut-on comprendre comment la ligne d'une vie coïncide avec la courbe d'un métier ? Le lecteur décidera si cet ouvrage contient des réponses satisfaisantes à ces problèmes. Je le souhaite, moins par complaisance personnelle que pour encourager les biographes à orienter leurs recherches vers le mystère de la création (Fernandez, 1929c: 9)¹¹⁶.

El comentado éxito de la colección de las *Vies des Hommes Illustres*, muy seguida y reseñada en España por las diferentes publicaciones culturales —especialmente por *Revista de Occidente*— como se analizará en el capítulo 5, impulsó a la editorial a crear nuevas series de carácter más o menos biográfico. Una de ellas es *Mémoires Révélateurs*, que, dirigida por André Malraux, pretendía publicar las biografías de grandes autores, así como dar a conocer textos desconocidos. La colección solo alcanzó cuatro números en los que se incluían los *Diarios íntimos* de Lord Byron (1930) y una *Vie de Napoléon par lui-même* (traducida al español como *Vida de Napoleón contada por él mismo*, 1930), en la que el propio Malraux ordena escritos y

¹¹⁶ «He intentado, en las páginas siguientes, una biografía un poco diferente de aquellas que están en curso. El sujeto, por otra parte, me invitaba a ello. La vida de Molière es la vida de su obra, es una etapa esencial del genio cómico y del teatro francés. Los documentos propiamente biográficos son muy escasos, y bastantes están impugnados. Pero las comedias de Molière nos pueden aclarar lo que es más importante en un hombre de su envergadura: sus reacciones ante la vida, el drama y el sentido de su destino. El caso de Molière es privilegiado. La falta de información sobre el hombre nos lanza sobre su obra, nos invita a reforzar, más estrictamente de lo que se suele hacer, la alianza de la crítica y de la biografía. ¿Se puede dar con al hombre a través de la obra? ¿Se puede comprender cómo la línea de una vida coincide con la curva de una profesión? El lector decidirá si esta obra contiene respuestas satisfactorias a estos problemas. Yo lo deseo, menos por complacencia personal que por alentar a los biógrafos a que orienten sus investigaciones hacia el misterio de la creación» (Fernandez, 1929c: 9).

cartas del emperador. Algo menos fructífera es la colección *Le Roman des Peuples* (1931-1933), instigada por Benjamin Crémieux y consagrada a la historia de los pueblos. En ella solo vieron la luz una historia consagrada a los hunos por Marcel Brion y otra a los mayas firmada por Jean Babelon. Un poco más numerosa es la serie dirigida por Jean Lucas-Dubreton de *Les Vies Parallèles* (1930-1937, retomada en 1978-1979), que tenía por objetivo reunir las vidas con un valor ejemplar de individuos que a pesar de las circunstancias habían logrado cumplir sus propósitos. *Cinq femmes contre le monde* (1937), traducción de la obra de Margaret Goldsmith, y *Les Amantes illustres* (1930) de Alfred Semeran y Paul Gerhard Zeidler son algunas de sus obras.

Un papel más destacado, junto a las *Vies des Hommes Illustres*, es el que ocupa *Les Contemporains Vus de Près* (1930-1939) con un total de 38 títulos. De dimensiones mayores, en octavo, y fotografías en sustitución de las litografías para reflejar esa proximidad temporal de los biografiados, las biografías de esta serie rondan las 300 páginas. La portada respeta la sobriedad de la casa editorial y se distingue por una especie de letra “v” o “u” en rojo con el título de la colección, y tres circunferencias negras, jugando de este modo con los colores característicos de la *N. R. F.* Esta es la descripción que de ella ofrece el catálogo de Gallimard:



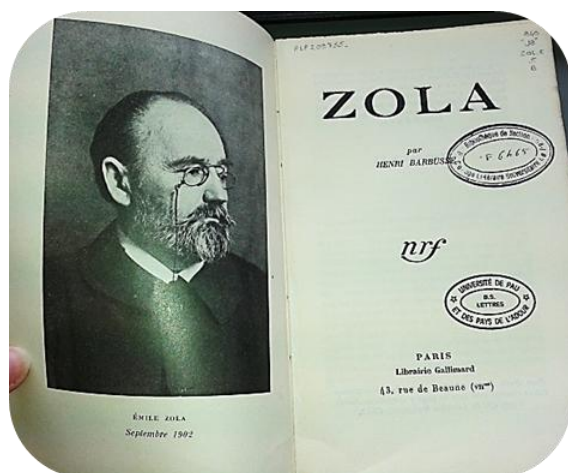
Portada de la biografía sobre Émile Zola a cargo de Henri Barbusse (1932) en *Les Contemporains Vus de Près*

Biographies documentées sur des grandes figures contemporaines : Robert Graves sur T. E. Lawrence, Oscar Wilde par Lord Alfred Douglas, Dostoïevski par sa femme, Raspoutine par son secrétaire... Nombreuses traductions. Meilleure vente : *Zola* par Henri Barbusse. «Le public de tous les temps et de tous les pays a toujours manifesté la plus vive curiosité pour la vie de ceux dont le destin est “hors série”. Curiosité encore plus vive, lorsqu’il s’agit de personnages contemporains. C’est pour satisfaire ce sentiment de la manière la plus saine, c’est-à-dire sur documents authentiques et témoignages proches dont la véracité ne saurait être récusée, qu’a été conçue et réalisée la présente collection» (en Cerisier, Fouché, 2011: 370)¹¹⁷.

¹¹⁷ «Biografías documentadas sobre grandes figuras contemporáneas: Robert Gravers sobre T. E. Lawrence, Oscar Wilde por Lord Alfred Douglas, Dostoievski por su mujer, Rasputin por su secretario... Numerosas traducciones. Mejor venta: *Zola* por Henri Barbusse. “El público de todos los tiempos y de todos los países ha manifestado siempre la más viva curiosidad por la vida de aquellos cuyo destino está ‘fuera de serie’. Curiosidad aún más viva cuando se trata de personajes contemporáneos. La presente colección ha sido concebida y realizada para satisfacer ese sentimiento de la manera más sana, es decir, con documentos auténticos y testimonios cercanos en los que la veracidad no podría ser negada”» (en Cerisier, Fouché, 2001: 370).

Prueba de la importancia concedida en esta nueva colección de Gallimard a la documentación son las palabras de Henri Barbusse en una nota a esa biografía sobre el novelista naturalista. En ella agradece a los herederos del escritor el acceso a materiales inéditos, mayoritariamente letras, que «De cette documentation presque entièrement inédite, soit en faisant parler certaines personnalités “comme elles ont écrit”». De ello se desprende el estilo de la nueva biografía por reproducir los diálogos y la justificación —al modo de Maurois— de no haberlos inventado. A ello añade haber creído conveniente «mêler intimement le document vrai à la déduction vraisemblable, en

renonçant — je m’en excuse — à l’emploi intégral des guillemets» (Barbusse, 1932: 5)¹¹⁸.



Fotografía de Émile Zola de septiembre de 1902 en la biografía de Henri Barbusse para la colección Les Contemporains Vues de Près (1932)

Como último apunte a las colecciones biográficas de la Librería Gallimard, cabe mencionar que entre 1934 y 1985 estuvo vigente la serie Leurs Figures, una prolongación de las Vies des Hommes Illustres que llegó a lanzar 121 títulos.

Al margen de las Éditions de la N. R. F., otra de las colecciones

francesas con gran acogida en la prensa cultural española fue, como se ha indicado, Le Roman des Grandes Existences de la editorial Plon. Sus primeras dos biografías, *La prodigieuse vie d’Honoré Balzac*, firmada por René Benjamin, y *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*¹¹⁹, por Jean-Marie Carré, se publican en 1925, por lo que se trata de una colección previa. Hasta 1932, la Librairie Plon publicó cerca de cuarenta biografías sobre escritores, poetas, filósofos y algún que otro noble, la mayor parte de ellos franceses. La adjetivación de sus títulos intentaba captar la atención de esos lectores interesados por la corriente de las biografías noveladas. Las características materiales son similares a las de Gallimard, a excepción del formato, algo más grande que el del libro de bolsillo de las series anteriormente comentadas, y de la ausencia de

¹¹⁸ «[...] he usado abundantemente para, sea para citas directas, sea haciendo hablar a ciertas personalidades “tal como ellas han escrito”» [...] «mezclar íntimamente el documento auténtico con la deducción verosímil, renunciando —me disculpo por ello— al empleo integral de las comillas» (Barbusse, 1932: 5).

¹¹⁹ Ambas tienen traducción española.

La renovación de los procedimientos biográficos en Europa a inicios del siglo XX

litografías o fotografías. La cubierta, también sin imágenes, se caracteriza por un ribete que cambia de color en cada número.



Ejemplares de la colección Les Romans des Grandes Existences de la editorial francesa Plon

La presencia de prólogos de los autores también es habitual en esta colección. Estos, como se ha venido observando, dialogan con el debate en torno al auge y suelen aportar datos sobre la concepción editorial de la colección y sobre la postura del biógrafo respecto al género. Ejemplo de ello es la nota del poeta Paul Brach a su biografía *La destinée du comte Alfred de Vigny* (1927). En sintonía con el fenómeno, el título ya presenta el componente de relato de un destino tan socorrido por los nuevos biógrafos. A ello añade la afirmación de que se trata de «Le roman d'une vie, comme on disait à la fin du siècle» (Brach, 1927: 11)¹²⁰. En cuanto a ser el encargado de relatar esa vida, defiende que no ha sido solo por azar o por disfrutar y conocer la obra de Vigny, sino por el placer de descubrir y respetar su misterio (Brach, 1927: 12). Más sustancioso es el prólogo de François Mauriac a *La vie de Jean Racine* (1928). Contrariamente a su colega, el periodista, crítico, escritor, y Premio Nobel de literatura en 1952 se muestra contrario al género de la biografía novelada. En primer lugar, no comparte que los personajes históricos deban revivirse otorgándoles actitudes sublimes, sino que para aproximarlos al lector lo más idóneo es «hacerles perder la pose»:

Nous nous sommes gardé pourtant de donner à Jean Racine l'apparence de la vie, ainsi qu'à un personnage de roman. Si les hommes illustres, que c'est l'usage aujourd'hui de traiter comme des personnages romanesques, pouvaient être les témoins de leur résurrection, ils seraient confondus par l'image qu'ils nous ont laissé ; à peine se reconnaîtraient-ils dans les héros qu'on affuble de leur nom. L'auteur leur opposerait vainement une documentation

¹²⁰ «La novela de una vida, como decíamos en el fin de siglo» (Brach, 1927: 11).

scrupuleuse ; ils récuseraient jusqu'à leurs propres témoignages. Les lettres, les journaux intimes qu'un grand homme laisse derrière lui, souvent dupent son biographe (Mauriac, 1928: 3)¹²¹.

La argumentación de Mauriac advierte, por consiguiente, de la complejidad humana y de la falta de objetividad de los documentos privados, algo ya presente en el *Aspectos de la biografía* de André Maurois. Asimismo, Mauriac ruega en dicho prólogo no sucumbir a «esa moda de las biografías noveladas» porque se requiere de un don del que se está desprovisto, refiriéndose con ello al carácter demiúrgico del novelista del que carece el biógrafo (Mauriac, 1928: 5). Contrario asimismo a la reconstrucción de escenas, Mauriac es desfavorable a concebir la biografía como la resolución de un misterio, aunque sí comparte la identificación con el biografado defendida por muchos nuevos biógrafos:

Chaque destinée est singulière, unique ; mais un auteur ne se décide à écrire une biographie entre mille autres, que parce qu'avec ce maître choisi il se sent accordé : pour tenter l'approche d'un homme disparu depuis des siècles, la route la meilleure pas par nous-mêmes (Mauriac, 1928: 6)¹²².

De este modo, a pesar de la supuesta objetividad que el rechazo hacia lo «novelado» pudiera sugerir, ese método inductivo basado en la sintonía respecto al personaje histórico tampoco representaba una técnica biográfica objetiva y de clara ejecución.

La proliferación de colecciones biográficas también contó con la aportación de la prestigiosa editorial Bernard Grasset. Bajo la dirección de Francis Carco, entre 1928 y 1929 la colección *La Vie de Bohème* aglutinó unos 20 volúmenes con un formato parecido al de las colecciones de Gallimard: tamaño en doceavo, alrededor de 250 páginas por volumen, láminas interiores, portada sin imágenes y más coloridas. La

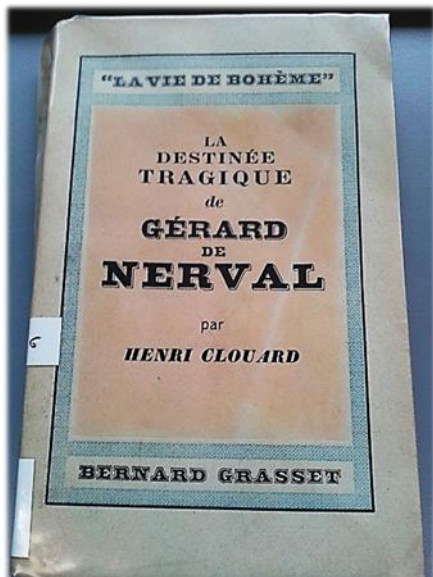


Portada de *La vie de Jean Racine* de François Maurois en la colección *Le Roman des Grandes Existences* de Plon (1928)

¹²¹ «Hemos evitado, por lo tanto, dar a Jean Racine la apariencia de la vida, como si fuese un personaje de novela. Si los hombres ilustres, a los que hoy es costumbre tratar como a personajes novelescos, pudieran ser testigos de su resurrección, quedarían confundidos por la imagen que nos han dejado; a penas se reconocerían en los héroes que se visten ridículamente con su nombre. El autor les opondría en vano una documentación escrupulosa; ellos rechazarían hasta sus propios testimonios. Las cartas, los diarios íntimos que un hombre deja tras de sí a menudo engañan a su biógrafo» (Mauriac, 1928: 3).

¹²² «Cada destino es singular, único; pero un autor solo se decide a escribir una biografía entre otras mil posibles porque con ese maestro elegido se siente afín: para intentar la proximidad de un hombre desaparecido hace siglos, la mejor ruta pasa por nosotros mismos» (Mauriac, 1928: 6).

contraportada de cada uno de los libros indica que de cada número se imprimía una primera tirada de lujo —*édition sur alfa*— al precio de 25 francos. También en la contraportada se destaca, a modo de leyenda y de reclamo publicitario, de la elección de Carco como director y de la restricción temática de esas biografías:



Portada de *La destinée tragique de Gérard de Nerval* por Henri Clouard en la colección *La Vie de Bohème* de la editorial Bernard Grasset (1929)

Nul n'était plus désigné que l'auteur de *De Montmartre au Quartier Latin* pour mener à bien la tâche délicate de rétablir dans la juste appréciation de leur mérite les plus illustres bohèmes d'hier et d'aujourd'hui.

Bohème d'artiste : c'est dire la cocasserie, l'allant, la verve, l'humeur fantasque que les lecteurs trouveront dans les ouvrages de cette collection consacrée à la fantaisie dans ce qu'elle offre de plus brillant et de plus spontané¹²³.

Siguiendo esa premisa, Alexandre Arnoux, autor de una de esas biografías bohemias, *Un âme et pas de violon... Tristan Corbière* (1929), asegura en la «Advertencia» a modo de *captatio benevolentiae* haber buscado en el interior del poeta antes que en el exterior de los acontecimientos para construir la biografía. Basándose en la intuición confirmada por la documentación, añade que esa intuición, como en el caso de Mauriac, está ayudada por la admiración

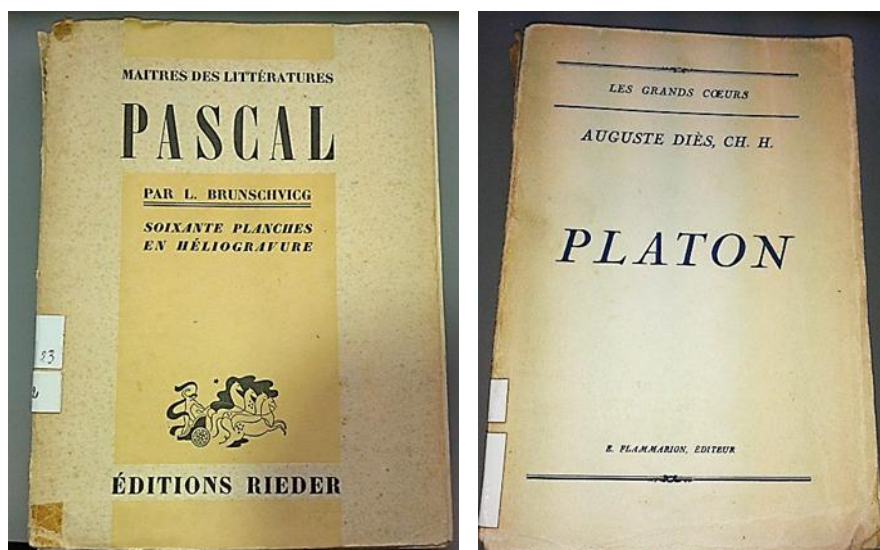
hacia la obra de Corbière y por la simpatía que este le despierta (Arnoux, 1929: 1-2).

En la línea de las colecciones de biografías con tema restrictivo se encuentran también los *Maîtres des Littératures* (1929-1936) de Éditions Rieder y *Les Grands Coeurs* (1927-1936) de Flammarion. En el caso de esta última, el tamaño y las características editoriales eran similares a las de Gallimard. En ella se publicaron numerosos volúmenes, algunos de los cuales eran traducciones de biografías previas al auge. Todos ellos iban precedidos de la siguiente cita del religioso Henri Lacordaire: «C'est le propre des grands cœurs de découvrir le principal besoin des temps où ils vivent et de s'y consacrer»¹²⁴.

¹²³ «Nadie era más adecuado que el autor de *De Montmartre au Quartier Latin* para llevar bien a cabo la delicada tarea de restablecer a la justa apreciación de su mérito los bohemios más ilustres de ayer y de hoy.

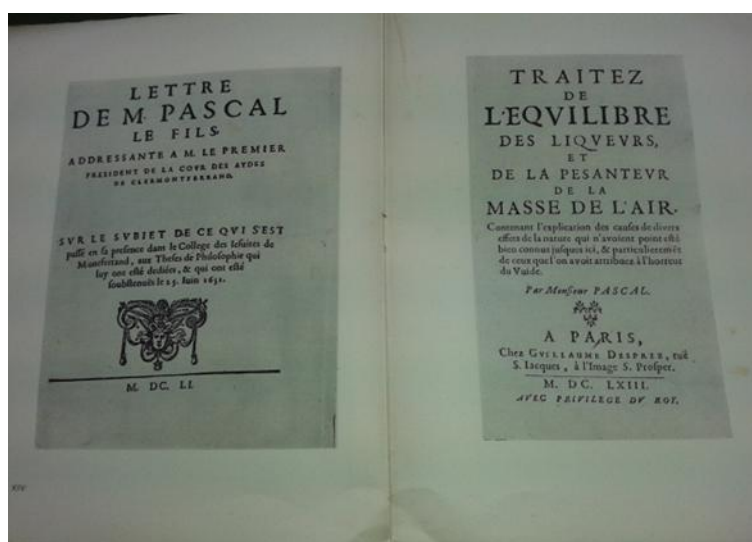
»Bohemia de artista: es decir, la jocosidad, la energía, la inspiración, el humor excéntrico que los lectores encontrarán en las obras de esta colección consagrada a la fantasía en lo que esta ofrece de más brillante y espontáneo»

¹²⁴ «Lo propio de los grandes corazones es descubrir la principal necesidad de los tiempos en que viven y consagrarse a ello».



Portadas de *Pascal* (1932) de Léon Brunschvicg en la colección *Maîtres des Littératures* de Éditions Rieder y *Platon* (1930) de Auguste Diès en la colección *Les Grands Cœurs* de Flammarion

En cuanto a la serie de la casa Rieder, se publicaron unos 25 volúmenes en un formato mayor (en cuarto) y a un precio también mayor. Sus características se ajustan a las de una edición de lujo: unas cien páginas de biografía más entre 32 y 60 planchas fuera de texto con ilustraciones, retratos y facsímiles. Según los anuncios de la contraportada, existió una tirada con encuadernación rústica (*broché*) a 25 francos y otra en tapa dura —*cartonné*— a 33 francos.



Motivo de facsímiles en el *Pascal* de *Maîtres des Littératures* de Rieder

A la lista de colecciones referidas deben incorporarse otras como *Leurs Amours* en Flammarion (1924-1931), probablemente la primera de las diferentes colecciones y cuya temática biográfica, centrada en relatar el lado más íntimo de los personajes históricos —Abelardo y Eloisa, Madame de Pompadour y Honoré de Balzac son

algunos de los protagonistas entre los que destacan las mujeres—, la llevó en ocasiones a ser catalogada como ficción; *Figures du Passé* en la librería Hachette (1913-1934), colección previa pero con una producción más intensa durante la proliferación del resto de series biográficas, etc.

No obstante la laboriosidad de realizar un inventario exhaustivo de todas las colecciones de biografías noveladas impulsadas en Francia, del muestrario aquí recogido puede extraerse que, pese a las diferencias en algunas de ellas, entre 1925 y 1936 todas aplicaron las características de su sello a la edición de colecciones con buena acogida entre el público, al tiempo que buscaron distinguirse de sus competidores por la restricción de los biografiados. La hegemonía en los formatos de bolsillo, salvo las excepciones comentadas, y el número de páginas prueba asimismo que las series biográficas estaban enfocadas al público medio, de modo que efectivamente eran concebidas como producto de masas. En cuanto al contenido es evidente la heterogeneidad de estas series ya que, por una parte, la mayoría no parece estar planificada por una época o tipo de biografiados. Esta amalgama da como resultado una multitud de retratos sobre todo tipo de personajes. Por otra parte, el perfil del biógrafo también es diverso. Sin embargo, destaca la presencia de novelistas que acometen el nuevo género, sea por encargo, sea por auténtica vocación y sugestión hacia el sujeto tratado. Por último, las diferentes posturas que se extraen de algunos de esos prólogos revelan que cada biógrafo adaptó la renovación del género y el encargo editorial a su modo, algo en lo que también inciden las diferentes recensiones críticas.

3.4. El debate francés en torno al auge biográfico

Tal como se ha venido anunciando, la renovación biográfica en Francia y otros países generó un debate por parte de la crítica perceptible en el espacio de las publicaciones periódicas dedicadas a la literatura. En el país galo, esa recepción del fenómeno no solo atendió a la consideración del género como obra de arte, sino que principalmente respondió a la proliferación de colecciones que acaparaban parte del mercado editorial. Como se ha comentado en la introducción, se ha delimitado el análisis a las aportaciones aparecidas en la *N. R. F.*, las cuales se han completado con artículos de *La Revue Hebdomadaire*, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, *Annales Politiques et Littéraires : Revue Universelle, illustrée, hebdomadaire* y *Revue des Deux*

Mondes. El panorama de recepción crítica de la nueva biografía fuera de España se completa con los artículos ya aludidos en el apartado 1.3. sobre las características generales de la nueva biografía: como el «A propos de biographies romancées» de Jean Pérès en la *Revue de l'Amérique Latine* y el «The New Biography: Ludwig, Maurois, and Strachey» por George Alexander Johnston en *The Atlantic Monthly*.

En recapitulación, en ellos y en el prólogo de Louis Martin-Chauffier al *Aspectos de la biografía* se observa que la nueva biografía es fruto de un cambio del gusto del público, el cual encuentra en esa moda biográfica una integración de novela e historia. Asimismo, esta modalidad biográfica emparenta con el drama en la idea de relatar la evolución de un destino al tiempo que el biografado se presenta como si fuese una creación novelística. Otro parentesco atribuido al género es el cinematográfico, en esa particularidad episódica que concentra en imágenes la historia de una vida para comprender al personaje. De lo recogido en ese apartado general se desprende, por un lado, un debate entre aquellos favorables a la renovación y aquellos defensores de posturas historicistas —de una historiografía tradicional— que consideraban desvirtuada la verosimilitud y la erudición. Por otro lado, aquellos que señalaban el parentesco con la novela restringían su comparación a las técnicas empleadas —monólogo interior, estilo indirecto libre, diálogos, etc.— y a la animación del personaje histórico. Con estas opiniones como punto de partida, a continuación se amplían con otras reseñas sobre el fenómeno que contribuyan a dibujar un retrato fidedigno y amplio de su recepción.

En síntesis, las diferentes posturas redundan en la dicotomía distinguida recientemente por Ann Jefferson:

Parmi ces biographies figurent bon nombre de vies romancées qui se distinguent des pratiques biographiques des siècles précédents en ce qu'elles n'hésitent pas à imaginer des scènes, à créer de toutes pièces des dialogues, ou à faire part au lecteur des pensées et des réactions secrètes du protagoniste. Dans sa forme la plus extrême, la biographie romanesque a même produit des pastiches : la vie d'un écrivain écrite dans le style de son œuvre, que le biographe lit comme un témoignage aussi exhaustif qu'irréfutable (Jefferson, 2012: 248)¹²⁵.

Gran parte de las publicaciones literarias reseñaron un buen número de esas biografías novelescas. Algunos, como Edmond Jaloux, señalaban que muchas de esas

¹²⁵ «Entre esas biografías figuran un buen número de vidas noveladas que se distinguen de las prácticas biográficas de los siglos precedentes en que no dudan en imaginar escenas, en crear a partir de la nada diálogos, o en hacer partícipe al lector de los pensamientos y las reacciones secretas del protagonista. En su forma más extrema, la biografía novelesca ha producido también pastiches: la vida de un escritor escrita en el estilo de su obra, que el biógrafo lee como un testimonio tan exhaustivo como irrefutable» (Jefferson, 2012: 248).

recensiones críticas eran bastante superficiales y que únicamente estaban destinadas a divertir al lector, por lo que solo contribuían a retroalimentar el fenómeno. Principalmente, este crítico argumenta que para poder formarse un juicio completo y justo de cada una de esas diversas biografías es preciso un conocimiento más amplio de los biografiados y del proceso creativo: «il faudrait savoir ce que l'auteur a tiré de son propre fonds, ce qu'il a interprété, ce qu'il a inventé de toutes pièces ; expliquer en quoi le portrait qu'il a tracé est conforme à l'idée générale, en quoi il est original ou dans quel sens il est modifié» (Jaloux, 1927: 3)¹²⁶. Otros abordaron el fenómeno evadiendo el concienzudo análisis de las causas y novedades desplegadas por esas biografías noveladas. Es el caso de Albert Thibaudet, quien trata el fenómeno desde su reconocida sección de la *N. R. F.* sobre crítica general «Réflexions sur la Littérature» en noviembre de 1927. Maestro en la crítica literaria francesa de entreguerras, Thibaudet considera que no existe una biografía «a secas», sino que o bien es novelada o crítica. Mientras esta se gesta en el despacho del profesor, aquella debe su terreno simbólico a las *Confidences* (*Confidencias*, 1849) de Alphonse de Lamartine, deudoras a su vez del *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (*Poesía y verdad*, 1811-1833) de Johann Wolfgang von Goethe. Con ello, Lamartine hacía referencia a la mezcla de poesía y de verdad, de novela y de realidad, sin diferencias entre género biográfico y género autobiográfico. El artículo de Thibaudet, de hecho, se acerca más a la creación literaria y su única conclusión es que el peregrinaje narrado por Lamartine ofrece un diálogo continuado entre la efusión de la biografía novelada y la exigencia de la biografía crítica (Thibaudet, 1927: 648). Esto es, la única contribución del crítico de la *N. R. F.* era la defensa de un punto medio entre ambas tendencias pero su argumentación partía de la comparativa con una autobiografía.

Al margen de estas anotaciones oblicuas, las diferentes críticas aquí recopiladas coinciden en anotar que el *Ariel* de André Maurois era el responsable de crear la moda de las biografías noveladas —así lo expresaron Jaloux, 1927: 3; Crémieux, 1927: 601; Martin-Chauffier, 1928a: 393; Le Grix, 1927: 226—. Otra concomitancia sintomática es que son muchos los que aprovechan la reseña del *Disraeli* para subrayar que ese era el modelo digno de imitación y reprobado el intento de otros biógrafos —añádanse a los anteriores Prévost, 1937: 441 y Chaumeix, 1927: 708—. Es decir, a través de *Disraeli*

¹²⁶ «[...] sería necesario saber lo que el autor ha puesto de su propio fondo, lo que ha interpretado, lo que ha inventado a partir de la nada; explicar en qué aspectos el retrato que ha trazo está acorde con la idea general, en qué es original o en qué sentido lo ha modificado» (Jaloux, 1927: 3).

criban las buenas nuevas biografías de las que no lo son tanto. Por ejemplo, Jean Prévost, autor como se ha indicado de *La vie de Montaigne* en la principal colección de biografías noveladas de Gallimard, destaca la superioridad del *Disraeli* de Maurois frente al resto de biografías producidas en ese lapso de años (Prévost, 1937: 441) y hace balance del fenómeno en los siguientes términos:

L'influence des biographies de Maurois s'est étendue bien au-delà de leur succès- Une foule d'adaptateurs a raconté selon son exemple et sa méthode la vie de tous les hommes illustres de tous les temps et de tous les pays. Pour retrouver une influence aussi matériellement sensible, aussi imprévue, aussi abondante, il faudrait remonter jusqu'à Edgar Poe qui a recréé, sans le savoir, le roman à mystère et le roman feuilleton. De public demi-fin en public demi-gros et enfin dans le gros public, nous avons vu les hommes illustres descendre jusque dans les grands quotidiens (Prévost, 1937: 443)¹²⁷.

Las palabras de Jean Prévost confirman el destacado papel de André Maurois como propulsor internacional de la renovación biográfica. La influencia del biógrafo francés, asimismo, traspasa al terreno de la crítica, puesto que cabe tener en cuenta que el propio André Maurois fue de los primeros en juzgar biografías surgidas en colecciones. Tal como se ha expuesto en el epígrafe 3.1., en julio de 1926 comentó desde las páginas de la *N. R. F. La vida de Franz Liszt* con la que Guy de Pourtalès contribuyó a la colección *Vies des Hommes Illustres*. En ella, el autor establece una serie de axiomas que serán repetidos por el resto de comentaristas literarios: la distinción entre biografía novelada y novelesca, en la que incluye su preferencia por una biografía que emplea las técnicas de la novela pero que no inventa escenas ni frases; así como la defensa de la obra de arte biográfica como construcción, orden y poesía dentro de una realidad dada y aparentemente desordenada, azarosa y llena de incidentes.

El primer crítico francés en establecer un panorama de la sucesión de colecciones biográficas referidas en el apartado anterior es André Chaumeix en *Revue des Deux Mondes*, quien, bajo el título «Le goût des biographies» (El gusto de las biografías), apunta a la diversidad y el eclecticismo de las diferentes colecciones:

Dans ces collections, les princes voisinent avec les poètes, les hommes d'État avec les favorites, les philosophes avec les grands capitaines, les musiciens avec les financiers ; on y

¹²⁷ «La influencia de las biografías de Maurois se ha extendido bastante más allá de su éxito. Una multitud de adaptadores ha narrado según su ejemplo y su método la vida de todos los hombres ilustres de todos los tiempos y de todos los países. Para encontrar una influencia tan sensible materialmente, tan imprevista, tan abundante, sería necesario remontarse a Edgar Poe [sic], quien ha recreado, sin saberlo, la novela de misterio y la novela de folletín. De público semi-refinado a público semi-basto y, por último, entre el gran público, hemos visto a los hombres ilustres descentres hasta las grandes vidas cotidianas» (Prévost, 1937: 443).

trouve pêle-mêle des fantaisistes, des sages, des révolutionnaires ; on y découvre jusqu'à un illustre vagabond (Chaumeix, 1927: 698)¹²⁸.

Para el crítico literario, las colecciones son una especie de arca de Noé en la que los editores habían encerrado a las glorias del pasado a fin de volver a llamar la atención del público por las existencias fastuosas. Ese eclecticismo en realidad sintomatiza la importancia concedida al conocimiento y al interés por todo tipo de personajes. Sin embargo, según Chaumeix ese desorden da cuenta de que los editores se habían visto desbordados ante la demanda y proliferación y, por ende, cada biógrafo había adaptado el encargo a su manera, lo cual explicaría las palabras de Ramon Fernandez en el prólogo de su Molière. Esa mixtura llega a las librerías en forma de biografías que podrían clasificarse según la edad de sus autores: espléndidos libros escritos por escritores de reconocido prestigio que volcaban en ellos su experiencia y cultura, vidas escritas por sólidos autores en torno a la cuarentena, y otras biografías escritas con frescura y celeridad por autores jóvenes (Chaumeix, 1927: 699). A su juicio, esa triplicidad se podría haber encauzado en tres colecciones:

On aimerait une série de biographies, où des écrivains auraient traité d'un héros de prédilection, et nous aurait donné à cette occasion les confidences de leur science de la vie et de leur art. On aimerait aussi, et pour des raisons différentes, une série d'études où des jeunes gens nous auraient révélé la manière dont à leur tour ils considèrent des sujets anciens et souvent traités avant eux. Tout est dit : mais chaque génération a tout à redire (Chaumeix, 1927: 699)¹²⁹.

Esto es, para André Chaumeix el aluvión de colecciones sin una vertebración clara resta posibilidades literarias al fenómeno, ya que si se hubieran concebido según la predilección de los biógrafos hacia los personajes habrían contribuido a reconstruir los gustos de la juventud literaria y sus opiniones respecto al pasado y la historia. No obstante estas apreciaciones sobre las carencias de las series, Chaumeix ahonda en las causas de la curiosidad de los lectores hacia esas biografías. La primera de ellas es el culto al pasado despertado tras la guerra, lo cual retoma la teoría de la Primera Guerra Mundial como detonante de la nueva biografía:

Après les événements, après les guerres qui ont obligé à de grands sacrifices et à de grands efforts, la pensée se reporte naturellement vers les exploits de jadis, vers les années révolues dont le présent est la conséquence, vers les souvenirs glorieux. [...] Ils n'offrent pas la

¹²⁸ «En esas colecciones, los príncipes lindan con los poetas, los hombres de estado con los favoritos, los filósofos con los grandes capitanes, los músicos con los financieros; uno encuentra desordenadamente los diletantes, los sabios, los revolucionarios; uno descubre hasta a un ilustre vagabundo» (Chaumeix, 1927: 698).

¹²⁹ «Uno querría una serie de biografías donde los escritores hubieran tratado de un héroe predilecto, y nos habrían dado con motivo de ello las confidencias de su ciencia, de la vida y de su arte. Uno querría también, y por razones diferentes, una serie de estudios donde los jóvenes nos hubieran revelado la manera en que, a su vez, consideran a los sujetos antiguos y con frecuencia tratados antes que ellos. Todo está dicho: pero cada generación lo tiene todo por volver a decir» (Chaumeix, 1927: 699).

stabilité et l'ordre qui plaisent à certains esprits. On cherche dans le passé, et même si l'on trouve les mêmes spectacles, les mêmes incertitudes, les mêmes crises, on n'en ressent pas la même impression, parce que le lointain arrange et compose l'ensemble, et parce qu'on sait la suite (Chaumeix, 1927: 700)¹³⁰.

A pesar de que el culto al pasado y el interés por la historia es un motivo positivo, una «hipótesis favorable» (Chaumeix, 1927: 701), el resto de causas que André Chaumeix vincula a las biografías noveladas tiene cierto matiz peyorativo o amargo. Sin ir más lejos, la materialización del apego por lo histórico, o dicho de otro modo, esas biografías, suponen «una vulgarización de la historia»:

Elles sont en faveur parce qu'il y a dans le public autant d'ignorance que de curiosité, et autant de paresse intellectuelle que de désir de connaître. Sous une forme facile, la biographie rappelle ces événements dont chacun a entendu parler, et dont le sens et la date sont oubliés. Elle en apprend d'autres, auxquels il est fait allusion souvent dans les conversations et au sujet desquels on aime une documentation toute prête. Elle court agréablement à la surface des choses. Elle nous fournit des anecdotes et des bons mots. Elle amuse, elle satisfait dans effort, elle répond au goût contemporain de la facilité. Et rendons-lui justice un fois de plus, si elle est la forme agréable sous laquelle les choses sérieuses arrivent à un public qui ne veut pas se donner trop de peine (Chaumeix, 1927: 701)¹³¹.

Tras esa vulgarización de la historia se esconde, en cierta medida, un valor pedagógico no demasiado reivindicado por los críticos literarios del momento. En cambio, ese gusto contemporáneo por la facilidad al que alude Chaumeix entronca con otra de las causas originarias del fenómeno: la predilección por la imagen como fruto de la aparición y circulación del cine como producto de consumo, sí comentada poco después por George Alexander Johnston. Según el crítico francés de la *Revue des Deux Mondes*, el nuevo arte había habituado a toda una generación a la sucesión de escenas rápidas; esto es, a la celeridad en la sucesión de impresiones y de acontecimientos en detrimento de la profundidad de las observaciones. Este nuevo goce estético se traduce

¹³⁰ «Después de los acontecimientos, después de las guerras que han obligado a grandes sacrificios y a grandes esfuerzos, el pensamiento obviamente se retrotrae hacia las hazañas de antaño, hacia los años pasados de los que el presente es la consecuencia, hacia los recuerdos gloriosos. [...] No ofrecen la estabilidad y el orden que complacen a ciertos espíritus. Se busca en el pasado, y aunque se encuentren los mismos espectáculos, las mismas incertidumbres, las mismas crisis, no se experimenta la misma impresión porque la lejanía repara y compone simultáneamente, y se sabe la continuación» (Chaumeix, 1927: 700).

¹³¹ «Ellas son muy populares porque en el público hay tanta ignorancia como curiosidad, y tanta pereza intelectual como deseo de conocer. Bajo una forma fácil, la biografía recuerda los acontecimientos de los que cada uno ha oído hablar, y cuyo significado y fecha se han olvidado. Informa de otros, a los que hace a menudo alusión en las conversaciones y a propósito de los cuales se disfruta una documentación bastante preparada. Se dirige agradablemente a la superficie de las cosas. Nos abastece de anécdotas y de buenas palabras. Divierte, satisface sin esfuerzo, responde al gusto contemporáneo de la facilidad. Y rindámosle justicia una vez más si es la forma agradable bajo la cual las cosas serias llegan a un público que no quiere tomarse demasiadas molestias» (Chaumeix, 1927: 701).

en el ámbito biográfico en una apuesta por la historia simplificada en la que domina «el gusto por lo pintoresco»¹³².

De este modo, la erudición da paso a la propensión por lo novelesco, hasta el punto de que «une des collections qui ont le plus de succès a réduit toute la biographie des héros à leurs passions amoureuses» (Chaumeix, 1927: 703)¹³³, seguramente en alusión a *Leurs Amours* de Flammarion. Este apunte sirve al crítico literario para enlazar con la inclusión de rasgos novelescos en todo el relato, tendencia biográfica que tiene su correlato en las películas de temática histórica y que, a su juicio, puede desembocar en una deformación de la historia. Sus reticencias hacia la novelización se acumulan alrededor de las conversaciones recreadas, las escenas imaginadas y las artificiales reflexiones de personajes notorios (1927: 704). Las conclusiones de Chaumeix apuntan a que el problema es de orden prescriptivo; es decir, «La biographie est un genre plus incertain» (1927: 707)¹³⁴ porque, a diferencia de otros géneros, carecía de poética y de leyes bien definidas y, por ello, se escriben desde biografías poéticas hasta obras más filosóficas. Haciendo balance de las irregularidades de las biografías del último año, salva de la quema la biografía de *Disraeli*, a la que no duda en considerar un modelo del género, la *Impératrice Joséphine* (La emperatriz Josefina, 1925) —en la colección *Leurs Amours* de Flammarion—, *La vida de Liszt* (1925) de Pourtalès —en la colección *Vies des Hommes Illustres* de Gallimard— y *La vida aventurera de Jean-Arthur Rimbaud* (1926) de Jean Marie Carré —en *Le Roman des Grandes Existences* de Plon— (Chaumeix, 1927: 708), entre otras. A falta de una poética de la biografía, algo que podría considerarse que se suple solventemente con el *Aspectos de la biografía* de Maurois, André Chaumeix establece a modo de conclusión parte de las premisas acuñadas por este biógrafo francés y refrendadas por buena parte de la crítica:

Le premier soin de l'auteur d'une biographie est de s'entourer d'une documentation solide. C'est un fort long travail, surtout s'il s'agit d'une époque qui ne soit pas déjà très familière à l'écrivain : mais cette connaissance approfondie de l'histoire, dont il n'utilisera que

¹³² En este sentido, para Chaumeix «Il faut remarquer que la curiosité pour les existences individuelles est beaucoup plus grande que la curiosité pour les œuvres ou pour l'histoire politique. On aime mieux le récit de la vie d'un poète que la lecture des poèmes. On aime mieux la vie d'un homme d'État que l'histoire de l'État au temps de cet homme» (Chaumeix, 1927: 703) || «Es necesario remarcar que la curiosidad por las existencias individuales es mucho mayor que la curiosidad por las obras o por la historia política. Se prefiere el relato de la vida de un poeta que la lectura de los poemas. Uno prefiere la vida de un hombre de estado que la historia del estado en la época de ese hombre».

¹³³ «[...] una de las colecciones que tiene el mayor éxito ha reducido toda la biografía de los héroes a sus pasiones amorosas» (Chaumeix, 1927: 703).

¹³⁴ «La biografía es un género muy incierto» (Chaumeix, 1927: 707).

peu de parties, est indispensable s'il veut que son livre ait l'atmosphère qui convient, et garde, comme un reflet léger, quelque chose du travail des érudits. Cette condition est nécessaire : elle n'est pas suffisante. La biographie ne vaudra que par son mouvement. Ici, c'est affaire de talent personnel ; c'est l'art du conteur qui intervient. Tout le secret est de voir et de faire voir, selon le mot de Michelet (1927: 708)¹³⁵.

Esa documentación sólida y recreación de una atmósfera junto al movimiento y el arte de narrar recuerdan directamente no solo a Maurois, sino también del prólogo de Lytton Strachey a los *Victorians eminentes*. Sí es original, en contraposición, su observación de que hasta el momento las mejores biografías son las firmadas por poetas y críticos literarios, biografías que, a su vez, representan una dualidad modélica. Por una parte, los escritores reaniman al personaje y se aproximan poéticamente a él, por lo que conciben el género como una ficción verdadera; por otra, los críticos reúnen alrededor de un personaje todo lo humano que la vida les había mostrado: «Dans les deux cas, le peintre compte plus que le modèle. Aux historiens seuls est réservé le lent labeur, qui met le héros au premier plan et qui fait oublier l'écrivain» (Chaumeix, 1927: 708)¹³⁶. Por consiguiente, aunque André Chaumeix elogie las biografías llevadas a cabo por poetas y críticos, y demande el arte del narrador, paradójicamente sigue defendiendo la labor no distorsionadora del buen historiador.

En esta línea parecen también situarse los análisis de Jean Schlumberger, crítico de *La Nouvelle Revue Française*, y François Le Grix, de *La Revue Hebdomadaire*, al advertir del descrédito en que podría incurrir la biografía a raíz de su desorbitada multiplicación. Sus reprobaciones, en realidad, parecen denunciar que la demanda del producto por parte de los lectores con el consiguiente encargo a autores sin vocación por el género, o sin las suficientes herramientas para poder consagrarse a él, está desvirtuando su valor histórico. Por ejemplo, Schlumberger declara:

Avec beaucoup trop de désinvolture, des historiens improvisés s'emparent d'un personnage, le dépècent, l'assaisonnent, en en confectionnent on ne sait quel bouillon. On en vient à regretter qu'un appareil de notes, par ailleurs très importun, ne fasse pas apparaître la minutieuse documentation sur laquelle est établi le livre d'André Maurois (Schlumberger, 1927: 101)¹³⁷.

¹³⁵ «La primera labor del autor de una biografía es rodearse de una documentación sólida. Es un trabajo bastante largo, sobre todo si se trata de una época no muy familiar al escritor: pero este conocimiento profundo de la historia, del que solo utilizará unas pocas partes, es indispensable si quiere que su libro tenga la atmósfera que conviene, y guarde, como un reflejo ligero, algo del trabajo de los eruditos. Esta condición es necesaria: pero no es suficiente. La biografía solo valdrá por su movimiento. Aquí es cuestión de talento personal; es el arte del narrador el que interviene. Todo el secreto consiste en ver y hacer ver, según la palabra de Michelet» (Chaumeix, 1927: 708)

¹³⁶ «En los dos casos, el pintor cuenta más que el modelo. Solo a los historiadores les está reservada la lenta labor que pone al héroe en primer plano y que hace olvidar al escritor» (Chaumeix, 1927: 708).

¹³⁷ «Con demasiada desenvoltura, los historiadores improvisados se apoderan de un personaje, lo despedazan, lo aderezan, y confeccionan no se sabe qué caldo. Se viene a lamentar que un aparato de

Esto es, el crítico elogia la biografía de Maurois, cuya narración considera «lúcida, alegre, animada», pero le reprende una ausencia de notas en realidad obligada por las características editoriales de la colección y disculpada por el propio autor. Aun reconociendo que la erudición era primordial, Schlumberger se percató también de la importancia del estilo del propio autor a la hora de animar al biografiado, puesto que, apropiándose de las palabras de Maurois, dictamina: «Il faut raviver le document desséché, en lui transfusant un sang emprunté à l'observation des contemporains. Il faut l'intuition d'un romancier... qui ne romance pas» (1927: 103)¹³⁸. Similar es el juicio de François Le Grix al destacar que Maurois crea un género literario, «celui de la biographie romanesque, ou “romancée”», y lo lleva a la perfección (Le Grix, 1927: 226)¹³⁹, pero que, en contrapartida, el género es a su vez peligroso porque no todas esas «biografías improvisadas» al calor de la moda están a su altura:

Aussi André Maurois a-t-il beaucoup moins de rivaux que d'imitateurs, et reste-t-il presque seul à connaître la dose exacte de document, de mise en scène et d'idéologie qu'il convient d'amalgamer dans une biographie «à la manière de Maurois» pour ne trahir ni la vérité ni la poésie (Le Grix, 1927: 227)¹⁴⁰.

Otra cala en este recorrido por la recepción crítica de las vidas noveladas es el artículo de Benjamin Crémieux «Le retour de Plutarque» —el regreso de Plutarco—, publicado en los *Annales Politiques et Littéraires: Revue Universelle, illustrée, hebdomadaire* en junio de 1927. Como en muchos de esos escritos, Crémieux nombra buena parte de las colecciones de biografías noveladas que «se multiplican desde hace dos años» (1927: 601). La principal diferencia que aporta respecto al resto de comentaristas es que compara esa moda con la de las historias y literaturas judaicas referidas en el epígrafe anterior, en la que destacan las *Histoires Juives* de Raymond Geiger:

Les éditeurs se sont précipités pour exploiter ces nouveaux filons, aiguillonnés par une crainte assez chimérique : la désaffection du public pour les romans. Il leur a paru urgent d'offrir au lecteur moyen les livres récréatifs d'un autre genre. D'où la floraison d'*ana* et de monographies à laquelle nous assistons. Il est bien peu d'écrivains qui n'aient été sollicités par

notas, en otra parte muy inoportuno, no haga aparecer la minuciosa documentación sobre la cual se establece el libro de André Maurois» (Schlumberger, 1927: 101).

¹³⁸ «Es necesario reavivar el documento reseco, haciéndole una transfusión de una sangre tomada de la observación de los contemporáneos. Es necesaria la intuición de un novelista... que no novela» (Schlumberger, 1927: 103).

¹³⁹ «[...] el de la biografía novelesca, o “novelada” [...]» (Le Grix, 1927: 226).

¹⁴⁰ «Así pues, André Maurois ha tenido menos rivales que imitadores, y permanece como casi único conocedor de la dosis exacta de documento, de puesta en escena y de ideología que conviene amalgamar en una biografía “a la manera de Maurois” para no traicionar ni la verdad ni la poesía» (Le Grix, 1927: 227).

quelque éditeur d'écrire une « vie » ; il n'en est guère qui se soient refusés à en promettre une (les promesses coûtent si peu !) (Crémieux, 1927: 601)¹⁴¹.

Con estas palabras, Crémieux pone de relieve que tanto las biografías noveladas como la literatura judía son en gran medida la creación artificial de una industria editorial temerosa de perder ganancias por la crisis de la novela. Critica con ello, además, que se opere mediante encargos por parte de las editoriales a diferentes autores. Tal como se ha visto en las valoraciones de Schlumberger y Le Grix, al no brotar de una inclinación hacia el género, esas biografías por encargo están privadas del valor literario esperable. Crémieux, en consecuencia, concibe el arte como fruto de una exigencia interior y de la libertad creativa (1927: 601).

No obstante sus apreciaciones estéticas, Crémieux une a esa artificialidad editorial el marco histórico-social; esto es, la aparición de las biografías noveladas como consecuencia de una nueva concepción de la historia surgida tras la Primera Guerra Mundial, algo esbozado ya por Chaumeix. La explicación de Crémieux, equivalente a la de Maurois: se centra en la función modélica que tiene conocer las concomitancias con esos hombres ilustres, junto con el mecanismo mediante el cual estos habían alcanzado sus logros y se habían elevado de nivel. Para cumplir con esa función modélica y, sobre todo, para escribir una biografía que realmente fuese una obra de arte el autor debe «éprouve pour son héros la même curiosité passionnée que le public transporté sur le plan de la création. Il faudra, pour cela, ou bien qu'il réussisse à s'identifier avec son héros, ou bien qu'il en tombe littéralement amoureux» (Crémieux, 1927: 601)¹⁴². Más concretamente, en su opinión el biógrafo debe escoger bien al personaje histórico y establecer un ligamen con él. A pesar de que estas pautas contienen ecos de las ideas de Maurois, el crítico francés argumenta que la evolución normal de la vida de un hombre está en contradicción con la evolución de una novela y establece en ello una diferencia entre la intriga de la novela y el interés psicológico de la biografía:

L'intérêt d'un roman doit progresser de page en page pour atteindre son point culminant vers le deuxième tiers du livre ; l'intérêt psychologique d'une vie illustre est, le plus souvent, dans ses débuts, dans les batailles et les doutes de la jeunesse. Sauf exception, c'est-à-dire sauf malheurs survenant de l'extérieur, l'existence d'un grand homme, sa maturité atteinte, sa résume

¹⁴¹ «Los editores se han precipitado por explotar estos nuevos filones, aguijoneados por un temor bastante quimérico: la desafección del público por las novelas. Les ha parecido urgente ofrecer al lector medio los libros recreativos de otro género. De ahí la floración de *ana* y de monografías a la que asistimos. Son pocos los escritores que no hayan sido solicitados por algún editor para escribir una “vida”; apenas los hay que se hayan negado a prometer una (¡las promesas cuestan tan poco!)» (Crémieux, 1927: 601).

¹⁴² «[...] sentir por su héroe la misma curiosidad pasional que el público transportada sobre el plano de la creación. Para ello, será necesario o bien que consiga identificarse con su héroe, o bien enamorarse de él» (Crémieux, 1927: 601).

dans son œuvre ; sa valeur déborde la vie intérieure à laquelle s'attache d'abord à bon droit le biographe (Crémieux, 1927: 601)¹⁴³.

De este modo, la aplicación de la novela de aprendizaje a la biografía no acaba de ajustarse a los presupuestos de Crémieux, quien hace hincapié en que la evolución psicológica del personaje se acompañe de su obra. Es por ello por lo que la elección del biografiado no debe responder solo a la predilección del autor y a la relación establecida entre este y aquel, sino también al esquema del ejecutor de genio («l'exécutant de génie»), como ocurre en el libro consagrado al compositor Franz Liszt (1927: 601).

Por su parte, Louis Martin-Chauffier escribe en marzo de 1928 para la sección «Littérature générale» de *La Nouvelle Revue Française* un artículo en que, bajo el rótulo de «Biographies», reflexiona en parangón con lo que expondrá poco después en el prólogo a la edición francesa del *Aspectos de la biografía*. Precisamente, se concentra en parafrasear la distinción de André Maurois entre las nociones de *novelado* y *novelesco* e insiste en que, lejos de sacrificar la verdad y quedarse en la superficie de los hechos, debe prevalecer la reconstrucción de la actividad interior del alma del biografiado a la que se adjuntan aquellos episodios que contrasten con el exterior de esta (Martin-Chauffier, 1928a: 393). A ello se suman otros aspectos acuñados por el biógrafo francés como la simulación narrativa del descubrimiento progresivo de la vida y personalidad del biografiado, el ritmo musical de la composición, y la cuestión del destino como puntal de todo lo anterior (Martin-Chauffier, 1928a: 394). En cambio, se escucha la voz propia del crítico cuando sostiene que otro de los peligros de la moda es la tendencia a crear infancias deformadas, en las que se colocan el germen de muchas de las cualidades del personaje, en vez de atender a la forja de estas durante la juventud y primera madurez al calor de la toma de decisiones (Martin-Chauffier, 1928a: 395). Otra de sus contribuciones es el trazado de unas líneas que separen la heterogeneidad de biografías producidas en los últimos años según su calidad:

Si, maintenant, je regarde ce qui est fait et tâche de définir les frontières de la biographie actuellement florissante, je la limiterai au nord par le *Talleyrand* de M. Sindral, au sud, par le *Balzac* de M. Benjamin, avec M. Maurois au centre, maître de la capitale. Entre cette brillante et froide interprétation d'où est absente toute vie, mais qui rayonne d'intelligence, et ce pastiche

¹⁴³ «El interés de la novela debe progresar página a página para esperar su punto culminante hacia el segundo tercio del libro; el interés psicológico de una vida ilustre reside, normalmente, en sus principios, en las batallas y las dudas de la juventud. Salvo excepción, es decir, salvo contratiempos sobrevenidos del exterior, la existencia de un gran hombre, su madurez atenta, se resumen en su obra; su valor desborda la vida interior a la que se apega con razón en primer lugar el biógrafo» (Crémieux, 1927: 601).

balzacien plein de verve et d'animation, mais d'où est exclue la présence du héros, il me semble qu'on peut tenir tous les autres ouvrages (Martin-Chauffier, 1928a: 395)¹⁴⁴.

De acuerdo con lo que va aflorando en estas iluminaciones críticas, los diferentes comentaristas literarios acusan especialmente la falta de una fórmula clara, de una prescriptiva biográfica, de una poética que delimite con mayor claridad un género aglutinador, pero en el que no todo sirve para reconstruir una existencia. En el caso de tratarse de la vida de un artista, sí están de acuerdo en que es necesario estudiar su obra «pour y chercher son secret, ses aventures imaginaires et ses sentiments naturels» (Martin-Chauffier, 1928a: 396)¹⁴⁵, siempre que se logre un equilibrio con lo vivido. De ahí que, meses más tarde, elogie el *Molière* de Ramon Fernandez (Martin-Chauffier, 1929: 846). En esa ocasión, opta por hacer hincapié, coincidiendo con Benjamin Crémieux, en la importancia de elegir al biografiado según la pulsión interior del autor: «je suis convaincu que cette entente préalable qui a déterminé le choix, si elle est profonde, vitale, est la condition la plus sûre de la découverte du vrai» (Martin-Chauffier, 1929: 845)¹⁴⁶. El biógrafo debe llegar al arreglo de llegar al centro de esa vida, a lo esencial:

Cet accord frémissant qui guide la recherche, et qu'on voit peu à peu s'assurer, s'élargir, toujours inquiet cependant, et jamais las d'interroger, nous a valu quelques ouvrages plus émouvants que des romans : mieux que la fiction ils rendent un son humain, le son d'un dialogue direct, dont les nuances sont infinies, mais où tous les propos sont graves. Les vraies biographies sont des interrogations (Martin-Chauffier, 1929: 845)¹⁴⁷.

Esta reivindicación artística de la biografía enlaza precisamente con dos artículos de Ramon Fernandez en *La Nouvelle Revue Française* en enero y diciembre de 1929. El primero de ellos es una reseña del ensayo de su compañero André Maurois en la que, a pesar de celebrar la recuperación del concepto de verdad poética, critica que esta se aplique a un género que él considera más histórico que literario. Y es que, según su reflexión:

¹⁴⁴ «Si ahora mirase lo que está hecho e intento definir las fronteras de la biografía actualmente floreciente, la limitaría al norte por el *Talleyrand* del Sr. Sindral, al sur por el *Balzac* del Sr. Benjamin, con el Sr. Maurois en el centro, maestro de la capital. Entre aquella brillante y fría interpretación de donde está ausente toda vida, pero que irradia inteligencia, y ese pastiche balzaciano lleno de elocuencia y de animación, pero de donde está excluida la presencia del héroe, me parece que se pueden reunir el resto de obras» (Martin-Chauffier, 1928a: 395).

¹⁴⁵ «[...] para buscar su secreto, sus aventuras imaginarias y sus sentimientos naturales» (Martin-Chauffier, 1928a: 396).

¹⁴⁶ «[...] estoy convencido de que esa armonía previa que ha determinado la elección, si es profunda, vital, es la condición más segura del descubrimiento de la verdad» (Martin-Chauffier, 1929: 845).

¹⁴⁷ «Ese trémulo acuerdo que guía la investigación, y que poco a poco se ve asegurarse, ampliarse, siempre inquieto sin embargo, y nunca fatigado de interrogar, nos ha valido algunas obras más emotivas que las novelas: restituyen mejor que la ficción un sonido humano, el sonido de un diálogo directo cuyos matices son infinitos, pero donde todas las intenciones son graves. Las verdaderas biografías son las interrogaciones» (Martin-Chauffier, 1929: 845).

Vérité poétique, sans doute, mais pas dans une biographie, qui est un œuvre d'histoire. Dès que le biographe se glisse à l'intérieur de son personnage il fait du roman, et c'est peut-être dans la forme romanesque, franchement acceptée, que réside la solution du dilemme biographique (Fernandez, 1929a: 101)¹⁴⁸.

De este modo, buscando como el resto de críticos un punto intermedio, por un lado defiende la forma novelada, pero por otro contrarresta que la imaginación no debe ir en detrimento de la rigurosidad. El mayor grano de arena de Fernandez en esas páginas al análisis de la nueva biografía es la consideración de que es un género útil, idea con un doble matiz opuesto, ya que al tiempo que le confiere un valor añadido y autónomo, también subraya su hibridez:

Pour ma part, je crois que la biographie, genre équivoque et hybride, est pourtant un genre utile : utile à la critique, dont elle profite à son tour ; utile à l'histoire qu'elle déraide et défend contre les généralisations métaphysiques ; utile au roman en fournissant aux romanciers des exercices de psychologie individuelle et des détails inappréciables : utile à la conduite de la vie parce que, incomplets ou stylisés, les exemples vivants seront toujours d'un autre pouvoir (Fernandez, 1929a: 102)¹⁴⁹.

Entre los diferentes cauces pragmáticos de la biografía, vuelve a incidir en su papel como modelo y ejemplo para los lectores. Algunas de estas cuestiones rebrotan en el artículo de diciembre de ese mismo año, «Poésie et biographie», para la sección «Les Essais» de la *N. R. F.* En él rebate los ataques hacia su *Molière* y el *Racine* de Mauriac proferidos por Henri Bremond, autor de *Poésie pure* (1926) y responsable de los debates al respecto surgidos en el ámbito literario francés de los años veinte en torno al arte puro, o, dicho de otro modo, entre formas de la alta cultura y de la baja de las primeras décadas del siglo XX. Dado que «cada biógrafo explica sus intenciones y su método» (Fernandez, 1929b: 824), Ramon Fernandez defiende su propia concepción del género a modo de réplica a los teóricos de la poesía pura. Principalmente, el escritor reafirma la inclusión de la biografía entre los géneros artísticos por servir de medio para alcanzar el misterio de la creación:

Quand je dis que la biographie est un moyen d'approcher le mystère de la création, j'entends clairement qu'elle est un moyen parmi d'autres. Un bon critique doit être tour à tour biographe, analyste, philosophe, historien, esthéticien, et tout cela à la fois quand il le faut.

¹⁴⁸ «Verdad poética, sin duda, pero no en una biografía, que es una obra de historia. Desde que el biógrafo se desliza en el interior de su personaje hace una novela, y puede ser en la forma novelesca, realmente aceptada, que resida la solución al dilema biográfico» (Fernandez, 1929a: 101).

¹⁴⁹ «Por mi parte, creo que la biografía, género equívoco e híbrido, es por lo tanto un género útil: útil a la crítica, de la que ella se aprovecha a su vez; útil a la historia, que moldea y defiende contra las generalizaciones metafísicas; útil a la novela al proporcionar a los novelistas ejercicios de psicología individual y detalles inapreciables; útil a la conducta ante la vida ya que, incompletos o estilizados, los ejemplos vivos tendrán siempre otro poder» (Fernandez, 1929a: 102).

Etablir des cloisons, des antithèses entre ces diverses activités, c'est substituer la raideur conceptuelle à la vie de l'esprit (Fernandez, 1929b: 825)¹⁵⁰.

En esta teoría de la biografía como trabajo del crítico está también circunscrito el utilitarismo expuesto en el artículo anterior. Asimismo, Ramon Fernandez ahonda en su concepto de biografía crítica, en referencia a las biografías sobre la vida de un escritor, cuya gestación «attache moins d'importance aux documents proprement biographiques qu'à l'étude directe de l'œuvre elle-même, où justement l'écrivain s'exprime à tous les pas tout entier» (Fernandez, 1929b: 825)¹⁵¹. En adición, esa documentación y estudio de la obra necesitan complementarse con la intuición para llevar «al corazón de la personalidad de un escritor»: «Il faut donc suivre ici la méthode bergsonienne, accumuler les lignes qui convergent vers un centre idéal. Et la ligne biographique ne pourrait être dédaignée que par le plus stérile jacobinisme de la pensée» (Fernandez, 1929b: 826 y 827)¹⁵². Si bien André Maurois relaciona un año antes en su famoso ensayo el interés hacia la complejidad del ser humano con las teorías de Henri Bergson, en este caso Ramon Fernandez explicita ese vínculo en el polémico método intuitivo.

Esa intuición preconizada por los nuevos biógrafos se plasmaba en la narración de esas vidas y era recibida por el lector, tal como expone Philippe Van Tieghem, en términos de revelación:

Nous attendons de ces biographies, non pas l'anecdote ni l'explication véritable, ni le tableau d'une vie, mais la clef de cette chambre secrète où doit dormir encore le pouvoir inconnu qui fait d'un homme un grand homme. Voilà pourquoi nous dévorons l'histoire du romancier plutôt que celle de l'historien. De l'un, nous attendons une révélation, de l'autre, nous ne pouvons recevoir que du réel (Van Tieghem, 1929: 8)¹⁵³.

Como hicieran otros críticos, Van Tieghem subraya el deseo por conocer el misterio de los grandes hombres perseguido por biógrafos, editores y lectores. No obstante, y lejos de entrar a valorar la calidad de las diferentes biografías noveladas, el

¹⁵⁰ «Cuando digo que la biografía es un medio de aproximarse al misterio de la creación, entiendo claramente que es un medio entre otros. Un buen crítico debe ser por turnos biógrafo, analista, filósofo, historiador, esteticista, y todo esto a la vez cuando le sea necesario. Establecer barreras, antítesis entre estas diversas actividades, es sustituir la vida del espíritu por la rigidez conceptual» (Fernandez, 1929b: 825).

¹⁵¹ «[...] concede menos importancia a los documentos propiamente biográficos que al estudio directo de la obra misma, donde justamente el escritor se expresa a todos los pasos por entero» (Fernandez, 1929b: 825).

¹⁵² «Es necesario, por lo tanto, seguir aquí el método bergsoniano, acumular las líneas que convergen hacia un centro ideal. Y la línea biográfica solo podría ser desdeñada por el más estéril jacobinismo del pensamiento» (Fernandez, 1929b: 826-827).

¹⁵³ «Esperamos de esas biografías, no ya la anécdota ni la explicación auténtica, no ya el cuadro de una vida, sino la llave de esa habitación secreta donde debe dormir aún el poder desconocido que hace de un hombre un gran hombre. He ahí porque devoramos la historia de un novelista en vez de la de un historiador. De uno esperamos una revelación, del otro solo podemos recibir lo real» (Van Tieghem, 1929: 8).

comentarista de *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques* sí deja entrever cierto hastío por el género al preguntarse: «[...] quel Flaubert nous donnera la *Madame Bovary* de la biographie romancée ?» (1929: 8)¹⁵⁴. En 1929, por consiguiente, algunos empezaban a reclamar una parodia del género que acabase con todas aquellas vidas deformadas que no conjugaban la parte documental y crítica con la estética e intuitiva.

La polifonía que configuran estas voces corrobora buena parte de lo atisbado en el examen de las trayectorias de Lytton Strachey y André Maurois. Fundamentalmente, vuelve a ponerse de relieve la separación entre aquello que las nuevas biografías podían aportar desde el punto de vista estrictamente literario y estético, y el fenómeno editorial que, salvo contadas ocasiones, enturbiaba lo anterior por su improvisación y falta de poética. Así pues, las diferentes críticas adoptan muchos de los aspectos señalados por Maurois y redundan en la idea de un justo medio. *Disraeli* se erige como un modelo de equilibrio que combate el descrédito que puede acarrear esa multitud de biografías sin criterios estéticos, estilísticos ni históricos. En síntesis, la mayoría de esos comentaristas aceptan en mayor o menor medida que se adapten las técnicas de la novela, pero, en ningún caso, que se invente y altere la rigurosidad que impone la historia. Lo novelesco se entiende también como forma de literaturizar la historia, lo cual es observado peyorativamente por quienes ven en ello una vulgarización de la historia.

Dadas estas posturas que conciben la literatura desde un punto de vista elitista o aristocrático, son contadas las ocasiones en las que se incide en el positivo valor pedagógico que pueden tener esas vidas relatadas literariamente con amenidad y brevedad. Sí es más usual que remarquen su función en cuanto que expositoras de modelos en una época de revisión del pasado. Asimismo, resaltan que para que pueda ser un producto literario, una obra de arte, el biógrafo debe haber sentido la inclinación tanto hacia el género como hacia el biografado, con lo cual rechazan a los autores cuyas biografías se debían a un encargo editorial. Es por ello por lo que abogan por el estilo de buenos autores y destacan que las mejores biografías escritas al calor del auge son las de los poetas y críticos literarios. En cuanto al plano filosófico, son pocos los que relacionan la renovación biográfica con un mayor interés por la complejidad del ser o por las corrientes psicoanalíticas. Como mucho aluden a la reconstrucción de la interioridad que supone adentrarse en un personaje histórico y hablan del método intuitivo de Henri Bergson para lograrlo.

¹⁵⁴ «[...] ¿qué Flaubert nos dará la *Madame Bovary* de la biografía novelada?» (Van Tieghem, 1929: 8).

CAPÍTULO 4. OTROS BIÓGRAFOS MODERNOS

No el divinizar, sino el humanizar es la suprema ley de todo estudio creador de las almas; su tema es explicar, no disculpar con artificiales argumentos (Zweig, 1978a: 495).

La repercusión de Lytton Strachey en el ámbito anglófono y las dimensiones que la nueva biografía alcanzó en Francia eclipsan otros focos de renovación biográfica como por ejemplo el germanófilo. El debate, sin embargo, con la vehemente oposición por parte de historiadores también se produce en Alemania y Austria¹. Dos nombres son los que principalmente consiguen traspasar fronteras y ser traducidos a diferentes lenguas, aunque en ocasiones con cierto retraso respecto a la aparición de sus obras: Emil Ludwig (1881-1948) y Stefan Zweig (1881-1942). Tal como se ha venido indicando, los estudios sobre la renovación biográfica o bien se centran en el ámbito anglosajón o francés, o son demasiado genéricos y no profundizan en estos autores de las letras alemanas. No es este el caso de Enrique Serrano Asenjo, quien sí atiende a las escasas teorizaciones de ambos biógrafos.

Tanto en el uno como en el otro el interés por el género biográfico se despierta a raíz de la Primera Guerra Mundial con una clara voluntad de comprensión de sus causas y de los caracteres de la historia reciente. Asimismo, la situación personal de estos biógrafos en el período de entreguerras, derivada de sus orígenes judíos, les lleva a propugnar un ideal europeo y antifascista por encima de cualquier otra nacionalidad, defensa que tiene su correlato en el modo en que abordan sus biografías o en la elección de unos personajes concretos².

Aun partiendo de que André Maurois fue quien teorizó sobre el género en mayor medida y que el modelo editorial francés fue el principalmente adoptado en España tanto por la industria del libro como por los nuevos biógrafo, conviene detenerse en contrastar lo analizado hasta el momento con la renovación biográfica en lengua alemana a través de las posturas más sintomáticas de Emil Ludwig y Stefan Zweig.

¹ Daniel Madelénat remite al respecto de este debate entre historiadores tradicionalistas y nuevos biógrafos al ensayo de Jan Romein *Die Biographie. Einführung in ihre Geschichte und ihre Problematik* (1948), donde aparecen las causas políticas en segundo plano, los ataques contra la historia fácil, la falta de profundidad, y la diatriba de Huizinga contra la inautenticidad del género biográfico.

² Tal como indica Helmut Scheuer en su comparativa de ambos autores, estos buscaron una conexión con el pasado y se interesaron por la democracia, de modo que en parte sus biografías pueden interpretarse como discursos políticos (Scheuer, 1979: 155).

4.1. Emil Ludwig: biografías para la comprensión del corazón humano

Nacido en el antiguo imperio alemán como Emil Cohn (1881-1948), tal como se ha indicado Ludwig comparte con André Maurois y Stefan Zweig un origen judío³. Su carrera literaria comenzó en 1906, coincidiendo con su traslado a Suiza. Antes de incursionarse por la senda biográfica, se inició en el drama, varios de temática histórica —de ahí que George Alexander Johnston remarcara las características dramáticas de sus biografías (1929: 333)—, y practicó el periodismo, especialmente durante la Primera Guerra Mundial y en las entrevistas realizadas a Stalin en 1931 —recogida en la biografía de 1945— y a Mussolini en 1932 —publicada en forma de libro: *Mussolinis Gespräche mit Emil Ludwig (Conversaciones con Mussolini, 1932)*—. Esa parcela periodística estuvo estrechamente ligada a sus observaciones políticas y sociales, en las que destacaba una objetividad e imparcialidad ajena a las corrientes nacionalistas que, según indica Ricardo Baeza en la introducción de *El Káiser Guillermo II*, le llevaron en diversas ocasiones a proclamarse europeo y a propugnar una Sociedad de Naciones.

Tras su primera biografía sobre Goethe, *Goethe: Geschichte eines Menschens (Goethe: Historia de un hombre, 1920)*, Emil Ludwig sintió una mayor necesidad de servir a la sociedad y de complementar sus artículos políticos con la educación de sus lectores a través de retratos sobre figuras contemporáneas, en su mayoría políticos. Es así como surgen *Bismarck (1921-1926)*, *Rembrandt (1923)*, el libro de retratos *Genie und Charakter (Genio y carácter, 1924)*, *Napoleón (1925)*, *Wilhelm II (El káiser Guillermo II, 1925)*, *Kunst und Schicksal: Vier Bildnisse (Tres titanes: Miguel Ángel, Rembrandt, Beethoven, 1927)*, *Der Menschensohn. Geschichte eines Propheten (La historia de un hombre: vida de Jesús, 1928)*, *Lincoln (1930)*, *Cleopatra. Geschichte einer Königin (Cleopatra: historia de una reina, 1937)*, *Roosevelt (1938)*, *Drei Diktatoren (Tres dictadores: Hitler, Mussolini y Stalin, 1939)*, *Simon Bolivar (1940)* y *Stalin (1945)*.

Muchas de esas biografías, algunas rayando en el estudio histórico, llegaron a España en las traducciones que la barcelonesa Editorial Juventud incorporó a su catálogo a partir de 1929. Tal como se recogerá en el siguiente capítulo, varios críticos españoles le consideraron un productor de «biografías en serie» en quien la formación

³ Según relata el propio Emil Ludwig en sus memorias *Relatos de la vida*, fue su progenitor quien eligió cambiar el apellido por Ludwig ya que era consciente de que el apellido Cohn, de claro origen judío, era un obstáculo para progresar en Alemania y deseaba allanarles el camino a sus hijos.

como periodista había socavado las cualidades literarias; otros, como Juan Chabás destacaban su *Napoleón*. Al margen de la voluntad política en la elección de sus biografiados, la propuesta de regeneración biográfica de Emil Ludwig comparte con el resto de nuevos biógrafos la defensa del arte y de la subjetividad histórica, junto a la intuición como método biográfico. Sin embargo, sus biografías son mucho más extensas que las publicadas por el resto de nuevos biógrafos. Asimismo, el sistema biográfico defendido por el autor alemán no es tan sólido como el de sus homólogos Lytton Strachey o, especialmente, André Maurois. De ahí que Serrano Asenjo determine sobre la relevancia de sus teorizaciones:

Las incursiones de Ludwig en la teoría del género que le dio fama y dinero comparten idéntico tono de autobombo y hasta un tanto de provocación. En consecuencia, con probabilidad no contribuyeron en exceso al prestigio de una modalidad literaria exitosa de público en esos años veinte y treinta, pero también vivamente discutida, como se ha comprobado. Hay un factor añadido que coadyuva al escaso alcance de sus estimaciones, al menos en un sentido positivo, y es que se sitúan básicamente en el plano del significado (Serrano Asenjo, 2002: 59).

Efectivamente, esas incursiones teóricas son de autobombo⁴ y de provocación hacia los defensores de posicionamientos férreamente historicistas. Son, asimismo, ocasionales, ya que, si bien Laura Marcus menciona el ensayo *Die kunst der biographie* (1936)⁵, parece que el texto tuvo escasa repercusión, seguramente porque surge en el ocaso de la nueva biografía y porque es varios años posterior al conocido ensayo de André Maurois. Puesto que no se ha podido tener acceso a esas reflexiones del biógrafo alemán, solo pueden referirse las ideas que este diseminó en algunos de los prólogos de sus obras, como el «Historia y ficción» de *Genio y carácter*, o lo recogido en sus primeras memorias, tituladas *Geschenke des Lebens: ein Rückblick (Regalos de la vida: una mirada retrospectiva, 1932)*, y repetido en su *Memoiren Geschenke des Alters oder Vor Sonnenuntergang (Autobiografía de un biógrafo (Memorias), 1948)*.

En esa última autobiografía, el conocido biógrafo dedica el capítulo «De mi taller» a exponer sus ideas sobre el género, donde afirma que «jamás he elaborado teoría alguna al respecto; solo últimamente, provocado por los ataques de los legitimistas, he tratado de precisar los fundamentos de mi intuitivo estilo literario» (1953: 231-232). No obstante, gran parte de los fundamentos biográficos defendidos por Emil Ludwig ya se

⁴ Ejemplo de ese tono autolaudatorio es el fragmento de sus *Regalos de la vida* en que exagera los materiales consultados para la redacción de *Goethe*: «Disponiendo de sus apuntes más íntimos, auxiliado por un tesoro de documentos que jamás volverá a reunirse acerca de una sola vida, pude escuchar los jadeos de lucha de un hombre consigo mismo a través de sesenta y cinco años, de un hombre que fue menos veces feliz y, por naturaleza, menos armónico, que todos» (Ludwig, 1932: 303).

⁵ No hay constancia de ninguna versión en español de dicho ensayo.

encuentran, con cierto desorden, en el prólogo de 1924 «Historia y ficción». Principalmente, el autor polariza entre el investigador y el artista para defenderse de los ataques proferidos hacia su persona y otros nuevos biógrafos por parte de los historiadores⁶. Para ello, se anticipa en cierto modo a la distinción de Maurois entre verdad científica y verdad poética al advertir que tanto el investigador como el artista buscan la verdad en forma diferente y entran en conflicto al creer que una es superior a la otra (1985: 5), y preconiza la idoneidad del talento poético para los géneros históricos:

El talento poético tanto puede perjudicar al historiador como favorecerle; pero siempre queda la cuestión de la proporción en que deben mezclarse la fantasía y la veracidad, que es al propio tiempo una cuestión moral: la de saber en qué grado se deja seducir el artista cuando trabaja como historiador. Mientras escribir historia no es más que escoger, separar e interpretar la documentación existente, se aproxima de un modo subrepticio a determinadas formas poéticas (1985: 6).

Ludwig coincide con el resto de nuevos biógrafos en que la historia en general y la biografía en particular se fundamentan sobre dos pilares, la selección —en la que ya hay un componente subjetivo— y la composición, en los que juega un papel destacado la intuición del artista: «Cada historiador de la antigua escuela se gloria de su objetividad, cada uno de los de la nueva profesa la intuición» (1985: 15). Aunque esta también es adoptada por Lytton Strachey como método biográfico, el autor alemán la hace derivar de su admirado Johann Wolfgang von Goethe, quien afirmaba que el poeta concibe el mundo por intuición. No obstante y para desmarcarse de las recriminaciones de los historiadores, Ludwig subraya en diversas ocasiones que para ser un buen historiador es necesario renunciar a la invención (1985: 8). Por ello, realiza un recorrido por los géneros —«formas» según él— a caballo entre la historia y la ficción —el drama histórico, la novela histórica y la biografía— a fin de subrayar la ausencia de invención en el género biográfico. Pese a haber iniciado su carrera como dramaturgo, el autor es consciente de que el peligro del drama es hacer hablar de un modo impropio al personaje histórico, mientras que la novela histórica puede distorsionar la imagen de una época (1985: 9). En ambos géneros, el autor se distingue del historiador en la libertad de la invención, algo en lo que redunda asimismo Maurois poco después.

Al mismo tiempo que reconoce que la fantasía no puede tener cabida, el biógrafo alemán se defiende con un contraataque, puesto que recuerda que la función del

⁶ Como expone Scheuer, los historiadores estaban molestos con los nuevos biógrafos por cuestionar su rol de creadores de opiniones y portavoces de la información, así como por usurparles la educación de la burguesía (Scheuer, 1979: 158).

historiador consiste en «vivificar hombres podridos en sus fosas, de tal modo que parecen presentarse ante nosotros, hablarnos, hacernos ver épocas enteras por arte mágico» y acusa a esos historiadores erigidos en su contra de haber olvidado esa función al «soterrarse en la investigación de sus fuentes» y desdeñar el arte de escribir, frente al valor prosístico de historiadores como Burckhardt, Mommsen, Carlyle, Macaulay o Plutarco (1985: 9). La diatriba está especialmente dirigida a la escuela de Ranke, fundada por el padre de la historia científica, el alemán Leopold von Ranke (1795-1886), y basada en el método filológico; esto es, en el recurso de las fuentes. Al especializarse como ciencia, esos historiadores veían como intrusos y como «bastardos, engendros de la Historia y la ficción» (1985: 12) a quienes «se apropian de los resultados de la investigación, sin seguir, a la inversa, el camino del microscopio» (1985: 11). Para Ludwig, ese proceder científico se encuentra invalidado, ya que opina que la interpretación de las fuentes es «un arte intransmisible» y que son el hombre de mundo y el artista, gracias a sus experiencias y a su capacidad intuitiva, quienes lo harán con mayor acierto que el «erudito puro» (1985: 13). La justificación del biógrafo, poco rigurosa e inaprehensible, es parte de su teoría del conocimiento del corazón humano, el cual solo es aprehensible por el hombre de mundo:

¡Qué desventura, que lo más difícil del mundo, el conocimiento del corazón humano, se encargue por error precisamente a tales hombres, que han de pasarse la vida entre actas! Este estudio se verifica todos los días, en todas partes, constantemente, y quien solo se ha formado en el seminario y en la biblioteca, el mero investigador, carece de condiciones para él (1985: 14).

Ludwig reclama una afinidad entre biógrafo y biografiado cercana a la respaldada por su homólogo francés, y aun va más allá al vincularlo con el genio de raigambre goethiana: «Todo esto no se aprende en las aulas, antes bien, flota entre el genio y la vida, entre la intuición y la experiencia» (1985: 15). Y es que, para el autor alemán, «El investigador encuentra, el novelista inventa, el biógrafo siente» (1985: 15). Con la misma inexactitud y subjetividad, Ludwig sostiene afirmaciones como: «Quien es capaz de leer las fuentes como símbolo, se siente respetuoso ante la fuerza del Destino, que se manifiesta en el transcurso de cada vida» (1985: 15). Esto es, según él, el nuevo biógrafo se rige por una lógica inductiva, ya que tiene un presentimiento sobre el destino de su biografiado que después ve ratificado por la documentación, algo que en algunos biógrafos dará pie a una lectura interesada y, por lo tanto, poco fidedigna o completa del personaje. Cabe notar al respecto que Emil Ludwig no emplea en ninguna ocasión la denominación de «nuevo biógrafo», sino la de «retratista» —sinónimo para él de «artista biógrafo»— o «biógrafo moderno» —cuyo origen sitúa en el

Winckelmann und sein Jahrhundert (*Winckelmann y su siglo*, 1805) de Goethe—. Precisamente la teoría del biógrafo como retratista se explica por cómo concibió su biografía sobre el poeta romántico alemán, algo también repetido en sus memorias: primero realizó una historia de su rostro, como si pudiera conocerlo a partir de los retratos que tenía a su disposición, y después, instigado por esa imagen, se documentó. El autor se justifica en los siguientes términos:

Solo quien es capaz de leer un carácter en un retrato, o adivinar el carácter del pintor comparando un rostro con su retrato pintado, puede distinguir en el estudio del pasado lo auténtico de lo apócrifo; solo él puede distinguir las facciones determinantes del alma (1985: 18).

Laura Marcus indica que esa concepción retratística de la biografía repercute en un texto anticronológico puesto que al centrarse en lo esencial del individuo trasciende la linealidad temporal (Marcus, 2004: 196). En cuanto a esa documentación, el biógrafo alemán recomienda ir a las fuentes primarias: retratos, diálogos, cartas, diarios. En cambio, subraya las cualidades artísticas de los biógrafos modernos para diferenciarse de los historiadores científicistas, de ahí que sostenga la máxima de que escribir es un arte y rehúya de las anotaciones. Ello se dirige a facilitar la lectura y a escribir de un modo comprensible para que también «el profano» pueda aprender en ello (1985: 23). Este fin pedagógico se combina con el artístico; el estilo debe estar en consonancia con el tema, algo en lo que también guarda cierto parecido con el ritmo biográfico de Maurois: «Con cada nuevo tema cambia el estilo, determinándolo la figura que hay que dibujar; ha de darse a esta el suyo, del mismo modo que el músico sabe si el nuevo tema que acaba de encontrar es más adecuado para cuarteto, sonata o sinfonía» (1985: 20). El biógrafo también comenta en el «Post scriptum» de *Napoleón* que para reavivar la vida plena de un personaje histórico del calibre del gobernante francés «es indudable que habrá que atenerse a su propio ritmo, dejándole hablar a él mismo cada vez que sea posible, con preferencia a todo otro testimonio», y añade:

El mismo autor debe olvidar que conoce el desenlace. Solo describiendo, en cada instante, los sentimientos del protagonista tal como debieron de ser en la realidad, sin tener en cuenta su destino ulterior, conseguirá engendrar esa tensión que, en la vida actual, hace vibrar apasionadamente el espíritu y carga de emoción los acontecimientos (1966: 507).

Esa concepción narrativa de la biografía encaja con la teoría de Maurois de presentar los hechos a medida que el biografado los vive, como si el autor tampoco los conociera de antemano, la cual ya aparece cifrada en la «Nota al benévolo lector» de *Ariel* —publicado dos años antes del *Napoleón*— en términos de «descubrimiento progresivo» (Maurois, 1975a: 10). Aunque el escritor alemán hace más hincapié en las cualidades del biógrafo que en las características de la biografía, sí sentencia que las

biografías tradicionales —«de la ciencia legítima»— solo describen la vida pública del político o la evolución literaria de un autor, mientras que el secreto de la biografía moderna es: «Presentar al mismo tiempo la vida pública y la privada, la vida activa y la inactiva de un hombre importante, en su invariable coincidencia, sin tomar una de ellas por más importante que la otra» (Ludwig, 1985: 21). Esa voluntad de reflejar las dos facetas de la vida humana, de equilibrar la vida privada, ausente sobre todo en las biografías mitificadoras pero materia exclusiva de algunas de las biografías francesas del siglo XIX, y la vida pública se observa, por ejemplo, en la configuración de *Napoleón* y de *Bismarck*. Tal como afirma el propio Ludwig en el prólogo, su propósito es reflejar «el verdadero carácter de aquel hombre» neutralmente, sin pasarlo por el tamiz de la admiración o el odio:

En lugar de seguir los métodos académicos y de recargar la exposición de su figura con notas, entendemos que lo más propio en nuestros días, como un ejemplo y una advertencia, es presentar a nuestros hombres plásticamente. El político no puede separarse del hombre; entre los sentimientos y los hechos existe una íntima dependencia y la vida pública marcha al unísono con la privada. Recoger los resultados del investigador y darles forma es, pues, obra del artista (1951a: 5).

A fin de retratar la vida del hombre en su complejidad, por lo tanto, es fundamental «no sentirse refrenado por ningún prejuicio moral, sino reconocer al hombre con sus contradicción y afirmarlo así» (1985: 26); tal como expondrá en *Regalos de la vida*: «explicar un hombre, pero no condenarlo» (1932: 328), premisa que, tal como se ha expuesto anteriormente, concuerda con lo proclamado por Strachey y Maurois. Asimismo, en numerosas ocasiones Emil Ludwig alude a claroscuros y a contradicciones al referirse a sus biografiados⁷, lo cual se vincula con la importancia adquirida por la psicología y con la desmitificación invocada desde Inglaterra y que Ludwig rebautiza como «desendiosamiento de los héroes» (1985: 27). Uno de los argumentos más repetidos por el autor alemán es que todos sus escritos, «ya sean dramas o biografías, no pretenden más que contribuir a la comprensión del corazón humano» (1932: 388). En otras palabras, Ludwig sostiene que las biografías modernas deben mostrar «el corazón del hombre» (1985: 27), «escribir la historia de un alma» (1985: 28) mediante un procedimiento puramente artístico, un retrato capaz de convertirse en «símbolo de una especie humana» (1985: 29) y de servir de ejemplo para los lectores:

⁷ Es el caso de *Bismarck*, en cuyo prólogo describe al político como: «Figura de un claroscuro de notable contraste, cual si llevase en sí las sombras del crepúsculo alternando con el brillo de la luz, semejante a las caras de Rembrandt, así era Bismarck y así debe representarse» (Ludwig, 1951a: 5).

Como un todo, o en cada uno de sus miembros, puede esta serie de antepasados servir de modelo; de retratos de hombres, pueden salir ejemplos para hombres, especialmente para la juventud, pues enriquecen la vida, no solamente el saber. La escuela de Plutarco, que a tantos talentos ha inspirado hacia lo grande, podría renovarse con los modelos medios de investigación de las fuentes y de la psicología (1985: 29).

Emil Ludwig vuelve a referirse a esa voluntad pedagógica en varias ocasiones. Una de ellas tiene lugar en sus *Regalos de la vida*, concretamente cuando rememora la gestación de su primera biografía, *Goethe*, poeta a quien consideraba «maestro de mi vida» (1932: 305) y cuya dimensión modélica —pensamiento realista pero acción idealista, impetuosidad, osadía, vitalismo— podía alcanzar al público:

Por eso fue para mí, y puede serlo para todo el mundo, un cálido estímulo de emulación, para lograr cada cual sacar de sí mismo cuanto lleva dentro. Únicamente así, no deificando a los hombres geniales, se convierten estos en modelos y ejercen beneficiosa influencia sobre la posteridad. Esta idea de Goethe me anima desde entonces en todas las esferas de la vida y proporciona a mi libro, al mismo tiempo, una nueva finalidad, una finalidad social (1932: 308).

Esa «finalidad social», emparentada con la educación moral que proclamaba Maurois tanto en la novela como en la biografía, reaparece en el «Post scriptum» de *Napoleón*, donde Emil Ludwig especifica el valor ejemplar que puede extraerse del gobernante francés:

Lo que un hombre puede alcanzar por la conciencia de sí mismo y el valor, por el ardimiento y la imaginación, por el trabajo y la voluntad, Napoleón Bonaparte nos lo ha enseñado. Y hoy día, en esta época de revoluciones, en que de nuevo se abren todos los caminos ante los mejores, la ardorosa juventud europea no podría encontrar ejemplo ni advertencia mayores que la vida de aquel hombre que, de todos los hombres de Occidente, fue el que más tremendas convulsiones creara y sufriera (1966: 507-508).

El biógrafo alemán también se ocupó de figuras políticas más recientes como el canciller Otto von Bismarck, de quien quiso demostrar, por encima del veto del emperador Guillermo II, que su cese había sido una de las principales causas que precipitaron la Primera Guerra Mundial, o del propio Káiser. En este último caso, quiso retratar al emperador en vida a través de «los informes de sus íntimos y familiares» (Ludwig, 1951b: 15); esto es, huyendo de las opiniones de sus enemigos, a fin de «estudiar las consecuencias que el carácter y modo de ser de un monarca pueden tener en la política mundial y en los destinos de un pueblo» (1951b: 16). Es así como Ludwig se adentra en la comprensión del pasado reciente mostrando el carácter inmaduro de Guillermo II y las condiciones que le empujaron a la soberbia y a la autocracia, además de exponer «cómo la opinión y voluntad de este Príncipe influyeron de una manera definitiva en todas las cuestiones vitales del país; y cómo, lo mismo en la paz que en la guerra, ningún problema vital fue resuelto sin él ni contra él» (1951b: 16). Cabe tener presente, como expone Scheuer, que las diatribas lanzadas por los historiadores tenían como trasfondo la defensa de la democracia y de la república por parte de Ludwig y

otros autores modernos; un deseo opuesto a la ideología de esos historiadores, la mayoría conservadores y monárquicos (Scheuer, 1979: 158).

Como ya se ha advertido, las ideas de Emil Ludwig en torno a la biografía hasta aquí expuestas no difieren mucho del capítulo «De mi taller» inserto en *Regalos de la vida* y ampliado en *Autobiografía de un biógrafo*. En él vuelve a reivindicar su condición de artista, esta vez bajo el argumento de que la gestación de sus obras ha respondido siempre a una pulsión interior, hasta el punto de asegurar que «Jamás he descrito la vida de ningún hombre por consejo o recomendación de nadie, ni de ninguno cuya entelequia no se ajustase a mi propio sentir o a mi forma de ver las cosas» (1953: 231). La defensa de su «intuitivo estilo literario» (1953: 232) vuelve a tener poco de teoría y mucho de vivencia bajo el paraguas un tanto pueril y desgastado del conocimiento del corazón humano:

Estadistas o acomodadores, aristócratas o ayudas de cámara, catedráticos o dactilógrafos, tanto si andaban a mi alrededor como si me los tropezaba por casualidad en mis correrías por ahí, indefectiblemente escuchaba en ellos la cadencia común a todos: el latido del corazón humano (1953: 237).

Como se aprecia en estas líneas, el biógrafo alemán difunde de sí mismo una imagen desenfadada a la par que comprensiva que ensancha su retrato de hombre de mundo. En este sentido y en actitud desdeñosa hacia los historiadores que le deslegitiman, se vanagloria de leer poco —a excepción de las fuentes para sus biografías— y de haberlo aprendido todo mediante la observación de caracteres de toda índole. En esta particular autodefensa, Ludwig afirma que nunca fue capaz de leer un libro entero de historia (1953: 238) ni se preocupó por descubrir fuentes inéditas (1953: 257). Es así como este autor concede gran importancia a lo previamente vivido y a todos los hombres conocidos, ya que en todos ellos encontraba algo interesante que le permitía coleccionar diferentes «ejemplares de *homo sapiens*» (1953: 238).

Ludwig no entiende a sus protagonistas por el influjo del medio o de las circunstancias económicas: «No como producto del medio, sino como resultado de la lucha contra el medio, trato yo de explicarme al hombre excepcional» (1953: 239). El autor no profundiza en esta idea compartida por otros biógrafos como Maurois, Zweig y las propias teorías orteguianas, aunque sí hace una referencia también superficial a la complejidad y el polifacetismo presumibles al hombre moderno que el psicoanálisis pone en la palestra. En lugar de establecer unos axiomas, Emil Ludwig vuelve a redirigir sobre su persona el foco de atención, ya que, a su juicio, primero se requiere comprender a esos personajes históricos mediante la identificación, «reflejarme en

ellos» (1953: 241), para que después los lectores hagan lo propio: «la intuición del poeta consiste en ponerse al nivel de sus personajes» (1953: 242).

El biógrafo lleva la identificación más allá cuando afirma: «Porque no es que me aproxime más o menos al hombre con el que, en el fuego de la descripción, convivo, sino que llego a convertirme realmente en él, a *ser* él, aunque no sea más que durante el corto tiempo que me dura el trance» (1953: 242). Es así como cierra místicamente sobre sí mismo este método intuitivo, artístico y subjetivo: aunque defiende que nunca inventa y que se basa en el dato fidedigno y contrastable, declara que es un arte inaprensible, un don basado en la capacidad de reconocer los momentos esenciales del propio destino para pintar después el de los demás (1953: 247). La única pauta de redacción que aporta a este arte mágico es la trasposición de ese destino a una división racional de la obra biográfica en tres o cinco partes y la fórmula de 2 % de inspiración y 98 % de esfuerzo, algo a simple vista contradictorio dado el previo hincapié en la inspiración artística.

Emil Ludwig cierra este capítulo de blindaje con un añadido de 1948 en el que defiende su posición en la renovación del género biográfico en Europa. Veinticuatro años antes, en el «Historia y ficción», consideraba a Lytton Strachey y André Maurois maestros de la biografía moderna y se incluía en la nómina de autores que entendían el género de un mismo modo:

Lo que los nuevos innovadores intentan no puede ser tan erostrático. ¿Cómo, de ser así, proclamarían mil voces en todos los países que por esta nueva forma de la descripción, en la cual Maurois y Lytton Strachey son maestros, se ha hecho llegar por primera vez humanamente una figura al corazón del lector ingenuo, mientras que hasta ahora solo el cerebro había sido estimulado? (1985: 27).

Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial y el fin del auge Emil Ludwig no parecía soportar el papel que la historiografía literaria le concedía: «como en los diccionarios enciclopédicos de diversos idiomas y en los libros sobre historia de la literatura he leído a menudo que todo lo que sé del arte de la biografía lo he tomado de los ingleses, no veo por qué no he de defenderme, al menos por una vez» (1953: 289). Es por ello por lo que el biógrafo alemán se ampara en su originalidad y primacía en la renovación biográfica de un modo tampoco exento de rimbombancia:

Tres son las veces que he puesto de moda un género literario. La primera, con mi *Vida de Goethe*, que, aparecida en 1919, es, por tanto, anterior a la de *Queen Victoria*, de Strachey, cuya publicación fue en 1920. Mis otros colegas de importancia —Stephan [sic] Zweig, André Maurois, Guedalla, etc.— vinieron también después. Lo que pasa es que, como las obras en alemán no empezaron a traducirse y a publicarse fuera de mi país hasta 1925, los lectores norteamericanos y de otros sitios no se enteraron de que existían mis libros sobre Goethe y Napoleón sino bastante después de conocer a Strachey, el cual, como es lógico, había dado al mismo tiempo que yo, con una forma literaria similar, pero por caminos completamente independientes, como con frecuencia ocurre también con tantos descubrimientos e invenciones (1953: 289).

Las declaraciones del biógrafo, a la luz de lo expuesto hasta aquí, requieren un par de correcciones. La primera de ellas es que todas las búsquedas devuelven como año de publicación de su *Goethe* 1920. *La reina Victoria* de Lytton Strachey aparece también un año después: en 1921. Además, la primera obra de referencia del autor inglés, los *Victorianos eminentes*, es de 1918, anterior por lo tanto a cualquier obra biográfica de Emil Ludwig. En este sentido, el autor alemán no puede proclamarse cronológicamente el padre de la nueva biografía. Sin embargo, sí puede darse por válido el argumento de que no conociera los trabajos de Strachey antes de escribir *Goethe* y de que llegara a una fórmula similar por un camino propio. Ello ratifica la tesis aquí defendida de que cada autor concibió el género según sus propios presupuestos. No obstante, muchos de los argumentos coincidentes entre Ludwig y Strachey o Maurois dan fe de una intuición similar, al tiempo que dejan entrever que el biógrafo alemán era conocedor de lo expuesto por sus homólogos.

Respecto a la huella de Emil Ludwig en sus compañeros, Johanna Roden (1983) da cuenta de la relación con Stefan Zweig y de la correspondencia que ambos mantuvieron entre 1910 y 1940, así como del tributo que el austriaco le dedicó en el ejemplar de la revista vienesa *Neue Freie Presse* del 25 de enero de 1931, reeditado en abril del mismo año en *Living Age*. Asimismo, Michael Holroyd comenta que Lytton Strachey daba cuenta en su epistolario de haber leído *Guillermo II*, biografía que encontró bien hecha, interesante e inteligente, y *Napoleón*, vida que le pareció de calidad inferior (Holroyd, 2005: 567 y 569).

Parece lógico deducir que la resonancia que tarde o temprano los diferentes biógrafos tuvieron en la prensa internacional y la circulación de diferentes ediciones y traducciones propició que el resto conocieran también las obras de Ludwig. En España, sin ir más lejos, las traducciones de Editorial Juventud, realizadas muchas de ellas por Ricardo Baeza, ayudaron a expandir su fama en el ámbito hispano. Precisamente el crítico y traductor no tuvo reparos en subrayar su «sentido dramático de la realidad, un arte de pintor y de dramaturgo, una imaginación servida por la experiencia» (en Ludwig, 1966: 5), recogiendo de este modo buena parte de lo autoproclamado por el autor, y elogiaba entre todas sus obras *Napoleón* porque apreciaba que en él: «culminan, en una perfecta fusión, el arte del historiador y el arte del poeta; verdadera epopeya en prosa, vivificada por la sutileza del psicólogo, más bien que monografía histórica» (en

Ludwig, 1966: 5)⁸. Psicología en la comprensión de los personajes históricos, junto con la unión entre historia y arte, son, por lo tanto, los rasgos fundamentales que Emil Ludwig comparte con el resto de nuevos biógrafos.

4.2. Stefan Zweig: biografías de almas

De entre los diferentes nuevos biógrafos, seguramente la figura de Stefan Zweig⁹ es la más conocida por los lectores actuales dada la constante reedición de su obra y la mitificación como último intelectual europeo en tiempos de Hitler. Muchas son las coincidencias respecto a su homólogo Emil Ludwig: además del idioma, y de la religión, los dos vieron cómo el fanatismo y el fascismo contra el que combatían les incluía en la lista de autores prohibidos y quemaba sin miramientos sus obras. El austriaco inició su carrera literaria con poemas y críticas en la prestigiosa *Neue Freie Presse*, antes de dar, como Ludwig, el salto al teatro con *Tersites* (1901), obra de la que él mismo declaró:

De todos modos, ese drama anunciaba ya un cierto rasgo característico de mi manera de pensar: es que nunca —infaliblemente— tomo partido a favor del “héroe”, sino que solo veo la parte trágica del vencido. En mis narraciones cortas, quien me atrae es siempre aquel que sucumbe al destino; en las biografías es la figura de alguien que tiene razón no en el campo real del éxito, sino única y exclusivamente en el moral. Erasmo y no Lutero, María Estuardo y no Isabel, Castelleo y no Calvino (Zweig, 2002: 220).

Tras *Tersites* escribió, entre otros, *Das Haus am Meer* (La casa al borde del mar, 1911) o *Jeremias* (1916), drama este último surgido durante la Primera Guerra Mundial en el que desde el pacifismo se recurre al profeta bíblico que predicó en vano para mostrar «la superioridad anímica del vencido»:

Siempre me ha fascinado la idea de mostrar el endurecimiento interior que en el hombre provoca cualquier forma de poder y el entumecimiento del alma que la victoria produce en pueblos enteros, para luego contrastarlos con el poder de la derrota, que agita el alma e imprime en ella profundos y dolorosos surcos (2002: 322).

Es así como Stefan Zweig comienza a combatir contra la guerra y a forjar lo que él mismo denomina en un capítulo de sus memorias «la lucha por la fraternidad

⁸ El prefacio al que corresponden las valoraciones de Ricardo Baeza se encuentra ya en la primera edición de la traducción para Editorial Juventud en 1931.

⁹ Además de las obras de carácter biográfico a las que se hará referencia en las siguientes páginas, Stefan Zweig es autor de numerosas novelas cortas y novelas como *Die Liebe der Erika Ewald* (*El amor de Erika Ewald*, 1904), *Amok. Novellen einer Leidenschaft* (*Amok o el loco de Malasia*, 1922), *Die Augen des ewigen Bruders. Eine Legende* (*Los ojos del hermano eterno. Una leyenda*, 1922), *Brief einer Unbekannten* (*Carta de una desconocida*, 1922), *Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen* (*La confusión de los sentimientos*, 1927), *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* (*Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, 1929), *Die Schachnovelle* (*Novela de ajedrez*, 1941), etc.; y obras ensayísticas como *Sternstunden der Menschheit* (*Momentos estelares de la humanidad*, 1927) o *Brasilien. Ein Land der Zukunft* (*Brasil: país del futuro*, 1941).

espiritual», una convicción que impulsará también sus biografías. En realidad, el germen de esa unión entre una labor de fraternidad por encima de las nacionalidades y lo biográfico se encuentra en Zweig antes de la guerra, cuando conoce en París a diferentes autores franceses y traduce, entre otros, a las poetas Émile Verhaeren y Marceline Desbordes Valmore. De ambas publica sendas obras en 1910 y 1920, respectivamente, a caballo entre la biografía y el estudio crítico de su poesía. Estas anticipan su *Romain Rolland* (1921), escritor a quien el biógrafo austriaco atribuía la creación de la primera novela conscientemente europea y al que admiraba precisamente porque «no servía a una sola nación europea sino a todas y al hermanamiento entre ellas» (2002: 258).

No obstante esas incursiones por la vía de la traducción y la crítica, se considera que la primera obra de carácter biográfico del autor es su *Drei Meister (Tres maestros)*, 1919), primer ensayo biográfico en forma de trilogía de su serie *Constructores del mundo*. De este modo, la atracción por el género biográfico se produce como en el resto de los nuevos biógrafos durante la Primera Guerra Mundial o la inmediata posguerra motivada por una doble pulsión, exterior e interior. Por una parte, como ocurriera también con Lytton Strachey, desde el punto de vista exterior Stefan Zweig era consciente de una fractura respecto al mundo precedente que había imprimido desengaño a toda su generación. Como él explica en *El mundo de ayer*, después de 1919 habían perdido la ingenuidad con la que confiaban en sus autoridades:

Toda una generación de jóvenes había dejado de creer en los padres, en los políticos y los maestros; leía con desconfianza cualquier decreto, cualquier proclama del Estado. La generación de la posguerra se emancipó de golpe, brutalmente de todo cuanto había estado en vigor hasta entonces y volvió la espalda a cualquier tradición, decidida a tomar en sus manos su propio destino, a alejarse de todos los pasados y marchar con ímpetu hacia el futuro. Con ella había de empezar un mundo completamente nuevo, de orden completamente diferente en todos los ámbitos de la vida. Y, naturalmente, los comienzos fueron impetuosos, exagerados y hasta brutales. Todos y todo lo que no era de la misma edad era considerado como caduco (2002: 379).

Aunque ese espíritu vanguardista pudiera parecer incompatible con la resurrección de un género revisionista como la biografía, análogamente a lo acaecido en Inglaterra fue una oportunidad para desconchar el barniz divinizador de los personajes históricos con el objetivo final de comprender el presente a partir del pasado. Por otra parte, interiormente ello entronca en el caso de Zweig con lo que él entendía por misión del escritor: «defender y proteger lo común y universal en el hombre» (2002: 295). A través de sus biografiados, el escritor austriaco consigue conformar esa «fraternidad universal», al tiempo que, en unas ocasiones más claramente que en otras, se identifica con sus personajes y expresa mediante ellos sus propias ideas.

Según sus memoria, la serie de los *Constructores del mundo*¹⁰ le sirvió justamente para superar su etapa estética y refugiarse de los «ismos» escribiendo cuatro volúmenes sobre los grandes hombres de la humanidad: *Tres maestros* (1919), sobre Balzac, Dickens y Dostoievski; *Der Kampf mit dem Dämon* (*La lucha contra el demonio*, 1925), sobre Hölderlin, Kleist y Nietzsche; *Drei Dichter ihres Lebens* (*Tres poetas de sus vidas*, 1928), sobre Casanova, Stendhal y Tolstoi; y *Die Heilung durch den Geist: Mesmer–Mary Baker-Eddy–Freud* (*La curación por el espíritu: Mesmer–Mary Baker-Eddy–Freud*, 1931). En el prólogo al tercero de estos tomos, el propio Zweig expone que el propósito de la serie es «dar una idea clara de los tipos más característicos del espíritu creador, presentándolos en formas de figuras» (Zweig, 1978c: 949). Con ello, el autor rehúsa el punto de vista del ambiente histórico o nacionalista para proyectarlos, en contraposición, desde una perspectiva caracterológica y psíquica. Publicados en la editorial Insel, los cuatro volúmenes llevaban el subtítulo *Ensayo de tipología del espíritu* ya que, según la introducción a *La lucha contra el demonio*, a partir de retrato de tres personajes «unidos por una íntima afinidad», «No trato de buscar fórmulas para lo espiritual, sino que plasmo espiritualidades» (1965a: 87). A través de novelistas, poetas, escritores autobiográficos y médicos, el biógrafo austriaco no oculta su intención de actualizar el procedimiento de Plutarco en sus *Vidas paralelas*:

Ese secreto plástico lo sabían ya Plutarco, este antiguo creador de retratos, quien en sus “Vidas paralelas” presenta siempre un personaje romano a la par que uno griego, para que así, detrás de la personalidad, pueda verse de modo más claro su proyección espiritual, es decir, el tipo. Algo parecido a lo que perseguía ese ilustre escritor antiguo dentro de la Biografía histórica, lo intento alcanzar yo en la presentación literaria de personajes (1965a: 87).

Ese método plástico, pictórico, al que hace referencia no es otro que el del contraste, la comparación, a través de la yuxtaposición: «así como las fórmulas empobrecen, la comparación enriquece, pues realza los valores, dando una serie de reflejos que, alrededor de las figuras, forman como un marco de profundidad en el espacio» (1965a: 87)¹¹. Esta metodología y su forma tripartita, no obstante, es más

¹⁰ De acuerdo con Jean-Jacques Lafaye esta serie iba a comprender en un principio más de diez trilogías (Lafaye, 1995: 77).

¹¹ En «La historia como poetisa» Stefan Zweig defiende este procedimiento artístico como algo intrínseco a la historia al argumentar: «Pues no existe ni una sola obra de teatro ni una gran novela en que el poeta se contente con presentar una gran figura: la obra de arte completa, para ser intensa, debe ofrecer tensiones contrarias, toda figura ha de tener su gran contrafigura, pues una fuerza necesita, para desplegarse del todo y para manifestar su verdadera dimensión, la resistencia creadora. E igualmente la historia necesita, para producir un efecto auténticamente emocionante, presentar a la vez varias grandes figuras, y sus puntos críticos de auténtico interés son invariablemente como de alud, en que las grandes

cercana al ensayo que a la biografía propiamente dicha, ya que el discurso gira en torno a la vida pero sobre todo a la obra de autores a través de un tema que cohesiona la comparación; un elemento unificador que recuerda el consejo de Maurois de hacer pivotar la biografía sobre los temas o motivos que se repitieran a lo largo de la existencia del personaje. La unidad de las trilogías de Zweig la aporta el paradigma de personajes, especialmente creadores literarios; unos personajes-tipo cuya elección responde primordialmente a un interés del biógrafo: «Psicólogo por pasión, plasmador de la voluntad creadora, realizo solamente mis aficiones dejándome arrastrar por aquellas figuras que más profundamente me atraen» (1965a: 88). Es así como Stefan Zweig se convierte en el nuevo biógrafo más afín, como veremos, con la psicología en calidad de ciencia que investiga el alma.

En cuanto a la atracción por las figuras biografiadas, ciertamente las tres primeras trilogías sí responden al análisis de figuras con «voluntad creadora»; esto es, ofrecen a su vez un contraste de tipologías de escritores. En el caso de *Tres maestros*, los estudios sobre los novelistas realistas Balzac, Dickens y Dostoievski habían sido escritos durante el transcurso de diez años por el anhelo de «presentar tres grandes naciones, cada una con uno de sus mejores novelistas» (2002: 273). Y es que Zweig se sentía fascinado por la figura del novelista como creador de mundos propios: «Destacar en su recóndita unidad esta ley íntima, esta formación caracterológica, es el intento primordial que persigue el presente libro, cuyo subtítulo inédito podría rezar: “Psicología del novelista”» (1978b: 500).

La lucha contra el demonio, en cambio, supone una premonición del propio destino de Stefan Zweig: el fin trágico y prematuro de aquellos poetas vencidos por «una fuerza poderosísima y en cierto modo ultramundana» (1965a: 88). En Hölderlin, Kleist y Nietzsche se combinan elementos fascinadores para el biógrafo como lo fragmentario, el mundo del espíritu y el infinito. Los tres poetas son víctimas de un poder superior a su voluntad; es la lucha del genio creador contra su propio destino a la que estos tres poetas sucumben, pero que a su vez es responsable de su arte: «un arte característico, arte de embriaguez, de exaltación, de creación febril, un arte espasmódico que arrolla al espíritu, un arte explosivo, convulso» (1965a: 90). Siguiendo el recurso

fuerzas chocan contra el destino, como las aguas contra las rocas. La historia, de no ser así, sigue su curso años y más años, con un ritmo casi monótono, pero en algunos segundos grandiosos aproxima de repente sus orillas, se forma una catarata de curso ruidoso y tensión emocionante y de pronto la escena histórica se llena y sobrea abunda con un tropel de figuras geniales que contrastan entre sí» (Zweig, 1998: 275).

del contraste, en esta trilogía se añade el contratipo de Goethe, del poeta que sabe dominar ese misterioso y demoníaco poder por la voluntad, con el objetivo de que no parezca que el arte titánico de los otros es el único posible ni el más sublime. Los novelistas y poetas son contrapuestos en la tercera trilogía con las figuras de Casanova, Stendhal y Tolstói en cuanto que escritores cuyo “yo” aparece reflejado en sus textos. Zweig los considera ejemplos de lo que la psicología denomina espíritus introvertidos, frente a los extrovertidos representados en los libros anteriores (1978c: 949), y busca analizar la «subjetividad del artista ocupado únicamente en sí mismo» (1978c: 950); es decir, el artista que puede reflejar su “yo” en cualquier tipo de arte pero que solo a través de la autobiografía lo logra completamente.

El cuarto volumen, *La curación por el espíritu*, difiere de esos espíritus creadores de los tres precedentes. Dada la omnipotencia de la técnica durante el siglo XIX y el desarrollo de la psiquiatría, a través de las síntesis de Franz Anton Mesmer, Mary Baker-Eddy y Sigmund Freud, el nuevo biógrafo pretende presentar sus métodos de curación, los cuales atienden al poder de la mente: sugestión, fe religiosa y autoconocimiento. En las páginas introductorias, el biógrafo austriaco pretende anticiparse a posibles críticas aclarando que nunca experimentó ninguno de esos métodos y que, por lo tanto, está libre de fanatismo:

Así espero que, limitándome a presentar unos esquemas o figuras, cediendo a mis aficiones de psicólogo, habré permanecido imparcial e independiente, y no se me podrá tachar ni de mesmerista al pintar a Mesmer, ni de cristiano-científico ante Baker-Eddy, ni de entusiasta psicoanalítico en mi evocación de Freud (1965b: 348).

Es relevante tener en cuenta esta advertencia de Zweig ya que, no solo indica la afinidad por la psicología que le lleva a interesarse por esas figuras, sino que además rehúye del psicoanálisis. Como se ha indicado antes, el nuevo biógrafo de *María Antonieta* se reconoce, con menos reparos que sus compañeros, un «psicólogo por pasión». Ello ha dado pie a que, como señala Serrano Asenjo, algunos críticos como Pierre Grappin¹² hayan expuesto que se inspiró en las doctrinas freudianas. También son favorables a esta teoría Daniel Madelénat (1984: 68) y François Dosse (2011: 77). Si bien es cierto que en *El mundo de ayer* Stefan Zweig recuerda en varios momentos la amistad que le unió al padre del psicoanálisis¹³, su primera esposa, Friderike Maria

¹² Concretamente, Pierre Grappin establece esta vinculación en «Stefan Zweig écrivain de l'entre-deux-guerres», recogido en *Stefan Zweig 1881-1942*, París, Centre d'Etude des Périodiques de Langue Allemande de l'Université de Metz, pp. 1-12.

¹³ El propio Stefan Zweig aseguró que su amistad con Freud, junto con la de Rolland y Verhaeren, fue una de las más fecundas y en ocasiones decisivas de su vida (Zweig, 2002: 260)

Zweig, advierte en una de las primeras biografías sobre el escritor que, pese a ser lector asiduo de Freud y admirarle, no era un freudiano incondicional. Además, según ella informa, el biógrafo condenaba que los legos en la materia jugaran con el psicoanálisis: «que personas solo superficialmente familiares con la grandiosa teoría, puedan penetrar en el país del alma, que para él era siempre sagrado» (Zweig [Friderike Maria], 1947: 179).

Otro de los biógrafos de Zweig, Oliver Matuschek, relata la relación entre ambos austriacos a través de la correspondencia que mantuvieron. De ella se extrae que el psicoanalista leía concienzudamente las novedades que Zweig le enviaba y que le remitía sin reparos tanto sus alabanzas como sus objeciones. Por ejemplo, es significativo que el volumen de *La lucha con el demonio* esté dedicado a Freud y que, según recoge Matuschek, el biógrafo le manifestase epistolarmente su agradecimiento ya que gracias a sus estudios «uno podía atreverse a emprender sin falsa timidez trabajos biográficos, y a adentrarse sin pudor en el mundo afectivo de las personas biografiadas» (en Matuschek, 2009: 220). Pese a ello, el retrato de Freud en *La curación por el espíritu* produjo cierta tensión entre biógrafo y biografiado. Hasta ese momento Zweig no se había interesado por los detalles del psicoanálisis, ciencia que la que debió documentarse para exponer su síntesis. Freud declaró a Arnold Zweig su desagrado por tal empresa¹⁴ y no dudó en sugerir su descontento al propio autor al leer el resultado: «Por lo demás le pondría el reparo de que usted acentúa en mí exclusivamente el elemento pequeñoburgués de la corrección, pero yo soy algo más complicado» (en Matuschek, 2009: 253). A la luz de todos estos datos, por consiguiente, se extrae que el interés de Zweig por el análisis psicológico de sus biografiados y la amistad y admiración por Freud no implica necesariamente que aplicase el método psicoanalítico en sus biografías.

Intercaladas con los volúmenes de *Constructores del mundo*, Stefan Zweig publicó diferentes biografías de un único personaje, las cuales le granjearon su mayor popularidad como biógrafo. La biografía encargada de catapultarlo al éxito fue *Joseph Fouché. Bildnis eines politischen (Fouché. Retrato de un político, 1929)*, a la que siguieron *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters (María Antonieta, 1932)*,

¹⁴ En carta a Arnold Zweig del 10 de septiembre de 1930, Freud le escribe respecto a ese proyecto biográfico: «[...] mostraba, como interferencia, al otro Zweig, de quien sé que actualmente está en Hamburgo, trabajando en un ensayo que trata sobre mí y que se propone exponerme ante la opinión pública en compañía de Mesmer y Mary Eddy Baker. En este último medio año, él me ha dado fuertes motivos para sentirme disgustado [...]» (Freud, Zweig, 2000: 28).

Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam (Triunfo y tragedia de Erasmo de Rotterdam, 1934), *Maria Stuart* (María Estuardo, 1935), *Castellio gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt* (Castalión contra Calvino: conciencia contra violencia, 1936), *Magellan. Der Mann und seine Tat* (Magallanes, 1938), *Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums* (Américo Vespucio, 1944), y, finalmente, la que debía ser su biografía cumbre: *Balzac. Roman seines Lebens* (Balzac: la novela de una vida, 1946)¹⁵.

Muchos de esos personajes, como Fouché, Erasmo, Castalión o Vespucio nunca habían sido biografiados o solo en contadas ocasiones. No se trataba, como en las trilogías, de retratar a los creadores de mundos, a los escritores, sino, según subraya Friderike Maria Zweig, de buscar otras grandes figuras:

[...] por la posibilidad que ofrecen de sacar conclusiones impresionantes para lo humano en general. Por eso, no puede hacerse el reproche de haber tratado como psicólogo y relator de sus personajes históricos, además de intensificar por este medio la atención que había merecido de sus méritos como autor (Zweig [Friderike Maria], 1947: 222).

En el caso de la biografía sobre Fouché, Zweig se sorprendió de la buena acogida por parte del público, ya que no era un personaje venerado y él mismo admite en sus memorias que «escribí el libro por el simple placer de escribirlo» (Zweig, 2002: 402). Según cuenta el biógrafo austriaco en la introducción a esta obra, su interés por el político más camaleónico de la historia francesa surgió a raíz de la imagen que Honoré de Balzac realizó de él en *Une ténébreuse affaire* (Un asunto tenebroso, 1841), novela perteneciente a la serie de *La comedia humana* en la que aseguraba que Fouché había ejercido más poder sobre los hombres que el mismo Napoleón (en Zweig, 1963c: 559). Sin embargo, según relata Oliver Matuschek, el biógrafo llegó a comentar a su círculo más íntimo el desagrado que le provocaba adentrarse en la vida de un ser tan maquiavélico, hasta el punto de jurar que «jamás volvería cometer el error de escribir sobre un monstruo semejante» (Matuschek, 2009: 243). Aun con ello, la atracción de Stefan Zweig por penetrar en la psicología humana le despertaba al mismo tiempo cierta admiración por ese personaje poderoso, extrahumano y amoral. Es así como consigue biografiar una nueva tipología humana, la del hombre político: «Una biografía así, de una naturaleza perfectamente amoral, aun siendo, como la de José Fouché, tan singular y significativa, me doy cuenta de que no va con el gusto de la época» (Zweig, 1963c: 559). El autor era consciente de que la época demandaba «biografías heroicas», sobre

¹⁵ Para un recorrido sintético por las biografías de Stefan Zweig, véase el artículo de Klaus Zelewitz «Raconter l'histoire —est-ce un risque? Les biographies de Stefan Zweig» (1982).

todo por parte de la juventud; obras que sirvieran de ejemplo, «que amplifican el alma, aumentan la fuerza y elevan espiritualmente» (1963c: 559). No obstante, eran políticos en segundo plano como Fouché los que dominaban la toma de decisiones, por lo que era más instructivo conocer «el secreto de su poder peligroso» (1963c: 560).

Hay, por consiguiente, en las biografías de Stefan Zweig un objetivo pedagógico, ejemplificador, que, como ocurre en el resto de nuevos biógrafos, no consiste en un retrato laudatorio del personaje, sino en una desmitificación y una búsqueda de la compleja verdad que oculta tanto la mente como la historia en consonancia con la época. Aunque el autor nunca teorizó sobre el género biográfico al modo de André Maurois, sí dispersó algunas de sus consignas por algunas de las notas introductorias a sus estudios y en alguna conferencia. Dos de esos elementos paratextuales más significativos son la introducción y la nota final de *María Antonieta*. En ellos, Zweig alude a su concepción de la historia como demiurgo, tema desarrollado, como se examinará más adelante, en la conferencia «La historia como poetisa».

Sus supuestos sobre el modo de enfocar el género son bastante semejantes a los revelados por sus homólogos coetáneos. Uno de esos puntos concordantes responde al tipo de personaje. Zweig recorre la psicología de los grandes hombres de la historia pero también de seres menos heroicos, como Fouché, o que él mismo denomina caracteres medios, ya que, según argumenta: «La tensión trágica no se produce solo por la desmesurada magnitud de una figura, sino que se da también, en todo tiempo, por la desarmonía entre una criatura humana y su destino» (1978a: 14). Nuevamente, el biógrafo austriaco se siente atraído por la dimensión humana que alcanza el personaje histórico que vive un destino trágico, extraordinario. *María Antonieta* es el paradigma de ese destino trágico por el antagonismo entre su existencia real y su muerte acusada de traición, «desde el lujo a la indigencia, desde la simpatía universal al odio, desde el triunfo a la calumnia» (1978a: 17). El principal objetivo de Zweig, por consiguiente, es presentar ese destino trágico y la humanidad del personaje al tiempo que corrige las deformaciones de la verdad que se habían realizado sobre la soberana, tanto por parte de detractores como de aduladores. De ello da cuenta el siguiente fragmento de la «Nota final», el cual es quizás su glosa más significativa respecto a la nueva biografía:

Por ser nuestra concepción de los derechos humanos y morales de la mujer, aunque por casualidad sea reina, más libre que la de antes, estamos hoy más próximos del camino de la sinceridad y tenemos menos temor de la verdad psicológica, pues ya no creemos, como la anterior generación, que para que interese una figura histórica sea necesario alterar a *tout prix* su carácter, idealizándolo o convirtiéndolo en sentimental o heroico, oscureciendo así importantes rasgos esenciales de su espíritu y exaltando hasta lo trágico otros. No el divinizar, sino el

humanizar es la suprema ley de todo estudio creador de las almas; su tema es explicar, no disculpar con artificiales argumentos (1978a: 495).

En estas líneas se condensan ese nuevo tipo de personaje biografiado, «medio» y no necesariamente heroico, y el revisionismo histórico implícito en cada generación y que durante el período de entreguerras se tradujo en esa búsqueda de «la verdad psicológica». En Zweig, como en sus homólogos, esa nueva perspectiva consiste en humanizar a través de las diferentes verdades del individuo, en una comprensión humanista que proporcione al lector un aprendizaje de la historia y del ser humano mayor que las pretéritas biografías de carácter mitificador.

Ejemplo de esa voluntad de rescatar del pasado figuras olvidadas desde una nueva óptica es *Triunfo y tragedia de Erasmo de Rotterdam*. La finalidad pedagógica que encierra la elección del humanista renacentista es más manifiesta que la de la ajusticiada soberana por servir su lucha contra el fanatismo religioso de trasunto de los fanatismos fascistas. En palabras de Zweig, Erasmo fue «el primer europeo consciente, el primer combatidor amigo de la paz, el más elocuente defensor del ideal humanístico, benévolo para lo mundano y lo espiritual» (1963b: 415). Es seguramente el biografiado con quien el autor establece una mayor identificación por ese abierto cosmopolitismo, un ideal opuesto a los nacionalismos. Esta filiación es consciente por parte de Zweig, quien en sus memorias se refiere a esta biografía en términos de «autorretrato encubierto» (2002: 480)¹⁶, algo que también se deduce de las primeras páginas de *Triunfo y tragedia de Erasmo de Rotterdam*, en las que realiza un primer esbozo del destino trágico del humanista haciendo hincapié en el la lucha contra el fanatismo y la intolerancia como fuerza «antagónica de la razón» y «pecado original de nuestro mundo» (Zweig, 1963b: 415-416). Como antídoto, Erasmo defiende a ojos de Zweig una «cultura europea colectiva» (1963b: 419) que concuerda con el ideal del biógrafo en una etapa de su vida en la que se exilia en Londres para huir del nazismo. De ahí que se

¹⁶ Esa identificación entre Stefan Zweig y Erasmo de Rotterdam ha sido cifrada por Jean-Jacques Lafaye en los siguientes términos: «*Erasmo* es el retrato exacto de Zweig, que analiza sin concesiones la psicología del más célebre de todos los humanistas: un hombre que sabe mantener una actitud digna ante todas las locuras de su siglo, porque se siente por encima de ellas, pero sin decidirse a combatir las de frente. Este es justamente el drama de Stefan Zweig, que desde luego reprueba la demencia persecutoria de Hitler y su afán de poder absoluto, pero se contenta con abandonar la zona peligrosa en vez de resistir en su sitio, allí donde todo el mundo le espera» (Lafaye, 1995: 140-141). La comparación entre este biografiado y su biógrafo también ha sido analizada por Jacob Golomb en «Erasmus: Stefan Zweig's Alter-Ego» (2007), donde considera que Erasmo es el *alter ego* de Zweig, no solo por su espíritu cosmopolita y europeísta, sino que encontraba en él una manera de superar su marginalidad judía, su estatus al margen de los grandes movimientos: socialismo, sionismo, cristianismo.

puedan señalar como parte de ese autorretrato encubierto descripciones de Erasmo como:

No avecinado en ningún país, pero familiar con todos, primer cosmopolita y europeo consciente, no reconocía ninguna superioridad de una nación sobre las otras, y como había enseñado a su corazón a valorar solo a los pueblos en virtud de su *élite*, todos le parecían dignos de afecto (1963b: 418).

Biógrafo y biografiado también coinciden en la imagen de «mediador comprensivo» al margen de los posicionamientos rígidos y totalitarios, como por ejemplo cuando se aduce: «Pero a la derecha hay exageración y a la izquierda hay exageración, a la derecha fanatismo y a la izquierda fanatismo, y él, el hombre inmutablemente antifanático, no quiere servir a una exageración ni a la otra, sino solo a su norma eterna, la justicia» (1963b: 423). En esencia y coincidiendo con las apreciaciones de Oliver Matuschek, Zweig refleja la vida de alguien que, como él, ve la verdad pero no logra que sus advertencias triunfen (Matuschek, 2009: 286), de modo que el destino trágico que relata es premonición de lo que él cree también que será su propio destino en un momento en que, al tiempo que intenta concienciar a sus lectores, ve imposible erradicar de Europa la oleada de fanatismo. Este cometido es similar al realizado dos años después en *Castalión contra Calvino*, subtulado sin ambages *conciencia contra violencia*. Según Señala Jean-Jacques Lafaye, el escritor se decidió a escribir este nuevo libro histórico pivotado sobre dos personajes antitéticos después de que *Mi lucha* de Adolf Hitler se estuviera traduciendo a diferentes lenguas (Lafaye, 1995: 147).

En consecuencia, el motivo de la identificación compartido por Stefan Zweig y André Maurois, así como por Ludwig en cierta medida, se halla claramente ligado a la necesidad de canalizar un pensamiento o ideal mediante la expresión artística. Es este uno de los rasgos definitorios de la nueva biografía y que le confieren el estatus artístico que la separan de su anterior relegación como subgénero histórico. En el caso de Zweig, esta ligazón artística es patente en la introducción a *María Estuardo*, donde establece que es imprescindible realizar «nuevas elucidaciones» sobre personajes históricos —«Pues todo lo intrincado anhela claridad y apetece la luz todo lo oscuro» (Zweig, 1963a: 13)— sirviéndose de unas cualidades artísticas que resultan esenciales para el nuevo biógrafo:

Lo claro y manifiesto se explica por sí mismo, pero lo misterioso es un acicate para la imaginación creadora. Por ello exigen siempre una nueva interpretación y estimulan el ingenio del artista aquellas figuras y acontecimientos de la Historia que aparecen envueltos en el misterio (1963a: 13).

A pesar de que el biógrafo austriaco no expuso las pautas artísticas de la biografía en un texto que se pueda considerar canónico de su teoría, sí aludió a ello entremezclado con otros temas. Por ejemplo, en *El mundo de ayer* comenta la clave de su éxito¹⁷ obligado por la voluntad de dejar constancia de ello para la posteridad justo cuando había sido prohibida la circulación de sus libros en su lengua materna. Según el autor, ese éxito literario —«para mí insospechado» (Zweig, 2002: 403)— se debía principalmente a que le irritaba «lo prolijo, lo ampuloso y todo lo vago y exaltado, poco claro e indefinido, todo lo que es superficial» (2002: 403), lo cual se traduce antitéticamente en su obra en una prosa amena y desprovista de todo lo superfluo a la que contribuía su facilidad y fluidez de escritura. En la biografía, concretamente, ese proceso de gestación encaja con el del resto de nuevos biógrafos ya analizados y que va de la documentación a la síntesis:

Asimismo, cuando empiezo una obra biográfica, utilizo todos los detalles documentales imaginables que tengo a mi disposición [...] Pero en el libro impreso y publicado no se encuentra ni una sola línea de todo ello, porque, en cuanto termino de poner en limpio el primer borrador de un libro, empieza para mí el trabajo propiamente dicho, que consiste en condensar y componer, un trabajo del que nunca quedo suficientemente satisfecho de una versión a otra. Es un continuo deshacerse de lastre, un comprimir y aclarar constante de la arquitectura interior (2002: 404).

Stefan Zweig confiere un papel primordial a esa condensación y supresión, hasta el extremo de afirmar que «Entre mis quehaceres literarios, el de suprimir es en realidad el más divertido» (2002: 405). Ese arte de la supresión se basa en este particular en la búsqueda de la expresión y el ritmo idóneos, aspecto que recuerda las palabras de André Maurois y del que Zweig apostilla:

De modo, pues, que si a veces alaban el ritmo arrebatador de mis libros, tengo que confesar que tal cualidad no nace de una fogosidad natural ni de una excitación interior, sino que solo es fruto de este método sistemático mío que consiste en excluir en todo momento pausas superfluas y ruidos parásitos, y si algún arte conozco es el de saber renunciar, pues no lamento que, de mil páginas escritas, ochocientas vayan a parar a la papelera y solo doscientas se conserven como quintaesencia (2002: 405).

Aunque ese afán de supresión pueda parecer paradójico al ver sus biografías de en torno a cuatrocientas páginas, la predilección por la síntesis y la amenidad propias de la nueva concepción biográfica se traduce en la vida de un personaje histórico en la selección de aquellos «momentos de tensión, los decisivos» (1963a: 17), tal como especifica al referirse a su *María Estuardo*.

¹⁷ En este texto autobiográfico Zweig afirma que el éxito le había otorgado «un público, un grupo fiel que siempre esperaba y compraba el siguiente libro, que me otorgaba su confianza y al que yo no podía defraudar» (Zweig, 2002: 401).

Esas breves referencias al arte de la biografía integradas en sus memorias se completan con un significativo texto anterior, «La historia como poetisa», que estaba destinado al XVII Congreso Internacional del Pen Club, un encuentro previsto para septiembre de 1939 en Estocolmo pero que fue cancelado a consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de que en ese instante la renovación biográfica había visto pasar sus años de mayor esplendor y polémica, el autor vienés condensa buena parte de los presupuestos que habían sido defendidos desde 1919. Según esta conferencia truncada y tal como hubiera sostenido Strachey, para Stefan Zweig la historia pertenece también al ámbito artístico. Sin embargo, mientras el biógrafo inglés se refería al género histórico y a la subjetividad que este lleva intrínseca, a su carácter interpretativo, el autor de los *Constructores del mundo* abandona la disciplina para referirse al valor temporal, a la historia como «devenir de la humanidad» (1998: 272), y la define, igual que en la introducción a *María Antonieta*, como demiurgo y poetisa. El hecho de que diferentes generaciones se sientan seducidas por los mismos episodios dramáticos de la historia se debe al «hecho de que la historia, que primero se nos mostró como maestra, como cronista inflexiblemente justa, es también a veces poetisa» (1998: 273).

De esta forma, Zweig presenta la historia como un taller artístico y da el paso de la dignificación de la biografía como forma artística efectuada por los nuevos biógrafos a la elevación de la historia por encima de cualquier arte o creador. El escritor dilucida, en realidad, dos grados dentro de la historia: el grado de cronista de unos hechos y el de poetisa «del espíritu trascendental» (1998: 274), grado sumo alcanzado por el dramatismo de ciertos episodios, hombres y épocas aisladas «que son como una obra de arte insuperable» (1998: 274). La historia es por ello superior al verdadero artista, pero también sirve de ayuda a otras artes al ofrecer ejemplos, convirtiéndose en «maestra en los géneros menores» (1998: 280).

La finalidad que persigue Zweig al elogiar de esta forma la historia es desbancar dos subgéneros que se proponen «elaborar con su propia fantasía lo que la historia les brinda como algo ya acabado» (1998: 281): la novela histórica y la biografía novelada. El escritor acepta que la historia es incompleta y que hay «innumerables pasajes enigmáticos» que despiertan la curiosidad del poeta. Sin embargo, rechaza terminantemente que se reelaboren y alteren los pasajes manifiestamente comprobados. Es por ello por lo que tilda de «burda falsificación de la historia del tiempo de nuestros

abuelos» y de «caricatura de la historia» (1998: 283) la novela histórica, estadio previo para desprenderse de la etiqueta de biógrafo novelado:

Una falta parecida de respeto para con la supremacía creadora de la historia la muestra, a mi modo de ver, la «biografía novelada», hoy tan en boga, esto es, el relato aderezado de una vida, en el cual lo verdadero se mezcla agradablemente con lo inventado, lo documental con lo fantaseado y en que las grandes figuras y acontecimientos son sometidos a la interpretación psicológica del autor en lugar de sujetarlos a la inexorable lógica de la historia. En tales biografías noveladas, el artificio consiste en desvirtuar lo que se llama «pequeños» rasgos, para dar relieve a los heroicos e interesantes. Con semejante técnica podrán hacerse, si se quiere, carteles, pero no retratos espirituales en el sentido de los grandes maestros (1998: 284).

Por consiguiente, Stefan Zweig rechaza, como hiciera André Maurois, el género de la biografía novelada, entendido como aquellas biografías en las que la fantasía desbanca a la documentación, y, en consecuencia, la subjetividad del autor acaba desvirtuando la personalidad del biografado. De nuevo el problema parece estar en la dosis de los ingredientes —documentación y composición— y en la prohibición de la invención. En contrapartida, el biógrafo austriaco aboga por «la biografía honrada», basada en la fidelidad histórica y ese rechazo a la invención:

Con esa renuncia, sin embargo, la biografía se hace rigurosamente objetiva e histórica y ciertamente no se reduce a un estéril acopio de documentos ni a un frío relato de lo acaecido. En todo caso, el que quiera comprender la historia tiene que ser psicólogo además de historiador, tiene que poseer una especial finura de captación, de percepción íntima en lo radical de los acontecimientos y una habilidad reflexiva para discernir las verdades históricas. No es solo como una manera de decir que yo me refiero aquí a verdades de la historia y no a la llamada verdad histórica. Pues en lo histórico casi nunca hay solo una verdad, una verdad sencilla, exclusiva y apodíctica, sino que cien versiones, apreciaciones y variantes distintas confluyen en todos los acontecimientos importantes (1998: 284-285).

Stefan Zweig recopila de esta forma los elementos clave de su concepción biográfica, los cuales habían sido diseminados a lo largo de sus introducciones: la novedad de que el biógrafo ya no es un mero historiador, sino que ha de ser además psicólogo. No basta con ser capaz de recopilar datos, es preciso saber adentrarse en la psicología del personaje y comprenderlo, para poder captar las multiplicidades del “yo”, al tiempo que se es consciente del multiperspectivismo que imprime la época y de que «la verdad se presenta envuelta por muchos velos» (1998: 285). Asimismo, tampoco es suficiente con ser historiador y psicólogo: si la historia es poetisa, el biógrafo debe ser poeta, alguien con una visión sintetizadora:

Lo creador tiene que proceder del hombre, y jamás el frío especialista conseguirá animar la historia con el soplo de la vida si no tiene un átomo de poeta, una parte de vidente, de visionario. En efecto, hasta podemos afirmar que la causa de que algunos pasajes de la historia universal no aparezcan llenos de interés no está en la historia misma, sino en los que la refieren, porque no la han narrado precisamente como una visión. Pues si penetramos en la historia con los ojos abiertos, encontraremos, o cuanto menos encontrará el poeta, que no existe un solo carácter desprovisto de interés [...] Y tal vez hasta se me permita aventurar una fórmula más universal diciendo que acaso no exista, al fin y al cabo, historia en sí, sino que el hecho escueto solo pasa a ser historia a través del arte del narrador y de la visión de su intérprete; toda vivencia y acontecimiento en sí solo es auténtica historia en última instancia, cuando está narrado verídica

y verosímilmente. De por sí, los acontecimientos no son propiamente ni grandes ni pequeños, sino solo hechos que se han configurado para el porvenir y hechos que han perecido (1998: 285-286).

Por consiguiente, aunque Zweig no haga mención en ningún momento a la nueva biografía ni a la biografía moderna, ni se muestre como integrante de una corriente, comparte con el resto de renovadores aquí examinados esa concepción de que es el poeta el nuevo encargado de animar la historia, de servir de intérprete entre la historia como demiurgo y el lector, hasta el punto de que sin ese narrador y su perspectiva, la historia no podría adquirir su grado máximo. El escritor austriaco completa, por lo tanto, circularmente su discurso —la historia es un demiurgo, una poetisa, que necesita del poeta para completarse—, al tiempo que pone el broche final a la dignificación artística del género biográfico iniciada con Lytton Strachey.

La sensación de círculo completo también es suscitada por la totalidad de su producción biográfica. Esto es, Stefan Zweig eligió para sus primeras biografías a grandes autores, como en *Tres maestros*, porque consideraba que inventar mundos era una ambición inaccesible para él, como si careciera del genio necesario, pero acabó su carrera emulando a Balzac en su capacidad para recrear esos mundos, episodios o destinos¹⁸. El novelista francés, que había sido uno de los primeros que Zweig se atrevió a retratar, fue asimismo el protagonista de su última biografía: *Balzac: la novela de una vida*. Según Friderike Maria Zweig, el autor la consideraba «su obra capital» (Zweig [Friderike Maria], 1947: 275)¹⁹, por lo que sufrió un enorme revés al verse obligado a dejar el manuscrito en la aduana cuando tuvo que huir de Europa. Paradójicamente, según recoge la biografía de Jean-Jacques Layafe, quien se dedicara durante años a plasmar los destinos trágicos de la humanidad y a defender el ideal humanista y tolerante se fue tornando hacia el final de sus días cada vez más misántropo y esquivo.

Del recorrido por la trayectoria biográfica de Stefan Zweig se extrae una voluntad creadora, artística y poética en consonancia con la de Lytton Strachey, André Maurois y Emil Ludwig. Su principal diferencia, en cambio, es esa constante alusión al estudio psicológico y la concepción en trilogías de sus primeros ensayos biográficos.

¹⁸ Parecida es la conclusión de Benjamín Jarnés en su *Stefan Zweig, cumbre apagada* (1942), donde acaba por exponer que el austriaco se dedicó a un género inferior: «Como no acertó a fraguar personajes, los tomó ya fraguados por la historia. Ya lo dijimos algún otro día. Zweig se amparó en la historia, en lo ya dado, por no poder apoyarse en la poesía, en la “graciosa” creación, que es precisamente lo contrario. Sus héroes son prestados, aunque él haya sabido hallarles una magnífica “presentación”» (Jarnés, 2010: 233).

¹⁹ Véase en esa devoción de Zweig por Balzac un correlato con André Maurois, quien también dedica su última biografía al novelista francés.

Salvando esto, las biografías del autor austriaco ratifican como detonantes de la renovación del género la importancia de la ciencia psicológica para comprender al individuo y el cambio de mentalidad de la joven generación que había vivido la Primera Guerra Mundial y que necesitaba reinterpretar el pasado para encarar el futuro.

La exploración de la renovación de los procedimientos y las teorizaciones de la nueva biografía en Europa alumbra con especial intensidad cuatro figuras nacidas en la década de 1880 y que entre la treintena y la cuarentena, tras vivir la Gran Guerra, se vieron atraídos por un género que podía satisfacer sus anhelos artísticos e intelectuales siempre y cuando le despojara de los valores caducos. A la coincidencia de edad, se unen otras similitudes, como en el caso de André Maurois y de Stefan Zweig, hacia el gran novelista realista: Honoré de Balzac. Los nuevos biógrafos admiran la capacidad del escritor francés para ejercer de notario de su tiempo y retratar toda una sociedad, la solvencia de crear mundos propios. Pero, abrumados por el desgaste de la novela o por una falta de imaginación con que alcanzar lo que consideran la cota más elevada del arte, se lanzan a levantar acta de los personajes históricos y a poner sus cualidades artísticas al servicio de la historia.

Los cuatro nuevos biógrafos de cabecera se consideran en primer lugar artistas y no ven que el arte esté reñido con la rigurosidad histórica. El problema de la combinatoria entre arte e historia surge a medida que aparecen emuladores que disienten de sus pretensiones. En un principio, Lytton Strachey, André Maurois, Emil Ludwig y Stefan Zweig son conscientes de estar concibiendo unas biografías diferentes a las anteriores porque tienen voluntad de comprensión y de desmitificación acorde con las circunstancias históricas y con los nuevos conocimientos científicos. Sin embargo, no es sino *a posteriori*, como ocurre en todas las manifestaciones artísticas, que abogan por las denominaciones de «nueva biografía» o «biografía moderna», impulsados generalmente por la crítica. A ello hay que unir el rechazo, más palpable en Maurois y Zweig, de la etiqueta «biografía novelada». En vista de lo aquí examinado, los destacados biógrafos de entreguerras querían salvar su arte de la boga editorial y de una corriente de legos sin vocación biográfica que pudiera arrastrarles al desprestigio. Por ello, como se indicaba al comienzo del capítulo, conviene respetar la denominación de «nueva biografía» por las consideraciones peyorativas que suscitan las «biografías noveladas», sobre todo a la luz de los comentarios de ambos biógrafos en los que

rechazan, primordialmente, que esos biógrafos novelados inventen episodios o desvirtúen con su subjetividad la imagen del biografiado.

Esa distorsión que suponen las biografías noveladas radica, según se concluye en este capítulo, de esa preconizada inclusión del arte en la historia; de, como se ha venido subrayando, el difícil cálculo de los ingredientes de documentación-selección-composición-estilo que los biógrafos pioneros en Inglaterra, Francia, Alemania y Austria difundieron. Sin embargo, ninguno abogó por el arte entendido como invención, o ficción, sino como recreación y técnica. La literariedad de la nueva biografía debe apreciarse en elementos tan abstractos como la intuición poética del autor para comprender al biografiado, la pulsión interior que lleva a ese artista a biografiar una figura concreta y el estilo ameno para saber proyectar ese acopio insalvable de documentación. En otras palabras, el nuevo biógrafo deja de ser el mero historiador porque, como bien indica Zweig, debe ser también psicólogo y artista, alguien que con sus cualidades artísticas es capaz de comprender y adentrarse en la complejidad del individuo.

Por ello, no debe olvidarse que lo esencial en la nueva biografía es revisar el pasado de las grandes figuras y retratar destinos: abandonar los prejuicios morales y desmitificar el pasado. El personaje biográfico ideal deja de ser el héroe para dar paso a la idea de que cualquier hombre es digno de comprensión: de la ejemplaridad de grandes figuras maniqueas se evoluciona al modelo que puede extraerse de aquellos seres humanos que con sus claroscuros están al nivel de los lectores.

Los siguientes capítulos se dirigen a vislumbrar cómo esas ideas que circulaban por Europa son recibidas en España, un país con una tradición biográfica poco consolidada en comparación con las literaturas aquí expuestas, bajo la premisa de que el país mediterráneo fue neutral en la Primera Guerra Mundial y de que las corrientes psicologistas tuvieron una aceptación más pausada.

SEGUNDA PARTE:
LA COLECCIÓN VIDAS ESPAÑOLAS E
HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XIX
(1929-1942)

CAPÍTULO 5. POÉTICA DE LA NUEVA BIOGRAFÍA: LA RECEPCIÓN EN LAS PUBLICACIONES ESPAÑOLAS

El auge del libro biográfico es un hecho beneficioso que todos debemos ayudar a sostener. Escritores, editores y público. Porque a todos, por bien distintos motivos, nos interesa. Sería conveniente que alguna editorial española se lanzase a publicar obras de esta clase (Espina, 1928b: 2).

En la primera parte de esta tesis se ha explicado la renovación del género biográfico que se produjo en buena parte de Europa a partir de la aparición de los *Victorianos eminentes* de Lytton Strachey. En España, el conocimiento de la novedad biográfica que aportaba el autor inglés llegó con cierta demora respecto al resto del continente, tal como había ocurrido con gran parte de las corrientes culturales iniciadas en Europa. En cambio, sí hubo una resonancia simultánea de los experimentos de biografías noveladas que se originaban en Francia y que pronto se condensaron en colecciones. Como podrá apreciarse en el presente capítulo, la recepción del fenómeno se produjo principalmente a partir de los modelos franceses antes que de los ingleses e incluso de los alemanes, algo que no debe extrañar dada la proximidad geográfica y la primacía del francés, lengua de cultura del momento, y de la literatura gala entre las personas instruidas.

El análisis de estas las tres publicaciones indicadas en la metodología —*El Sol*, *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*— permite comprobar que la primera reseña sobre una de esas nuevas biografías que empezaban a ser tan comunes en Europa fue la realizada por Enrique Díez-Canedo¹ sobre el *Shelley* de André Maurois en el número de agosto de 1923 de la *Revista de Occidente*. De este modo, la revista fundada por Ortega y Gasset se hacía eco de esta primera biografía de Maurois desde el momento de su aparición. En esta reseña, aunque el crítico no hace valoraciones sobre la naturaleza de la biografía, sino que se centra en el poeta biografiado, asegura que el escritor francés construye una novela sobre la verdad de los documentos. Tras esta primera constatación de lo que pronto se convertirá en una moda, el segundo artículo al respecto es el

¹ Enrique Díez Canedo (Badajoz, 1879 – México, 1944). Licenciado como abogado, escribió poesías postmodernistas recogidas en *Versos de las horas* (1906), *Del cercado ajeno* (1907), *Imágenes* (1910), *La sombra del ensueño* (1910), entre otras recopilaciones. También destacó en su labor como traductor y crítico literario a partir de la primera década del siglo XX, colaborando en diferentes periódicos y revistas opinando sobre teatro, poesía y prosa: *La Lectura*, *El Diario Universal*, *España*, *La Pluma*, *Tierra Firme*, *El Sol*, *La Voz*, *El Globo*, *La Nación* de Buenos Aires y *El Universal* y *Excelsior* de México.

ofrecido en enero de 1925 por Álvaro Alcalá Galiano² en *ABC* bajo el título «El interés de las “memorias”», año y medio más tarde completado, como se verá a continuación, por «Las biografías novelescas». La denominación de «biografía novelesca» elegida por Alcalá Galiano para esa nota crítica, y en consonancia con los alegatos de André Maurois, será la que proliferare a partir de 1927. Desde ese año comienzan a sucederse con frecuencia los artículos que reflexionan sobre la cuestión, alertados por el aumento de colecciones biográficas francesas analizadas anteriormente³.

Uno de esos artículos clave de 1927 es el «Escuela de Plutarcos» de Antonio Marichalar, publicado en *Revista de Occidente*. En dos páginas, el ensayista constata el auge biográfico e indica como nuevos paradigmas a Maurois y Strachey: «Con la reciente moda de las biografías se ha conseguido, por lo menos, alguna renovación de patrones: ya no se cita como sempiterno modelo a Boswell, se cita a Maurois o a Lytton Strachey» (Marichalar, 1927: 387). Prueba de que ambos autores eran los nuevos modelos son dos extensos artículos en la *Revista de Occidente*, «Vida de Disraeli» de Ángel Sánchez Rivero⁴ y «Las “vidas” y Lytton Strachey» también de Marichalar, los cuales serán analizados más adelante. Además de señalar el cambio de patrones, Marichalar menciona algunas de las biografías de la casa Plon y de la *Nouvelle Revue Française* que habían sido reseñadas en los números de la revista orteguiana, como *La véridique aventure de Christophe Colomb* (La verdadera aventura de Cristóbal Colón, 1927), de Marius André o la *Vie de Montaigne*, de Jean Prévost⁵. En la línea de sus homólogos franceses, la valoración del ensayista no omite los defectos advertidos en

² Álvaro Alcalá Galiano (Madrid, 1886-1936). Escritor español y marqués de Castel Bravo. Pasó parte de su infancia y adolescencia en Inglaterra, donde su padre había sido embajador, por lo que no es de extrañar su conocimiento de esta cultura y su literatura. Desde joven empezó a colaborar en distintos periódicos de Madrid, pero después escribió exclusivamente artículos satíricos, políticos y literarios para *ABC* y *La Nación* de Buenos Aires. Algunas de sus obras son *Impresiones de arte* (1910), *Del ideal y de la vida* (1912), *El príncipe Iván* (1914), *El jardín de las hadas* (1918), *El fin de la tragedia* (1919), *Conferencias y ensayos* (1919), *Una voz en el desierto* (1921), *Figuras excepcionales* (1930), etc.

³ Prueba del aluvión de colecciones francesas es la nota aparecida en la sección «Postales internacionales» de *La Gaceta Literaria* bajo el epígrafe «Las “colecciones literarias” están de moda en Francia» (n.º 3, 01-02-1927, p. 5), donde refieren algunas de las colecciones citadas. Véase, asimismo, el estudio de Pulido Mendoza (2009).

⁴ Ángel Sánchez Rivero (Madrid, 1888 – 1930). Ensayista, crítico y traductor, además de bibliotecario de la Biblioteca Nacional de Madrid. Estuvo vinculado a la órbita de Ortega. Entre sus obras destacan *Los grabados de Goya* (1920), *Viaje de Cosme III por España (1668-1669)* (1927), y las publicadas póstumamente *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)* (1933) y *Meditaciones políticas* (1934).

⁵ La biografía de Marius André sobre Colón fue reseñada por Emiliano Jos en el n.º XLVII (T. XVI, mayo de 1927, pp. 235-240) mientras que la reseña de la vida del filósofo francés corrió a cargo de Benjamín Jarnés en el n.º LI (T. XVII, septiembre 1927, pp. 375-380).

dichas colecciones, principalmente constatables en la disparidad de calidad entre las diferentes biografías:

Acaso hay que buscar la causa de los posibles fracasos en obras de esta índole, más que en el héroe elegido, o en su correspondiente cronista, en la necesidad de llenar un determinado formato impuesto por el editor, lo cual obliga al biógrafo a convertir en difusas y excesivas, vidas que tuvieron un curso admirable y una cabal dimensión. Precisa recordar la conveniencia del dibujo apretado y sintético cuando de hacer retratos se interese (son los nuestros tiempos de Picasso, no de Regnault) (Marichalar, 1927: 388).

El novelista Francisco Ayala, compañero de Marichalar en *Revista de Occidente*⁶, hace referencia también a la proliferación de biografías pocos meses después desde la sección «Escaparate de libros» de *La Gaceta Literaria*. En esta pequeña nota sobre el libro de Armando Donoso, *Sarmiento en el destierro* (Buenos Aires), el novelista se refiere al fenómeno señalado por varios escritores del siguiente modo:

Jóvenes escritores españoles han coincidido en señalar el hecho, de varia interpretación sintomática, pero de realidad apreciable en todos los países, de un renacimiento biográfico, de un interés por las grandes —por las más o menos grandes— figuras, cuyos hechos puedan tener un valor ejemplar o de cualquier orden (Ayala, 1927b: 4).

Tal como se desprende de su testimonio, fueron los jóvenes narradores quienes se hicieron eco de esa preferencia por el género biográfico frente a las novelas que ellos mismos practicaban; jóvenes que, como se comprobará en las siguientes páginas, profundizaron en las posibilidades literarias de la biografía. En el caso de la vida sobre Sarmiento que le ocupaba, Ayala matiza que no era una biografía en sentido estricto, pero que, en cambio, «puede incluirse en ese ciclo de producción que Antonio Marichalar ha denominado Escuela de Plutarcos» (Ayala, 1927b: 4).

En el período comprendido entre 1927 y 1930 se sucedieron las consideraciones críticas más reveladoras para fijar las pautas de esa actualización del género biográfico. A partir de 1928 surgieron las primeras colecciones españolas a la zaga del fenómeno, como las biografías La Nave de la Editorial Atenea —más tarde editorial La Nave—, donde aparecieron *Goya* (1928) y *Azorín* (1930) de Ramón Gómez de la Serna o *Loyola* (1929) de José María Salaverría⁷, y las publicadas en Biblioteca Nueva. En las

⁶ En *Revista de Occidente*, Francisco Ayala reseñó las siguientes biografías: *Sainte Therese de Avila*, de Jeanne Galzy (Rieder) (t. XVII, n.º L, agosto 1927, pp. 245-248), *Genghis Kahn* de Harold Lamb (traducción de la ed. *Revista de Occidente*; t. XXII, n.º LXIV, octubre 1928, pp. 117-122) y *La vie de François Pizarre*, de Louis Baudin (*Nouvelle Revue Française*; t. XXIX, n.º LXXXV, julio 1930, pp. 117-118).

⁷ José María Salaverría (Vinaroz, Castellón, 1873 – Madrid, 1940). Escritor de tendencia realista y perteneciente a la generación del 98 con tendencia nacionalista que le acercó en los últimos años a Ramiro de Maeztu. Se enfrentó a Unamuno por considerarlo aliadófilo en *Retratos* y *Nuevos retratos*, donde atacaba a los del 98 y también a Ortega y Gasset. Se trataba de una estrategia con la que pretendía

publicaciones periódicas lo biográfico cada vez ocupaba más espacio. Por ejemplo, Enrique Serrano Asenjo sitúa el establecimiento de la nueva moda alrededor de 1928, momento en el que se crea el apartado de «Biografías» en la sección de reseñas literarias de *El Sol* (Serrano Asenjo, 2002: 12) —primero titulada «Notas críticas» y más adelante «Los Libros»—, situada generalmente en la segunda página del periódico. Tras el cotejo de este diario cabe matizar que no era un apartado fijo, sino que respondía al ritmo de publicación biográfica de las editoriales. Normalmente, estas enviaban los libros recién lanzados a la redacción para que se ocuparan de sus reseñas. La primera columna de ese apartado de «Biografía» que se ha podido documentar data del domingo 11 de marzo de 1928.

En 1929, año de publicación de las primeras biografías novelescas de la colección de Espasa-Calpe, el fenómeno editorial era ya más que palpable. Las reseñas y los artículos dedicados al respecto se incrementaban y se sucedieron las consideraciones críticas más reveladoras para fijar las pautas de esa actualización del género biográfico. Poco después, hacia 1932, comenzaron a brotar los primeros comentarios disonantes respecto a esa irradiación de colecciones de vidas noveladas en el mercado editorial que, en ocasiones, no establecían ningún criterio acotador. Se empezó a hablar, como se verá más adelante, de un abuso y exceso de literatura biográfica.

La relevancia que tuvo el auge biográfico en las publicaciones periódicas, no obstante, se observa más allá de las secciones de crítica literaria. Sin ir más lejos, la recepción también ocupaba espacios como los destinados a la actualidad extranjera, los anuncios de las novedades editoriales de tipo biográfico y las noticias sobre

conseguir ser la única alternativa a la propuesta de Joaquín Costa. El propio Salaverría acusó la influencia de Azorín y a su vez ejerció cierto influjo sobre Ortega y Gasset, especialmente con *El Perro Negro* (1910) y *En la Vorágine* (1919), cuyos ecos resuenan en *España invertebrada* (1921) y *La Rebelión de las masas* (1926). Publicó artículos en *La Vanguardia*, *ABC* y *La Nación* de Buenos Aires, entre otros. Destacan los ensayos de crítica y teoría literaria *La intimidación literaria* (1919), *Retratos* (1916) y *Nuevos retratos* (1929); los ensayos histórico-políticos *La afirmación española* (1917), *El muchacho español* (1917), *En la Vorágine* (1919), *Instantes* (1927) y *El instante dramático* (1934); las obras consideradas del ciclo castellano *Vieja España* (1907), *A lo lejos. España vista desde América* (1914), *Los conquistadores* (1918), *Los fantasmas del Museo* (1919) y *Los paladines iluminados* (1926), así como las del ciclo vasco *Alma vasca* (1920) y *Iparragirre, el último bardo* (1932), y de tema americano *Tierra argentina* (1910), *Paisajes argentinos* (1918), *El poema de la Pampa: "Martín Fierro" y el criollismo español* (1918), *Bolívar, el Libertador* (1930) y *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar* (1934). También escribió obras hagiográficas como *Las sombras de Loyola* (1911), *Santa Teresa de Jesús* (1921), *Loyola* (1929) y *Retrato de Santa Teresa* (1926). Otro de los géneros que cultivó fueron los libros de viajes como *Cuadros europeos* (1916), *Mallorca* (1928), *Sevilla y el andalucismo* (1929), *Viaje a Mallorca* (1934). Entre sus novelas destacan *La virgen de Aránzazu* (1909), *El rey Nicéforo* (1909), *El oculto pecado* (1924), *Viajero de amor* (1926) y *Una mujer en la calle* (1940).

conferencias. Una de esas secciones es «Actualidad literaria en el extranjero», de *El Sol*. A través de ella se manifiesta la atención prestada a los biógrafos europeos informando sobre las noticias y polémicas en torno a estos. Por ejemplo, el 11 de marzo de 1928 se comenta brevemente el gran y rápido éxito literario alcanzado por André Maurois en Francia gracias a su *Ariel, o la vida de Shelley y Disraeli*. Como se ha visto, con el primero de ellos se abría el camino de las colecciones de «grandes vidas» noveladas que comenzaban a extenderse por otros países como España. En esta nota⁸ se arriesgan a aventurar que el género de las biografías noveladas era a la literatura del momento lo que la novela para el siglo XIX. Esta percepción del fenómeno se deduce también de otras numerosas notas y artículos y demuestra que estas biografías fueron también en España un género popular, adecuado al gusto del público de la época. Sirva como apoyo para esta sentencia el hecho de que esta misma crónica contenía el dato de que se habían vendido en España tantos ejemplares de la biografía sobre Disraeli⁹ como de cualquier otro libro español de éxito.

En «Actualidad literaria en el extranjero» también se hizo alusión en alguna ocasión a las nuevas colecciones biográficas que iban apareciendo en Francia, como la que llevaba por título *Grandes Acontecimientos Literarios* y cuyo primer volumen era *La publication de Madame Bovary* (1928)¹⁰. Se aprovechaba la ocasión para valorar el fenómeno como una resucitación del culto al héroe en un momento uniformador en el que Francia, a falta de un Mussolini al que adorar, elegía «al individuo alzado sobre las masas». Sin embargo, la cantidad de colecciones y de biografiados que copaban el mercado editorial empezaba a implicar la paradoja de que los grandes personajes volvían a nivelarse, especialmente en los casos en los que los autores no acertaban a destacar suficientemente al biografiado¹¹.

⁸ Esta nota de la sección «Actualidad literaria en el extranjero», aparecida en *El Sol* el 11-03-1928 (p. 2), estaba firmada por E. Los aspectos aquí referidos forman parte de una introducción que precede a la noticia sobre la polémica suscitada contra Maurois a partir de un artículo en el *Mercur de France* firmado con el pseudónimo de «Auriant», en el que le acusaba de haber plagiado su *Ariel* de *The Life of Bysshe Shelley* del doctor Dowden, y la *Vie de Disraeli* de *The Life of Benjamin Disraeli* de Mr. Monypenny y lord Buckle. También afirmaba que sus ensayos sobre Dickens y Wilde (*Etudes anglaises*) eran copia de *Vida de Dickens* de Gissing y de la *Vida y confesiones de Oscar Wilde* de Frank Harris. Desde *El Sol* defendieron la autoría de Maurois.

⁹ La primera traducción de *La vie de Disraeli* apareció en la editorial madrileña Aguilar en 1928 y fue a cargo de Remée de Hernández.

¹⁰ Nota de la sección «Actualidad literaria en el extranjero», *El Sol*, 29-03-1928, p. 2.

¹¹ El ejemplo de biografía poco lograda que se proporciona era la vida de Goethe escrita por Carré en la colección de la *Nouvelle Revue Française*.

Gracias a esta sección se ha podido conocer, asimismo, el testimonio de Leonard Woolf acerca de la renovación biográfica. Ogier Preteceille¹² recoge sus palabras al comentar las novedades de otoño en Inglaterra. Según el escritor y editor inglés, la tendencia de las biografías en sustitución de las obras de pura ficción, palpable en el superior número de obras de este tipo anunciadas, tenía como consecuencia una influencia recíproca entre ambos géneros:

[...] se va estableciendo a la vez a modo de interpretación —osmósis y endósmosis— en las novelas y las biografías actuales. Así como el biógrafo trata cada vez más sus materiales en forma parecida a como lo hace el novelista, este, por su parte, comienza a introducir hechos y personajes reales en sus obras de ficción. Los ejemplos abundan: dos biografías de tanto valor como el «Elizabeth and Essex», de Lytton Strachey, y el «Disraeli», de André Maurois, son obras maestras de la novela psicológica, en tanto que lo que se consideró atrevimiento indiscreto en el «William Clissold», de H. G. Wells, va siendo cosa corriente ya. En esta misma lista que comentamos figura un par de novelas, por lo menos, en las que el rumor público asegura adivinar, bajo velos transparentes, personas harto reales (en Preteceille, 1929: 3).

Percibía Leonard Woolf con esa imbricación bidireccional en la que se diluían los límites genéricos que los lectores encontraban mayor asombro e «interés intenso y dramático» en la vida que en la imaginación; es decir, en la biografía que en la novela. Sintetizaba este descubrimiento en la idea de que se prefería vivir a soñar, «Aunque sea vivir en imaginación —en sueño— vidas ajenas de un pasado más o menos remoto» (en Preteceille, 1929: 3).

Otro de esos espacios en los que puede calibrarse la popularidad de las vidas noveladas es «Conferencias y reuniones», también de *El Sol*, donde se aprecia que el debate e interés por el género de las vidas traspasaba las fronteras de los periódicos y las revistas. La primera de las conferencias que se han podido documentar en esta investigación fue la celebrada el 7 de diciembre de 1927 en la Casa del Pueblo de Madrid con el significativo título de «Un género literario en boga: Las novelas biográficas». El francés Gabriel Laplane¹³ era el encargado de esta disertación que se completaría el 14 del mismo mes con otra, en esta ocasión en el Instituto Francés,

¹² Se conocen pocos datos de este colaborador y traductor francés, residente en Valencia desde 1913. Además de en *El Sol*, fue también redactor de *El pueblo* de Blasco Ibáñez y de diferentes revistas de izquierdas: *Leviatán*, *Claridad*, *Nueva Cultura*, *El Socialista*. Fue encarcelado por su actividad política durante la insurrección de Asturias de 1934. También fue jefe de prensa de la UGT y secretario de Luis Araquistáin en la embajada de París.

¹³ Gabriel Laplane (Marsella, 1901 – París, 1964). Fue profesor del Instituto Francés de Madrid y del Liceo francés desde 1925, hasta que la Guerra Civil le obligó a abandonar Madrid y volver a su país natal. Ante el estallido de la Segunda Guerra Mundial fue reclutado y cautivado en el frente. En 1945 fue nombrado director adjunto del Instituto Francés y también impartió clases de literatura francesa en la Universidad de Madrid, aunque se vio obligado a renunciar en 1958. Más tarde trabajó para la Casa de Velázquez y la Universidad de Burdeos. Entre sus libros destacan *Albéniz: su vida y su obra* (1956) y *Lope de Vega 1562-1635* (1963).

denominada «Biografías de poetas y artistas». Las alusiones a las exposiciones de Monsieur Laplane, como aparece referido en esas notas del diario matutino, inducen a pensar que se convirtió en todo un especialista sobre las reflexiones en torno a la evolución de la biografía. Más adelante, el 23 de octubre de 1934, y con las biografías abarrotando las librerías, Laplane pronunció la conferencia «Los orígenes del género biográfico en Francia». En ella, según la nota de redacción de *El Sol*, se tenía en cuenta el desarrollo de la biografía durante los diez años precedentes como consecuencia del *Ariel* de Maurois. Sin embargo, Laplane incidía en el carácter tradicional del género y en sus numerosos precedentes, e indicaba que, previamente a la biografía moderna, este se dividía en la biografía de carácter panegírico y la biografía de instrucción moral. Ese tipo de biografías decimonónicas contra las que se erigían las nuevas biografías pudo ser el tema de la conferencia que el francés dio el 20 de noviembre de ese 1934 bajo el marbete de «El principio de la biografía en el siglo XIX».

Esos no fueron los únicos discursos sobre la biografía. Por ejemplo, las concomitancias y diferencias entre los dos géneros literarios que se intrincaban en la moda parece que fue el tema de la conferencia ofrecida por el publicista Joan Puig i Ferrater el 19 de marzo de 1929 y organizada por la Agrupación Cultural de Juventud Republicana, tal como se deduce de su título: «Novela y biografía». En la misma línea, destaca «La novela y su público», pronunciada por Enrique Díez-Canedo en la Cámara Oficial del Libro el 26 de mayo de 1931. En la crónica al respecto de *El Sol* se relata que en este evento el crítico literario había hecho un repaso de la historia de la novela y sus tendencias, además de reflexionar acerca de la novela contemporánea, la cual se veía en ese momento caracterizada, entre otras directrices, por la de la biografía novelesca. Según las palabras que parafrasea el artículo, la biografía novelesca se incorporaba a la concepción de la novela como un género proteico:

Esta recobra en las más acusadas tendencias contemporáneas su vigor, ya desenvolviéndose alrededor de un personaje histórico, en la biografía novelesca, ya buscando como tipo central el hombre de acción, metido en una intriga misteriosa, en la novela detectivesca, ya acogiendo las sugerencias de la biología, de la política, de las doctrinas sociales más avanzadas: género total, que no considera extraña ninguna de las preocupaciones de su tiempo, y que vive transformándose de continuo para aplicarse a ellas; pero siempre fiel a las dos corrientes, aventura y psicología que aparecen en sus orígenes (1931b: 8)¹⁴.

La actualidad de la biografía moderna en España que se infiere de todas esas conferencias adquiere mayor relieve con la visita de los renovadores europeos del género. Durante la primavera de 1933 tuvo lugar la estancia en la Península de Emil

¹⁴ La nota titulada «La novela y su público» apareció sin firmar en *El Sol* (27-05-1931, p. 8).

Ludwig, invitado por el Ateneo de Madrid para que pronunciara la conferencia «El Ciudadano de Europa» el 25 de abril. Además de mencionar la conferencia, *El Sol* también recoge en sus páginas unas declaraciones del biógrafo alemán en las que asegura que sus maestros habían sido Plutarco y Carlyle y resume su concepción del género en las siguientes palabras:

Mis maestros han sido Plutarco y Carlyle: al primero, psicólogo jamás igualado, traté de emular en su refinada sencillez; al segundo, en su fogosa representación de las cosas y de las ideas. Nunca he tenido la ambición de querer descubrir nuevas fuentes de investigación, sino que siempre he tratado de formar con las ya conocidas las figuras; pero haciéndolo de un modo plástico, a fin de que todo el mundo reciba la impresión de hallarse ante la realidad (Ludwig, 1933: 2).

La penetración psicológica de Plutarco y la representación y descripción de Carlyle se aúnan en Ludwig para, a partir de los datos ya conocidos, presentar plásticamente a los personajes históricos de modo ameno y atractivo para el público, y rehuir de la erudición en su disputa con los historiadores. Las declaraciones ofrecidas por el diario reproducen cómo el alemán buscaba estimular a la juventud mediante los ejemplos de los grandes hombres, mostrándolos como seres humanos con las mismas inquietudes y problemas que el resto de mortales, y no como figuras pétreas emblemas de moralismo y virtuosismo divino: «Solo el escritor que en lugar de crear semidioses olímpicos revela el carácter humano, es decir, la lucha del genio consigo mismo, puede influir en la juventud para que esta imite a los grandes. Napoleón, sin Plutarco, no hubiera llegado a ser lo que fue» (Ludwig, 1933: 2). Se observa de nuevo en sus palabras su afán pedagógico. En cuanto al debate sobre los límites de lo novelesco en la biografía, el autor de *Napoleón* se muestra contrario a la novela histórica y vuelve a cifrar la aportación de los mecanismos novelísticos en la sugestión que confiere la narración de una vida de forma dramática:

Soy opuesto a la novela histórica, porque, como dijo Goethe, ni es novela ni es historia. Mi ideal sería más bien un cuadro de irreprochable exactitud documental, y que este tuviese, sin embargo, la sugestión de una narración dramática. Para ello, naturalmente, es preciso que el autor esté convencido de la lógica del Destino y de que Dios hace las cosas mejor que nosotros (Ludwig, 1933: 2).

Además de la conferencia y las declaraciones, según comentara el escritor Eugenio Noel¹⁵, durante esa estancia en España el biógrafo alemán también escribió una

¹⁵ Eugenio Noel. Pseudónimo de Eugenio Muñoz Díaz (Madrid, 1885 – Barcelona, 1936). Escritor y periodista de ideología socialista, redactó artículos sobre la guerra de África, en la que fue voluntario, para *España Nueva* y más tarde realizó una campaña contra el flamenquismo y los toros. Algunas de sus obras son *Alma de Santa* (1909), *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca* (1910), *Notas de un voluntario* (1910), *El crimen de un partido político* (1911), *El rey se divierte* (1911), *El cuento de nunca acabar* (1912), *República y flamenquismo* (1912), *Los piratas de los barrios bajos* (1913), *Vida de un*

semblanza sobre Manuel Azaña (Noel, 1933: 1). Se trata, según comenta el corresponsal del *ABC* en París, Mariano Daranas, de un retrato fruto del encuentro entre ambos que vio la luz en la revista semanal *Marianne*¹⁶: «Reconózcase en honor del Sr. Azaña que esta ambiciosa fotografía suya no es, en realidad, sino un retrato de feria hecho al minuto» (Daranas, 1933: 35).

Ludwig no fue el único biógrafo europeo que visitara el país ese año. En otoño de ese mismo año también se contó por primera vez en España con la presencia de André Maurois, quien, como en el caso del autor alemán, ofreció varias conferencias: dos en Barcelona, y otras dos en el Instituto Francés de Madrid. La primera de ellas, impartida el 16 de octubre y presentada por Paul Guinard¹⁷, tuvo por tema «Novela y biografía»; la segunda, programada para el día siguiente, versó sobre «Esprit et humour». La noticia encontrada en *El Sol* al respecto recoge que, según expuso el novelista, ensayista y biógrafo francés en la primera de esas charlas, para él el hombre necesita de la novela y de la biografía, lo cual responde a la necesidad de conocer la vida de cada ser humano. De acuerdo con su *Aspectos de la biografía*, no era la primera vez que Maurois discurría públicamente sobre este género literario. Nuevamente expone en este encuentro que el biógrafo ha de penetrar en la parte secreta de los hombres, explicarla, conocer lo íntimo para proporcionar también la impresión y su ambiente. La novela y la biografía, según su opinión, permiten animar la frialdad de la historia. En cuanto al modo de trabajar que distingue al novelista del biógrafo, apunta que:

La biografía ha de ser más historia que novela, y no puede tener la libertad de esta; sin embargo, no puede tener la construcción tan perfecta de la novela. Solo puede unirlos el propósito artístico y los medios de lograrlo. Explica la definición de Lytton Strachey [sic], para terminar con la afirmación de que lo primordial en una y otra es influir en la formación espiritual del lector (1933c: 4)¹⁸.

De este modo, como hiciera Ludwig, Maurois subraya la voluntad pedagógica de sus biografías. En la entrevista que Remée de Hernández —traductor para Aguilar de *Disraeli*— realizara para el diario *Informaciones*, Maurois expone la necesidad de

fenómeno (1913), *Pan y toros* (1913), *Las capeas* (1915), *Nervios de la raza* (1915), *El billete de la lotería* (1916), *Piel de España* (1920), *Dama ibérica* (1922), y un largo etcétera.

¹⁶ No se han encontrado datos sobre esta publicación.

¹⁷ Paul Guinard (Annecy, Francia, 1895 – 1976). Crítico de arte francés adscrito al Ministerio de Relaciones Exteriores, en 1922 fue nombrado profesor de Historia del Arte en el Instituto Francés de España, del que fue director durante treinta años desde 1932. Gran conocedor del Greco y de Zurbarán, publicó, entre otros, *Arte francés* (1931), *Madrid, l'Escorial et les anciennes résidences royales* (Madrid, el Escorial y las antiguas residencias reales, 1935), *Les thèmes polonais dans l'art français du XIXe siècle* (Los temas polacos en el arte francés del siglo XIX, 1939), *Greco* (1959) y *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique* (Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica, 1960).

¹⁸ La nota apareció sin firmar bajo el título «Conferencias: André Maurois, en el instituto francés» en el número de *El Sol* del 17-10-1933, p. 4.

evasión mediante la literatura y destaca que el auge biográfico no implica la muerte de la novela por presentar ambos géneros un horizonte de expectativas disímil:

Los hombres en general sienten necesidad de leer; unos, por evadirse de sus propias preocupaciones, buscan distracción en el relato de problemas que les son indiferentes; otros, por arrastrar una existencia sin relieve, tratan de compartir las emociones de personajes imaginarios, a los que ellos prestan vida, poniendo así un poco de luz en el tono gris de las suyas. Los críticos literarios que anuncian la muerte de la novela están completamente equivocados. La biografía despierta hoy mucho interés, pero esto no perjudica en nada a la novela, que es completamente distinta en cuanto al resultado de la lectura atañe. Aquella se lee por curiosidad, esta por necesidad de emociones más violentas que las cotidianas, por satisfacer el deseo de experimentar, aunque solo sea en ficción sensaciones que la realidad no nos ofrece o que hemos de rechazar por prejuicio o por pudor (en Hernández, 1933: 12).

Al margen de las diferentes conferencias, entrevistas y notas de las que se tiene constancia a través de la prensa periódica, y que previsiblemente fueron más de las aquí anotadas, en los tres vaciados realizados para analizar la recepción biográfica en España sobresale el interés de los artículos y las reseñas. De las diferentes consideraciones que en ellos se vierten se puede reconstruir un debate en torno al auge similar al francés y una poética de la biografía novelesca de cuyos principales aspectos dan cuenta las siguientes páginas.

5.1. Poética de la nueva biografía a la luz de los críticos

Tras buscar las referencias al fenómeno de la nueva biografía en la prensa periódica más relevante de la época, se llega a la misma deducción expuesta por Manuel Pulido Mendoza en su *Plutarco de moda: La biografía moderna en España (1900-1935)*: en la recepción del fenómeno primero se reseñaron los éxitos de la literatura biográfica extranjera —con especial atención a la francesa, primera lengua de cultura extranjera entre los españoles— y después fueron objeto de reflexión las traducciones al español —con preponderancia también de las francesas sobre las alemanas y con menor cantidad de las inglesas e italianas—. Más adelante, se publicaron las recensiones sobre las biografías españolas al amparo de la moda europea (Pulido Mendoza, 2009a: 38-39).

Las reflexiones teóricas que fueron sucediéndose desde 1923 sobre la biografía atendieron a diferentes particularidades del género. A continuación se podrá distinguir cómo, a grandes rasgos, estas, además de estar plagadas de paralelismos con lo observado en Europa, se agrupan alrededor de diferentes ejes temáticos. El primero de ellos abarca todos los atributos extrínsecos al género; es decir, todas aquellas reflexiones acerca del momento cultural y literario en el que se produjo el brote biográfico. Por ejemplo, las primeras notas críticas intentan dar con la causa de esa

supuesta ausencia de biografías en la literatura española en comparación con otros países y relacionan el auge con cierto marasmo de la novela contemporánea. En cuanto a los renovadores biográficos —Strachey, Maurois, Ludwig, Zweig—, se suceden las consideraciones sobre sus obras, aunque no hay un consenso establecido sobre cuál de ellos era el iniciador: Strachey era el primer eslabón de la biografía moderna, pero Maurois y Ludwig se disputaron la primogenitura de la biografía novelada.

Tampoco hay un criterio fijo sobre el marbete que aplicar al fenómeno. En palabras de Pulido Mendoza, a partir de 1930 «se empieza a diferenciar entre biografía novelesca y biografía novelada» (2009a: 46). Sin embargo, aunque la denominación de «biografía novelesca» parece imponerse en los primeros años, la aclaración léxica de Maurois para esas biografías fieles al dato histórico y cuya calidad literaria no deriva de la inserción de ficciones, sino de la habilidad narrativa del autor y de las peripecias de la vida, frente a la moda editorial —las biografías noveladas— no es tan evidente en el uso terminológico hallado en la mayoría de las críticas. Tal como se desprenderá de las declaraciones recogidas, Álvaro Alcalá Galiano, *Azorín* y Ricardo Baeza sí emplean la expresión «biografía novelesca» y este último también acuña para referirse al auge la locución «florecimiento biográfico». En cambio, Fernando García Vela prefiere hablar de «vidas noveladas». Otra denominación, de carácter más inclusivo, es «biografía moderna», la defendida por Maurois en su ensayo teórico y por Máximo José Kahn y José Francisco Pastor.

El segundo de los ejes temáticos gira en torno a las opiniones intrínsecas sobre la biografía. Entre ellas destacan las valoraciones específicas sobre la idiosincrasia del género y sus concomitancias y diferencias respecto a la novela y la historia. También se plantean los requisitos de este nuevo modo de concebir la biografía y que demanda como artífice al biógrafo novelista-artista. Entre esos requerimientos previos destaca la afinidad que el biógrafo debe mantener con el personaje biografiado pero sin caer en la subjetividad —más propia de la novela—. Otra condición indispensable del buen biógrafo es la agudeza psicológica, cualidad que le permite adentrarse en la personalidad del personaje abordado y que recuerda la penetración psicológica de los personajes novelescos. La ligazón con la novela viene determinada además por la conveniencia de poetizar las vidas y desvincularlas de la mera acumulación de datos. Para ello es necesario que el autor-artista incorpore cualidades como la invención, la imaginación, el estilo, la recreación de la atmósfera de la época y la amenidad.

De los tres vaciados realizados, el que presenta mayor número de referencias en relación con la recepción de esa nueva biografía es *El Sol*, seguramente debido a su publicación diaria, frente a la bimensualidad de *La Gaceta Literaria*¹⁹ y la mensualidad de *Revista de Occidente*. El «diario independiente» estuvo, desde su fundación en 1917 por iniciativa Nicolás María de Urgoiti —ayudado por José Ortega y Gasset, «máximo inspirador ideológico» y «colaborador estrella» (Seoane; Sáiz, 1996: 243)—, concebido de forma novedosa al dedicar cada día una página a cada tema —historia, crítica literaria, medicina y biología, agricultura, pedagogía e instrucción pública—, así como por la combinación de tipografía, información y calidad de los colaboradores. Entre los fundados en aquella época, era el periódico que concedía más importancia a la vida cultural (López Campillo, 1972: 50). Por ello, no sorprende que sea esta una de las plataformas que prestara más atención al género biográfico. El diario se había constituido, desde su gestación, en tribuna desde la que defender el proyecto reformista compartido por los sectores más progresistas y dinámicos de la burguesía y de los intelectuales. Un proyecto modernizador del país que desterraba la «vieja política» para dar paso a los problemas de la «España vital» (Seoane; Sáiz, 1996: 244-245).

Para el asunto que aquí nos ocupa, hay que tener presente que *El Sol*, aun manifestando en su primer número su simpatía hacia el socialismo y el «movimiento obrero organizado y constructivo», no era un diario popular, como demuestra el hecho de estar escrito por «intelectuales de altura» y de renunciar a la crítica taurina, los crímenes y otros temas escandalosos del gusto del público. Acorde con la pedagogía orteguiana: «Se dirigía a la *élite* progresista, que en concepto de sus fundadores, debería dirigir a la masa para una renovación de España» (Seoane; Sáiz, 1996: 249). También cabe considerar, dada la época a la que se circunscribe esta investigación, que en vísperas de la República y ante el giro monárquico que supuso que a finales de 1929 La Papelera Española se convirtiera en accionista mayoritaria del diario, Urgoiti junto a Ortega y Gasset y un grupo de colaboradores se separaron para fundar *Crisol* y después *Luz*. Aunque a las dos semanas de proclamarse la República *El Sol* y *La Voz* aceptaran la soberanía nacional y volvieran a mostrarse en la línea republicana, pese al carácter

¹⁹ En el caso de *La Gaceta Literaria*, se añade también el factor de que, en 1931 y en los escasos números de 1932, no aparecen datos relevantes para la investigación debido al giro ideológico que sufrió la publicación de Giménez Caballero, al estar cada vez más atraído este por el fascismo. Además, fueron más numerosas las reseñas sobre la colección de las Vidas de Espasa-Calpe que la recepción sobre el biografismo europeo.

monárquico de sus accionistas (Seoane; Sáiz, 1996: 411), la escisión supuso un cambio en los firmantes de las reseñas biográficas.

La siguiente exposición sobre la preceptiva del género pivota sobre los artículos y las reseñas de *El Sol* y se completa con las reflexiones del resto de publicaciones. Al mismo tiempo, se jerarquizarán las opiniones de los críticos. Ya que no todos tenían el mismo prestigio ni la misma importancia en el panorama literario de la Edad de Plata, se hará especial hincapié en las opiniones de Álvaro Alcalá Galiano, Ricardo Baeza, Enrique Díez-Canedo, Fernando Vela, Luis Bello y Máximo José Kahn. Separadas de esas reflexiones se exponen en el siguiente apartado algunos juicios opuestos a la proliferación de las biografías y a algunas de sus innovaciones y, a continuación, se añade otro con los dictámenes de los prosistas de vanguardia que se dedicaron al cultivo de la nueva biografía en la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX de Espasa-Calpe, como son Antonio Marichalar²⁰, Antonio Espina²¹, Benjamín Jarnés²², Juan Chabás²³ y Juan Antonio Cabezas²⁴.

²⁰ Antonio Marichalar (Logroño, 1893 – Madrid, 1973). Ensayista e historiador. Buen conocedor de la literatura inglesa, comenzó su carrera en *El Imparcial* y también colaboró en *The Criterion*. Fue uno de los críticos más importantes de *Revista de Occidente*. Después de la Guerra Civil colaboró en *Escorial* y *Finisterre*. Fue miembro de la Real Academia de la Historia y del Patronato de museos del Prado y de Arte Moderno. Además de la biografía sobre el duque de Osuna para la serie, publicó, obras ensayísticas e históricas como *Palma* (1923), *Mentira desnuda* (1932), *Tres figuras del siglo XVI* (1945), *Las cadenas del Duque de Alba* (1947), *Garcilaso de la Vega, embajador de Felipe II* (1949) y *Julián Romero* (1952), entre otras. Para más información, véase la edición de Domingo Ródenas a sus *Ensayos literarios* (2002).

²¹ Antonio Espina (Madrid, 1894-1972). Poeta, escritor, crítico y periodista. Durante la Segunda República fue gobernador civil de Álava y Baleares. Fue apresado y después vivió en Francia y México, y regresó a Madrid hacia 1960. Debutó en 1918 con el poemario *Umbrales*, al que siguió *Signario* (1923). Su prosa se inició con la obra fragmentaria *Divagaciones. Desdén* (1919), y después se encaminó hacia la prosa deshumanizada con libros como *Pájaro Pinto* (1927) y *Luna de Copas* (1929). En el ámbito periodístico *España* fue la primera de una larga lista de publicaciones, ya que Espina, además de en *El Sol* y *Revista de Occidente*, estuvo presente en la mayoría de los periódicos de la época y en las revistas de vanguardia: *Heraldo de Madrid*, *Cervantes*, *Grecia*, *Tableros*, *Índice*, *Horizonte*, *Alfar*, *Verso* y *Prosa*, *Mediodía*, *Papel de Aleluyas*, *Litoral*, *Meseta*, *La Pluma*, etc. En México participó en algunas publicaciones hispanoamericanas, la mayoría mexicanas e impulsadas por otros exiliados, como *El Nacional*, *Revista de América*, *Excelsior*, *Novedades*, *El Heraldo* de México; y más adelante en *Realidad: Revista de Ideas*, *Las Españas*, *Los sesenta* —fundada por Max Aub—, *Cabalgata*, *Comunidad Ibérica*, etc. A todo ello hay que añadir diversas traducciones y los ensayos *Lo cómico contemporáneo* (1928) y *El nuevo diantre* (1934). Durante la posguerra publicó editorial *Ganivet* (1942), *Cervantes* (1943), *Diez triunfos en la mano* (1944) —libro reeditado con dos personajes más como *Audaces y extravagantes* (1959)—, *Quevedo* (1945), *El cuarto poder. Cien años de periodismo español* (1960), *El alma Garibay* (1964), *El genio cómico y otros ensayos* (1965), y *Seis vidas españolas* (1967), entre otras obras que publicó bajo pseudónimo.

²² Benjamín Jarnés (Codo, Zaragoza, 1888 – Madrid, 1950). Seguramente sea el más conocido de los autores de las vidas. Además de colaborar en *El Sol*, *Revista de Occidente*, *La Vanguardia* y *Luz*, entre otras, publicó las novelas *Mosén Pedro* (1924), *El profesor inútil* (1926), *El convidado de papel* (1928), *Vida de San Alejo* (1928), *Paula y Paulita* (1929), *Locura y muerte de nadie* (1929) y *Viviana y Merlín* (1930), *Teoría del zumbel* (1930), *Escenas junto a la muerte* (1931), *Lo rojo y lo azul* (1932) y *Libro de Esther* (1935). En 1939 se exilió a México, donde colaboró en diversos periódicos y ejerció como profesor. Allí publicó *La novia del viento* (1940), *Venus dinámica* (1943), *Orlando el pacífico* (1942) y

5.1.1. Alcalá Galiano y *Andrenio*: imaginación y psicología al servicio de la historia

Tal como se ha expuesto anteriormente, tras la reseña sobre el *Ariel, o la vida de Shelley* de Maurois en *Revista de Occidente* fue Álvaro Alcalá Galiano quien empezó a reflexionar sobre el resurgir biográfico desde las páginas de *ABC*. En el primero de esos artículos, «El interés de las “memorias”», aparecido el 28 de enero de 1925, el crítico confiesa su predilección por las biografías y las memorias y lamenta que el poco cultivo del género en España, donde del siglo XIX apenas sobresalen las *Memorias* de Antonio Alcalá Galiano —publicadas póstumamente por su hijo— y las de Fernández de Córdoba. El gran número de archivos históricos sí permitía, en contraposición a esa poquedad, escribir «unas obras históricas pesadas, enfáticas, incoloras, faltas de todo interés humano» (Alcalá Galiano, 1925: 8). No toda la culpa, no obstante, era del historiador. También entraba en juego la resistencia de los descendientes del personaje en cuestión a dejar revolver entre los documentos privados y el remilgo a que se pudiera criticar a esos antepasados, sin ser conscientes de que «Ni las estatuas ni los homenajes logran dar vida al fantasma, mientras falta el libro» (Alcalá Galiano, 1925: 8). La causa de esa ausencia biográfica, por lo tanto, se encontraba en cierta hostilidad al libro íntimo, al recuerdo personal, ya que toda buena biografía, según las pautas de Alcalá Galiano, debe revelar tanto los defectos, vicios o pequeñeces del gran hombre como sus cualidades. En cuanto a la comparativa de producción biográfica entre España y otros países como Inglaterra o Francia, la diferencia respondía, según su parecer, a un acentuado interés en dichos países por el hombre público traducible en memorias,

Eufrosina o la gracia (1948); además de *Stefan Zweig: cumbre apagada* (1942) y las biografías *Manuel Acuña: poeta de su siglo* (1942), *Don Vasco de Quiroga, obispo de Utopía* (1942), *Escuela de libertad: siete maestros* (1942) y *Cervantes: bosquejo biográfico* (1944).

²³ Juan Chabás (Denia, Valencia, 1898 – Santiago de Cuba, 1954). Entre 1920 y 1929 colaboró en diversas publicaciones madrileñas como crítico de arte, por las que sufrió la censura de Primo de Rivera. En esa época publicó el poemario *Espejos* (1921) y las novelas *Sin velas, desvelada* (1927), *Puerto de sombra* (1928) y *Agor sin fin* (1930), y los ensayos *Italia fascista (política y cultura)* (1929), *Vuelo y estilo. Estudios de literatura española contemporánea* (1930), *Breve historia de la literatura española* (1933), *Historia de la literatura española* (1933), la biografía *Vida de santa Teresa* (1932) y el *Juan Maragall* para la colección de las Vidas. Durante su exilio en Cuba escribió *La literatura y el teatro durante la guerra* (1940), *Antonio Machado* (1944), *Literatura española contemporánea (1898-1950)* (1955), *Fábula y vida* (1955), *Árbol de ti nacido* (1956), *Vives y el pensamiento español de la paz* (1956), *Con los mismos ojos* (1956), *Poetas de todos los tiempos: hispanos, hispanoamericanos y cubanos* (1960). Para más información, véase Pérez Bazo (1992).

²⁴ Juan Antonio Cabezas (Cangas de Onís, Asturias, 1900 – Madrid, 1996). Escritor, periodista, historiador centrado en asuntos asturianos. Colaboró en el diario republicano *Avance*, además de en *El Sol y España*. Entre sus obras figuran *La señorita* (1932), *Rubén Darío: un poeta y una vida* (1944), *Héroe de paz* (1947), *La ilusión humana* (1952), *La montaña rebelde* (1960), *La máscara del alma* (1961), *Casa sin cimientos* (1963), *Crónica de cien años de Asturias 1880-1980* (1980), *Jovellanos: el fracaso de la ilustración* (1985), *Asturias, catorce meses de guerra civil* (1975), entre otros estudios históricos..

biografías, diarios, correspondencias, etc.; obras que ofrecían una seria competencia a la novela.

Gran conocedor de la literatura inglesa, Alcalá Galiano incide en las biografías publicadas en los últimos años sobre Gladstone, Disraeli, Parnell, Oscar Wilde²⁵, Whistler, ... y hace especial mención de la *Reina Victoria* de Lytton Strachey, al que identifica como retratista literario modelo de intuición psicológica y de fino humorismo, características que serán repetidas por otros críticos españoles. Asimismo, el articulista de *ABC* anota otra de las claves para entender las novedades que presentaban las nuevas biografías: los biografiados no tenían que ser exclusivamente grandes eminencias, sino que se ampliaba el campo a «gentes de muy diversas categorías, artistas, periodistas, militares, actores o actrices, exploradores o deportistas» (Alcalá Galiano, 1925: 8). Aunque el crítico salta de las memorias a las biografías —hasta el punto de equiparlas y no hacer distinción entre ellas—, redundante en que no hace falta haber sido un gran personaje para escribir un buen libro de memorias y añade como requisitos dos de los más consensuados por la opinión crítica del momento, la observación objetiva y la amenidad; identificable esta última en muchos casos como la facultad estilística del buen literato:

Basta con ser un observador imparcial de los sucesos y de las personas de la época... Tener algo que contar de sí o de los demás y saber contarlo con la amenidad, don del cual carecen muchos de los que se meten a escribirlas, sin memoria, ni estilo, ni ingenio, ni interés alguno capaz de justificar el haberlas publicado (Alcalá Galiano, 1925: 8).

Un tiempo después, en «Las biografías novelescas», Alcalá Galiano concreta la novedad del fenómeno con la denominación plasmada en dicho título. Sus reflexiones surgen tras la lectura de libros adquiridos en París, entre los que abundaban las biografías novelescas de hombres célebres, sobre todo artistas y escritores consagrados. Su testimonio sobre este género en pleno apogeo en el país vecino sería extensible a todos aquellos lectores que se vieron atraídos por la novedad que estas presentaban:

Confieso mi predilección por esta clase de lecturas que emanan calor humano e interés psicológico. Cuando admiramos la obra de un escritor es natural que sintamos curiosidad por su vida íntima, sus ideas, su fisonomía física y sus costumbres, aunque estas a veces se hallen en contradicción aparente con la prosa del autor. Es que el estilo no es siempre el hombre, sino a

²⁵ Frank Harris, escribió *Vida y confesiones de Oscar Wilde*, libro original de 1914 que incluía un epílogo de Bernard Shaw. La obra en dos volúmenes, sin embargo, no puede considerarse una biografía novelada, sino un trabajo documental sobre la vida y obra del escritor irlandés. Recibió bastantes comentarios en las publicaciones periódicas a raíz de la traducción en Biblioteca Nueva en 1928, a cargo de Ricardo Baeza, que también firmaba un prólogo y las notas. Uno de esos comentarios fue el que el propio Álvaro Alcalá Galiano dedicara en *ABC* el 06-12-1928 (pp. 3 y 6) bajo el título «Una biografía maestra: “Vida y confesiones de Oscar Wilde”». Otro de los comentarios apareció en la sección «Revista de Libros» de *El Sol* del 01-01-1929 (p. 2) firmado con las siglas B. E.

veces su careta. Puede ser también el hombre mismo, idealizado por el esfuerzo de su propia inteligencia, que solo revela al mundo lo mejor de sí, libre de las mezquindades e impurezas de la vida diaria. Las cumbres más elevadas del pensamiento no son pues, incompatibles con las flaquezas de la carne o los abismos tortuosos del alma (Alcalá Galiano, 1926: 7).

Se refiere aquí el crítico a lo que ha venido a conocerse como «biografías literarias», esto es, aquellas vidas exclusivamente de escritores; vidas cuyo interés podría vincularse con el método biográfico de Sainte-Beuve aludido en los capítulos iniciales. El calor humano e interés psicológico al que hace mención Alcalá Galiano no era exclusivo de los escritores, sino que se hacía extensible al resto de personajes biografiados. Estas reflexiones pueden parangonarse con el extenso artículo de Ángel Sánchez Rivero «Vida de Disraeli», publicado por *Revista de Occidente* en diciembre de 1927. El escritor coge el testigo del «Escuela de Plutarcos» de Antonio Marichalar al hacerse eco de ese retorno a la predilección por las vidas como en la época del biógrafo griego. Coincide con el crítico de *ABC* en que ese interés por las vidas de artistas literatos y filósofos es semejante al que despiertan los personajes literarios: descubrirlos para así acercarse a las motivaciones de la creación artística. A pesar de señalar que este proceder responde a una corriente crítica determinada, tampoco concreta que se trate de la crítica biográfica:

Las biografías de artistas, de literatos o aun de filósofos, satisfacen solamente una curiosidad parasitaria nutrida por el interés de sus obras y justificada únicamente por ellas. La instancia definitiva se encuentra en un producto desprendido de la personalidad que puede subsistir por sí mismo. El interés intrínseco de esa biografía está muy cerca del género novelesco. Solo el valor que a la personalidad confiere su eficacia espiritual, hace que los elementos biográficos de todo orden adquieran una importancia refleja y se construyan en forma de historia, en vez de constituirse en mera posibilidad de creación imaginaria libre. El artista es hijo de sus obras, no de sus actos. La historia de los actos tiene interés en cuanto nos permite reconstruir el proceso creativo de esa obra en toda la complejidad de sus circunstancias. Es decir, queda, en el fondo, reducida a la historia de las obras (Sánchez Rivero, 1927: 298-299).

Para Sánchez Rivero, la única biografía con interés histórico es la del hombre público, la del político, como Disraeli, puesto que, tal como expone, en esas vidas los actos tienen un valor esencial, sustantivo; actos importantes por sí mismos. La historia de la cultura o del espíritu relegan los acontecimientos a un plano paralelo al de las otras actividades de la sociedad, algo con lo que no comulga este escritor, ya que, para él, «En el centro de todo grupo social independiente, existe un campo donde convergen las miradas de todos y en cuyas vicisitudes todos participan: es *la lucha por el Poder público*» (Sánchez Rivero, 1927: 300). Según esta concepción, el objeto de la historia es mostrar «las vicisitudes por donde se ha llegado a un determinado equilibrio y desequilibrio en la lucha por el Poder» (Sánchez Rivero, 1927: 301) En relación con esta concepción biográfica e histórica, cabe tenerse en cuenta que Ángel Sánchez

Rivero iba a ser el encargado de escribir la biografía sobre el general Prim para la colección de las Vidas Españolas del Siglo XIX, tal como consta en los anuncios que Espasa-Calpe comienza a insertar en mayo de 1929 en *La Gaceta Literaria* y en *El Sol*. Lamentablemente, su muerte impidió que la terminara.

Volviendo al análisis ofrecido por Alcalá Galiano en *ABC*, a colación del resurgimiento del género, expone que la amalgama de poesía y de prosa que configuraban esas biografías novelescas francesas, como había ocurrido anteriormente en Inglaterra, había contribuido al interés de los lectores por este género. Esto es, se había adoptado una forma que resultara más atractiva para el público medio:

Para darle amenidad al género y atraerle numerosos lectores, se ha adoptado este género híbrido de lo que pudiéramos llamar la «biografía novelesca», procedente de la novela y del archivo documentado a un mismo tiempo. Pero se prescinde en él de las arideces investigadoras y se procura adornarle con la ligereza alada de la narración (Alcalá Galiano, 1926: 7).

En estas breves líneas, el crítico sintetiza la hibridez del género, cuya legitimidad sería tan debatida, en la combinación del estilo narrativo ameno propio de la novela y la documentación propia de la biografía. Estas dos propiedades son las más reiteradas en la preceptiva de las nuevas biografías. Sin embargo, incidía Alcalá Galiano en que no era un género nuevo, puesto que consideraba como precedentes *Jeromín*, del Padre Coloma, y el *Hernán Cortés* proyectado por Emilia Pardo Bazán²⁶. Finalmente, dada la proliferación de vidas noveladas en Francia, y antes de detenerse a comentar algunas de ellas, el crítico ve la posibilidad de adaptar el fenómeno a la literatura española por la existencia de personajes históricos afines a los registros de esas biografías noveladas:

¿Qué filón inagotable de aventuras extraordinarias y de hazañas sublimes no ofrecería el pasado de España a la curiosidad universal con sus conquistadores, sus místicos, sus capitanes y sus literatos? A veces los extranjeros mismos parecen arrebatarlos estas posibilidades, y un americano, Lummis, escribe *The Spanish Pioneers* (Los exploradores españoles) (Alcalá Galiano, 1926: 7-8).

Además de en «Las biografías novelescas», Álvaro Alcalá Galiano también expuso sus opiniones sobre las vidas tres años después en «La psicología en la Historia: Un libro de Lytton Strachey». Tal como había hecho en «El interés de las “memorias”», vuelve a referirse a la intuición psicológica del biógrafo inglés. En esta ocasión, amplía su inclusión en la categoría de retratista para englobarlo en la de historiador y afirma que *La reina Victoria* se había convertido en una de las biografías cumbres de la

²⁶ Pese a que Alcalá Galiano aseguraba que la escritora no llegó a escribir la biografía del conquistador, lo cierto es Emilia Pardo Bazán publicó estudios dedicados a los personajes de la conquista de Indias: *Hernán Cortés y sus hazañas* (1914), Madrid, Tipografía de “La Lectura”, con ilustraciones de A. Vivanco; y *Francisco Pizarro o Historia de la conquista de Perú* (1917), Madrid, Editorial Voluntad.

literatura inglesa moderna. Sin embargo, el crítico advierte que Strachey no pertenece «a la legión de productores de “biografías novelescas”, en las que la fantasía suele olvidarse de la erudición y hasta de los datos más imprescindibles» (Alcalá Galiano, 1929a: 6). Por consiguiente, Alcalá Galiano intercambia la terminología acuñada por Maurois y emplea *novelesca* con el sentido de *novelada* pero conoce la distinción entre las biografías que inventan y las fieles a la veracidad histórica y considera a Strachey un historiador con dotes literarias:

No; Lytton Strachey es un verdadero historiador de vasta y profunda cultura. Pero, al propio tiempo, un literato de refinado gusto, cuyas dotes psicológicas penetran muy hondo en los abismos de la conciencia humana. Y ello constituye la base de su merecido éxito en el público anglosajón, que, gracias a Lytton Strachey, se interesa tanto por las grandes figuras del pasado como por los personajes de Bernard Shaw o de Wells (1929a: 6).

Los elogios de Alcalá Galiano sobre la prosa de Strachey incluyen la depuración de su inglés, su ingenio y humor irónico. A pesar de la innovación de sus retratos, el biógrafo de Bloomsbury continúa la tradición de los historiadores ingleses al evocar con maestría el fondo del cuadro y el ambiente de la época. Por ello, el crítico lo considera un historiador psicológico imaginativo:

En suma, que Lytton Strachey pertenece a la categoría superior de historiadores psicológicos imaginativos. Es preciso insistir en estas dos cualidades, porque sin ellas el erudito no es sino un indigesto recopilador de nombres y de hechos, incapaz de dar vidas a sus áridas evocaciones (1929a: 7).

Esas cualidades permitían que su *Isabel y Essex*, obra objeto de este artículo, se leyese como una novela que encerrase «varias enseñanzas de psicología humana y política»²⁷. De este modo, los requisitos imprescindibles del buen biógrafo para Alcalá Galiano son la imaginación y la psicología al servicio de la historia, incidiendo en que «Hoy no concebimos un buen historiador sin dotes literarias» (1929a: 7). En esa categoría de historiadores con dotes literarias incluye a Emil Ludwig, quien con su *Napoleón* había demostrado su «penetrabilidad psicológica» y la renovación de la visión del pasado al mostrar las figuras «bajo una luz nueva», y a André Maurois por su *Disraeli*. Historiadores, por lo tanto, con cualidades literarias; pero historiadores ante todo y no novelistas como sugirieron otras personalidades del panorama literario en sus reflexiones.

Meses más tarde Alcalá Galiano se ocupó de la internacionalización biográfica de Emil Ludwig, el escritor alemán —como remarcará— más leído, traducido y

²⁷ Álvaro Alcalá Galiano constata en este artículo que si la biografía de *Isabel y Essex* se tradujera al español sería un éxito de lectores. Sin embargo, la traducción, a cargo de José María Quiroga Plá, no pudo leerse hasta 1932 en la Editorial España.

discutido por encima de Keyserling, Spengler y Thomas Mann. Vuelve el crítico de *ABC* a sugerir la similitud de método histórico entre Strachey y Ludwig, salvo que en el inglés despuntan las notas satíricas y mordaces²⁸. Como divergencia entre ambos enfatiza el lirismo de la prosa del biógrafo alemán, cuya indignación contra los hombres y sucesos adopta la forma del sarcasmo. Ese lirismo que le atribuye, no obstante, no le lleva a alejarse de la realidad: «Su mirada penetrante de agudo observador nunca se aparta de su modelo ni deja de analizar los móviles secretos que inspiran a los mortales» (Alcalá Galiano, 1929b: 7). El comentarista repite la intuición psicológica mostrada por Ludwig en su *Napoleón*. Sin embargo, como se recogerá más adelante fueron muchos los críticos y escritores que matizaron estas apreciaciones.

En *El Sol*, la primera reseña destacable sobre una de las biografías cumbre fue la que Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*²⁹, realizó sobre el *Disraeli* de Maurois en abril de 1927 tras la publicación de esta biografía en la *Revue de París*³⁰. Coincide en ella con Alcalá Galiano en el interés que despertaban en él las vidas de los grandes hombres en el conjunto de la literatura histórica. Lo concreto e individual de esas vidas le parecía lo sustancialmente histórico, sin las generalizaciones que conlleva la exposición global de la historia. De este modo, *Andrenio* incide también en el valor psicológico de esas biografías como estudio de almas, y en su gran valía si están escritas con arte, además de notar el valor pedagógico de esas vidas mediante las cuales se engloba toda una época:

Estos retratos históricos, cuando están hechos con arte y penetración, pueden ofrecer magníficos estudios de almas. Todo lo social de la historia entra en las biografías de gran estilo de los personajes célebres en torno de la figura del protagonista. El gran hombre no es solo un

²⁸ Afirma también Alcalá Galiano que ese deleite en burlarse de los personajes históricos y hacer reír a su costa propio de Strachey tenía su correlato español en el marqués de Villaurrutia, «aunque este pertenece a una rama menor» (Alcalá Galiano, 1929b: 7). A finales de 1929, Villaurrutia ya había publicado su primera biografía en la colección de Espasa-Calpe: *El general Serrano: duque de la Torre*.

²⁹ Eduardo Gómez de Baquero (Madrid 1866-1929). Aunque ejerció la abogacía y desempeñó cargos judiciales, desde muy joven, Gómez de Baquero se dedicó a la literatura y al periodismo, con artículos que versaban sobre temas literarios, jurídicos o históricos, y también realizó diferentes traducciones. Sus primeros artículos aparecieron en *Revista de España*, publicación a la que siguieron otras de las más importantes de la prensa española y también hispanoamericana: *La Época*, *El Imparcial*, *El Sol*, *La Vanguardia*, *Nuevo Mundo*, *España Moderna*, *Nuestro Tiempo*, la *Ilustración Española y Americana*, *Caras y Caretas* de Buenos Aires, etc. También publicó libros de carácter ensayístico como *La nueva teosofía* (1891), *Letras e ideas* (1905), *Aspectos. Diálogos filosóficos y comentarios de costumbres* (1909), *Escenas de la vida moderna* (1913), *Novelas y novelistas* (1918), *El renacimiento de la novela en el siglo XIX* (1924) —obra que incluye la primera historia del ensayo español: *El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos*—. En 1925 ingresó en la Real Academia de la Lengua, ocasión para la que leyó el discurso *El triunfo de la novela*.

³⁰ Poco más tarde, el corresponsal de *ABC* en París E. Gómez Carrillo publicaba «Los primeros pasos de Disraeli» (*ABC*, 01-06-1927, p. 3), un repaso por la trayectoria del político inglés que no incluía ninguna valoración sobre la biografía de Maurois.

personaje principal en la escena de su época, es también un punto de vista excelente para abarcarla (Gómez de Baquero, 1927: 8).

Ese punto de vista al que alude *Andrenio* enlaza con el fondo ambiental de André Maurois y con la perspectiva que también anotará Ortega y Gasset. Un tiempo después, comentando la biografía sobre León Tolstói escrita por Romain Rolland, el crítico literario proporcionó otra breve consideración sobre el género en la que equipara, en cierto sentido, biografía y novela:

He aludido indistintamente a la novela y a la historia (biografía), porque en un sujeto en que lo interesante no es la aventura, sino la vida interior, aquellas se equivalen. Se le puede aplicar la identificación que establecían los Goncourt: ¿La novela? Historia que pudo ser. ¿La historia? Novela que ha sido (1928b: 5).

En 1925, *Andrenio* había desmentido en su discurso de ingreso en la Real Academia Española —*El triunfo de la novela*— la decadencia de la novela afirmada por Ortega y Gasset y por el artículo de René Boylesve que le precedió³¹, sosteniendo que esta estaba a salvo por su capacidad de expresión y por alimentarse de las fuentes de la contemporaneidad (Zuleta, 1974: 139-140). La equiparación con la biografía, puede vincularse con esa pervivencia de la novela. En cuanto a los hermanos Goncourt, la alusión recuerda otra de las máximas de estos escritores franceses, la de la novela como «documento humano»; es decir, como «novela verdadera» de un personaje real. La nueva biografía también se convierte en un documento humano, en este caso histórico, escrito con estilo artístico. *Andrenio* remató las características que debían tener esas biografías en la crítica que realizara para *La Voz* sobre una de vidas de la serie de Espasa-Calpe, *Sor Patrocinio: la monja de las llagas*, de Benjamín Jarnés; reseña sobre la que se volverá más adelante. En ella, asegura que la biografía pertenece a la historia y que las biografías noveladas del momento se adherían exclusivamente al estilo narrativo: la invención se limitaba a cubrir «lagunas». Por lo tanto, en sintonía con los biógrafos europeos, para *Andrenio* la mezcla de ambos géneros, biografía —o por extensión historia— y novela, no debía ir más allá, puesto que la documentación, el dato positivo, primaba sobre la fantasía o la divagación:

La biografía es historia: historia singular o personal, pero historia, o no es nada. Aunque ahora se hable mucho de biografías noveladas, *romancées*, esta manera de escribir la historia biográfica ha de limitarse a la adopción del estilo plástico de la novela y a aquellas reconstrucciones conjeturales que permite el sentido crítico para llenar lagunas. De otra suerte la biografía se convertiría en fantasía o en divagación psicológica, estética, etc.; en suma, en retrato arbitrario. Las mejores biografías que ahora se escriben —las de Ludwig, las de Maurois, etcétera, como las de todos los tiempos— se atienen al dato positivo y suponen una copiosa documentación previa, y ello no les impide ser muy literarias y hasta novelescas cuando lo da de sí el personaje (Gómez de Baquero, 1929b: 3).

³¹ «Un genre littéraire en danger: le Roman», *Revue de France*, 15 de octubre de 1924.

Examinando sus palabras se observa cómo, en realidad, *Andrenio* defiende la misma postura que André Maurois: la de las vidas novelescas en oposición a la de la ficción que comportaban las noveladas. Como el autor francés, prima el dato, la selección de documentación, la intuición y el estilo de la novela, sobre todo si el personaje es rico en peripecias, pero siempre sin la ficción que desvirtúe la veracidad de la narración.

5.1.2. Ricardo Baeza: la biografía como nuevo género artístico

Como se desprende de las anteriores reflexiones deslizadas por *Andrenio* en varios artículos, este aborda los principales aspectos que comprendían el género pero no presenta un análisis unitario, precisamente por estar insertos en reseñas de obras concretas. Más completa, en cambio, es la visión que ofrecida por uno de los críticos que mejor representan la tribuna española de las décadas de 1910 a 1930, Ricardo Baeza³², en un ciclo de cuatro artículos específicos sobre la renovación biográfica publicados en su columna «Marginalia» de *El Sol* entre abril y mayo de 1927: «El nuevo arte biográfico», «El arte de la biografía en Inglaterra», «Este florecimiento de la literatura biográfica» y «Últimas consideraciones sobre el arte de la biografía». Prueba de la importancia que tenían sus consideraciones, así como el papel que empezaban a jugar las biografías en el panorama literario internacional, es el hecho de que, a excepción del tercero, la mayoría de estos artículos ocuparan la primera plana del diario.

Gran conocedor de la literatura rusa, francesa e inglesa, en el primero de ellos, el crítico y traductor contextualiza el auge de ese nuevo arte biográfico en las colecciones francesas, de poco más de un año de existencia, de la casa Plon y de la *Nouvelle Revue Française*. De las dos, comentadas en el capítulo 3, la primera lleva ya en el título el matiz novelesco, mientras que la segunda es más ortodoxa con el género. Pese a esa

³² Ricardo Baeza (Bayamo, Cuba, 1890 – Madrid, 1956). Aunque nacido en Cuba, su formación intelectual tuvo lugar en España. Sus ensayos y artículos periodísticos le granjearon pronto una excelente reputación. Asimismo, fue un loado traductor de Shakespeare, Oscar Wilde, D'Annunzio, Ibsen, Hebbel, Nietzsche, André Gide, Stefan Zweig, James Joyce, Somerset Maugham, Emil Ludwig, etc. Además de traducir todo tipo de libros y el *Vida y confesiones de Oscar Wilde* por Frank Harris, trasladó otras obras de carácter biográfico, la mayoría de ellas de Emil Ludwig, como *Napoleón* (Editorial Juventud, 1929), *Lincoln* (Editorial Juventud, 1931), *Goethe: historia de un hombre* (editorial Atenas, 1932), *Genio y carácter: Diez y seis retratos y un prólogo* (Editorial Juventud, 1932), y revisó *El Káiser Guillermo II desde su nacimiento hasta su destierro* (Sociedad General de Publicaciones, 1931); además de traducir junto a Jorge Zalamea *La vida de Federico Nietzsche* de Daniel Halévy (editorial Góngora, 1931) y ya en Buenos Aires el *Bernard Shaw* de Harris (Losada, 1943), etc. Entre sus obras ensayísticas, destacan *Marco Aurelio, meditaciones* (1919), *La isla de los Santos* (1930), *Clasicismo y Romanticismo* (1930), y *En compañía de Tolstoi* (1932).

diferencia, en ambas prevalece la estructura literaria frente a la historia, como prueba el hecho de que la mayoría de esas biografías estuvieran firmadas por escritores de ficción conocidos por los lectores, particularidad que Baeza considera como una de las más características de la nueva escuela biográfica y que se adoptó en algunas de las posteriores colecciones españolas, entre ellas la de Espasa-Calpe. Otra de las similitudes de las series francesas es el sesgo católico en lo referente a las racionalidades y las actividades humanas. Ricardo Baeza no duda en situar el florecimiento biográfico en el éxito obtenido por el *Ariel* de Maurois, biografía que considera el modelo de las biografías «romanzadas» francesas.

Tal como hiciera Alcalá Galiano, Baeza se pregunta por los motivos de la escasez de biografías en España, una carencia no exclusiva puesto que tampoco eran muy proclives a ellas en Italia, y en Francia el interés era reciente. La primera causa apuntada por el crítico responde a la raíz individualista de esas tres nacionalidades; una incapacidad de interesarse por el prójimo a la que también hace alusión Ortega y Gasset en ensayos como «El poder social» (1927)³³. De este modo, en palabras de Ricardo Baeza: «Terriblemente individualista, el latino no ha conseguido interesarse en las vidas ajenas, como no fuera para considerarlas antagónicas y combatir las, sentimiento poco adecuado, en realidad, para servir de base a una buena biografía» (Baeza, 1927a: 1). Estas teorías sobre la raza de herencia tainiana responden a cierto despunte de las teorías biológicas en aquel momento. A este motivo une, en segundo lugar, el predominio de la acción sobre el pensamiento; esto es, de la vida exterior sobre la interior, junto con un «raro pudor de la vida espiritual» y «un desdén subconsciente por todo lo intelectual». Como puede comprobarse, ese pudor no se encuentra muy alejado de los remilgos a los que hacía referencia Alcalá Galiano. Retomando las teorías raciales, asegura Baeza que el carácter individualista francés se había encaminado hacia la escritura de autobiografías, mientras que en la tradición Española solo existía la de santa Teresa, con la apostilla de que esta había sido redactada por mandato. De este modo, «puede asegurarse que el arte de la biografía no ha tenido un cultivo orgánico y adecuado más que en la literatura inglesa» (Baeza, 1927a: 1).

³³ Concretamente, en la quinta parte del artículo, publicado fragmentariamente en «Los folletines de “El Sol”», el filósofo discurre: «Sería preciso disparar el cañonazo dentro del oído de cada español para lograr que la sociedad española se enterase de que ahí fuera había tiros. Y no es la envidia ni el tan repetido “individualismo” causa profunda de esto. Es la falta de curiosidad y de afán de enriquecer nuestra vida con la del prójimo» (Ortega y Gasset, 2005i: 104).

En diciembre de 1927 también Ramón Pérez de Ayala³⁴ se pregunta por la pobreza de biografías y autobiografías en la literatura española desde las páginas de *El Sol* y lo achaca al «individualismo ibero». El escritor atribuye esa parvedad a un problema de despego, resistencia e impenetrabilidad del español hacia el prójimo. Su dictamen no amplía el previamente expuesto por Ricardo Baeza. La coincidencia de sus análisis puede observarse en las siguientes palabras, en las que vuelve a aparecer el ejemplo de la autobiografía de santa Teresa:

Este predominio y reconcentración del “yo” en la raza hispánica, con la subsiguiente y obligada ausencia de curiosidad hacia el prójimo, explicaría la carencia casi absoluta de biografías en la literatura española, pero al propio tiempo hubiera debido producir incontable repertorio de autobiografías. Y no hay sino una digna de recordación: santa Teresa. Los franceses son quienes dicen “el yo es siempre odioso”; pero no se cansan de hablar y de escribir de sí propios; cada uno de sí. El “yo” ibérico es reconcentrado, ensimismado, o lo que es lo mismo: pudoroso y hermético. En punto a pudor espiritual, solo los mahometanos y los budistas pueden compararse a los españoles (Pérez de Ayala, 1927: 1).

Retomando los artículos de Ricardo Baeza, la conclusión de la exclusividad inglesa del género biográfico con la que finaliza el primero de ellos es el tema central del segundo. En él, reanudando esas presuposiciones acerca del carácter de las naciones, afirma que los ingleses son menos individualistas que el «hombre latino», además de más dados a «la contemplación de vidas ajenas, contemplación capaz de enriquecer imaginativamente su vida propia con todos aquellos elementos de que carece en la práctica» (Baeza, 1927b: 1). Ese fervor hacia los hombres extraordinarios que los ingleses demuestran a lo largo de la historia es antagónico al que sienten los españoles. Baeza completa su artículo con un recorrido histórico por la biografía inglesa desde que en el siglo XVII aparecieran las del cardenal Wolsey, por George Cavendish, y sir Thomas More, por William Roper, hasta los «originalísimos y mordaces ensayos» de Lytton Strachey en el siglo XX, pasando por la emblemática *Vida del doctor Johnson* (1791) de James Boswell.

La tercera de las reflexiones de Ricardo Baeza, «Este florecimiento de la literatura biográfica», es seguramente la más relevante para la fijación de la poética aquí desplegada. En este artículo lo primordial ya no es buscar las razones de la diferente productividad de biografías en unos países frente a otros, sino precisar cuáles son las

³⁴ Ramón Pérez de Ayala (Oviedo, 1880 – Madrid, 1962). Además de novelista, Ramón Pérez de Ayala fue también poeta, ensayista y crítico literario en revistas y diarios como *Helios*, *Renacimiento*, *Alma Española*, *Europa*, *La Pluma*, *El Imparcial*, *El Sol*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera*, *La prensa* de Buenos Aires. Sus temas literarios están recogidos en *Las máscaras* (1917-1919), *Principios y finales de la novela* (1958), *Divagaciones literarias* (1958), *Más divagaciones literarias* (1960), *Amistades y recuerdos* (1961).

principales novedades de esas nuevas biografías. Según Baeza, dos son las innovaciones sustanciales que distinguen esa actualización y renovación del género: el público y los autores; receptores y emisores.

En primer término, la nueva biografía ya no se limitaba a un sector reducido de público, a los lectores eruditos, sino que abría sus horizontes al gran público y era precisamente esa ampliación la que conllevaba el empleo de un estilo marcadamente novelesco, puesto que «es el público de las novelas, cuyas tres cuartas partes se hallan constituidas por lectores exclusivos de novelas; tal, sobre todo, el público femenino, que lo integra en su mayoría y que solo consumen novelas, con un breve margen dedicado a la poesía» (Baeza, 1927c: 5). Vuelve a emerger en esta valoración el paralelismo con el siglo XIX y la consideración de que la nueva biografía ocupaba en el panorama literario el mismo lugar que había copado la novela en la centuria anterior. Eugeni d'Ors compartía la misma opinión en su *Introducción a la vida angélica* (1939) al comentar el auge europeo del género: «En cierto sentido, cabe asegurar que la biografía viene a ser para el siglo XX, lo que para el siglo XIX fue la novela. Sin faltar siquiera la analogía de una reacción de mal humor en no pocos» (Ors, 1941: 167). Asimismo, si en el período por excelencia de la novela se relacionaba —en muchas ocasiones con cierto tono despectivo— la proliferación del género con un público lector mayoritariamente burgués y femenino, un siglo más tarde, con las biografías noveladas, esos lectores, según Baeza en su mayoría también mujeres, se decantaban hacia esas obras de carácter híbrido. Los prototípicos lectores de la nueva biografía heredados de la novela tenían como reclamo la segunda innovación. En otras palabras, los lectores de novela se sentían atraídos por estas biografías porque ya no estaban escritas por especialistas y eruditos —por ende, más cercanos a la historia que a la literatura—, sino por novelistas, además de otras categorías de escritores literarios:

[...] ahora la obra aparece generalmente llevada a cabo por novelistas y poetas, a la par que críticos (fusión esta del espíritu imaginativo y del espíritu crítico, que cada día va caracterizando más al actual escritor de ficción y diferenciándolo de sus predecesores); esto es: por hombres avezados al libre juego de la fantasía y a la disciplina del estilo, y en su mayoría ya familiares al público (Baeza, 1927c: 5).

Similares son las observaciones que desde la plataforma de *La Gaceta Literaria* vertía su director, Ernesto Giménez Caballero³⁵, con motivo de dos novelas de Pío

³⁵ Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 1899-1988). Escritor y diplomático, doctorado en Filosofía por la Universidad de Madrid. Su presencia fue asidua en el panorama cultural madrileño de los años 20. Colaboró en *El Sol* y *Revista de Occidente* y en 1927 fundó *La Gaceta Literaria*, revista que pretendía aunar y exponer las vanguardias españolas. Su primera obra, basada en sus recuerdos como soldado en la

Baroja —*Humano enigma* y *La dolorosa senda*— a las que clasifica antes como biografías que como novelas. Se refiere además a la crisis de la novela frente a la resucitación de las vidas, dándose el caso de que «aquellos que mejor redactan una biografía son los espíritus con talento novelesco y crítico a la par» (Giménez Caballero, 1929a: 2). También Ludwig, como ha quedado expuesto en el capítulo 4, había apuntado en el prólogo de *Genio y carácter* (1924) que el poeta, al concebir el mundo como intuición, era el mejor historiador mientras renunciara a inventar.

Por consiguiente, público y autores eran dos factores inherentes que se retroalimentaban. El gran público exigía unas biografías cercanas a los gustos novelescos y los autores que podían responder a esos requisitos y ofrecérselas eran a su vez un reclamo para los lectores que conocían su obra. Asimismo, la novedad en la autoría de las biografías era una promesa, según Ricardo Baeza, para su futuro desarrollo. Pese a la extensión de la siguiente cita, es pertinente su reproducción:

Como que, realmente, supone, no ya una renovación, sino casi podría decirse que la verdadera iniciación del arte de la biografía, o, por lo menos, de las condiciones capaces de llevar al género a su perfección. Pues en último término, el elemento histórico importa mucho menos en la literatura biográfica que el elemento imaginativo, y solo un novelista, un creador de ficción (si no en obra, siquiera en potencia), será capaz de darnos la obra maestra biográfica. La razón es bien obvia y reside en la finalidad esencial de la biografía, que es, hacernos vivir íntegramente al lado de otra vida humana, en medio de su paisaje físico y espiritual. Para ello, no cabe duda que se precisará el don psicológico y la obra de la imaginación. Los datos escuetos, los hechos y los acontecimientos de una vida, por veraces y exactos que sean, no nos dirán nada, por sí solos, del hombre que los vivió, pues igualmente los habría podido vivir cualquier otro hombre. En último término, este registro de las acciones y los sucesos nos dirá la historia de un hombre, pero en manera alguna su vida: a tal punto el esquema de la vida activa es insuficiente para contener la esencia de una vida humana (Baeza, 1927c: 5)³⁶.

guerra de Marruecos, se tituló *Notas marruecas de un soldado* (1923). También publicó un texto cercano al superrealismo: *Yo, inspector de alcantarillas* (1928). Tras prologar y traducir *Italia, bárbara* de Curzio Malaparte, su inclinación hacia el fascismo fue manifiesta y participó en la fundación de Falange Española. Todo ello influye en sus obras de reivindicación patriótica y carácter reaccionario: *Círculo imperial* (1927), *El genio de España* (1932), *La nueva catolicidad* (1933), *El Belén de Salzillo* (1934), *Arte y Estado* (1935), *Exaltación del matrimonio* (1936), *Roma madre: apología del fascismo, el duce y Roma* (1939), etc. Al estallar la Guerra Civil, apoyó la causa franquista y durante el Régimen ocupó cargos dentro del Movimiento Nacional. Entre 1958 y 1969 fue embajador en Paraguay. Otras de sus obras, de carácter también apologético o polémico, fueron: *Junto a la tumba de Larra* (1972), *Vagabundo por la picaresca* (1976), *Memorias de un dictador* (1979), *Don Quijote ante el mundo (y ante mí)* (1980) y *Retratos españoles (bastante parecidos)* (1985). Recibió en dos ocasiones el Premio Nacional de Literatura.

³⁶ En el prólogo de su traducción al *Vida y confesiones de Oscar Wilde* firmada por Frank Harris, Ricardo Baeza subrayaba la verdad absoluta que se respiraba en esta biografía literaria y el porte de obra de arte conferido por su autor, que era, «antes que nada, un escritor de raza». Baeza exponía las virtudes que aportaba el hecho de que la biografía en cuestión estuviera compuesta por un escritor y que, aunque conocía al biografiado, se mostraba imparcial con el objetivo de cumplir esa finalidad de mostrar el paisaje físico y espiritual de otra vida humana: «[...] una imparcialidad absoluta e inflexible, cuyo filo no basta a embotar la devoción al modelo, una necesidad imperiosa de verdad, que nos demuestra a este en su cabal realidad humana, con todos sus perfiles de luz y de tinieblas, propicios y contrarios, en ese claroscuro de bien y de mal indispensable a toda imagen humana y único contorno capaz de hacerla vivir

El crítico pone de relieve que la biografía alcanzaba con esta renovación un estatus artístico y, por lo tanto, dejaba de ser considerado un género menor y subsidiario de la historia. Ese estatus era conferido por el novelista, o por el biógrafo con aptitudes literarias, que supiera aunar la imaginación y profundización en la psicología del personaje con el dato comprobable. Debe traerse a colación que ya Ortega y Gasset había anticipado en *Ideas sobre la novela* que «la materia de la novela es propiamente psicología imaginaria»; de ahí las ventajas que podían aportar los descubrimientos en el campo de la psicología a la historia y la novela:

¿Cómo es posible que este progreso psicológico no sea aprovechado novelesca e históricamente? La humanidad ha satisfecho siempre sus deseos cuando estos eran claros y concretos. Se puede vaticinar, sin excesivo riesgo, que, aparte la filosofía, las emociones intelectuales más poderosas que el próximo futuro nos reserva vendrán de la historia y la novela (Ortega y Gasset, 2005g: 906).

Planteando brevemente los requisitos de una buena biografía, Baeza incide en que «solamente el escritor de ficción podrá emprender con probabilidades de éxito la obra biográfica» (Baeza, 1927c: 5) porque es capaz de plasmar y de encontrar esa esencia vital, «el aura espiritual del hombre, su fisonomía intelectual y moral; y más que su vida externa, su vida interior; y más que su existencia pública, su existencia privada» (Baeza, 1927c: 5). Resuenan de nuevo en estas consideraciones las pautas que en 1932 expondrá el filósofo Ortega y Gasset en el ensayo «Pidiendo un Goethe desde dentro». Para Enrique Serrano Asenjo, Ricardo Baeza proporciona en su análisis el punto de vista del lector inteligente, la postura del comentarista de primera hora, pero sin aportar alusiones formales, «y sí una lista de contenidos más o menos próximos a la Psicología» (Serrano Asenjo, 2002: 74).

La recepción española se mueve sobre unos fundamentos que coetáneamente están siendo fijados en Europa. De ahí que la renovación biográfica de estos años de vanguardia vaya unida al calificativo de *novelesca* o *novelada* por este estilo similar al de la novela que atraía a los lectores y que iba de la mano de esos novelistas aprendices de biógrafo. Sin embargo, otra manera de explicar el cariz novelesco es esa incidencia en la vida interior del personaje histórico. El repetido abuso de la exposición sistemática de los datos sin captar la atención de los lectores es también un modo de referir que los hechos de la vida pública del biografiado no eran un reclamo efectivo si no se

integralmente, al par que también el solo medio —y esto sin duda lo sabía bien Harris— de justificar a un ser humano, por aquello de que no puede haber mejor justificación a un hecho que su explicación cabal y la comprensión de sus móviles y mecanismo, comprensión aquí equivalente a absolución, como ya parece proponer Spinoza en las palabras que encabezan este prefacio» (Baeza, 1928b: 7-8).

contrapesaban con la faceta privada del personaje, con una hondura y proyección psicológica que ayudaran a comprenderlo o a hacerse una idea de lo que realmente fue su «aura espiritual». En este sentido, para presentar esa complejidad del personaje en cuestión, al nuevo biógrafo, como analiza Ricardo Baeza, le interesaba tanto las realizaciones, como las intenciones; tanto lo frustrado como lo conseguido; las palabras y los gestos de los actos; lo dicho y lo que de él dijeron; sus cambios físicos a través del paso del tiempo, las costumbres, los tics, las manías, las supersticiones, etc.

En relación con estas consideraciones de Ricardo Baeza pueden situarse las desplegadas por Francisco Ayala en su reseña sobre el *Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi* de Guy de Pourtalès para la *Nouvelle Revue Française*. El novelista coincide en conferir estatus artístico a las biografías al asegurar que es un arte «difícil y esquinado», cuya aparente facilidad le expone a las «sorpresas mayores y más desagradables» (Ayala, 1929: 126). El primer problema con el que se enfrenta el biógrafo, estableciendo un paralelismo con el fotógrafo, es el de situar al héroe, enfocar lo correctamente con el dato preciso, colocar tras él el telón del ambiente y analizar el repertorio de sus gestos para destacar el más acorde con su personalidad. El resultante no deberá ser una figura estática, sino que el autor lo hará moverse recogiendo el estilo de sus movimientos. Para solventar estos requisitos, la labor de documentación del investigador no ofrece la biografía del personaje: «Porque la labor erudita —imprescindible para el caso— no es sino la luz que ha de perfilar la imagen del retratado» (Ayala, 1929: 126). Era inexcusable, por lo tanto, conjugar la documentación con la intuición y sensibilidad propias de un artista para dar vida al biografado:

Apoyándose en una base documental —de aportación propia o ajena— el artista echará el lazo de su intuición. Elegirá el dato e interpretará su valor y eficacia. La brújula de su sensibilidad le llevará a buen puerto, en el mar interior de su héroe. Si esta brújula falla, el naufragio es inevitable (Ayala, 1929: 126).

En relación con el requisito de traspasar el mero dato en la reconstrucción de una vida y apoyarse en la psicología se encuentran también los comentarios vertidos por José María Alfaro³⁷ y el crítico escondido tras las siglas R. H.³⁸ en *El Sol* acerca del *Cromwell* de John Drinkwater, incluido en la colección de biografías de la Editorial

³⁷ José María Alfaro (Burgos, 1906 – Hondarribia, Guipúzcoa, 1994). Además de poeta, fue escritor, periodista y político. Licenciado en derecho, colaboró en diferentes revistas literarias como *Parábola*, *Manantial*, *La Gaceta Literaria* o *Meseta*, así como en los principales diarios y publicaciones de Madrid y provincias: *ABC*, *Blanco y Negro* o *El Sol*. A partir de 1931 se encargó de la sección de crítica de libros de este diario madrileño. Fue uno de los fundadores, junto a José Antonio Primo de Rivera, de Falange española y estuvo de *F. E.*, el semanario del partido.

³⁸ Podría tratarse de la traductora Remée Hernández.

España. Según había confesado el propio biógrafo, esta obra no era un libro de historia, sino que «es, específicamente, el estudio de un carácter, la reconstrucción minuciosa y viva de una personalidad fuerte que influyó de una manera notable en el destino histórico de su patria» (H., 1931a: 2). Drinkwater no estaba exento de la aptitud del psicólogo, ya que, como se extrae de las opiniones desplegadas hasta aquí por escritores y críticos literarios, «El estudio de un personaje semejante requiere algo más que los conocimientos eruditos: requiere, sobre todo, una agudeza psicológica capaz de ahondar en la entraña misma del sujeto» (H., 1931a: 2). Sin embargo, la admiración que el escritor sentía por el biografiado hace de esta biografía una obra apologética. El poeta José María Alfaro también advierte del riesgo que supone que el biógrafo se deje llevar por la pasión que le suscita el biografiado, o por su inmediata cercanía, puesto que se enturbia el enjuiciamiento total del personaje (Alfaro, 1931: 2).

Para finalizar la tercera de sus entregas, Ricardo Baeza vuelve a subrayar la conveniencia y el valor artístico del género biográfico asegurando que, «si ya el fin genuino del arte es la representación de lo individual y lo único, ¿cuál no sería el del arte biográfico?» (Baeza, 1927c: 5) De ello se desprende al mismo tiempo que la biografía se constituía primordialmente por el detalle y la anomalía; esto es, no por aquello común en un hombre, sino por las características que lo diferencian del resto: «Y al lado de los actos más solemnes y trascendentes, y casi diríamos que con preferencia a ellos, las acciones más menudas y triviales, en las que mejor se retrata la intimidad del sujeto» (Baeza, 1927c: 5).

Se puede afirmar que estos artículos de Ricardo Baeza constituyen en sí mismos una poética de los elementos y requisitos que según él debían configurar toda biografía que aspirara a alcanzar la categoría de obra de arte. El postrero de ellos, «Últimas consideraciones sobre el arte de la biografía», continúa incidiendo en la dignificación alcanzada por dicho género literario. Mientras en las anteriores consideraciones parecía hablar en exclusiva del florecimiento biográfico francés, en este último comentario aclara que la súbita popularidad no se circunscribía solo al país galo, sino que era una expresión universal, en tanto que las modalidades francesas eran «las más representativas del espíritu occidental» (Baeza, 1927d: 1). Por ende, el fenómeno biográfico tenía lugar en Occidente de forma extensiva. Ricardo Baeza se pregunta cuál era la relación de causa-efecto: si de ese espíritu emergía el florecer y las biografías eran un efecto, o bien si primero se había dado ese florecer y era el causante de que se llegara a ese estado espiritual, que no era otro que la mayor afinidad y fraternidad hacia el resto

de hombres. De modo que la cuestión era si ese interés había originado el auge biográfico, o si era el auge el que propiciaba esa afinidad.

Tal como había indicado en el artículo precedente, la principal novedad es que ese «culto a los héroes» se amplía al gran público. También reitera la profundización en la dimensión privada del biografiado, puesto que los propios lectores sienten:

[...] la necesidad de ver al hombre detrás de la obra. Y, más o menos conscientemente, una mayor precisión también de verdad psicológica, de ver al hombre en su realidad espiritual, que se traduce en la mudanza de modalidad biográfica, en el cambio de la biografía moralista, a lo Plutarco, ya definitivamente relegada al barbecho por la actual biografía novelesca, en que se trata de mostrarnos al hombre como una realidad viva y miscelánea, sea cual sea su proyección ética, en lugar de un modelo enterizo de virtudes (Baeza, 1927d: 1).

El crítico extiende, de este modo, la idea expuesta en el anterior artículo para concretar, en la línea de los biógrafos modernos europeos, que la exposición de la realidad espiritual del hombre, de sus claroscuros y contraposición entre vida exterior y vida interior, entrañaba que la biografía abandonase su pretérito afán moralista y los biografiados dejaran de interesar como modelos en los que proyectarse.

Anteriormente se ha mencionado el atractivo que Álvaro Alcalá Galiano hallaba en los personajes españoles para ser romanceados. En el caso de Ricardo Baeza, este concluye sus reflexiones biográficas declarando abiertamente su deseo de que ese florecer biográfico se vierta de la literatura francesa a la española por la carencia de biografías en nuestras letras hasta el punto de desconocer «nuestra historia espiritual». Va incluso más allá y es el primero en España en señalar que esa tarea debía ser llevada a cabo por los jóvenes escritores:

Esto quiere decir la magnífica empresa que se ofrece a nuestros escritores jóvenes, si es que juzgamos ya irremediabilmente tullidos a los viejos para esta gimnástica de amor y de imaginación. Ciertamente que las facultades intelectuales no escasean. (Ni es ahí donde falla el espíritu nacional.) Y es indudable que ya el carácter español cuenta con algunas magníficas capacidades, esenciales al buen biógrafo; tales: el don de observación, el sentido de la realidad y la afición a la chismografía. En cuanto a las otras cualidades de índole moral: simpatía humana, etc., seguramente que nuestros escritores podrían hacer un esfuerzo, y, en todo caso, es indudable que el esforzarse en comenzar a darles realidad será el mejor medio de que algún día puedan llegar a serlo (Baeza, 1927d: 1).

Parte de la nómina de la colección *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* está constituida, tal como de detallará en los últimos capítulos, por esos jóvenes escritores a los que alude Baeza —Benjamín Jarnés, Juan Chabás, Antonio Espina, Antonio Marichalar, Rosa Chacel—, además de completarla escritores consagrados y no tan jóvenes como Pío Baroja y José María Salaverría. Pocos meses después de las sugerencias de Ricardo Baeza aparecieron las primeras colecciones y biografías que comenzaban a dar realidad a esas cualidades.

Los cuatro artículos de Ricardo Baeza, como indica Serrano Asenjo, suponen una descripción habilidosa e intensa del fenómeno, aunque «La faceta artística del género es abordada desde fuera, sin descender al meollo de su naturaleza en cuanto artefacto del lenguaje» (Serrano Asenjo, 2002: 74). No obstante esa objeción, queda demostrado que el crítico supo percibir el fenómeno existente en Europa y ofrecer las pautas para que fuese imitado en España.

Al margen de esa serie de reflexiones centradas en la biografía, Ricardo Baeza también publicó en su sección de «Marginalia» un par de artículos más que se relacionaban de modo indirecto con el arte biográfico. El primero de ellos, algunos meses posterior a los anteriores, fue «Las memorias de la vida literaria». En esta ocasión el objeto de análisis no es el fenómeno biográfico en sí, sino dos libros de memorias franceses³⁹ que le llevan a considerar de nuevo la ausencia de este tipo de literatura íntima en la literatura española y a repetir como causa el tópico del individualismo de la raza y de la falta de amor del hombre por cuanto le rodea.

Baeza también apunta a las biografías en el artículo «El arte de las entrevistas», de julio de 1928, cuyo título recuerda a algunos de los dedicados al género biográfico. Tal coincidencia no es casual puesto que en él relaciona el auge que estaban alcanzando las entrevistas con el de las biografías y considera que aquellas son una derivación y un asiento para la escritura de vidas. Los paralelismos y relaciones entre entrevista y biografía quedan planteados en las siguientes líneas:

Por lo pronto, es indudable que al público interesa cada día más el arte de la entrevista, que, en fin de cuentas, no es sino el arte de mostrarnos en su viva realidad, parlantes y gesticulantes, a nuestros contemporáneos. Con lo que tenemos que el arte de la entrevista no es, realmente, sino una rama del arte de la biografía, al par que uno de sus cimientos. Y aquí cabría advertir la coincidencia del súbito florecimiento del arte biográfico con el arte de la entrevista, que demuestra la comunidad de raíz psicológica: el advenimiento de un nuevo humanismo, podríamos decir, da un nuevo espíritu que parece informar el Mundo, haciendo cada vez más vecino y precioso el hombre al hombre... (Baeza, 1928a: 1)

La coincidencia de popularidad de las biografías y entrevistas le llevan a retomar esa idea de cierto humanismo occidental, un nuevo espíritu como ya había fijado en «Últimas consideraciones sobre el arte de la biografía», que se interesaba por el prójimo y actualizaba el personaje histórico. Por otra parte, el hecho de que juzgue la entrevista como una ramificación de la biografía entronca con la complejidad del género

³⁹ Mencionaba en primer lugar el *Etudes et milieux littéraires* (Estudios y medios literarios, 1927) de León Daudet, libro de memorias del que extraía una sensación prematura puesto que el autor no parecía haber alcanzado el estado de conciencia necesario para contemplar retrospectivamente su vida. En segundo lugar hablaba de J.-H. Rosny y *Mémoires de la vie littéraire* (Memorias de mi vida literaria, 1927), al que valoraba más positivamente.

biográfico y su ligazón con géneros menores, o subgéneros, como el de la entrevista, pero también con otros como el retrato.

5.1.3. Agotamiento de la novela e imbricaciones con la biografía

Las consideraciones de Baeza en torno a la revitalización y dignificación del género biográfico no fueron las únicas que aparecieron en 1928. Sin ir más lejos, en octubre de ese mismo año el crítico Enrique Díez-Canedo hizo su aportación a la reflexión sobre el despunte del género biográfico con el artículo «El afán de las “vidas”». En él ahonda en la teoría de que el auge de las “vidas” era un síntoma del cansancio producido por la novela. Anota el autor que el fenómeno se extendía desde Francia a otros países, incluyendo ya en ese momento España, donde en 1928 se habían comenzado a traducir las más exitosas, entre ellas *Disraeli* de André Maurois. Nótese que para Díez-Canedo el iniciador de esta moda literaria es Maurois con la mezcla de realidad y ficción que configuran su *Disraeli* y, por consiguiente, el foco de las vidas novelescas estaba en Francia y, según se deduce, no en el precedente británico de Strachey.

Las reflexiones de Enrique Díez-Canedo en cuanto al cansancio de los lectores hacia la novela están en relación con la decadencia de dicho género dictaminada tres años antes por Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela*. Dado el estrecho límite entre realidad y ficción, el crítico literario no ve ilegítima la mezcla entre biografía y novela. Véase el antecedente de imbricaciones entre ambos géneros que cifra en los siguientes términos:

No ha hecho otra cosa la novela moderna que trazar esas biografías de seres cuyos nombres no alcanzaron jamás mención en las crónicas, pero que están, en los casos mejores, formados de real sustancia humana. El libro maestro de Flaubert no es sino la biografía de Emma Bovary (Díez-Canedo, 1928: 2).

La novela moderna decimonónica se había caracterizado por esa documentación humana a la que hacían mención los Goncourt. De este modo, se había ido suprimiendo la invención del asunto, la fantasía de la que había nacido el género, para convertirse en imitación de la vida. De ahí que el mal que él encuentra en muchas novelas es que eran biografías sobre personajes faltos de interés, novelas sin héroe:

Este es el mal de tantas novelas de nuestros días: el ser exclusivamente biografías de personajes faltos de todo interés. El novelista ha de saber forjar sus héroes, ya que se lance a

escribir su vida y hazañas. Y la novela, tal como ha llegado a nosotros, es la novela sin héroe. En la falta de héroe se ha llegado hasta a fundar categoría estética (Díez-Canedo, 1928: 2)⁴⁰.

Por una parte, en esa obligación de saber forjar los héroes podría situarse la consigna de Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela* al exponer que los personajes no deben describirse, sino que el escritor debe proporcionar los hechos para que sea el lector quien se esfuerce en descubrirlos y hacerlos vivir en su mente. El novelista, además, debe esforzarse en lograr que los personajes resulten atractivos. Por otra parte, la novela del antihéroe guarda relación con la evolución hacia lo puramente estético de los escritores a los que Fernández Cifuentes en *Teoría y mercado de la novela* engloba en «la tercera generación». Como indica en este ensayo, tras la Primera Guerra Mundial, «los nuevos escritores empezaron a desdeñar todo interés por el contenido, lo humano, las ideas que pedían los intelectuales, y declararon que la literatura era fundamentalmente cuestión de *técnica*» (Fernández Cifuentes, 1982: 232). Ese desinterés hacia lo humano conllevaba que los desdibujados personajes resultasen antiheroicos. Ejemplo de ello son los protagonistas de *El doctor inverosímil* (1921), de Ramón Gómez de la Serna, o de *El profesor inútil* (1926), de Benjamín Jarnés.

No obstante esas novelas sin héroe, los juicios de Díez-Canedo sobre el agotamiento de la novela parecen referirse a la novela realista, puesto que sitúa la raíz del problema en la identificación del arte con la vida, algo que según este crítico literario no es más que una falacia o una ingenuidad que menosprecia tanto el arte como la vida. En contraposición, en la propia historia existen personajes atractivos y con la humanidad que requiere toda obra artística. Ello explica, por extensión, la parcela que cubrían esas biografías noveladas: «De aquí el gusto con que son recibidas hoy esas narraciones libres en torno a la figura no inventada por el narrador sino elegida por él en la Historia o la crónica» (Díez-Canedo, 1928: 2).

Fueron muchos los que en sus reseñas biográficas aludían a la crisis de la novela. Además de Enrique Díez-Canedo, también se refirió a ello algunos años después, en 1931, el poeta canario Agustín Miranda Junco⁴¹ al enjuiciar la biografía sobre Émile

⁴⁰ Tal como recoge el profesor Marcelino Jiménez en su ensayo *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo* (2011), las opiniones del crítico en torno a la novela de su tiempo se encaminaron a señalar, además de la falta de personajes interesantes, el carácter esencialmente poliédrico del género, la importancia del léxico, y la dicotomía entre las novelas semanales y las obras de calidad (Jiménez, 2011: 338-350).

⁴¹ Agustín Miranda Junco (Las Palmas de Gran Canaria, 1910 – Madrid, 1992). Poeta y abogado. Sus poemas y artículos aparecieron en diferentes publicaciones canarias —*La Rosa de Los Vientos*, *Hespérides*, *La Prensa*, *La Tarde*, *Acción*— y peninsulares —*El Sol* y *Revista de Occidente*. Su único libro en prosa fue *Cartas de la Guinea* (1940).

Zola por Marcel Batilliat para la colección *Maîtres des Littératures*. En este artículo, se centra principalmente en subrayar la decadencia de la novela frente al auge de la biografía. A diferencia de Díez-Canedo, este comentarista no busca los detonantes en el propio género, sino que examina la vinculación entre el tiempo de juventud al que se había referido Ortega y Gasset en algunas ocasiones y esa crisis novelística:

El volumen vital de la novela viene a encajarse casi siempre en el hueco que la vida, al huir, deja en el alma del lector. Cuando la vida no nos ocupa se vaca a la aventura de la letra impresa, uno se enamora de Matilde de la Mole y sueña sobre su propio cuerpo la loba negra de Julián Sorel.

Por eso la juventud auténtica no es lectora de novelas. Por eso nuestro tiempo —que Ortega definió como tiempo de juventudes— tampoco lo es. La crisis actual de la novela es algo tan patente que es inútil intentar demostrarla. Francia, buen termómetro literario, nos mostrará su floración biográfica, la zozobra de sus novelistas, y dará el premio Goncourt a una obra que, como *Malaise*, no pertenece a este género (Miranda Junco, 1931: 210)⁴².

Como ya comentara Leonard Woolf, entre otros, había una primacía por la auténtica realidad en lugar de la imaginación; un vivir antes que soñar. Esto se observaba, además de en la biografía, en el auge de la novela y el cine documentales:

Cine documental, novela documental, biografía: todo es uno y lo mismo. ¿Qué es la novela o el *film* documental sino la biografía de un paisaje, y la biografía sino la geografía de un alma? Se desdeña el regusto impotente de la fantasía y se busca la auténtica realidad. A la falsa vida encapsulada en volumen se prefiere la verdadera vida entendida como esfuerzo y creación. A gozar con ese excremento vital que es la vida digerida por otros se prefiere la directa experiencia, la propia digestión (Miranda Junco, 1931: 210).

El escritor César Muñoz Arconada⁴³, quien inaugurara la senda biográfica española durante los años veinte con su *Vida de Greta Garbo* (1926), comenta en 1928 al reseñar la *Vida y literatura de Rufino Blanco-Fombona* por Francisco Carmona

⁴² Pocos meses antes, en mayo de 1931, Antonio Marichalar había tratado la crisis de los lectores de novelas en el artículo «El último grito», tras la concesión del premio Goncourt de novela a *Malaise*, un libro de tipo documental. En él declaraba: «De la crisis tenaz por que hoy pasa la novela, puede persuadirse cualquiera con solo echar una mirada a las últimas publicaciones que, ahí en la mesa, se apilan a su lado. Sin ponerse de acuerdo, la producción y el gusto del lector, han ido desdeñando los libros de pura ficción por otras de un interés más hondo, más auténtico, más vivo. Así, el éxito legítimo de un libro como *Les Conquerants*, de Malraux, es superado inmediatamente por el de las *Memorias*, de Trostky, por ejemplo» (Marichalar, 1931: 101).

⁴³ César Muñoz Arconada (Astudillo, Palencia, 1898 – Moscú, 1964). Escritor y crítico musical y de cine que comenzó su carrera literaria como prosista de vanguardia. Entre sus obras ensayísticas, poéticas y narrativas figuran *En torno a Debussy* (1926), *Vida de Greta Garbo* (1926), el poemario *Urbe* (1928), *Cuentos de amor para tardes de lluvia* (1930), *La turbina* (1930), *Tres cómicos de cine* —sobre Chaplin, Clara Bow y Harold Lloyd— (1931). Además de ser el redactor jefe de *La Gaceta Literaria*, tras ingresar en el Partido Comunista en 1931 comenzó a colaborar en revistas de izquierdas como *Octubre*, *Nueva Cultura*, *Leviatán*, *Frente Literario* y *Mundo Obrero*. Vinculadas al realismo socialista estuvieron las novelas *Los pobres contra los ricos* (1933), *Reparto de tierras* (1934), y *Río Tajo* (publicada en Moscú en 1970 y en España en 1978). Se exilió a Moscú en 1939; los poemarios *Vivimos en una noche oscura* (1936) y *Romances de la guerra* (1937); y las piezas teatrales *Tres farsas para títeres* (1936), *La conquista de Madrid* (1937), *Nueva Carmen* (1944), *Teatro español en la escuela* (1953).

Nenclares⁴⁴ desde las páginas de *La Gaceta Literaria* que estaban inmersos en «un siglo de vitalidad y, por lo tanto, de antiliteratura» (Muñoz Arconada, 1928a: 3). Este estado de preponderancia de la vida sobre la literatura tenía también su proceso parejo en el campo filosófico:

Respiramos acción, aire vital —*Vitalis aura*—. La misma filosofía ha descendido de su estrado —empírico— y se ha entregado a la vida, con grave escándalo del tradicionalismo, todavía a Kant. Los filósofos modernos —Simmel, Max Scheler, Bergson, Ortega y Gasset— han renunciado al ascetismo del pensamiento —puro— para entregarse a las sollicitaciones —múltiples; varias— de la vida (Muñoz Arconada, 1928a: 3).

Tal triunfo de todas las manifestaciones vitales era para este escritor y crítico el desencadenante del auge biográfico: «literatura de acción, de reflejo, de autenticidad». Este género, en su opinión, se oponía a los valores estéticos, de pensamiento, para ensalzar los valores dinámicos: «la exaltación al hombre como fuerza, como rendimiento frente al obstáculo de la vida» (Muñoz Arconada, 1928a: 3). La biografía se convierte así en un manual de lucha cuyo protagonista no es otro que el hombre de acción, tal como queda concretado en la reseña de *La vie de Fernand Cortés*, por Jean Babelon, que Muñoz Arconada expone a continuación. Siguiendo con su argumentación, la elección del personaje biográfico no responde a la «riqueza de espíritu, sino al que tenga mayor riqueza de vida —novela, acción—» (Muñoz Arconada, 1928b: 3). Esta riqueza de vida se adhiere bien a la vida del conquistador Hernán Cortés. Asimismo, el hombre de acción convertido en personaje de novela por excelencia había sido el conspirador Eugenio de Aviraneta, encumbrado al plano literario en las *Memorias de un hombre de acción* de Pío Baroja, y que más tarde formaría parte de la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX de Espasa-Calpe. En el caso de los personajes carentes de ese componente de acción, apunta César Muñoz Arconada que es el biógrafo quien, con su talento, debe suplir el interés vital que le falte al personaje. Por consiguiente, las virtudes narrativas

⁴⁴ Francisco Carmona Nenclares (Belorado, Burgos, 1901 – México D.F., 1979). Profesor, escritor y periodista. Pese a iniciar estudios de Medicina, se licenció en Filosofía y Letras. Entre otros, fue profesor de Lógica y Ética. Entre sus obras figuran *La ruta de la vida* (1920), *Pío Baroja* (1921), *Eugenio Noel* (1927), *El amor y la muerte en las novelas de Alberto Insúa* (1928) y *Vida y literatura de Rufino Blanco Fombona* (1928), *La prosa literaria del Novecientos* (1929), *El platonismo en la poesía mística española* (1931), *Suelo y hombre del Trópico* (Caracas, 1940). En 1932, pasó una temporada en Alemania donde vivió el desarrollo del nazismo, y al año siguiente se afilió a la AS de Madrid y comenzó a dar clases de filosofía en la Universidad. En su faceta periodística, formó parte de la redacción de la revista *Leviatán*, dirigió *Juventud*, y fue secretario de redacción del diario *Claridad*. Durante la Guerra Civil fue algún tiempo segundo secretario de la Embajada de España en París, con Luis Araquistáin como embajador. De regresó en España, ayudó a las víctimas y fue profesor de instituto durante algunos meses en Barcelona, pero tras la caída de la ciudad se exilió en Francia y más tarde en Venezuela, Colombia y México, país en el que volvió a impartir la docencia universitaria.

del nuevo arquetipo de biógrafo vuelven a salir a la palestra junto con las características novelísticas intrínsecas en las vidas de las personas que habían pasado a la historia.

En torno a la preponderancia de la biografía frente a la novela también se manifestó el redactor de *El Sol* Antonio Ballesteros de Martos⁴⁵ al referirse a la biografía de Émile Zola por el también escritor Henri Barbusse, a la que se ha hecho mención en el apartado 3.3.⁴⁶. Su consideración al respecto sintetiza en unas breves líneas desde la relación entre novela e historia y, por ende, entre novela y biografía, hasta el hecho de que los escritores que anteriormente habían cultivado sus dotes literarias en el campo de la novela hubiesen migrado al de la biografía:

Barbusse ha escrito una biografía sobre Emilio Zola. En realidad, ha hecho de Zola el personaje central de una novela. Las novelas no son más que historias imaginativas. Es decir, biografías fantaseadas. Por eso parece lógico que en nuestros días los escritores que antes se hubieran dedicado —y algunos se dedicaron— a escribir novelas se consagren ahora a escribir biografías. Buen ejemplo nos da Barbusse, novelista insigne, al que también ha arrebatado de su islote literario el oleaje político que conturba el mundo (Ballesteros de Martos, 1932: 2).

Para este articulista el auge de la biografía no se debe únicamente a un descrédito de la novela, sino a una crisis general del arte, y considera la moda biográfica como una de las rachas del período: «Las rachas del momento son la biografía en el arte literario y el fascismo y el comunismo en política» (Ballesteros de Martos, 1932: 2).

Más allá iban las causas encontradas por el poeta Juan José Domenchina⁴⁷ para justificar el auge biográfico, pues enclava la decadencia de la novela en una crisis de autoridad. De este modo, antes de analizar el *María Antonieta* del francés Hilaire Belloc⁴⁸, declara sobre el fenómeno biográfico: «Es preciso señalar y subrayar el auge

⁴⁵ Se conocen pocos datos sobre este periodista. Nacido en 1894 y fallecido en 1967. Inició su carrera en *El Sol* y colaboró también en *Región* (de Oviedo) y en la asturiana *Hoja de lunes*. Publicó las novelas *Flor del arroyo* (1921), *Luz en el camino* (1924) y *La fuga* (1926), y los ensayos *Artistas españoles contemporáneos* (1920) y *Galería de Maestros españoles* (1929).

⁴⁶ La crónica atendía a la publicación del libro en 1932 en la colección de la NRF Nos Contemporains Vues se Près» (Librería Gallimard, París). La primera biografía del escritor naturalista francés fue el *Émile Zola : notes d'un ami* escrito en 1882 por Paul Alexis (1847-1901), discípulo e integrante del cenáculo de Medan.

⁴⁷ Juan José Domenchina (Madrid, 1898 – México, 1959). Poeta, escritor y crítico, clasificado dentro de la Generación del 27. Inició prontamente su carrera como crítico literario en publicaciones como *Los Lunes de «El Imparcial»*, *España*, *La Pluma*, *revista de Occidente*, *El Sol*, etc. Estuvo vinculado a Acción Republicana y, más tarde, a Izquierda Republicana. Durante la Guerra Civil colaboró en *Hora de España* y en *La Vanguardia*. Se exilió a Francia unos meses en 1939 y finalmente se estableció en México, donde trabajó principalmente como traductor. Entre sus libros de poesía se encuentran *Del poema eterno* (1917), *Las interrogaciones del silencio* (1918), *La corporeidad de lo abstracto* (1929), *El tacto fervoroso* (1930), *Dédalo* (1932), *Margen* (1933), *Poesías completas* (1915-1934), *Poesías escogidas (1915-1939)* (1940), *Destierro* (1942), *Tercera elegía jubilar* (1944), *Pasión de sombra (Itinerario)* (1944), *La sombra desterrada* (1950), *El extrañado, 1948-1957* (1958), etc. También es conocida su *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)* (1941).

⁴⁸ Esta biografía fue traducida por el también poeta Dámaso Alonso para la colección de Espasa-Calpe Vidas Extraordinarias, dirigida por el escritor y crítico Antonio Marichalar.

de la biografía. La biografía cunde de modo ostensible, y cunde precisamente a costa del desmedro y marasmo de la novela. ¿Se trata de la crisis de un género? Se trata, sobre todo, de una crisis de autoridad» (Domenchina, 1933: 2). Mientras los lectores aceptaban sin contradicción cuanto narraban los biógrafos, cuestionaban, según Domenchina, la autenticidad humana de todo proceso novelístico. Aunque no lo sospecharan, una biografía «estéticamente lograda» era también una obra de ficción; equivalencia que situaba la aportación científica del biógrafo al nivel de la documentación puntual del novelista. Por consiguiente, para el poeta vanguardista los materiales y la técnica de novelista y biógrafo son los mismos: el primero no puede involucrar las situaciones y el segundo no puede tergiversar los hechos. Pero, no obstante esa analogía, los lectores daban preferencia al género biográfico:

Lo que ocurre es que al público le estomaga ya el farrago de ficción ordinaria que pesa sobre la textura facticia de lo romancesco, y elude este farrago aviniéndose a destilar en la narración biográfica la congrua de poesía que corresponde a toda creación o recreación estética (Domenchina, 1933: 2).

Dada la pérdida de persuasión del novelista, el público se encauzaba hacia la ficción entreverada con la historia: «¡Biografías a ultranza! Pero en el fondo, y como queda consignado, todo es uno y lo mismo» (Domenchina, 1933: 2). La lectura de Enrique Díez-Canedo respecto a esa igualdad, tal como quedó cifrada en «El afán de las “vidas”», era que la porosidad de la novela y su capacidad para absorber otros géneros facilitaba que esta encontrara su refuerzo en la biografía, tal como antes lo había hecho en la historia. Las colecciones biográficas que habían ido apareciendo estaban formadas por personajes históricos que se convertían de pronto en héroes de novela. De este modo, se había producido una inversión de coordenadas entre ambos géneros: si antes la novela inventaba héroes que resultaran reales, ahora la biografía hacía de los héroes históricos personajes de novela. Para surtir este efecto, era necesario que el personaje histórico no se convirtiera en un sujeto vulgar, por ello, «a la imaginación vivificadora» debían unirse «el escrúpulo documental y el arte del escritor» (Díez-Canedo, 1928: 2). Nuevamente, los biógrafos debían adoptar las aptitudes artísticas del novelista, comenzando por la imaginación que transformara al personaje de los anales y las partidas en un ser de carne y hueso.

Desprovistas de esas aptitudes artísticas, las biografías no novelescas también presentaban al personaje histórico a merced del biógrafo, ya que la historia es en sí la coordinación e interpretación de los datos. Esa interpretación subjetiva intrínseca a la

historia y a cualquier tipo de biografía que precisamente subrayan los nuevos biógrafos europeos, valida las vidas novelescas:

Legítimas, pues, las biografías novelescas, a condición de que sean ambas cosas, biografía y novela, y de que no se las tome por lo que no pretenden ser: por una expresión fija e inmutable de una verdad. Basta con que sean amenidad, enseñanza y ejemplo, o una sola de estas tres cosas, porque Plutarco está lejos y no intenta resucitar (Díez-Canedo, 1928: 2).

En realidad, Díez-Canedo matiza a continuación que el ejemplo, esa moralidad canónica en las preceptivas biográficas anteriores a la revitalización del género era lo que menos se pretendía porque, de hecho, los nuevos biografiados no eran héroes dignos de imitación.

Respecto a esta imbricación entre la biografía y la novela y al tipo de personajes, el crítico de *El Sol* Adolfo Salazar⁴⁹ reseñaba el tan comentado *Disraeli* de Maurois resaltando la similitud con la novela que guarda toda existencia. La vida es en sí misma un novelista de «inagotable imaginación», recursos y asociaciones que superan la ficción. Por ello, considera Salazar:

Si la Historia no es apenas más que una narración novelística, cuyo interés depende en mucha parte de quien la redacta, la historia de los grandes hombres constituye, sin excepción, una novela de altura, siempre que haya una pluma inteligente dispuesta para contarla (Salazar, 1927: 2).

Surgen de nuevo en estas preceptivas del género biográfico el interés por los grandes hombres y la necesidad de que sus vidas fuesen narradas por un escritor hábil. Como ejemplo de ese renacer biográfico que condensaba buena parte de los requisitos, la biografía de André Maurois es para Salazar una novela deliciosa que combina la verdad objetiva y el deseo de veracidad, además de presentar como telón de fondo la vida política de la Inglaterra victoriana.

En la misma línea se hallan las consideraciones de Francisco Ayala al comentar el *Therese d'Avila* de Jeanne Galzy en las Éditions Rieder. La supresión de fronteras entre los géneros le lleva a preguntarse cómo encuadrar esta obra: «¿Es una novela

⁴⁹ Firmada como S. en la sección «Revista de Libros». Adolfo Salazar (Madrid, 1890 – Ciudad de México, 1958). Escritor español y musicólogo de formación básicamente autodidacta. Su música se inserta en la línea de Pedrell, Albéniz y Falla. Destacó principalmente como crítico e historiógrafo musical. Fue jefe de redacción de la *Revista Musical Hispana*. También escribió diariamente sus críticas sobre espectáculos musicales, entre otros, en *El Sol*. Fue el fundador y secretario de la Sociedad Nacional de Música, miembro del comité directivo de la Sociedad Internacional de Musicología y vicepresidente de la sección de música del Ateneo de Madrid (1918). Emigró a México, país en el que colaboró en la revista *Novedades*. Algunos de sus libros sobre música son: *Música y músicos de hoy* (1928), *Música contemporánea en España* (1930), *La música actual en Europa y sus problemas* (1935), *Música y sociedad en el siglo XX* (1939), *La música moderna* (1944), *Síntesis de la historia de la música* (1945), *La música en España* (1953). Según Begoña Ripoll (1988), Salazar escribió una biografía sobre Manuel de Falla en la colección de Biografías La Nave pero no se ha hallado constancia de ello más allá de los anuncios editoriales.

histórica? No. ¿Es una historia, sin novela? Tampoco. Biografía, dotada de amplio margen interpretativo. La biografía de un personaje. (Una santa, como hubiera podido ser un héroe. O un rey)» (Ayala, 1927a: 245) Aunque Ayala no aplica un marbete para este resultado literario, la historia, la novela y —principalmente— la interpretación de esta última se combinaban, con pulcritud de estilo y «la emoción ingenua del arte nuevo», para convertir a la persona histórica en personaje.

Otro de los críticos notorios que se pronunció sobre el género a partir de dos reseñas extranjeras para *El Sol* fue Fernando García Vela⁵⁰. El que fuera secretario de Ortega y Gasset y de la *Revista de Occidente* emitió en ellas juicios sobre la vida muy cercanos a las ideas del filósofo madrileño. La primera de esas reseñas era sobre *La vie de Louis Pasteur* por Henri Drouin, publicada por la *N. R. F.*-Gallimard. De ella se deduce cuál era para el ensayista el tipo de personaje digno de ser novelado en una biografía. Pese a la labor científica de Pasteur, opina Vela que su vida no era novelable —recuérdense el criterio novelable de acción de César Muñoz Arconada— porque había sido una vida modesta, sin agitación de sentimientos ni deseos extraños o contradictorios:

Si vida es aspiración a vivir más, dilatación del yo, absorción de vidas ajenas o roce y choque con ellas para nutrimiento o excitación de la propia, inquietud y crisis constante, problema y meditación del propio destino, la de Pasteur no es propiamente vida (Vela⁵¹, 1929: 2).

Los planteamientos expuestos en estas líneas por Fernando Vela no son otros que los de la razón vital orteguiana que veremos en el apartado 6.2. Los biografiados se presentaban como modelos vitales a los lectores, ejemplos de la lucha con el destino y de la porosidad que pretendían que calara en el público de biografías. Modelos, no

⁵⁰ Fernando García Vela, más conocido como Fernando Vela (Oviedo, 1888 – Llanes, 1966). Su nombre real es Fernando Evaristo García Alonso: Vela era el segundo apellido paterno (Vela, 2010: XIII). Periodista y ensayista, fue, además de secretario de la *Revista de Occidente*, corresponsal en Asturias de la revista *España*, director de *El Sol* (1933) y *Diario de Madrid* (1934-1935), y redactor en el *Diario de Tánger* (1938-1941). A lo largo de sus artículos abordó un amplio repertorio de temas: física, filosofía, biología, estética, literatura. Su obra estuvo influida por el magisterio de Ortega, quien lo consideraba uno de sus mejores discípulos «extrauniversitario». Por ejemplo, comentó y desarrolló las teorías del filósofo, especialmente sobre *La deshumanización del arte*, en cinco artículos de *Revista de Occidente*: «Luis Pirandello: *Seis personajes que buscan autor*» (t. III, n.º VII, enero 1924, pp. 114-119), «Paul Morand: *Lewis et Irene*» (t. III, n.º VIII, febrero 1924, pp. 265-269), «Desde la ribera oscura. (Sobre una estética del cine)» (t. VIII, n.º XXIII, mayo 1925, pp. 202-227), «Pedro Salinas: *Víspera del goce*» (t. XIII, n.º XXXVII, julio 1926, pp. 124-129) y «El arte al cubo» (t. XVI, n.º XLVI, abril 1927, pp. 79-86). Algunas de sus obras ensayísticas son *El arte al cubo* (1925), *El futuro imperfecto* (1934), *El grano en la pimienta* (1950) y *Circunstancias* (1952). También escribió biografías: *Mozart* (1943), *Talleyrand* (1943) y *Estados Unidos entran en la historia* (1946), sobre Franklin D. Roosevelt.

⁵¹ Se ha optado por indexarlo como Vela, Fernando, por ser la denominación habitual y la que aparece en los catálogos bibliográficos.

obstante, que no debían entenderse en su acepción moralizante, sino precisamente en el sentido de esa crisis y problemática permanente.

El secretario de Ortega y Gasset no fue el único en exponer ideas similares a las del filósofo. Las ideas formuladas en «Pidiendo un Goethe desde dentro» en 1932 se desprenden asimismo en valoraciones posteriores de sus discípulos, principalmente en las reseñas. El caso más destacado es el de María Zambrano, de cuyas reseñas en *Revista de Occidente* se infiere una reflexión filosófica del género biográfico cercana al anterior fragmento de Fernando Vela⁵². Una de esas notas críticas es la que ofreció acerca de la biografía sobre Nietzsche escrita por Lou Andreas Salomé (editorial Grasset, 1932). El comentario es desfavorable hacia la autora de la biografía y, aunque no menciona la regeneración biográfica, resuenan también en sus palabras las ideas orteguianas sobre el drama vital y la lucha entre vocación —léase aquí «espíritu»— y circunstancia —léase aquí «forma»—:

El conflicto nietzscheano, por el cual la vida del solitario de Sils-Maria, alcanza categoría de martirio, es el conflicto entre espíritu —esa tremenda realidad, descubierta por el cristianismo— «un espíritu que no cambia deja de ser espíritu», actividad absoluta que no puede detenerse en nada, y la forma, la figura, hecha de límites y quietud. Puede ser muy bien la lucha, dentro de un débil cuerpo de hombre, entre lo occidental y lo europeo —espíritu absoluto— y lo griego —cosmos, mundo de figuras y formas—. Su vida de esta contradicción nos da testimonio (Zambrano, 1933a: 107).

Esa lucha y abismo que la vida humana presenta en su dimensión interna, en cambio, no podía hallarse en figuras pretéritas como Alejandro Magno (Zambrano, 1934a: 120). Otra de sus recensiones fue la del *Descartes* de Hoffmann (editorial Revista de Occidente), obra que daba más cuenta de la biografía del filósofo que de su sistema de pensamiento, algo inconcebible para María Zambrano, para quien la biografía de un filósofo es ya su sistema: «Un filósofo es el hombre en quien la intimidad se eleva a categoría racional; sus conflictos sentimentales, su encuentro —encontronazo— con el mundo se resuelve y transforma en una teoría» (Zambrano, 1933b: 345). Además de estas cuestiones biográficas, la pensadora trató asimismo el enfoque de la biografía desde dentro al que aludía Ortega en la reseña de *La vida íntima* del Conde de Keyserling. A diferencia de las antiguas biografías, las modernas, sirviéndose de la psicología, debían ayudar a desentrañar la dimensión interior de los

⁵² María Zambrano también publicó en la revista «Hacia un saber del alma» (1934c), que, pese a no estar relacionado directamente con el género, sí se observa en esta reflexión una íntima vinculación con la razón histórica de Dilthey y la razón vital orteguiana.

personajes ya que, acorde con la razón vital, descifrar las pasiones del alma era lo que más beneficios podía aportar a los lectores:

Vida íntima es adentramiento en el propio ser, en toda su integridad; es poner en juego todas aquellas fuerzas cohesivas, creadoras —efectos, emociones, pasiones, amor— que elevan y afincan a un tiempo la vida del hombre. «La humanidad occidental ha olvidado cada vez más, o comprendido cada vez menos, que toda creatividad de orden psíquico y espiritual tiene su fuente en lo que el siglo XVII llamaba las pasiones del alma» (Zambrano, 1934b: 232).

Fernando Vela, en la segunda de sus reseñas biográficas, se aleja de los postulados de corte más filosóficos de María Zambrano y de la primera de sus reseñas para desplegar su concepción del género. Esta reseña más extensa fue la que realizó con motivo de la publicación del *Byron* de André Maurois en la parisina editorial Grasset (1930). Para el crítico y ensayista, esta nueva biografía del autor francés era un hito en su producción puesto que apuraba las posibilidades de la biografía novelada para constituirse en una auténtica biografía. Vela reconoce que la moda de las vidas noveladas, a la que algunos ya llamaban epidemia, era deudora del biógrafo francés, autor del primer brote del género: *Ariel, o la vida de Shelley*. La moda había culminado con su *Disraeli* y algunos, según las palabras de Vela, creían que el *Byron* era el final de las biografías noveladas. Cabe recordar que el propio biógrafo francés evoluciona hacia la erudición a fin de contrarrestar esa distorsión del sentido novelesco que él había intentado explotar en sus primeras biografías. Para el crítico español, Maurois consume en esta última vida todas las posibilidades del género:

Porque esto hace Maurois en su «Byron»: consumir lo que todavía quedaba intacto, al escritor moderno, del género literario «biografía», que era precisamente eso: la biografía. «Byron» no es ya una «vida» entre poema y novela, como «Ariel», ni una «vida» entre novela y ensayo, como «Disraeli», sino una verdadera biografía, casi nada más que el relato de la existencia byroniana en el detalle de sus días (Vela, 1930: 2).

De sus valoraciones se desprende cierta preferencia hacia la biografía pura, sin imbricaciones con otros géneros. Más adelante concreta que en esa reconducción hacia la «verdadera biografía» volvía a primar el detalle, la fecha exacta, el hecho ínfimo y la erudición. Y, en contra de anteriores opiniones en las que la primacía y exclusividad del dato era una objeción, el *Byron* es «precisamente una verdadera biografía, en sentido estricto, como no la ha entendido todavía ninguno de los autores modernos de la biografía (Me refiero a literatos, no a Ludwig, por ejemplo.)» (Vela, 1930: 2). De estas palabras se extrae, en primer lugar, una crítica hacia esos escritores que se habían lanzado a la redacción de biografías sin captar aún la esencia de la biografía, y, en segundo lugar, la apreciación de que Ludwig no era un escritor literario, de lo que puede inferirse que lo consideraba un historiador.

Sumándose a los reparos de la crítica francesa y al distanciamiento respecto al *Ariel* adoptado por el propio Maurois, para Fernando Vela, por lo tanto, el género biográfico y el horizonte de expectativas de los lectores habían evolucionado respondiendo a un plan, ya que, según argumenta, Maurois no había lanzado la moda de las vidas noveladas respondiendo a un capricho:

Lo que hizo Maurois fue advertir el anhelo todavía informulado del alma contemporánea hacia las “existencias”, las “vidas” de hombres reales, situados a una cierta distancia temporal, casi contemporáneos, pero ya un poco extemporáneos, con medio cuerpo dentro de nuestra actualidad y el otro medio fuera, en épocas ya semi-idealizadas. Ahora algunos editores franceses publican “vidas” de Moisés, Salomón, Ramsés II. Es un error. Para nosotros eso ya no son “vidas”, porque no tienen nada de la nuestra. Lo que no podemos alguna manera “vivir” no se nos aparece ni siquiera como vida ajena (Vela, 1930: 2).

Esa necesidad por conocer otras existencias está en sintonía con el humanismo occidental planteado por Ricardo Baeza. Asimismo, la contemporaneidad de los biografiados a la que alude Fernando Vela es otro de los rasgos primordiales de las vidas noveladas, precisamente por el atractivo que esos personajes cercanos en el tiempo despertaban en el gran público. Dos años antes, Esteban Salazar y Chapela⁵³ había mostrado ciertas reticencias sobre las biografías en vida a colación del *Enrique Gómez Carrillo*⁵⁴ de César González Ruano, tal como se comprueba en la ironía de las siguientes líneas: «Antes, las vidas —o los ríos— iban a dar en la mar, que es el morir. Pero ahora, las vidas, aun las más insignificantes, dan en las biografías. Con la curiosa particularidad de que algunas vidas, mucho antes de agotarse, obtienen hoy el honor del relato» (Salazar y Chapela, 1928: 2). Compara esas biografías, por consiguiente, con las estatuas de hombres ilustres encargadas en vida, un honor que les debía hacer sentir un escalofrío de muerte. Algunos años después Esteban Salazar y Chapela disientía de la contemporaneidad enunciada por Vela en otra reseña. Aun coincidiendo con otros críticos en que el auge de la biografías, inversamente proporcional a la reducción de lectores de novelas, era una manifestación del interés por la realidad y de una mayor estimación por el individuo, llama la atención sobre la limitación temporal de las biografías, restringidas prácticamente al siglo XIX (Salazar y Chapela, 1933: 2). Hay en

⁵³ Esteban Salazar y Chapela (Málaga, 1902 – Londres, 1965). Licenciado en Historia, colaboró en diferentes revistas y diarios como *La Gaceta Literaria*, *El Sol*, *La Voz* y *Revista de Occidente*, entre otros. A grandes rasgos, su crítica prestó atención a los nuevos escritores españoles y extranjeros. También escribió la novela *Pero sin hijos* (1931). Durante la Guerra Civil fue cónsul de la República en Glasgow y posteriormente se exilió a Londres. Desde allí colaboró para la *BBC* y para diversas revistas hispanoamericanas y francesas.

⁵⁴ Enrique Gómez Carrillo, crítico literario, escritor, periodista y diplomático guatemalteco nacido en 1873 y fallecido en París en 1927, un año antes de la biografía de César González Ruano.

ese incentivo a biografiar las vidas de centurias anteriores una clara alusión a la colección de Espasa-Calpe⁵⁵.

A pesar de la buena acogida que tuvieron las biografías noveladas por parte de editoriales y lectores, Vela diagnostica que respondía a un deseo del público ya pasado, ya que en ese momento su predilección eran las memorias y las autobiografías:

El gusto del lector comienza a apetecer otra cosa, a buscarla. Ya está más allá de la biografía: está en las Memorias. Sucesos, vidas reales contados por los mismos personajes. Ni la invención de la novela ni el intermediario del literato biógrafo. Desde la novela, pasando por la biografía, a la autobiografía, es decir, a la intimidad real de una persona existente (Vela, 1930: 2).

Sobre la diferencia entre biografía y memoria trató José María Alfaro en «Al margen de la simulación: “Memorias” y biografías». Parte aquí el poeta del ejemplo de Jean Cocteau, quien había escrito sobre su propia vida para preservarla de las posibles interpretaciones que pudieran dar de ella los biógrafos. El problema que podía surgir de las interpretaciones de los escritores de vidas se intensifica cuando el biografiado era un poeta:

El poeta, por lo tanto, manipula con su vigilia; se sumerge cuando es menester, y solo entrega a la ajena curiosidad aquello que le interesa para mejor comprensión —para la mejor comprensión de su estética—. Perseguir este zigzaguo será la misión del buen biógrafo, del que no se deja engañar por «gratuitas declaraciones» ni por «memorias» más o menos espectaculares: tal un Maurois⁵⁶, que frente a Shelly [sic] levanta el andamiaje del trágico sino del poeta, a despecho de «boutades» y de justificadoras anticipaciones (Alfaro, 1932: 2).

La principal diferencia que aportan las memorias es que permiten al hombre fabricar su propia estatua, tal como la hubiera soñado. Esto es, según Alfaro, el memorialista recurre a las artes de la simulación para «“ser” en la Historia» como deseaba. En esta tarea es difícil, por lo tanto, casar la sinceridad de la realidad con la de esos deseos, puesto que la visión de uno mismo siempre se enturbia. Añade José María Alfaro que si esta labor es complicada para el poeta, aún lo es más para el político ya que necesita siempre justificarse. Ejemplo de esa literatura autobiográfica y política es *Mi vida* de León Trostki —traducido en la Editorial Cénit—, de la cual se ocupó José Díaz Fernández⁵⁷. En esta reseña, el crítico refleja que, pese a estar inmersos en un

⁵⁵ Argumenta Salazar y Chapela al respecto: «De modo que convendría, ya que disfrutamos de un período biográfico, que los cultivadores del género, al menos en España, pasaran del XIX al XVIII, para continuar por el XVII... He aquí una modesta idea editorial, por ello mismo amante de la cultura, que brindamos a la Empresa española encargada de ofrecernos las mejores biografías del XIX» (1933: 2).

⁵⁶ José María Alfaro consideró a André Maurois un «maestro en el arte de novelar vidas ilustres», además de destacar su amenidad narrativa en la reseña del *Voltaire* publicado por Gallimard (Alfaro, 1936: 2).

⁵⁷ José Díaz Fernández (Aldea del Obispo, Salamanca, 1898 – Toulouse, 1941). Su carrera periodística se inició en *El Noroeste*, de Gijón, y de allí pasó ocuparse de la crítica literaria de *El Sol* y, posteriormente, de *Crisol*. También colaboró en otros diarios de España y América y en las revistas *Monde*, *Nouvel Âge* y *Europe* de París. Como escritor, su experiencia como soldado en la guerra de África en 1921 le sirvió

tiempo de biografías en el que «la literatura reclamaba imperativamente el elemento humano para reflejar el tránsito difícil entre dos formas distintas de existencia» (Díaz Fernández, 1930f: 2) —en clara alusión a la teoría expuesta ese mismo año en su ensayo *El nuevo romanticismo*—, el libro del revolucionario ruso superaba tanto la novela biográfica, como las memorias y la simple autobiografía.

Ante el peso que las biografías, autobiografías y memorias tenían en el panorama editorial, Fernando Vela observa la relegación a un segundo plano de la literatura y el profesionalismo literario frente al primer plano concedido a la vida: «Ante esa preponderancia —que yo veo creciente— de las Memorias, autobiografías y cartas, el escritor, como tal, quedaría reducido a una misma condición» (Vela, 1930: 2). Sin espacio para prolongar las divagaciones al respecto, lanza al aire como posible culpable de ese confinamiento de la literatura al propio escritor «por su profesionalismo, sus abstracciones literarias, su cultivo de la filigrana y el arabesco» (Vela, 1930: 2).

A pesar del diagnóstico de Fernando Vela sobre la disminución de las biografías a favor de las memorias y autobiografías, quizás atendiendo más a Francia que al mercado literario español, lo cierto es que el peso de la producción de estos géneros vinculados a la narración de la existencia continuó estando en la publicación de biografías. Sin ir más lejos, el propio ensayista asturiano encaminó su producción durante la década de los años 40 a la escritura de vidas: *Mozart* (1943), *Talleyrand* (1943) y *Estados Unidos entran en la historia* (1946) —biografía sobre Franklin D. Roosevelt—.

Pocos días antes de estas últimas valoraciones del secretario de *Revista de Occidente*, Luis Bello⁵⁸ había reseñado también en *El Sol* el *Recuerdos sobre Lenin*, una

para escribir *El blocao* (1928). Posteriormente escribió *La Venus mecánica* (1929), el ensayo *El Nuevo Romanticismo* (1930), la biografía —junto a Joaquín Arderius— *Vida de Fermín Galán* (1930) y *La largueza* (1931). Fue miembro de Acción Republicana y militó en las filas del Partido Republicano Radical y de la Izquierda Republicana. Su ideología política y su compromiso literario le llevaron a participar en lo conocido como literatura de avanzada. En 1930, junto a Antonio Espina y Joaquín Arderius fundó la revista política y literaria de izquierdas *Nueva España*.

⁵⁸ Pese a que es la única reseña remarcable sobre la recepción del género firmada por Luis Bello, en el capítulo sobre la recepción de las biografías de la colección «Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX» se podrán encontrar importantes reflexiones de este crítico sobre la biografía.

Luis Bello nació en Alma de Tormes (Salamanca) en 1872 y falleció en Madrid en 1935. Pese a estudiar Derecho, se dedicó muy pronto al periodismo: en 1898 ingresó en la redacción del *Heraldo de Madrid*, fue corresponsal en París de la revista *España*, fundó la revista *Crítica* en 1903 y tres años después se encargó de dirigir *Los Lunes de El Imparcial*, periódico del que más tarde fue redactor, esta vez como articulista político. También escribió artículos para *El Mundo* y *El Radical*, así como para diferentes periódicos de América. Más adelante, dirigió *El Liberal* de Bilbao, entró en la redacción de *El Sol*, donde hizo campaña a favor de la enseñanza con unos artículos que recopiló en *Viaje por las escuelas de España* (1926-1929), y fundó *Revista de Libros*. Durante la República, dirigió *Luz* y fundó el semanario

especie de memorias escritas por la mujer del político ruso, Nadeika Krupskaja, publicado por Ediciones Europa-América, y *Robespierre*, de Hans von Henting, aparecido en la Editorial España. En esta recensión, el periodista, próximo al pensamiento de Giner de los Ríos y a las inquietudes regeneracionistas y pedagógicas de la Institución Libre de Enseñanza, comenta que el auge de las biografías respondía a cierto colectivismo equiparable con el humanismo occidental al que hacía referencia Baeza:

Continúa en auge el interés por las biografías, en pleno triunfo de las doctrinas históricas anti-individualistas. La doctrina dirá lo que quiera; pero el hombre va buscando al hombre excepcional. En la biografía se ha refugiado la novela, y por si era poco, han ido a ella también la historia y la medicina. Cuando no sea verdadera historia, documento o comentario sobre documentos útiles, aceptémoslo todo como novela (Bello, 1930c: 2).

La opinión de Luis Bello es cercana a la de *Andrenio*: lo sustancialmente histórico y atractivo para los lectores es el individuo. En ese «hombre excepcional», asimismo, resuena el ideario de la Institución Libre de Enseñanza y el ideal de humanidad krausista. En cuanto al hibridismo del género, la biografía adquiriría relevancia y primacía sobre otros géneros de los que antes era subsidiaria, como la novela y la historia. Para Bello la distinción es clara: mientras lo que prime no sea el comentario del documento, sino que se incluyan otros recursos —amenidad, imaginación, narratividad—, la biografía es novela.

La confrontación entre ese contexto histórico anti-individualista y el auge de la biografía fue también advertida por José Francisco Pastor⁵⁹, quien en 1929 habla desde la sección de «Actualidades internacionales: figuras, libros, revistas» de *La Gaceta Literaria* de un plutarquismo europeo. Los métodos de la nueva biografía, según su examen, son «la negación de los de la interpretación económica de la Historia»; de modo que, contra la masa se erigía el individuo y contra la fatalidad, la libertad (Pastor, 1929a: 3). Vaticina el articulista, asimismo, que en España la senda del plutarquismo será la marcada por el *Cid* de Menéndez Pidal. Meses más tarde, a raíz del *Goya* de Eugeni d'Ors y del *Racine* de François Mauriac, diserta sobre la biografía en términos de salvación. Para no anegarse en el anónimo, la salvación era la cultura, la libertad;

Política, órgano de Izquierda Republicana. Escribió algunas novelas, como *El corazón de Jesús* (1907), *Una mina de oro en la Puerta del Sol* (1913) e *Historia cómica de un perro chico* (1922), y ensayos, por ejemplo *Tributo a París* (1907) y *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid* (1920). También participó en política: fue miembro de Acción Republicana y diputado a Cortes por Madrid y más tarde por Lérida durante la Segunda República.

⁵⁹ No se han encontrado demasiados datos sobre este comentarista. Además de escribir en *La Gaceta Literaria*, editó textos clásicos como en *Las apologías de la lengua española en el Siglo de Oro*.

opuesta al azar (Pastor, 1929b: 3). Traía José Francisco Pastor a colación, por una parte, la cultura súdica demandada por José Ortega y Gasset, entendiéndola como norma de salvación y modo de subsistencia, y, por otra, la eternización de Miguel de Unamuno, la «ulterior vida en la Historia», interpretándola como forma de cultura. Cualquier negación de la conciencia histórica suponía una prehistoria, esto es, una ausencia de tradición, y «la Historia es suma y conjunto de personalidades salvadas que —libremente— subsistieron. Emergieron del Anónimo» (Pastor, 1929b: 3). De ahí la salvación mediante las biografías, siempre que, bajo los criterios de este crítico, fuesen mitos, tal como Ernst Bertram los había conceptualizado en su ensayo sobre Nietzsche.

En la línea de las reflexiones de Luis Bello y José Francisco Pastor se encuentran las del escritor Eugenio Noel en 1933, momento en el que ya se hablaba desde algunos sectores de cierta invasión y hastío biográfico. Este deja constancia de que la suya era una época de «vidas» atendiendo a la excelencia y cantidad de las publicadas y al interés acuciante del hombre por el hombre:

El hombre no está ni por cima ni por bajo de los otros seres; hoy se valora eso mejor que en tiempo de Montaigne, y la dulce expresión de Spéncer, «el hombre siempre ve con placer al hombre», vitaliza en las almas actuales entrañable comprensión y el calor de simpatía (Noel, 1933: 1).

Dos son las causas que el escritor encuentra en ese apesamiento de la vida del individuo; causas que en parte son una reacción contra el contexto histórico en el que emergían las biografías, tanto en lo referente a los avances científicos que cada vez relativizaban más el antropocentrismo como a la importancia que iban adquiriendo las dictaduras en Europa y la teoría del hombre masa elaborada por Ortega y Gasset en su *Rebelión de las masas* (1929):

Dos sucesos, a mi juicio, concentran en nuestros días enfervorizándolo, el deseo de asomarse a lo extraordinario de una vida: el temor de que las ciencias físicas puras que día a día —y bien puede afirmarse hora por hora— encuentran argumentos más odiosos, pero impecablemente exactos, para asegurar la perfecta impasibilidad del Universo respecto de su obra maestra, el cerebro, le acaben por desvanecer en las energías cósmicas ciegas el gran muñeco, y el horror a que las novísimas finalidades sociales y nacionalistas disuelvan sin piedad al hombre en lo humano, sacrificando la individualidad a la masa. Casi puede presentirse que los hombres futuros no tendrán «vidas» que contar, y desde luego puede adelantarse que ni tiempo disponible para leerlas (Noel, 1933: 1).

La «ansiedad mundial» de los lectores por las biografías estaba evidenciada en la fama de Emil Ludwig, «con su aire de historiador a domicilio y autor de vidas por entregas, biógrafo errante y al minuto» (Noel, 1933: 1). Estas consideraciones acerca del biógrafo alemán estaban motivadas principalmente por la biografía de Lincoln, escrita por mandato norteamericano, la cual fue también reseñada por José Díaz

Fernández (1931c) y Guillermo Díaz-Plaja⁶⁰ (1931) en *Crisol*, y por José María Salaverría en *ABC* (1931). Frente a la opinión de Noel, Salaverría apunta que «Quienes rechazan el sistema de las biografías noveladas se olvidan de que la vida del hombre más insignificante ya es una novela, y que con mayor motivo la vida de un grande hombre tiene que ser eso: una novela en grande», y alaba que la traducción de Ricardo Baeza propague «en nuestro mundo de habla española la útil enseñanza del modo cómo puede formarse o construirse un magnífico modelo de alta humanidad» (Salaverría, 1931: 3). También Díaz-Plaja celebra que Ludwig, con «sus biografías movidas y dinámicas; se leen como novelas», haya expandido la biografía a las «multitudes» precisamente por tratarse de «un género necesariamente educativo y de trascendencia cierta como este» (Díaz-Plaja, 1931: 2). Añade el crítico catalán la vinculación entre esa finalidad pedagógica y el magisterio orteguiano vinculado a la razón vital: «Si, como quiere Ortega y Gasset, vivir es fabricarse uno mismo la vida, ¡qué intensidad vital la de abolir la esclavitud!» (1931: 2). Con la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas ya en marcha, Díaz-Plaja deja constancia de la importancia que Ortega concede a la biografía como catálogo de modelos vitales, punto que será abordado más adelante.

5.1.4. Máximo José Kahn: claves de la hora biográfica

En el análisis del biografismo europeo también jugó un papel destacado Máximo José Kahn⁶¹ con sus reseñas sobre las biografías alemanas desde las páginas de *La*

⁶⁰ Guillermo Díaz-Plaja (Manresa, Barcelona, 1909 – Barcelona, 1984). Ensayista, poeta, crítico literario, profesor e historiador de la literatura española. Fue director del Instituto del Teatro de Barcelona (1939-1970) y del Instituto Nacional del Libro Español (1966-1970); miembro del CSIC, la Hispanic Society, la Real Academia de la Lengua Española y la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, entre otras; y presidente de la Asociación de Críticos Literarios y la Asociación de Escritores y Artistas Españoles (1979-1984). Su investigación ocupó diferentes épocas —Barroco, Romanticismo, Modernismo—, fruto de la cual destacan obras como la *Introducción al Estudio del Romanticismo Español* (1935) —que obtuvo el Premio Nacional de Literatura—, *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (1949-1967), *Modernismo frente a noventa y ocho* (1951), la *Antología mayor de la literatura española* (1958-1961), o *Las estéticas de Valle Inclán* (1965), *Hispanoamérica en su Literatura* (1970), etc.

⁶¹ Máximo José Kahn (Fráncfort del Meno, Alemania, 1897 – Buenos Aires, Argentina, 1953). Máximo José Kahn llegó a Madrid a finales de 1921. De allí fue a Sevilla, donde conoció a la que sería su esposa, y de allí se trasladaron a Toledo, ciudad que llamaba la atención del alemán por su historia judía. Colaboró desde época temprana en *La Gaceta Literaria*, así como en *El Sol*, *Crisol*, *Luz*, *Revista de Occidente*, *Diablo Mundo* y *Hora de España*, durante la guerra. Su labor de comentarista, intermediario cultural y traductor fue doble: introdujo en la Península las novedades alemanas y dio a conocer en publicaciones alemanas como *Berliner Tageblatt*, *Die Literarische Welt* y *Der Querschnitt* la literatura española del momento —Lorca, sus amigos de la nueva novela, escritores menores y cercanos a su círculo toledano, etc.—. También se interesó por estudiar la aportación de los judíos sefarditas a la cultura española, y escribió artículos al respecto bajo el pseudónimo de Medina Asara. Fue cónsul de la

Gaceta Literaria y *El Sol*. A este judío de origen alemán, cuya figura ha sido recuperada en los últimos años por Mario Martín Gijón (2012)⁶², se deben, por ejemplo, buena parte de los juicios sobre las biografías de Emil Ludwig. Una de ellas es *Bismarck*, cuya edición alemana en la editorial berlinesa Verlag reseñó para la publicación de Giménez Caballero en julio de 1927. Según expone Kahn, tanto este como los anteriores libros de Ludwig —*Goethe*, *Napoleón*, *Guillermo II*— eran «libros-retrato». Además, asegura que el escritor alemán era un «veraneante entre los ensayistas» al haber nacido para la escritura del drama con la historia como escenario:

Su drama carece de sueño, visión, «arte». Le gusta en sus dramas poner en el escenario un trozo de historia. Historia tan cercana, como sucede todos los días, todas las noches entre nosotros; como la publican los periódicos de la mañana: «El Sol», «Le Matin», «Berliner Tageblatt», de Inglaterra, de Rusia... Ante el drama de Ludwig está sentado el público y se siente corresponsal extraordinario de un diario, mandado a la zona de operaciones (Kahn, 1927: 4).

Como también comentarán otros críticos como José María Alfaro, Máximo José Kahn remarca el estilo periodístico de Ludwig, un estilo sin estilo ni idioma al modo de un reportaje en el que prevalece la oralidad frente a las descripciones propias de la novela histórica:

Nada que pudiera rozar la «historia» —aquel territorio de ensueños—; ninguna descripción ni observaciones; nada de pinturas. Los capítulos que se ocupan del carácter de Bismarck parecen el noticiario de sus hazañas. El cedazo que Ludwig ha tenido sobre su manuscrito no dejó pasar nada que no sea real, verdadero, imprescindible (Kahn, 1927: 4).

A pesar del gran número de reseñas de libros alemanes firmadas por Máximo José Kahn en estos años, el artículo más importante y extenso sobre la recepción y características de la nueva biografía es el que publicó en 1930 en *El Sol* bajo el título de «La hora biográfica». El artículo estaba motivado por las reflexiones sobre el género

República en Salónica y, tras pasar por el campo de concentración de Kasbah Tadla, se exilió a México y luego a Buenos Aires. Algunas de sus obras son el ensayo *Apocalipsis hispánica* (1942), las novelas *Año de noches* (1944) y *Efraín de Atenas* (1950), *Yehudá Haleví* —escrito junto a Juan Gil Albert y publicado en 1987—, y *Arte y Tora. Exterior e interior del judaísmo* —manuscrito encontrado por Martín Gijón y publicado en 2012—.

⁶² «La obra literaria de Máximo José Kahn resulta una contribución única y muy diferenciada a la literatura española en varios sentidos. En primer lugar, su labor de intermediario entre culturas de España y de la República de Weimar durante los años veinte y principios de los treinta resulta destacadísima y, en cuanto a la actualidad literaria, no tiene parangón en ninguno de los dos países durante esos años. Sus dos novelas publicadas en el exilio, *Año de noches* y, sobre todo, *Efraín de Atenas*, dan la medida de un narrador minucioso en los detalles de los objetos y en las sutilidades de la psicología, de sabor casi proustiano en ocasiones. Finalmente, en los ensayos que escribiera tras la segunda guerra mundial, se encuentran algunas de las reflexiones más complejas sobre el judaísmo y sobre la *Shoah* escritas en castellano en el siglo xx. No creo exagerar si afirmo que, por una parte, las circunstancias de extremo aislamiento en que llevó a cabo su última obra y, por otra, la mínima presencia que la cultura judía desempeña actualmente en lengua castellana impidieron que Máximo José Kahn fuera para las literaturas en español lo que, salvando las distancias, es Emmanuel Lévinas para el pensamiento en lengua francesa» (Martín Gijón, 2012: 17).

que le suscitó la traducción ese mismo año, junto a Miguel Pérez Ferrero⁶³, de la biografía de Zweig *Fouché: retrato de un político* en la editorial España. La primera sentencia de este artículo que llama la atención es que, a diferencia de lo declarado por Ricardo Baeza y Enrique Díez-Canedo, para Kahn el pionero en el auge del género había sido Emil Ludwig, atribuyendo a André Maurois el papel de continuador. Este es el orden de expansión de las biografías propuesto por Kahn:

El que inició la hora de las biografías en nuestra jornada literaria fue, creo, Emil Ludwig. Escribió las vidas de Guillermo II, Cristo, Lincoln y no sé quién más, Francia contestó muy dignamente con la gran hazaña biográfica de Maurois «Disraeli». España lo siguió, creando la famosa colección de vidas españolas (Kahn, 1930: 2).

Como se desprende de las palabras de este crítico y traductor, un año después de la aparición de la colección de las biografías de Espasa-Calpe el reconocimiento de esta era notorio y se había constituido en la abanderada de la biografía moderna en España. Asimismo, este comentario recuerda lo expuesto por el propio Ludwig en su *Autobiografía de un biógrafo (Memorias)*, donde constataba que su *Vida de Goethe* era de 1919, un año anterior a la aparición de *La reina Victoria* de Strachey y a las posteriores aportaciones biográficas de Maurois. Cabe precisar, de acuerdo con lo expuesto en la primera parte de la presente investigación, que, de las obras que Kahn trae a colación para su argumentación, *Disraeli* era de 1927, pero previamente, en 1923, el biógrafo francés había publicado su *Ariel*. En este baile de años, el *Goethe: historia de un hombre* de Ludwig era de 1920, anterior junto con el *Bismarck* (1921-1926) a *Napoleón* (1925), *El káiser Guillermo II* (1925), *La historia de un hombre: vida de Jesús* (1928) y *Lincoln* (1930)⁶⁴. En relación con esta corrección de Kahn sobre el origen del florecimiento biográfico pueden situarse los comentarios que expuso previamente en 1928 en el artículo «El libro alemán contemporáneo» para *La Gaceta Literaria*, motivado por la exposición «El libro alemán en España», organizada en el Palacio del Retiro. En él analiza la recepción y el conocimiento que en España se tenía del libro alemán contemporáneo e incide en las escasas traducciones que se publicaban en la Península debido al poco conocimiento del idioma y al costoso precio del libro

⁶³ Miguel Pérez Ferrero (Madrid, 1905-1978). Escritor y periodista. Colaboró en *La Gaceta Literaria*, *El Liberal* y *Heraldo de Madrid*. A partir de 1945 escribió en *ABC ABC* y *Blanco y Negro*. Algunas de sus otras son *El bufón de la Reina y otros poemas* (1923), *Lucas de bengala: poemas* (1925), *Pío Baroja en su rincón* (1940), *Unos y otros* (1947), *Vida de Antonio Machado y Manuel* (1947), *Vida de Pío Baroja: el hombre y el novelista* (1960), *Algunos españoles* (1972) y *Tertulias y grupos literarios* (1974).

⁶⁴ También rebatía el orden de aparición de los biógrafos José Francisco Pastor en «Santos-Héroes-Poetas», afirmando que, con su difícil estilo, F. Gundolf era el creador de la moderna biografía y Ludwig, Hofmannsthal y Zweig sus epígonos (Pastor, 1928: 8).

alemán en comparación con el español, situación que esperaba que cambiase con la incorporación del alemán a los institutos desde 1927 y con la rebaja de precios. Sí eran conocidos, según añade, Emil Ludwig y sus libros de retratos sobre Goethe, Napoleón y Bismarck, los cuales habían «creado la forma pura, discreta que debe tener la biografía sintética» (Kahn, 1928: 2); una forma sintética que recuerda a la expuesta por Marichalar en su «Escuela de Plutarcos» de 1927. Pese a esa mayor cercanía del biógrafo alemán frente a otros autores germánicos, en España seguía prevaleciendo el modelo cultural francés.

Al margen de la cronología y de los precursores, Máximo José Kahn divide la «hora biográfica» en dos medias horas: la de la pasión y la del cálculo. Antes de explicar en qué consiste cada una de esas mitades, despliega las aportaciones y modificaciones de la biografía moderna. La primera de esas novedades se encuentra en la esencia del héroe biográfico. En la antigua biografía este estaba «fijo en el horizonte espiritual de su época» (Kahn, 1930: 2), porque también la concepción del hombre era fija. En contraposición, la biografía moderna emerge en un contexto en el que la ideología ha dejado de ser estática en respuesta a la rotación del universo. Tal como ejemplifica, para el biógrafo antiguo por antonomasia, Plutarco, no existía aún el problema de la subjetividad y la objetividad en sus descripciones, ya que ambos conceptos se presentaban mezclados. El cambio del tipo de héroe, por lo tanto, era la consecuencia lógica del desarrollo de la psicología en los veinte años precedentes y del descubrimiento de esta sobre la falta de vigencia de una única personalidad. Por todo ello la imagen de un personaje histórico deja de ser inalterable y evoluciona con el tiempo:

Pues el problema biográfico moderno consiste en crear una efigie de la personalidad con vigencia absoluta. En medio de la rotación vertiginosa de nuestros fluidos espirituales, esta vigencia no se consigue de otra manera que encadenando con nosotros a los héroes de nuestras biografías en la totalidad del cosmos rotativo (Kahn, 1930: 2).

Ese medio para presentar los nuevos héroes biográficos no es otro que la novela, con la ventaja que concedía el haberse producido «la época de oro de la novela. La novela es un intento del hombre de imitar la Naturaleza, creando y entreteniendo vidas» (Kahn, 1930: 2). La novela era el canal idóneo para tratar los personajes históricos porque, pese a esa mayor complejidad del individuo destapada por la psicología, los personajes literarios son inmortales. Podría pensarse que la novela histórica estaba más acorde con esa voluntad de convertir al personaje histórico en literario. Sin embargo,

para Kahn el acercamiento de la biografía a la novela es más loable que ese género narrativo tan en boga durante el Romanticismo:

Si un ser humano creado por la Naturaleza puede sacar provecho de las leyes novelescas, mucho más la figura de una biografía, puesto que novela y biografía son hijas de la misma madre. Antes de llegar a reconocer la gran ventaja que oculta en sus leyes la novela para la biografía se cometió el crimen —y esta palabra no es demasiado fuerte— de sujetar la novela a las condiciones de la biografía, creando la novela histórica (Scott, Dumas, Sienkiewicz, Merejkowsky), y con ella el producto más antiestético y abominable de toda la literatura. Por la manipulación de poner como protagonista de una novela a un héroe conocido se esperaba intensificar, adornar con más atractivos la novela; en efecto, se consiguió cortarles como con hacha la vida a sus personajes (¡qué pequeño es el Leonardo de Merejkowsky!) (Kahn, 1930: 2).

La oposición del crítico a la novela histórica es similar a la que Emil Ludwig disemina por los textos analizados en el capítulo 4 y a la recogida por *El Sol* en 1933, donde expone que su ideal biográfico es la combinación de la documentación y la sugestión de una narración dramática (Ludwig, 1933: 2). Novela y biografía, por lo tanto, son géneros que parten de un mismo origen, como apunta Kahn, que no es otro que la imitación de la naturaleza —lectura que no concibe otra novela que no sea la realista—. Este punto de partida permitía la imbricación de ambos géneros, pero en el caso de la novela histórica la balanza a favor de la fantasía repercutía negativamente, no ya en la verosimilitud, sino en el propio personaje histórico, que aparecía desdibujado por un ambiente y unos hechos que lo alejaban de su existencia y que al mismo tiempo apartaban al lector de la comprensión del personaje real. La biografía moderna, al menos en la concepción esbozada en la poética europea y española reconstruida hasta el momento, contrarrestaba el peso de la fantasía en esa balanza y equilibraba la dosis de imaginación. Primaba, por tanto, el personaje histórico, dibujado en su ambiente, pero la obra se apoyaba en el atractivo que de por sí residía en el ser humano. *Azorín*, por su parte, opina en un artículo previo de 1929, «Biografías: La conciencia», que las biografías novelescas no eran un género nuevo, sino la novela histórica disfrazada. Lo nuevo era lo que cada artista aportase; esto es: «Lo nuevo es la sensibilidad del artista» (Martínez Ruiz, 1929: 3)⁶⁵.

Siguiendo con la disquisición sobre la nueva biografía y la novela histórica, algunos meses más tarde, Luis Fernández-Cancela⁶⁶ escribió un artículo sobre la novela de carácter histórico *Juillet, 1870*, de Charles Saurel. Pese a no tratarse ni de una biografía ni de una obra de Emil Ludwig, el crítico se remonta al autor alemán como

⁶⁵ Recomendaba en este artículo *Azorín* la lectura de la biografía de Isabel la Católica escrita por María del Pilar Sinués y publicada en 1878.

⁶⁶ No se han podido encontrar muchos datos sobre escritor —*El hijo* (1925), *Tres mujeres* (1931)—, traductor y periodista.

precedente, seguramente estableciendo un paralelismo entre la novela del escritor francés y el *Julio 1914: el mes trágico* del alemán. A diferencia de Máximo José Kahn, Fernández-Cancela no cree que Ludwig fuese el iniciador de las biografías noveladas, sino el implantador:

Ludwig ha sido el implantador actual de la biografía y de la historia novelada. Acaso no haya sido el inventor del género literario que ahora predomina; pero desde sus libros no pasa día en que no aparezca, en Europa principalmente, una biografía en la que se utilizan los procedimientos de la novela o un relato en el que la fantasía y la realidad se juntan para reconstruir un hecho histórico. Antecedentes al género no han faltado nunca (Fernández-Cancela, 1930: 2).

El fragmento es una muestra más de la popularidad del género en el panorama literario y editorial del momento por su demanda entre los lectores. Tal como había advertido *Azorín*, existían antecedentes a las biografías noveladas, pero uno de los partícipes del auge era Emil Ludwig. En cuanto a esa distinción efectuada por Máximo José Kahn pocos meses antes entre la novela histórica y las biografías modernas de Ludwig, Fernández-Cancela trae a colación la inclusión de la historia decimonónica en las novelas de Alejandro Dumas —desde una perspectiva menos histórica y menos biográfica— y de ciertas aportaciones fantásticas en los textos históricos oficiales para reiterar la idea de que Ludwig no había inventado un género «tan viejo en el tiempo», sino que era su «actual implantador». Tras él, otros autores se habían sumado a la moda:

Y siguiendo el imperativo de la moda, los modernos escritores enderezan sus esfuerzos en ese sentido, convencidos de que el momento actual, mezcla de prisa y de curiosidad, no se detendrá ante la especulación seria si no se la envuelve en un ropaje de amenidad que supere en interés al desinterés que le crea la prisa (Fernández-Cancela, 1930: 2).

La amenidad se convierte en estas palabras en sinónimo de prisas y de falta de exhaustividad. Se entrevé en ello cierto matiz peyorativo en la moda biográfica y un debate acerca de si este sistema de aproximación histórica era el más idóneo, puesto que era el autor quien opinaba, comentaba y ordenaba los documentos. Aunque este punto es extensible a todo texto histórico, sea cual sea su rigor científico, el crítico hace recaer las posibles consecuencias en el tipo de lector: «Pero para el lector desprovisto de prejuicios y difícil de influir por una opinión particular le puede servir para sacar una consecuencia lógica» (Fernández-Cancela, 1930: 2).

Para Máximo José Kahn, en cambio, Emil Ludwig no influía sobre los lectores, sino que su sensibilidad entraba en escena para crear lo que el comentarista alemán denominaba «historia novelesca»:

Mientras que antiguamente se esforzaban en dibujar la senda vital de la figura biografiada lo más fiel posible (método para dejar aparecer esa senda rígida e inmóvil), Ludwig la traza solo vagamente a través de las mil posibilidades que pudiesen influenciar su curso. No ahuyenta en sus biografías el misterio del sino, que nos hace interesante la novela de argumento

desconocido; no espanta las mil dudas, esperanzas y temores de la emoción novelesca (Kahn, 1930: 2).

De este modo, otro de los aspectos que permitía a la biografía novelizarse era la intriga, ese «misterio del sino». El conocimiento del personaje del libro impedía de entrada desconocer el final. Sin embargo, el biógrafo novelista debía configurar el relato de esa vida descubriendo el camino hacia ese destino último. De ahí también que los críticos repitieran la exigencia de que fuesen los escritores quienes se ocuparan de la biografía moderna, ya que sus cualidades literarias eran las idóneas para recalar más en la narración y el planteamiento de los hechos que en los hechos en sí. Resuena en este planteamiento el argumento de Maurois en su *Aspecto de la biografía* sobre el interés novelesco que se crea en la espera del futuro; esto es, en la idea constante de destino.

El conocido biógrafo alemán era el protagonista de lo que Kahn llama primera media hora de la biografía: la pasión. En primer lugar, Ludwig se había movido por la voluntad de dar un giro al método de los novelistas históricos y, en segundo, de ofrecer un producto atrayente en el momento de entreguerras, años en los que, como se ha referido en la primera parte, se volvía la mirada hacia el pasado: «Las evocaciones de vidas pasadas, las biografías que entonces se dan luz, no son más que migas espirituales de un banquete opulento» (Kahn, 1930: 2). Esa era la «primera media hora». En la segunda, la media hora del cálculo, en la que Kahn sitúa a Zweig y Flake —*Hutten, Sade*—, se recuperaron los personajes olvidados para «ajustarlos al molde de las biografías»:

El cálculo en la elección de los protagonistas, destinado a incitar la eterna pasión novelesca de la humanidad, es el último triunfo que se guardó la literatura moderna para encauzar la biografía en las leyes de la novela, pues la literatura moderna quiere que el héroe de una biografía no esté en nuestro horizonte espiritual como un ser superhumano, lejano, inalcanzable, sino como nuestro íntimo amigo, como el íntimo amigo de todas las generaciones (Don Quijote) (Kahn, 1930: 2).

La elección de los biografiados, tal como también sugería Fernando Vela al comentar la vida de Pasteur, respondía también a criterios novelables para presentar ese «misterio del destino» y las contradicciones de la vida humana. Además, la conversión en personaje literario, por lo tanto, lo aproximaba al lector y humanizaba la pretérita figura inmóvil, ejemplar y virtuosa de los antiguos biografiados. Y es que, nuevamente, se incide en la complejidad y en los claroscuros de la personalidad que repercutía en los personajes históricos y que eliminaba el valor moralizante de las anteriores biografías.

En esa línea del cálculo en la elección de los protagonistas se sitúa el comentario que Máximo José Kahn realizara dos años después sobre el *María Antonieta* de Zweig

en el diario *Luz*. Aunque el austriaco dijera que la reina había sido un carácter mediocre, contenía los elementos suficientes para convertirla en una biografía moderna:

María Antonieta es, por consiguiente, la vida para ser escrita por el hipersensitivo literato Zweig. El dramatismo que todo biógrafo desea hallar en su argumento puede ser trasplantado, tratándose de María Antonieta, desde los acontecimientos y desde el carácter de la protagonista a un fluido que es producto común de estos dos factores y en el que se dejan registrar todos los estremecimientos en eficacia duplicada. Así es que gozos y sufrimientos de la reina son convividos por el lector —tan cerca, tan clara, tan palpablemente se ofrece su destino en el marco de la predestinación— (Kahn, 1932: 2).

Para Kahn, Zweig reúne, como ya había referido al incluirlo en la segunda media hora biográfica, las aptitudes propias de un literato a la hora de convertir al personaje histórico en un personaje atractivo, novelesco, y articulado por el destino. En esa tarea, por lo tanto, adquiere gran relevancia el estilo. Entre esas aptitudes narrativas, el vienés es un «artista del verbo» que «Logra manejar el instrumento de la diferenciación sensitiva de una manera que nos evoca imágenes de análisis espectrales» (Kahn, 1932: 2).

En 1928, el poeta, ensayista y traductor José María Quiroga Plá⁶⁷ veía ya en el acercamiento a figuras pretéritas una revisión de los clichés que les habían acompañado durante años. En este artículo sobre *La vie de Jean Racine* de François Mauriac —biografía referida en el apartado 3.3.— para *Revista de Occidente*⁶⁸, comienza por exponer que las futuras retóricas del arte nuevo de la época debían reservar un capítulo propio a la biografía como uno de los géneros más característicos del mismo, no sin puntualizar que era en ese período cuando adquiriría la categoría de género, coincidiendo en ello con Francisco Ayala y Ricardo Baeza:

Es que en nuestros días es cuando aparece propiamente como “género”, género asistido de rasgos específicos, desligándose de lo histórico, de lo documental —aunque apoyándose en ellos—, pero también, y aún más, de lo novelesco, de la ficción, para hacer, en cambio, especial hincapié en lo humano (Quiroga Plá, 1928b: 268).

⁶⁷ José María Quiroga Plá (Madrid, 1902 – Ginebra, 1955). Poeta, traductor y periodista. Comenzó su carrera como comentarista en diferentes diarios y revistas de Madrid, tratando temas culturales y filosóficos. Tuvo una gran afinidad intelectual con su suegro, Miguel de Unamuno. Algunos catalogan el pensamiento de Quiroga Plá como existencialista y crítico. Durante la Guerra Civil se posicionó en defensa de la Segunda República, motivo por el cual acabó exiliado en París, Londres y Ginebra. Sus inicios poéticos están vinculados al ultraísmo. Sus poemas aparecieron en diferentes publicaciones de la época: *Carmen*, *Verso y Prosa*, *Meseta*, *Los Cuatro Vientos*, *Litoral*, *Mediodía* y *Héroe*. Sus poesías del exilio fueron editadas en 1955 con el título de *La realidad reflejada*. Previamente, en 1946, apareció la recopilación *Morir al día*.

⁶⁸ Previamente a este artículo, José María Quiroga había publicado en la revista orteguiana dos artículos más de carácter biográfico. El primero de ellos era «La confesión de un hombre de letras» (t. XVIII, n.º LIII, noviembre 1927, pp. 259-268), donde comentaba el *Journal* de Jules Renard y otros diarios de la literatura francesa como el de Stendhal, Constant, Amiel, y los hermanos Goncourt. El segundo, «Adolescencia, pasión y muerte» (t. XX, n.º LVIII, abril 1928, pp. 115-125), comparaba la *Correspondencia* de Jules Renard con su *Journal*, y señalaba la escasez de diarios y correspondencias, al menos a disposición del lector, entre los escritores españoles.

De este modo, la renovación de la biografía había conseguido la autonomía como género literario y, en el debate sobre las coordenadas y fronteras respecto a la historia o la novela, Quiroga Plá considera que estaba alejada de ambas. En segundo lugar, ese hincapié en la dimensión humana era la característica principal que llevaba al biógrafo a una revisión de los personajes históricos:

El biógrafo actual toma de los anaqueles del pasado esta o aquella figura, y empieza por descomponer el cuadro en que la han empotrado el tiempo y la complicidad haragana de la tradición, la fácil comodidad del cliché. Se propone conseguir una visión directa —visión directa, no arbitraria—, y para ello echa abajo la corteza de tópicos y de anécdotas que ha acabado por reformar esa figura (Quiroga Plá, 1928b: 268).

La biografía debe recrear al hombre y comprender su vida. Como modelos destacables, el crítico menciona en nuestras letras a Ramón Gómez de la Serna con su «Exhumación de Oscar Wilde» —prólogo a *El retrato de Dorian Grey*— y *Retrato del Condestable Barbey d'Aureville*, y subraya entre las más espléndidas las de la literatura francesa del lustro precedente con *Ariel, o la vida de Shelley* y *Disraeli* de Maurois a la cabeza. En cuanto a *La vie de Jean Racine* objeto de la reseña, Quiroga Plá halla un doble interés: la personalidad del biógrafo y la del biografiado, «católico inteligente y auténtico, teorizante de la novela y uno de los más vigorosos novelistas con que hoy cuenta Francia» (Quiroga Plá, 1928b: 268). Mauriac era uno de esos novelistas que, como había señalado Ricardo Baeza, acometían la escritura biográfica y renovaban el género. Según Quiroga Plá, en este caso el escritor francés dejaba a un lado sus procedimientos novelísticos hasta donde le era posible para, como exponía en el prólogo, no atribuir a los muertos actitudes sublimes, sino acercarlos al presente sin convertirlos, no obstante, en héroes de novela. Sus cualidades como novelista quedaban reservadas a «animar, a acercar, vivo, a nosotros, al hombre Racine» (Quiroga Plá, 1928b: 269).

En el caso de Racine, la eliminación de los clichés pasaba por eliminar la pátina beata que el propio dramaturgo, junto con sus hijos, habían impuesto. Mauriac se propuso demostrar que el escritor francés simbolizaba, en realidad, la lucha de dos hombres, el fiel a Dios y el que se rebela con su pasión por la vida; una complejidad interior propia de los biografiados predominantes en la nueva biografía, y en la que resuenan nuevamente las referencias orteguianas. Existe también una voluntad de acercarse a modelos vitales tanto para exponer el biografiado al público, como para enriquecimiento del propio biógrafo. Entra aquí la relación que se establece entre el biógrafo y el biografiado y que Quiroga Plá sintetiza en las siguientes palabras: «Un autor no se decide a escribir una biografía entre otras mil cosas, sino porque se siente

acorde con el maestro escogido: para tratar de acercarnos a un hombre desaparecido siglos hace, el mejor camino pasa por nosotros mismos» (Quiroga Plá, 1928b: 270).

También José Díaz Fernández, desde su sección semanal de *El Sol* «Los libros nuevos (ojeada semanal)» (1929-1931), a propósito del *Fouché* de Stefan Zweig publicado en la Editorial España, se refiere a esa simpatía que el personaje biografiado despierta en su biógrafo. Sin embargo, en este caso, el autor austriaco no se había dejado llevar por la identificación con el personaje dada la naturaleza de este último:

El peligro para el autor de una biografía de esta índole es la simpatía que todo personaje emana sobre el propio biógrafo. Es muy difícil sustraerse a la influencia cordial de una figura histórica, que casi siempre se elige con fines apologeticos. En este caso la atracción era difícil, como lo era también dejarse conquistar por un personaje tan repulsivo como Fouché. Zweig ha puesto a prueba sus formidables facultades estudiando punto por punto esta personalidad complicada y oscura y separando hilo a hilo el juego de todos sus actos vitales. El resultado ha sido una obra analítica firme, documentada, que no alcanza solo al ministro de Policía de Napoleón, sino a este y a otros personajes y hechos históricos de extraordinario relieve (Díaz Fernández, 1931a: 2).

El libro literario sobre esta figura de la Francia revolucionaria se convertía en un libro político que, salvando la identificación entre biógrafo y biografiado, cumplía con los propósitos de la nueva biografía de revisar las figuras históricas documentando su personalidad y hechos, y dibujándolas en su época y ambiente⁶⁹.

Otra de las biografías comentadas del austriaco fue *María Antonieta*, a raíz de la publicación en 1934 en la editorial Grasset de París. En esta ocasión Antonio de Obregón⁷⁰ destaca en las páginas de *Revista de Occidente* el término medio en el que se había situado Stefan Zweig respecto al personaje. En esa complicada relación entre biógrafo y biografiado, y a diferencia de los autores que se habían encargado de narrar la vida de la monarca francesa, Zweig no rehuía de tratar el adulterio con Hans Axel de Fersen; infidelidad que para Obregón tenía un gran interés literario. Dos años después, Ricardo Gullón⁷¹ ofrece la reseña de la traducción en la Editorial Juventud de *María*

⁶⁹ En *La Gaceta Literaria* dedicaron breve apunte al *Fouché* de Zweig, biografía escrita «a lo Ludwig», con el mismo procedimiento cinematográfico, aunque el detalle tenía más envergadura en el caso del vienés. «Tenderete (Postales Internacionales)», n.º 101-102, 15-03-1931, p. 13.

⁷⁰ Antonio de Obregón (Madrid, 1909-1985). Poeta y escritor, en 1927 abandonó sus estudios de Medicina para dedicarse por entero a las letras. Sus artículos, de crítica literaria y políticos, aparecieron en *La Gaceta Literaria* —donde, por ejemplo, publicó un estudio sobre Góngora y otro sobre los ismos franceses—, *Revista de Occidente*, *El Sol*, *Atlántico*, *Nueva España*, *ABC*, *Luz*, etc. Fue, también, en varias ocasiones, secretario del Ateneo de Madrid. Destacó entre los nuevos escritores de la literatura de avanzada y en 1929 publicó el libro de versos *El campo, la ciudad, el cielo*. Más tarde publicó *Efectos navales* (1931) y *Hermes en la vía pública* (1934), una novela en la línea de la novela imaginista de las vanguardias españolas.

⁷¹ Ricardo Gullón (Astorga, León, 1908 – Madrid, 1991). Licenciado en Derecho, aunque desde muy joven comenzó a escribir en revistas de avanzada: *Isla*, *Noroeste*, *Ágora*, etc. En 1933 fundó la revista *Literatura*, la cual destacó pronto por su alto nivel intelectual. Ese mismo año publicó el relato *Fin de*

*Estuardo*⁷², la cual se inicia con una cita expuesta por el propio Zweig en el prólogo de esta biografía: «Lo claro y manifiesto se explica por sí mismo, pero lo misterioso actúa de un modo creador» (en Gullón, 1936: 223). Ese misterio creativo en la interpretación de los personajes biografiados es la fórmula que proporciona el biógrafo austriaco para tratar la combinación de biografía y novela. La valoración de Ricardo Gullón coincide con la de José Díaz Fernández y con los postulados de la nueva biografía al remarcar la virtud de Zweig de presentar a los personajes en su ambiente para que, de este modo, los lectores pudieran encontrar una explicación lógica en los acontecimientos acaecidos y no parecerles hechos acometidos por seres inhumanos:

Es importantísima esta actitud en el biógrafo: suministrar antecedentes que revelen el carácter, los hábitos, las pasiones de los hombres entre quienes va desarrollándose el complicado esquema de unas vidas cuya sensibilidad está a mayor distancia de la nuestra que su época alejada del presente (Gullón, 1936: 224).

En relación a la simpatía entre biógrafo y biografiado advertida antes por Quiroga Plá y Díaz Fernández, Ricardo Gullón elogia la capacidad de Stefan Zweig para no juzgar al biografiado; antes bien, se esforzaba en construir un relato explicativo que ayudara a comprenderlo. Como ya se ha indicado, por ejemplo al glosar «La hora biográfica» de Kahn, también los críticos españoles colegían que las biografías modernas estaban desprovistas de esa aura divina de las antiguas biografías, porque lo primordial era la comprensión del ser humano. Es justamente esa necesidad de desentrañar las diferentes facetas de la vida de un personaje que atrajese al biógrafo, junto al requerimiento de que este fuese un buen escritor, la característica que sirve a Gullón para dilucidar entre los buenos ejemplos de biografías y los desechables, en un momento —1936— en que el género había sido editorialmente hartamente explotado:

Puede hacerse un reproche fundamental a gran número de pseudo-biografías que vienen publicándose: el no buscar en virtud de una exigencia íntima de su autor, de un impulso decidido que acerque a este hacia un ser que en algún modo le atraiga. Pues conviene señalar en el buen biógrafo su carácter de hombre inteligente y creador; lo fue Lytton Strachey, lo es actualmente Stefan Zweig, no lo son en modo alguno los Emil Ludwig de todos los países que fabrican biografías en serie, comercialmente, conforme al tipo más aceptado en el presente (Gullón, 1936: 229-230).

No sería la primera vez que se identificaba a Emil Ludwig como escritor de biografías en serie; tal como se ha indicado, previamente lo había hecho Eugenio Noel

semana, mezcla de diario íntimo y novela. Defendió la legalidad de la República, motivo por el que fue encarcelado entre 1939 y 1943. Al ser liberado, se exilió a Puerto Rico y EE. UU., donde fue profesor de literatura y escribió estudios críticos sobre Jorge Guillén, Benito Pérez Galdós, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez; **Error! Marcador no definido.**, entre otros. Tras regresar a España en 1977, en 1989 recibió el premio Príncipe de Asturias de las Letras y fue elegido Académico de la Real Academia Española, a la que se incorporó en 1990.

⁷² Traducción de Ramón María Tenreiro.

(1933: 1). La inteligencia y creatividad requeridas en el buen biógrafo son necesarias también en el novelista. Sin embargo, la principal diferencia entre ambos tipos de escritores, según Ricardo Gullón, es que el novelista no se entromete en su obra ya que deja que sea el personaje quien siga su ruta libremente, mientras que el biógrafo debe identificarse con aquel cuya vida se dispone a narrar de modo que mediante la intuición llegue a reconstruir sus pasos, y debe lograrlo gracias a la combinación de la poesía y el dato; otro de los puntos imprescindibles de la nueva biografía.

5.1.5. Los biógrafos europeos enjuiciados por los críticos españoles

Como puede observarse, en las diferentes reflexiones hasta aquí expuestas aparecen con asiduidad los nombres de los autores que llegarían a ser canónicos de la biografía moderna: Strachey, Ludwig, Maurois y Zweig. Fueron más las ocasiones en las que se ocuparon de estos autores. En el caso del primero, Lytton Strachey, su aparición en las plataformas críticas era menor. Como arguye Pulido Mendoza, su influencia en España fue «limitada, tardía e indirecta, filtrada por intermediarios franceses» (2009a: 56). La principal causa de esa descompensación era el escaso conocimiento de la lengua inglesa en la Península. Esto hace que el caso de Strachey no sea único, sino que se extiende al resto de biógrafos anglosajones:

Autores como Virginia Woolf, A. J. A. Symons y Giles Lytton Strachey, que tanto habían trabajado por la deconstrucción del canon biográfico victoriano en la narrativa anglosajona experimental, tuvieron un impacto algo más limitado en España de lo que cabría esperar. Son varios los artículos que dan noticia de este auge de la biografía literaria anglosajona. Sin embargo, se aprecia que las traducciones de estas obras o de esta tradición fueron relativamente escasas y bastante tardías, sobre todo en comparación con la atención suscitada por las biografías de autores de lengua francesa y alemana (Pulido Mendoza, 2009a: 50).

A pesar de que el autor de los *Victorianos eminentes* ocupó una atención menor en las publicaciones culturales y literarias españolas, además del artículo de «Las “vidas” y Lytton Strachey» Antonio Marichalar (1928) —véase el apartado 5.3.— y de los capítulos de sus obras reproducidos por *Revista de Occidente*⁷³, la prensa española también se hizo eco de su muerte el 21 de enero de 1932. Por ejemplo, *El Sol* realizó una semblanza sobre su obra y la situó en el marco de la renovación biográfica. Mientras en las biografías victorianas los personajes elegían en vida quienes serían sus

⁷³ En *Revista de Occidente* aparecieron los siguientes textos: «La muerte del general Gordon», n.º LVII, marzo 1928, pp. 359-378; n.º LVIII, abril 1928, pp. 57-85 y n.º LIX, mayo 1928, pp. 194-230; «Retrato en miniatura: Madame de Lieven», n.º XCVIII, agosto 1931, pp. 155-169; «Lady Hester Stanhope», n.º CXVII, marzo 1933, pp. 268-279. Ni los *Victorianos eminentes* ni los *Retratos en miniatura* se tradujeron en su totalidad durante esos años.

biógrafos, las biografías del siglo XX habían logrado liberarse de esa atadura convencional. En ese panorama renovador, Lytton Strachey había destacado entre los biógrafos modernos «con vivacidad, con ironía, casi con júbilo» (1932a: 2)⁷⁴. La nota sobre el biógrafo inglés recogía el siguiente comentario de su amiga Virginia Woolf:

En los libros de Strachey —escribe Virginia Woolf— se advierte demasiado el propósito de escribir a contrapelo y corriente de los tiempos. Se ve eso menos que en Joyce o en Eliot, naturalmente, porque está obligado a tratar hechos irreductibles por naturaleza, y dispone además de un discretísimo código de cortesanía que le permite alternar y sentarse a la mesa con las gentes de más alto copete, y hasta deslizar ciertos pormenores por bajo de su ropaje, pues de haberse presentado desnudo hubiera sido ya expulsado por los lacayos (1932a: 2)⁷⁵.

Como se deduce de las palabras de la escritora británica, las biografías de Strachey iban a contracorriente de las biografías victorianas y, aun sin la libertad de novelistas coetáneos como James Joyce o T. S. Eliot, se había atrevido a mostrar la interioridad de personajes de la alta sociedad, como la reina Victoria, aunque sin extremar el procedimiento.

También Ogier Preteceille habló de la muerte de Strachey y de su valor literario desde la sección «Actualidad literaria en el extranjero» del diario *Luz*. Repasando su producción biográfica, el crítico compara las similitudes y diferencias entre el biógrafo inglés y André Maurois en cuanto a sus aportaciones a la biografía moderna:

En ambos la escritura es perfecta —efecto de máxima precisión expresiva, logrado sin esfuerzo aparente— y la penetración extraordinaria. De aquellos dos elementos a que antes aludía, en Lytton Strachey predomina la vena romántica, corregida por un racionalismo suavemente demoleedor. El proceso, en André Maurois se me antoja exactamente contrario, e inversas las proporciones entre uno y otro factor (Preteceille, 1932: 4).

En abril de 1932 la Editorial España publicó la traducción de su *Isabel y Essex*, obra con la que Strachey había alcanzado en 1928 «el apogeo de su fama» (Preteceille, 1932: 4). El anuncio con el que la editorial publicitó en prensa esta biografía⁷⁶ calificaba a Strachey como el «maestro indiscutible de la biografía moderna». El primero en reseñarla fue José Díaz Fernández en *Luz*, donde resalta que Strachey plasma en esta biografía, desde el punto de vista de la historia de Inglaterra, la encarnación en el conde de Essex de «la reacción del espíritu caballeresco y medieval frente al despertar glorioso del Renacimiento» (Díaz Fernández, 1932: 4). Asimismo, el crítico atiende al modo en que, como se ha analizado, el biógrafo inglés desmonta la visión política y heroica de la reina Isabel I de Inglaterra instaurada por algunos historiadores y ahonda en su

⁷⁴ La nota, titulada «Lytton Strachey», apareció sin firmar en el número de *El Sol* del 27-01-1932, p. 2.

⁷⁵ El mismo extracto aparecía anteriormente en el artículo de Antonio Marichalar «Las “vidas” y Lytton Strachey» (1928: 354), también sin proporcionar la referencia bibliográfica.

⁷⁶ Por ejemplo, véase el anuncio aparecido en la segunda página del número de *El Sol* del 06-04-1932.

personalidad y sus complejos sexuales, mediante el psicoanálisis, como nuevo método biográfico.

Eugenio Montes⁷⁷ fue el encargado de la recensión de *El Sol*, publicada en dos entregas. En la primera de ellas, «Isabel y Essex: Lytton Strachey y la biografía», prácticamente copia las sentencias sobre el género biográfico expuestas dos meses antes en «Tiempo de biografía: el hombre ante el hombre» —véase el siguiente apartado sobre las voces disconformes con la nueva pauta—. De este modo, además de rehusar del psicoanálisis apuntado en la reseña de Díaz Fernández y criticado casi unánimemente en esta tercera biografía del autor inglés, deja patente su preferencia por el valor histórico de la biografía. El crítico y poeta subraya en esta ocasión que en el hombre no solo existe la imaginación estética y los hechos, sino también la moral. Era en las biografías inglesas donde ese valor ético y religioso de la conducta propio del carácter inglés encontraba su cauce: «El escritor británico ha ido a la biografía por moralismo, para saber a qué atenerse sobre la ejemplaridad de ciertas vidas, por anhelo de tener modelos que seguir e imitar. En este sentido toda biografía es más o menos plutarquiana» (Montes, 1932b: 2). La excepción a esas biografías plutarquianas inglesas parecía constituirla Lytton Strachey, pero, en su opinión, sus biografías son lecciones de ética. Retomando las palabras de otro crítico —del cual no da referencias—, para el crítico de *El Sol* las obras del biógrafo inglés constituyen la reacción contra el moralismo de la época precedente, pero no están ausentes de ética. Con el salto temporal que supone la biografía comentada se produce una oposición entre la moral victoriana y la vida de la época isabelina, por lo que, según lo expuesto en la primera parte de la presente investigación, hay una dualidad de procedimientos constatable al contrastar los *Victorianos eminentes* con el *Isabel y Essex*:

Cuando describe vidas del tiempo de la buena y burguesa Reina utiliza una técnica irónica, destinada a mostrar cómo, bajo las apariencias hipócritas de las gélidas costumbres victorianas, late un impulso vital que a la larga triunfa sobre los conceptos. Ante Isabel y Essex no tiene por qué esforzarse en ahondar tras las apariencias para encontrar la sangre vehemente del destino. Aquí ha podido arrojar sus inútiles suspicacias y su mesurada cautela, plantándose

⁷⁷ Eugenio Montes (Vigo, 1897 – Madrid, 1982). Periodista y escritor, desde joven se dedicó al periodismo y colaboró en distintos diarios de Galicia. En Madrid, su firma destacó en periódicos como *ABC*, *La Época* y *El Sol*, lo cual le situó rápidamente en la línea del periodismo literario y culto, diferente del provinciano y animado en gran medida por Ortega y Gasset. Fue corresponsal en distintos puntos del sur de Europa. Políticamente, Montes manifestó su admiración hacia el régimen de Mussolini y colaboró en España con el grupo de Falange Española. Posteriormente ocupó cargos como director del Instituto de España en Lisboa y en Roma (1963-1973). Tras iniciar su carrera con algunos libros en gallego y poemas ultraístas, escribió *El viajero y su sombra* (1940), *Discurso de la catolicidad española* (1940), *Federico II de Sicilia y Alfonso X de Castilla* (1943), *Melodía italiana* (1943), *Elegías europeas* (1949) y *La estrella y la estela* (1953).

de un salto en aquel tórrido paralelo de pasiones sobre la frontera misma de la locura (Montes, 1932b: 2).

En la segunda entrega de sus reflexiones sobre Strachey, «Lytton Strachey y la biografía: Dos historias del viento», Eugenio Montes sigue inserto en la lectura ética del biógrafo inglés y expone que su éxito y prestigio procedía «aparentemente, de un cierto immoralismo cínico e imaginativo, ejercido con suma destreza en las descripciones y relatos de la vida victoriana» (Montes, 1932c: 2). Enlazando con la cuestión de la ética expuesta en el artículo precedente, asegura que Strachey amaba la ética: «Amor al “ethos”, al carácter, a la conducta. Nunca adopta ante la historia la impasible metodología del naturalista» (Montes, 1932c: 2). En este sentido, el crítico se pregunta si en las miniaturas del inglés no había algo de panfletario, puesto que todos los victorianos que protagonizaron esos retratos acababan viviendo según sus instintos y no según sus ideas:

Pero si en todos los victorianos vence el immoralismo, ello se debe a que Strachey buscó escrupulosamente los personajes que correspondían a su tesis moral. El que persigue, sigue. Lytton cree perseguir la hipocresía victoriana. Pero por el hecho de ir sistemáticamente contra ella, va dependiendo de ella, determinado por la misma moral que ataca (Montes, 1932c: 2).

Por consiguiente, para Eugenio Montes Strachey no había aportado la ausencia de un sentido moralizante a las biografías sobre la época victoriana mediante su ironía, rebatiendo el modelo plutarquiano de las antiguas biografías, sino que se había servido de esa ironía para imponer su propia ética y moral. Esta interpretación convertía a Strachey en un hipócrita como los victorianos que también disimulaba su instinto de moralista.

Años más tarde, en noviembre 1935, Adolfo Salazar dedica dos artículos desde la sección «Notas del jueves» a la reina Victoria de Inglaterra en relación con la traducción española en la colección de Biografías La Nave de *La reina Victoria* del biógrafo inglés, con catorce años de retraso respecto al original. El crítico recurre al historiador holandés Johan Huizinga y a su *Sobre el estado actual de la ciencia histórica*, publicado por la editorial Revista de Occidente ese mismo año, y a su distinción entre ciencia e historia para recordar que la primera disciplina examina todos los hechos naturales mientras que la segunda no aspira a aprovechar cada hecho conocido. Por ello, el historiador debe simplificar, seleccionar y omitir entre todo el material a su alcance y, si no puede contrastar y conocer con exactitud los detalles, podrá escribir una monografía. Como historiador, Lytton Strachey conocía ambas formas de escritura, la de la historia y la de la monografía:

Lytton Strachey, ejemplar típico, lo sabe, y por eso practica a conciencia y en beneficio de causa ambos modos de deambulación por el paisaje de la Historia contemporánea o de otros tiempos: el de quien otea un vasto panorama desde la altura de un concepto o el del naturalista que botaniza o entomologiza a la sombra de la olmeda (Salazar, 1935a: 2).

De este modo, se vuelve a incluir a Strachey en la categoría de historiador como ya hiciera Álvaro Alcalá Galiano. Antes de glosar la vida de la reina Victoria, Adolfo Salazar sintetiza la trayectoria del inglés en los siguientes términos:

Por lo que hace a Lytton Strachey, sus «Eminent Victorians» muestran al autor de monografías excelentes, alguna de las cuales voy a comentar en seguida; y en «Books and characters» se pasa de camino hacia el detallista cachazudo de sus «Portraits in miniature». Mas, libros suyos como «Elizabeth and Essex» y esa «Queen Victoria», cuyo retrato biográfico acaba de aparecer traducido al castellano, muestran al Lytton Strachey pintor de dilatadas perspectivas en donde la justeza del primer término se ameniza con el recreo y amplitud de sus horizontes. Una mujer y su tiempo, muy al gusto inglés, que tal preferencia muestra para denominar a sus épocas ricas de carácter: los tiempos isabelinos, los de la Reina Ana, «The Victorian Age». Nada menos (Salazar, 1935a: 2).

De las monografías al preciosismo pictórico de los detalles, Strachey fue un modelo para los biógrafos españoles tanto por su ironía y manera de profundizar y desterrar los antiguos clichés, como por su habilidad para recrear el ambiente del personaje histórico.

Si bien la recepción de este escritor inglés, tanto en lo referente a las reseñas como a las traducciones, fue bastante escalonada en el tiempo, la acogida de Emil Ludwig parece acrecentarse en torno a la década de los años treinta. Por ejemplo, en 1929, la Editorial Juventud publicó la traducción de *El káiser Guillermo II*⁷⁸, de cuya reseña en *La Voz* fue responsable *Andrenio*. Para el veterano crítico se trata de otra de las grandes biografías de Ludwig, un buen modelo de biógrafo pues es «poeta, autor de obras dramáticas, a par de historiador» (Gómez de Baquero, 1929a: 1). Es esa tríada de cualidades la que permiten al escritor alemán no caer en la divagación poética y regirse por el método histórico, ya que para *Andrenio*:

Es un error pensar que hay un arte nuevo de biografía que consista en hilar frases y arabescos literarios. La biografía es esencialmente historia. Sin la compleja documentación y el sentido crítico indispensables al historiador ni se escriben biografías, sino divagaciones en torno a un personaje real. El arte literario añade las excelencias formales, pero no puede suplir el material histórico ni la función crítica. Conocer y comprender a fondo al personaje es indispensable en estos retratos históricos, y esto no se hace con imaginación (1929a: 1).

Otro de los críticos que se ocupó de *El káiser Guillermo II* fue Jenaro Artiles Rodríguez⁷⁹ en *El Sol*⁸⁰. En ella, observa que, si bien no era la mejor biografía del autor,

⁷⁸ Traducción del alemán a cargo de Carlos Guerediain, revisada y corregida por Ricardo Baeza.

⁷⁹ La nota crítica está firmada por J. A., siglas de las que se deduce el nombre del crítico de *El Sol* Jenaro Artiles Rodríguez (Gran Canaria, 1897 – San Luis, Misuri, Estados Unidos, 1976). Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid. Fue profesor de latín en el Instituto Francés y en la Universidad Central, donde también impartió clases de paleografía. Asimismo, fue bibliotecario en el

sí era la más difundida. Se destaca, asimismo, la consagración de la biografía novelada en manos del autor alemán:

Emil Ludwig ha logrado hacer de la biografía novelada un nuevo tipo de literatura moderna. Ha acertado a hacer crítica histórica de la manera más sencilla y más atrayente para los lectores. Por otra parte, ha sabido como pocos alternar la documentación en todas sus obras con la exposición sencilla y amena. Todos estos factores, que ha desarrollado con máximo acierto en sus biografías de grandes personalidades, han hecho de él uno de los autores más leídos, no solamente en Alemania, sino en todo el mundo (Artiles, 1929a: 2).

Un año después, de nuevo Jenaro Artiles⁸¹ se encargó de la nota crítica de la misma obra, *Guillaume II*, en la editorial parisina Payot, remitiéndose a la recensión anterior sobre la traducción en la barcelonesa Editorial Juventud. En esta ocasión, el crítico considera esta biografía como la más completa y acertada de Ludwig y subrayaba precisamente la fama adquirida por el escritor alemán gracias a sus obras y al género por él mismo promovido:

En los últimos tiempos, pocos escritores han logrado conquistar la personalidad mundial de que goza actualmente Emil Ludwig. Sus libros aparecen inmediatamente en todos los idiomas, y de ellos se hacen millares y millares de ejemplares. Y es que Emil Ludwig ha acertado como pocos en la realización de un tipo de literatura que corresponda a lo que el lector de la época actual demanda. Sus biografías de los más grandes personajes históricos tienen el acierto de la documentación y al mismo tiempo el de la amenidad (Artiles, 1930b: 2).

Emil Ludwig era un fenómeno editorial en sí mismo por su popularidad. Dos eran, como vuelve a remarcar Artiles, las características de su producción compartidas con las biografías noveladas: la documentación y la amenidad. No obstante, el crítico también precisa que el aumento de la producción literaria del alemán conllevaba que lo que sus biografías ganaban en extensión lo perdieran en profundidad.

La siguiente obra de Ludwig recogida en las páginas críticas de *El Sol* fue la traducción en 1931 en la Editorial Juventud de *Genio y carácter*, un conjunto de dieciséis retratos de personajes célebres como Woodrow Wilson, Lenin, Leonardo da Vinci, Max Weber, Honoré Balzac, Nicolás Maquiavelo, Federico el Grande, el barón

Ayuntamiento de Madrid (1925-1936) y director de la biblioteca del Ateneo (1929 y 1934). Perteneció a la Agrupación socialista madrileña y entre octubre de 1936 y el final de la guerra fue secretario de la Oficina Comercial de España en Suiza. Se exilió a Cuba tras la guerra, donde dio vivió algunos años impartiendo clases de latín y biblioteconomía, entre otras materias. También fue director de la Biblioteca Municipal de La Habana y ayudante en el Archivo Histórico Municipal de la capital cubana. Durante sus años de exilio escribió en la revista masónica *Minerva* y en las publicaciones cubanas *Luz*, *Nuevas letras*, *Cuadernos de Historia Habanera* o la *Revista de la Universidad de La Habana*. En 1947 cambió su residencia a los Estados Unidos, donde fue profesor de español y director de la Biblioteca Wetminster College en Fulton (Misuri). En 1963 obtuvo plaza de profesor de español en la Southern Illinois University. Entre sus libros publicados destaca la edición de las *Juan Alvarez Gato, poeta madrileño del siglo XV* (1927), *Tomás Morales y la Revista Latina* (1966-1969) o *Rubén Darío en España. Tomás Morales y Rubén Darío* (1976).

⁸⁰ También se ha encontrado una reseña de Mario Verdaguier (1929) para *La Vanguardia*.

⁸¹ También en esta ocasión la nota crítica está firmada por J. A.

de Stein, Henry Morton Stanley, Wilhelm Peters, Cecil John Rhodes, Walter Rathenau, Hermann Bang, Richard Dehmel o Gerhart Hauptmann⁸². El crítico encargado de la recensión, el cual firma con las siglas R. H.⁸³, llama al biógrafo «el Carlyle alemán» y caracteriza su manera de escribir señalando que el suceso histórico —«el hecho frío»— era solo el esqueleto de sus personajes (H., 1931b: 2). Quiere decir con ello que, mientras los historiadores e investigadores apreciaban el dato por encima de los actos, para Ludwig era el punto de partida para llegar a conjugar la vida exterior del hombre con la interior. Esta idea se encuentra en sintonía con la expuesta por Ricardo Baeza en su artículo «Este florecimiento de la literatura biográfica» al referir que solo el artista podía llegar a adentrarse en el personaje histórico y captar esa dualidad y esencia espiritual. De este modo:

Emil Ludwig no es un investigador. Es un artista, un poeta, y, por tanto, sus personajes son hombres de carne y hueso. Vida pública y vida privada. Vida material y vida espiritual. «El poeta —escribe Ludwig en el prólogo de “Genio y carácter”— será, siempre que renuncie a inventar, el mejor historiador, puesto que concibe el mundo por intuición» (H., 1931b: 2).

En el prólogo que Ludwig antepone a estos retratos, según se ha expuesto en el capítulo 4, el alemán comentado esa voluntad vertebradora de sus biografías de presentar al mismo tiempo la vida pública y la privada, la vida activa y contemplativa de un hombre importante, sin concederle a una más importancia que a la otra. Es ese, según su entender, el secreto de la moderna biografía. Gracias a sus biografías, según comenta José Díaz Fernández sobre este libro, el género «reservado antes al historiador y al erudito, es ahora instrumento del verdadero escritor; es decir, del puro creador literario» (1931d: 2)

R. H. También se encargó de otra de las traducciones de Ludwig en Biblioteca Nueva: *Bismarck*. Tal como se ha comentado anteriormente, Máximo José Kahn declaraba respecto a la versión alemana de esta biografía en la editorial Verlag (Kahn, 1927) que se trataba de un «libro-retrato» en el que primaba la oralidad. En esta nueva reseña, en cambio, se incide en que la obra proyecta el panorama europeo desde la muerte de Napoleón I hasta la caída del estadista biografiado, al tiempo que se narran las ambiciones, los odios y los rencores de este último. En cuanto a Ludwig, se le vuelve a representar como el maestro de las biografías noveladas:

⁸² Tal como se observa, este libro de Emil Ludwig reunía un amplio espectro de personajes históricos, desde políticos —Wilson, Lenin, Maquiavelo, el rey Federico el Grande, el barón vom Stein, Rathenau— a exploradores —Stanley, Peters, Rhodes—, pintores —Leonardo da Vinci—, filósofos —Weber— y escritores —Balzac, Bang, Dehmel, Hauptman—.

⁸³ Como se ha indicado previamente, podría tratarse de la traductora Remée Hernández.

Emil Ludwig ha logrado hacer de la biografía novelada un tipo nuevo de literatura moderna. Ha acertado a hacer crítica histórica de la manera más sencilla y atrayente para los lectores. Por otra parte, ha sabido como pocos alternar la documentación con la exposición clara y amena. Todos estos factores, que ha desarrollado con máximo acierto en sus biografías de grandes personalidades, han hecho de él uno de los autores más leídos no solamente en Alemania, sino en todo el mundo (H., 1932: 2).

En 1932 el fenómeno de las biografías noveladas era una realidad incuestionable en la que predominaba la presencia constante de las obras de Emil Ludwig, con un modelo de biografías cuyo deseo democratizador de acercar la historia a los lectores menos avezados a través de una figura histórica se configuraba mediante las consabidas documentación y exposición sencilla y amena. *El Sol* también dio cuenta ese mismo año de la traducción en la Editorial Bergua (Madrid) de *Stalin*⁸⁴. Aunque lo reseñan en el apartado de «Biografías», es en realidad una entrevista periodística con el líder ruso, de la que subrayan el espíritu crítico y la sagacidad como investigador psicológico del alemán, además de recordar su práctica periodística durante los años de la Primera Guerra Mundial (M., 1932: 2).

Siguiendo con sus traducciones de las obras de Ludwig la Editorial Juventud publicó al año siguiente *Tres titanes*, libro que incluye las biografías de Miguel Ángel, Rembrandt y Beethoven. Como se detallará en el siguiente epígrafe, el poeta José María Alfaro tilda al biógrafo alemán con motivo de este libro de «apuñalador de mitos» (Alfaro, 1933b: 4), ya que no coincide con su manera de entender el sentido histórico de los personajes en cuestión. Adolfo Salazar fue algo más benevolente en su valoración crítica, aunque solo atendió a la semblanza sobre Miguel Ángel. Según el crítico de *El Sol*, el estilo narrativo y el “pathos” de la reciente publicación del biógrafo alemán indican un giro en su producción, ya que «a lo menos en boceto estos tres ensayos biográficos, mejor que biografías, pertenecen al momento en que Ludwig dejó de escribir dramas psicológicos y comenzó a ejercitarse en la evocación de grandes figuras históricas» (Salazar, 1933: 4). Además del cambio de personaje biografiado, los ensayos parecen influidos por la alabanza excesiva y por un tono emocional similar al que había hecho triunfar a Romain Rolland con su serie de *Vies des Hommes Illustres*⁸⁵. Queden para más adelante las valoraciones negativas acerca del arte biográfico de Emil Ludwig.

También André Maurois escribió una obra que aglutina varios personajes: *Magiciens et logiciens: Kipling, Wells, Shaw, Chesterton, Conrad, Strachey, Mansfield*,

⁸⁴ Traducción de Ángel Pumarega.

⁸⁵ No confundir con la colección de Gallimard.

Lawrence, Huxley (1935)⁸⁶. En enero de 1936, el escritor Miguel Pérez Ferrero comenta desde las páginas del *Heraldo de Madrid* que las nueve biografías sobre autores ingleses contemporáneos respondían al marcado interés y conocimiento anglófilo del escritor francés. El «muestrario de temperamentos» se convierte, por consiguiente, en un modelo para estudios en torno a autores que combinan biografía y crítica a través de unas pocas pinceladas. Nuevamente sobresale el carácter divulgador de unas obras que buscaban la amenidad (Pérez Ferrero, 1936: 5)⁸⁷.

Otros ejemplos de biografías de varios personajes, en este caso trilogías como las de Ludwig, con un núcleo vertebrador fueron las siguientes obras de Stefan Zweig: *Tres maestros* (1919), publicada por primera vez en español en la Editorial Cenit en 1929, y las traducciones en 1934 por la barcelonesa editorial Apolo —muchas a cargo de Joaquín Verdaguer— de *La lucha contra el demonio* (1925), *Tres poetas de sus vidas* (1928) y *La curación por el espíritu* (1931)⁸⁸.

Desde las páginas de *La Gaceta Literaria*, José Francisco Pastor expone el éxito logrado por esas tres primeras trilogías que ya se habían comenzado a traducir en diferentes editoriales. De esta conquista extrae la conclusión de que el siglo XX, carente de santos, héroes y poetas, las «tres potenciaciones del espíritu humano» (Pastor, 1928: 8), olvidaba a los dos primeros y dedicaba su homenaje a los poetas, equivalentes estos a los creadores. En el caso concreto de las biografías de Zweig, resalta su estilo oratorio «transido de pasión», aunque sin llegar a «la vertebración conceptual» estilística de Gundolf, al que —véase la nota 64 del presente capítulo— considera el creador de la moderna biografía.

Un par de años después, Adolfo Salazar, en *El Sol*, trata las narraciones literarias de Zweig, concretamente las que comprenden *Amok*⁸⁹, y contrasta sus dotes novelísticas con las de Dostoievski, autor al que el propio escritor vienés había retratado en su *Tres maestros*. Salazar admira en esas obras las cualidades narrativas del escritor a la hora de desarrollar un conflicto psicológico y presentarlo con elocuencia y economicidad, técnica que extrapola también a sus biografías. En relación con ese conflicto

⁸⁶ La primera traducción que consta en la Biblioteca Nacional de España es de 1943 en la editorial madrileña Escelicer por Emiliano Aguado.

⁸⁷ También se encarga del *Magiciens et logiciens* de Maurois Fernando Vela desde *Revista de Occidente* (1935), pero centra su análisis en las figuras retratadas y no en el arte del biógrafo.

⁸⁸ En la actualidad, existen ediciones modernas de las biografías de Zweig en la editorial Acantilado, las cuales gozan aún de un buen número de ventas.

⁸⁹ Esta obra narrativa de Stefan Zweig fue publicada en España por Ediciones Hoy en 1931.

psicológico, Adolfo Salazar encuentra una diferencia en las narraciones de Zweig respecto al novelista ruso, con el que detecta cierta empatía:

En Zweig, un accidente, casi siempre vulgar, pone en movimiento una psicología momentáneamente desarreglada. Se diría que, pasado el conflicto, todo podría volver a la normalidad cotidiana, como un ataque de histérico bajo la acción de una bebida antiespasmódica. Esto es lo que fundamentalmente diferencia a Zweig de su modelo, de Dostoiéwsky, al que constantemente tiene ante su mirada, o cuya literatura a lo menos ha empapado su vena creadora (Salazar, 1931: 1).

Pese al valor que aprecia en las narraciones de Zweig y a considerarle un discípulo de Dostoiéwsky, echa en falta en ellas el conflicto temático que convierte las obras del autor ruso en sinfonías. Por ello, sobrepone la labor crítica del vienés a su novelística, especialmente en sus estudios sobre el novelista ruso, en los que únicamente encuentra el defecto de cierto tono patético «a lo Romain Rolland».

Años más tarde, el mismo Adolfo Salazar se acerca a esos estudios críticos y biográficos de Stefan Zweig para comparar el modo de hilvanar los tres retratos de *La lucha contra el demonio* con el modelo de las *Vidas paralelas* de Plutarco:

Zweig desarrolla la idea de Plutarco en sus «Vidas paralelas» en el sentido de que los personajes quedan descritos por vía doble: la directa de la definición biográfica y la que resulta del contraste de su yuxtaposición; definición más fina y aguda, que se dibuja en lo subconsciente del lector en la medida que su sensibilidad sea capaz de desarrollar por su cuenta las sugerencias que el escritor le insinúa (Salazar, 1934: 7).

De este modo, el biógrafo expone los hechos y es el lector el que extrae de la yuxtaposición de los tres pensadores y poetas la coincidente lucha contra el enemigo invisible que todo artista lleva en su interior. La reseña de Adolfo Salazar no fue el único espacio que *El Sol* destinó a este libro de Zweig. También Esteban Salazar y Chapela le dedicó una reflexión, en la que, remitiéndose a una reciente reseña sobre el *Voltaire* de Maurois (Salazar y Chapela, 1934a) que subrayaba la capacidad del francés y del austriaco para ahondar en la personalidad del biografado⁹⁰, vincula las cualidades biográficas de Zweig con el ensayo. Ejemplo de ello eran las biografías comprendidas en el *Tres maestros*, las cuales podían estimarse «tanto biografías como interpretaciones agudas de las obras de estos grandes ingenios», a las que se añadían las figuras de *La curación por el espíritu*: Mesmer, Mary Eddy-Báker y Sigmund Freud. En estas obras de triple biografado, pesaba tanto el narrador como el ensayista, de modo que «se abren a perspectivas más amplias que las que puedan deducirse de solo los datos de una existencia» (Salazar y Chapela, 1934b: 2). Es por ello por lo que las trilogías estaban

⁹⁰ En otra reseña, «“María Estuardo”, por Stefan Zweig», también se enfatizaban las condiciones de psicólogo del vienés, virtud que le permitía compartir con Emil Ludwig la supremacía del género biográfico en boga (Romero López, 1936: 2).

pensadas a partir de una idea previa que otorgaba de antemano un sentido a la agrupación de los personajes.

En el caso de *La lucha contra el demonio*, como había escrito Adolfo Salazar, ese sentido de antemano era el de la confrontación con un poder superior a la propia voluntad: el demonio como fuerza atormentadora y convulsa que empuja hacia el éxtasis y la renuncia a uno mismo. Un demonio, por otra parte, contra el que todo artista y creador lucha. Sin embargo, Zweig encontraba en Goethe al contratipo de esos tres hombres, al combatir lo demoníaco con entusiasta decisión. Finalmente, volviendo a incidir en la capacidad del biógrafo austriaco para retratar a sus biografiados conjugando la faceta interior y exterior, el crítico afirma que no se trata de «semblanzas externas», «sino de profundos buceos, a través de los cuales reconstruimos la significación de una vida, el significado de una obra» (Salazar y Chapela, 1934b: 2).

Es ilustrativo finalizar este recorrido por las reflexiones teóricas acerca del género biográfico y su importancia durante las décadas de los años veinte y treinta con uno de los últimos artículos dedicados al respecto en *El Sol*. Firmado por E. R. Vernacet⁹¹ y titulado «El sentido sensacional en la biografía», el artículo, dedicado a la biografía del mariscal Hindenburg por Emil Ludwig⁹², expone una serie de valoraciones acerca del desarrollo de la biografía experimentado en los quince años anteriores que servían de balance justo en el momento en que comienza el declive del género, entre otras causas por el estallido de la Guerra Civil. Entre los tópicos hasta aquí aparecidos, en primer lugar se menciona el mayor interés por las biografías que por las novelas:

La novela se desmorona o se convierte en un intento biográfico, aun autobiográfico —¿qué es la obra de Proust a la postre?—, mientras esa ansiedad en el lector por enterarse de las vidas de estos o aquellos personajes históricos o seminovelescos crece de manera extraordinaria (Vernacet, 1936: 2).

Esa ansiedad de los lectores hacia las biografías lleva, en segundo lugar, a otra de las características de la nueva biografía advertida, como ha ido indicándose, por numerosos críticos: la novedad y exigencia de que no estuvieran escritas por un biógrafo técnico que se ajustara a los datos, sino que se presentara como una «especie de estudio psicológico que intenta justificar los sucesos de una vida por el carácter del biografiado antes que por los hechos en sí» (Vernacet, 1936: 2). Al desbancar la

⁹¹ No se ha podido documentar la personalidad de este crítico.

⁹² La biografía, titulada *Hindenburg y la leyenda de la república Alemana*, fue publicada en Editorial Juventud y traducida por Manuel Ramírez Valladares.

importancia del dato y combinar la anécdota con el análisis, la importancia recae en el ambiente y en el modo en el que el biografiado se movió en él y en el detalle de la intimidad. En este artículo se aporta también una nómina de biógrafos de éxito en la que, junto a los europeos canónicos como André Maurois, Stefan Zweig, Lytton Strachey y Emil Ludwig, e incluso Hilaire Belloc, figuran otros menos conocidos y mencionados en la recepción crítica como Wertheimer, Ana Wyrubowa, Lenore, Aubry, Francis Hacket y Tabouis. Repitiendo la analogía establecida por Francisco Ayala (1927b) entre el biógrafo y el fotógrafo, Vernacet habla del género, sin entenderlo como un desprecio, en términos de un sensacionalismo relacionado con los límites de la ficción:

El biógrafo es el fotógrafo. La fotografía obtenida podrá ser algo estético, bello, que despierte admiraciones; mas es posible también que altere, que descomponga aquella psicología del original. Se habrá conseguido una prueba magistral técnicamente, pero de una falsedad de parecido innegable. Esta es la sensación de la biografía y esta es la tendencia sensacionalista del biógrafo de hoy. Y en lo sensacional cabe encontrar la razón del éxito. La biografía es la novela de hoy. Una novela que se acerca a la labor periodística, como el biógrafo en sí se reduce al periodista (Vernacet, 1936: 2).

«Biografía novelesca» para Álvaro Alcalá Galiano y *Azorín*, «florecimiento biográfico» para Ricardo Baeza, «vidas noveladas» para Fernando Vela, «biografía moderna» para Máximo José Kahn y José Francisco Pastor, o «biografías noveladas» —sobre todo a partir de 1930—, lo cierto es que la diversidad de etiquetas también contribuye a constatar la importancia de la que gozó la biografía en este período de la literatura española, mayor que la obtenida por la novela. Tal como se desprende de las reflexiones aquí recopiladas, la eclosión biográfica venía a ocupar el lugar de la novela, principalmente porque la biografía ampliaba su proyección del público erudito al público medio. A ello contribuía el delimitado perfil de lectores que arrastraba la novela vanguardista. Aparte de los receptores y del papel que jugó en un mercado editorial en expansión y atraído por las colecciones de formato pequeño, las características que distinguen a la biografía moderna del modelo precedente la encumbran a la categoría de arte y cambian su anterior consideración genérica.

Los críticos literarios más consagrados de la escena cultural española, tanto los más veteranos como los jóvenes comentaristas, recalcan con ese estatuto artístico la desvinculación historiográfica y sus posibilidades literarias. Cabe apreciar en este sentido que muchos de los que apuntaban el valor literario de las biografías, como Juan José Domenchina, Francisco Ayala, César Muñoz Arconada, por citar algunos, fuesen escritores. Especialmente repetidas son, entre esas posibilidades, la penetración

psicológica que aportaban esas nuevas biografías y las dotes narrativas demandadas en el biógrafo. Los estudios de alma adquirirían con ello una importancia pedagógica a la que se sumaba la crítica histórica que ofrecía el ambiente de la época. No obstante, conseguir casar ambas parcelas, la penetración en los claroscuros de una personalidad histórica y la plasmación de la atmósfera como telón de fondo, era imposible para el antiguo biógrafo historiador atento exclusivamente al dato. Se requería, en cambio, de la intuición poética para poder captar el mundo, tal como refería Emil Ludwig. El término medio entre la exposición fiel a los hechos históricos y la intuición artística son la base de la poética de la moderna biografía, junto con la necesaria simpatía hacia el personaje; un equilibrio que, como se detallará en el apartado sobre la poética biográfica a la luz de los novelistas biógrafos, será a su vez pauta para esos aprendices.

A pesar de esa mayoritaria teoría del equilibrio y de la buena acogida de la que gozó la nueva biografía, como se expondrá a continuación, la eclosión biográfica también tuvo, como en otros países, sus detractores o, cuanto menos, recibió algunas reticencias.

5.2. Voces disconformes con el nuevo patrón biográfico

Las principales discrepancias respecto al auge biográfico se pueden agrupar en dos grandes ejes. En el primero de ellos se sitúan las críticas contra el auge editorial en sí, las opiniones de aquellos que consideraban que se producían biografías en serie para satisfacer la moda, lo cual llevaba intrínseco la mala elección de los personajes y la baja calidad de esas obras. En el segundo de esos ejes se encuentran las voces más conservadoras y contrarias al género de las biografías noveladas precisamente por el morbo que estas podían despertar, pero principalmente les achacaban una fantasía encaminada a un sentir antihistórico.

En el plano de las críticas al auge de las biografías y al mercantilismo editorial, Emil Ludwig se convirtió en la diana simbólica de esos biógrafos en serie. Tal como se ha indicado en el apartado anterior, Eugenio Noel fue uno de los que le consideró un «historiador a domicilio y autor de vidas por entregas, biógrafo errante y al minuto» (Noel, 1933: 1) y Ricardo Gullón se refirió a él como un biógrafo en serie (Gullón, 1936: 230). Más extensas fueron las censuras de Lino Novás Calvo⁹³ al comentar la

⁹³ Lino Novás Calvo (*As Grañas do Sor*, La Coruña, 1903 – Nueva York, 1983). Se le considera un escritor cubano ya que vivió en la isla desde los siete años. De formación autodidacta, estudió inglés y

publicación en la Editorial Juventud del *Schliemann* del biógrafo alemán⁹⁴. La primera apreciación de la reseña del escritor y traductor es que se trata de una biografía popular sobre un comerciante y sabio poco conocido destinada a un público medio, como asegura era costumbre del autor. Expone, además, el procedimiento del biógrafo alemán indicando —no sin cierta ironía— que, pese a la dificultad del personaje, no había nada difícil para un biógrafo profesional. Estos eran los recursos del biógrafo alemán que sirven a Novás Calvo para verter sus disensiones, de las que también salen malparados sus lectores:

Ludwig posee en su archivo un fichero de frases «standard» que no suenan mal para quienes tienen pereza de pensar y de sentir; posee un conocimiento «textual», de libro de texto, de las distintas fases y aspectos de sus héroes; posee una técnica mecánica de la fabricación de biografías, y sobre todo, un constante amor a la claridad y un temor innato a meterse en honduras que le garantizan lectores. Posee además una ausencia total de filo y de humor, que son las cualidades que han hecho, por ejemplo, de Litton [sic] Strachey un gran escritor y que a Ludwig lo han dejado en un popular fabricante de biografías en serie (Novás Calvo, 1934: 7).

Cabe recordar que el escritor cubano había publicado un año antes la biografía *El negrero. Vida novela de Pedro Blanco Fernández de Trava* en la colección Vidas Extraordinarias de Espasa-Calpe y que, por ello, estaba familiarizado con la escritura biográfica. De ahí, en consecuencia, que se atreviera a añadir a sus críticas contra el estilo y modelo biográfico de Ludwig la sentencia de que carecía de las dotes innatas de escritor que sí poseía Strachey. Ese estilo sustentado en la combinación de frases hechas sobre tópicos de la vida de los personajes tenía como resulta que estas nunca se vieran en el repetido «haciéndose» orteguiano; antes bien, daban la impresión de que eran vidas hechas que Ludwig volvía a armar: «Y cuando quiere darles un sentido interior, el autor se queda en la frase, el calificativo, el se sintió así o pensó asado» (Novás Calvo, 1934: 7). A ello se une la introducción constante de citas de cartas y apuntes personales del biografado. Por todos estos motivos, Ludwig no era para Lino Novás Calvo más que un creador de estatuas:

trajo a Huxley, Lawrence, Hemingway y William Faulkner, entre otros. Estuvo en España desde 1931 —con alguna estancia en Francia—, desde donde escribió crónicas para la revista cubana *Orbe* y artículos para publicaciones madrileñas como *Revista de Occidente*, donde trabajó como traductor oficial, y difundió la obra de Joyce, Faulkner, Hemingway, etc. Durante la Guerra Civil fue corresponsal de guerra y participó en el bando republicano. De vuelta a La Habana desde 1939, fue uno de los representantes de los intelectuales reunidos en torno a la cubana *Revista de Avance*, y fue jefe de redacción de la revista *Bohemia*. Se exilió a Estados Unidos tras la revolución de Fidel Castro. Entre sus libros se encuentran: *La luna nona y otros cuentos* (1942). Cayo Canas, publicado por Espasa-Calpe (1946). *Maneras de contar*. Su novela *Pedro Blanco, el negrero*, fue publicada por Tusquets Editores en 1999. Asimismo, una selección de sus cuentos apareció también bajo el sello de Tusquets Editores, bajo el título de *Otras maneras de contar* (2005)

⁹⁴ La reseña de *El Sol* está firmada con las siglas L. N. C.

Es Ludwig de los biógrafos que no abandonan nunca a sus héroes, que los proyectan casi enteramente sobre sí mismo. Esta tendencia, que presenta al hombre como una estatua moviente sin fondo, que sacrifica el todo de la parte, no está mal en autores dotados del don re-creador del escritor, ese don que es siempre de sorpresa, aun cuando trate cosas consabidas. En Ludwig resulta oratoria y limitación de perspectiva (Novás Calvo, 1934: 7).

Todas estas apreciaciones negativas sobre el escritor alemán son motivadas por su fama, reputación que por otros motivos sí considera justificada. Por ejemplo, el ensayista reconoce las dotes de asimilación del autor alemán, su capacidad de trabajo, y la habilidad para ordenar materiales y construir el texto. Sin embargo, las reticencias parecen residir en ese objetivo vulgarizador del libro que buscaba la amenidad y la lectura sencilla pero que no ahondaban en el personaje histórico. Por ejemplo, en el caso del *Schliemann*:

Se tiene un retrato de cuerpo entero, aunque vestido de etiqueta, de este extraordinario buscador de oro. Esto es, posiblemente, cuanto, por otra parte, se ha propuesto el autor. Y ya que lo ha logrado, la censura precedente puede tomarse, si se quiere, como mera digresión (Novás Calvo, 1934: 7).

Digresión o censura, el escritor cubano se unía a las críticas que intentaban encauzar la biografía hacia un mayor conocimiento del personaje. Una de ellas es la que realiza Adolfo Salazar con motivo de la biografía sobre Cervantes por Américo Castro publicada en la colección francesa de *Maîtres des Littératures* de Éditions Rieder. Advierte, por tanto, en 1932, momento en el que la moda ya estaba muy extendida, que esta colección de la editorial parisina era mejor que otra colección de carácter hagiográfico y que eran mayoritarias las colecciones que caían en el riesgo de biografiar personajes faltos de interés sin seguir un criterio cohesionador real; un juicio, por lo tanto, que recuerda al que André Chaumeix realiza en 1927:

El espectáculo, desde duelo, es interesante, y tal variedad, junto al estímulo de la concurrencia, evita que la colección de «*Maîtres des Littératures*», del editor Rieder, caiga en el azucarado modelo, rubio y azul, de los San Josés en serie que se avecinan, pared por medio, con dicha casa editorial. ¿Se puede decir otro tanto de muchas colecciones biográficas más? Si hay un género peligroso, es este, y ha podido verse cómo el reciente afán por la literatura biográfica ha terminado en la arbitrariedad y en la falta de interés. La cauta medida de Rieder y el buen sentido de sus colaboradores sostiene en pie, con notoria ventaja sobre otras tantas, esta colección, que sabe ser a un tiempo informativa y estimulante (Salazar, 1932: 2).

El testimonio, además de valorar la cantidad de colecciones francesas y, por extensión, españolas, fija el criterio de lo que debían ser, a su juicio, las biografías: información y estímulo para el lector; en otras palabras, vidas de personajes atractivos e interesantes con un factor común denominador. En esta línea se sitúa el reproche ya comentado que Ricardo Gullón profería en el artículo de 1936 sobre el *María Estuardo* de Stefan Zweig hacia muchas pseudo-biografías en las que el biógrafo no había sentido un «impulso decidido» que le acercara al biografado; además de, como compartía Lino

Novás Calvo, contraponer a Lytton Strachey como un buen modelo de biógrafo inteligente y creador frente a Emil Ludwig, biógrafo en serie por antonomasia.

En determinados momentos, también se relacionó el auge del género biográfico con el morbo por conocer la faceta más íntima de otras vidas. A esa curiosidad malsana se refiere ya en 1929 Aurelio Pego⁹⁵ en *La Gaceta Literaria* al incidir en la preferencia por las biografías en Estados Unidos mientras decaía la novela⁹⁶. Entre los más vendidos se encontraba Emil Ludwig. Según el crítico, la biografía era, «descontadas las inverosimilitudes de la mayor parte de estas obras, la novela vivida» (Pego, 1929: 6). Aurelio Pego cifra la causa de ese afán de vidas en una «curiosidad, el poder meter las narices en vidas ajenas» (Pego, 1929: 6). La biografía presentaba, por lo tanto, un aluvión de realidad que se transformaba en morbo, tal como se extrae de las siguientes líneas:

No les importa el documento histórico. La historia, por carecer de ella su propia patria, les tiene sin cuidado. La única razón es la que exista para que centenares de pacíficos ciudadanos de ambos sexos se alineen a ambos lados de una calle para ver pasar un regimiento, una parada, unos niños en formación, o, como ha ocurrido recientemente en Nueva York, unos cuantos miles de policías que habían estrenado gorra nueva (Pego, 1929: 6).

El morbo aquí referido, relacionado con cierto despego por la historia real, es también uno de los principales ataques de Eugenio Montes en su «Tiempo de biografía: El hombre ante el hombre». El artículo, motivado —según se desprende— por el prólogo del *Genio y carácter* de Emil Ludwig, es el más crítico contra el fenómeno biográfico de los encontrados al realizar los diferentes vaciados. El escritor español comienza comentando la boga biográfica, palpable en escaparates, catálogos, anuncios, anaqueles y bibliotecas; moda que responde, bajo su prisma, a un interés malsano:

El desordenado apetito de lectura de nuestro tiempo solo se sacia con carne de vida, esto es, con biografías, con historias. Hasta el buen español que antes protestaba de que le contasen historias, hoy las pide. Hasta España, país esencialmente histórico, pero poco historiográfico, pueblo de grandiosa literatura sin intimidad ni memorias, más propicio al secreto que a la confidencia, demanda una y otra vez biografías (Montes, 1932a: 2).

El matiz negativo de sus valoraciones está marcado en la elección del adjetivo *desordenado*. Eugenio Montes, como habían constatado previamente otros críticos como Álvaro Alcalá Galiano, Ricardo Baeza o Ramón Pérez de Ayala, también alude a esa ausencia de literatura íntima en España. Sin embargo, se podría considerar que la sentencia es un tópico recurrente que omite que en el siglo XIX algunos de los

⁹⁵ No se han encontrado suficientes datos sobre este escritor y periodista. Fue corresponsal de *La Vanguardia* en Nueva York, cuyas crónicas recogió en *Como ovejas descarriadas* (1933).

⁹⁶ En el número de la primera quincena de mayo de 1932, el mismo Aurelio Pego comentaba que en 1931 en Estados Unidos habían decaído tanto la novela como la biografía (Pego, 1932: 9).

principales escritores nacionales habían publicado sus memorias. Véanse, a modo de ejemplo, el *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859) de Pedro Antonio de Alarcón, los *Recuerdos del tiempo viejo* (1880) de José Zorrilla, los *Apuntes autobiográficos* (1886) de Emilia Pardo Bazán, las *Memorias de un desmemoriado* (1916) de Benito Pérez Galdós, *La novela de un novelista* (1921) de Armando Palacio Valdés, la correspondencia de Juan Valera, las *Memòries literàries. Història dels meus llibres* (1923-1928, aunque publicadas en 1962) de Narcís Oller en las letras catalanas, e incluso se podrían considerar las *Cartas desde mi celda* (1864) de Gustavo Adolfo Bécquer, entre otras.

Eugenio Montes considera que gran parte del arte occidental, aunque no todo como exponía Oswald Spengler, había sido siempre biográfico: «Pero el hecho de que el biógrafo inventase sus personajes, llamándoles Hamlet o Julián Sorel, indicaba un propósito artístico más que histórico, ya que lo propio del arte es lo indirecto, como lo directo es lo propio de la Historia» (Montes, 1932a: 2). Esta diferencia se invertía con la renovación biográfica, ya que, por una parte el propósito artístico y el histórico se aunaban y, por otra, la preocupación del hombre por el hombre —constante a lo largo de la historia— se convertía en dominio general. Traspasaba, como ya indicara Ricardo Baeza, la barrera del lector culto para llegar al gran público. Sin embargo, Eugenio Montes opina que hasta el momento se trataba más de un fenómeno cuantitativo que cualitativo. Respecto a los desencadenantes de ese fenómeno, el escritor señala que al modificar el concepto que el hombre tiene sobre su posición en el mundo, se modifica también el modelo biográfico. Este punto de vista está en consonancia con el nuevo humanismo advertido por Ricardo Baeza y la búsqueda del hombre excepcional anotada por Luis Bello, pero sobre todo es similar a lo expuesto por Máximo José Kahn al señalar los cambios sobre la concepción de la personalidad fruto de los avances psicológicos. Por consiguiente, para Montes cuestionar si había un nuevo modelo de biografía implica preguntarse si existía una nueva antropología. Este planteamiento previo sirve al crítico y poeta para impugnar las capacidades teóricas de André Maurois en su *Aspectos de la biografía*: «Por ahí hubiera debido comenzar y acabar Maurois sus conferencias de Cambridge, si su talento de teórico de la biografía correspondiese a su capacidad de biógrafo práctico» (Montes, 1932a: 2).

Para Eugenio Montes el sentir histórico del momento buscaba rescatar del olvido determinadas figuras históricas, pero no debía olvidar que historiar requería conceptuar,

ordenar y jerarquizar, y que para ello era tan preciso el sentido de lo universal como el de lo individual:

Si el menosprecio de lo concreto descarna —al modo hegeliano— la Historia, convirtiéndola en osario de abstracciones, el menoscabo de lo universal —al modo erudito— la anula igualmente, descorporizándola y desalmándola en menudencias. Esos —exclamaba Monnsen⁹⁷— que hacen pasar las cosas del olvido de lo manuscrito al olvido de lo impreso. Contra tan maniática arqueología se alza el sentir histórico actual (Montes, 1932a: 2).

Eugenio Montes recoge la polémica europea entre los nuevos biógrafos y la historiografía tradicional haciendo referencia a Wilhelm Mommsen y a su postura sobre la «historiografía ilegítima» que representaba la nueva escuela (Madelénat, 1984: 68). La manera de Eugenio Montes de entender la biografía se inserta en esta segunda corriente; esto es, la biografía como género literario pero subordinado al histórico. Por ello, rechaza el hibridismo de la biografía novelada. Según sus palabras: «escapando de Scila, no pocos historiadores caen en la Caribdis⁹⁸ de novelería y arbitrariedad» (Montes, 1932a: 2). Para este escritor la biografía no era otra cosa que historiar y, por este motivo, se oponía a las teorizaciones biográficas de Emil Ludwig en el preámbulo de su *Genio y carácter*, principalmente a la intromisión de la intuición artística en el género biográfico:

La mera intuición artística, entendida poéticamente, no faculta, como Emil Ludwig cree, para historiar. Porque, sin duda, la biografía es un género literario y la historiografía es obra de imaginación. Pero mientras la imaginación poética tiende a incorporar un esquema en imágenes, la histórica ha de traducir un conjunto de imágenes dadas en esquema, en abstracción universal. Como la vuelta a la derecha y la vuelta a la izquierda, historia y poesía son una misma cosa. Y son todo lo contrario, a la vez (Montes, 1932a: 2).

Con estas reflexiones, Eugenio Montes se convierte en el único escritor que al acercar su mirada crítica al fenómeno de la nueva biografía no ve necesarias las cualidades propias de la poesía para penetrar en las vidas de personajes históricos o, cuanto menos, las relega a un plano muy inferior al del peso de los materiales y recursos propiamente históricos.

⁹⁷ Wilhelm Mommsen (1892-1966), profesor e historiador alemán especialista en la historia de la Edad Media y la historia moderna, concretamente en los movimientos políticos y sociales del siglo XIX, tal como queda de manifiesto en *Richelieu, Elsaß- und Lothringen. Ein Beitrag zur elsäß-lothringischen Frage* (1922), *Deutsche Parteiprogramme* (1931), *Politische Geschichte von Bismarck bis zur Gegenwart, 1850-1933* (1935), *Die politischen Anschauungen Goethes* (1948), etc.

⁹⁸ Recurría aquí Eugenio Montes al mito griego de Escila y Caribdis, dos monstruos marinos que habitaban en las dos orillas de un estrecho canal. La primera, antes ninfa hija de Forcis y de Hécate y luego, según Ovidio, convertida al rechazar al dios marino Glauco en monstruo con torso de mujer, cola de pez, seis cuellos de serpientes con cabezas de tres apretadas filas de dientes —según las versiones—, se situaba en un acantilado; la segunda, hija de Poseidón y de Gea, adoptaba la forma de un remolino. Ambas estaban a la distancia del alcance de una flecha por lo que los marineros que atravesaban este paso, identificado con el Estrecho de Mesina, se encontraban entre la espada y la pared a la hora de sortear ambos peligros.

El segundo de sus comentarios relevantes, el antes referido sobre el *Isabel y Essex* de Lytton Strachey, se inicia nuevamente con unas valoraciones sobre el género biográfico que repite textualmente gran parte de las vertidas en el anterior, concretamente las concernientes al apetito de lectura de los españoles hacia las biografías, a pesar de la carente tradición literaria en este género. Reincidiendo en la preocupación del hombre por el hombre, la «democracia del sentido histórico», pero sin copiar el mismo artículo, recurre en esta ocasión a Max Scheler para tratar el desequilibrio del momento como una consecuencia de la falta de un concepto unánime acerca de qué es el hombre:

El hombre eterno se ha hecho problemático para el hombre actual. Es ese problematismo respecto al sentido y el fin de nuestra vida lo que otorga una fascinante sugestión a todo lo histórico. El auge de la biografía se corresponde con el auge de aquellos estudios historiográficos que, en vez de buscar lo individual, buscan, por lo concreto, lo universal y abstracto (Montes, 1932b: 2).

El escritor tampoco ve favorablemente el florecimiento de ese tipo de hacer historia mediante anécdotas psicológicas, ya que las considera una especie de supuestas filosofías de la historia que no son ni filosofía ni historia y donde lo propiamente histórico se desvanece entre vaguedades psíquicas y metafísicas. El problema de la moda biográfica, siguiendo este razonamiento, es que también podían llevar a diluir la historia:

El abuso de literatura biográfica, tal y como hoy se realiza, puede disipar el auténtico y provechoso interés por la Historia que caracteriza a nuestra civilización. La intrepidez escandalosa de las editoriales va a suscitar náuseas y disgusto por un género en sí mismo admirable (Montes, 1932b: 2).

Como ocurría en «Tiempo de biografías: El hombre ante el hombre», las críticas de Eugenio Montes no se encaminan hacia el género en sí, sino que este presenta una opinión conservadora a la par que crítica hacia las prácticas de la biografía novelada. Nótese que no es, sin embargo, algo alejado de la diferenciación entre biografía novelada —como producto editorial que en muchos casos caía en la ficcionalización cercana a la novela histórica— y la nueva biografía como renovación biográfica que da inicio a la biografía moderna. Para Montes, la biografía de un personaje histórico debía ser ante todo historia, ciencia:

La biografía de un personaje de rango histórico tiene que ser Historia; por tanto, ciencia y no arte y no ciencia natural, sino de cultura, determinada por valores. La biografía histórica no puede ser divagación psicológica, fantástica sospecha de procesos íntimos, ni tampoco psicología científica. La Psicología es ciencia de la Naturaleza. Pero la Historia no es un continuo de sucesos naturales, regidos por la causalidad mecánica (Montes, 1932b: 2).

Sus críticas, por consiguiente, se dirigen hacia la incorporación de los procesos psicológicos a la biografía, de ahí que, una vez más, extienda sus reprobaciones al papel

de André Maurois como teórico por haber asegurado este que el biógrafo no tenía que ser científico. Según Montes, el biógrafo francés explica la psicología como ciencia necesaria para el género, pero hay otras ciencias y algo más que imaginación estética: la moral, característica siempre presente en las biografías inglesas y que valía al crítico de pantalla para comentar las obras de Lytton Strachey⁹⁹.

Finalmente, otro de los artículos en los que Eugenio Montes se muestra contrario a la moda biográfica es «Modas y modos de la biografía: El “Goethe” de Ludwig». El auge y éxito de las biografías era tal que el escritor ve, como Van Tieghem al reclamar una *Madame Bovary* de la biografía (1929: 8), llegado el momento de escribir un *Quijote* que desmonte el género:

A semejanza del «Quijote», debiera escribirse ahora una vida del lector de vidas. O aun la biografía de nuestro tiempo a través de la pasión biográfica. Porque nada nos haría descubrir el verdadero ser de esta edad histórica como un juego de espejos dobles que sorprendiese de escorzo al mundo entero empeñado en conocer seres y en oír historias. Ningún rasgo tan significativo, tan biográfico, de este momento como el anhelo de encontrar por doquier rasgos de vidas (Montes, 1932d: 2).

Como ya hiciera en los comentarios previos, el comentarista de *El Sol* repite al pie de la letra la imagen del apetito de lectura que únicamente se saciaba con «carne de vida», el tópico de la escasez previa de biografías en España, la teoría de Scheler acerca de la inexistencia de un concepto unánime sobre el hombre, y la búsqueda de lo individual, entre otros. En esta ocasión, como en el primero de los artículos aquí expuestos, se incide en rebatir las teorías de Emil Ludwig acerca de la intuición artística necesaria para escribir biografías. Eugenio Montes retorna al carácter histórico del género: pese a las características comunes que pudieran existir entre arte e historia, en lo histórico siempre primaría la realidad, los hechos inmutables. La inclusión de elementos o recursos procedentes de la novela eran, por lo tanto, para el escritor nacido en Vigo, un delito: «No le es lícito, pues, a quien ejerce oficio de biógrafo inventarse a su guisa los hechos para darle más firme y clara línea al recorrido vital del biografiado. Toda novelaría es, en consecuencia, delito, aunque sea a la par sirena y sugestión» (Montes, 1932: 2).

La opinión de Eugenio Montes sobre la poética de la biografía era categórica. No había resquicio posible para las biografías noveladas. Sin embargo, no todas las biografías del momento inventaban esos hechos o los fantaseaban hasta deformar la historia y trayectoria del biografiado. Frente a ellas existían las biografías novelescas o

⁹⁹ Véase el apartado anterior.

modernas. Por ello, es conveniente atender a lo que expusieron los propios novelistas que incurrieron en la redacción de vidas para contrarrestar estas sentencias disconformes y reacias.

A los comentarios adversos de Eugenio Montes cabe añadir otros también encaminados a subrayar el aspecto histórico. Una muestra serían los proferidos por Esteban Salazar y Chapela en su reseña del *Voltaire* de André Maurois. En ella destaca en primer lugar que el francés había logrado hacerse un nombre como biógrafo en un momento en que el género se había querido confundir con la novela. A modo de introducción, el crítico expone sus reticencias respecto a las biografías noveladas con las siguientes palabras:

El arte de la biografía se quiere confundir ahora con el arte de novelar; se desea hacer de una biografía una novela, a cuyo fin se amana por lo común al biografiado, se le cuelgan escenas no vividas o se simulan anécdotas o diálogos más o menos representativos. Esto es una equivocación. Esto estaría muy bien como ejercicio novelesco, como comprobación —a nuestro juicio ilegítima— de las posibilidades novelescas de una pluma, más no como biografía (Salazar; **Error! Marcador no definido.** y Chapela, 1934a: 7).

Sin embargo, no todas las biografías llevadas a cabo por buena parte de los escritores europeos del momento eran noveladas, sino novelescas. El crítico subraya la promiscua relación entre novela y biografía porque con la hibridación se distorsionaba el origen de toda biografía; esto es la historia. Coincidiendo con Eugenio Montes, para Salazar y Chapela los fines de la biografía solo podían ser históricos. Intentar seguir los cauces novelísticos en la biografía era, bajo su dictamen, una pérdida del tiempo cuyo fruto solo era la mixtificación, de la que había que excluir los casos en los que el biografiado era un mero pretexto para escribir una obra de creación. Frente a estas oposiciones, halla en Maurois un buen biógrafo porque no empleaba esa mixtificación, sino que permutaba el procedimiento novelesco por la profundización en la personalidad del biografiado.

En el grupo de críticas contra la mixtificación genérica se sitúan también las de José Díaz Fernández, quien defiende en 1930 que la vida de Cavour escrita por Mauricio Paleólogo y traducida en la Editorial Plutarco es uno de los mejores libros biográficos de la época y aprovecha la ocasión para relacionar el auge de biografías con cierto cambio de sensibilidad que desenfocaba el sentido histórico:

Quizá esta devoción por las «vidas» sea uno de los síntomas del colectivismo en marcha, nostálgico de las grandes individualidades donde coinciden el pensamiento y la acción, la voluntad y el carácter. Los modernos escritores franceses han intentado recientemente un género de biografía con injertos novelescos que si ofrece una singular atracción desde el punto de vista literario desenfoca la visión histórica con exceso (Díaz Fernández, 1930b: 2).

La valoración de la distorsión histórica, por lo tanto, atiende a las colecciones biográficas francesas. No obstante, también se le hace este reproche a Emil Ludwig, en este caso por parte de José María Alfaro, quien, al comentar el *Tres titanes* del alemán, afirma:

Pero Emil Ludwig, por lo visto, no sabe en qué consiste lo histórico. Frente a la mitología de cada una de las épocas en que vivieron sus «tres titanes», levanta su triste figura de apuñalador de mitos. Todo lo que de heroica hay en cada uno de sus biografiados, se diluye entre la polvareda de su deplorable administración (Alfaro, 1933b: 4).

Miguel Ángel, Rembrandt y Beethoven pertenecían a tres momentos históricos diferentes, hecho que puede justificar el dictamen de Alfaro. Sus críticas, antes que contra los procedimientos novelescos, se dirigen a la manera de desmenuzar los personajes de modo que se perdieran en la andadura de los siglos y su vida se trasmudara en anecdotario. Con sus censuras se unía, asimismo, a aquellos que se referían a Ludwig como un reportero. En síntesis, la oposición a sus semblanzas biográficas se encauzan a ese sentir antihistórico al que aludía Eugenio Montes: «Pero nuestra época también tiene adormecido el sentir histórico, y por eso, acaso, le acepta. Ludwig, algún día, podrá ser exhibido como ejemplo veraz de cómo comprendía la historia el hombre medio de nuestra época» (Alfaro, 1933b: 4).

En último lugar cabe mencionar la crítica a la moda biográfica, especialmente a Ludwig y Maurois, por parte de Luis Calvo¹⁰⁰ en 1933. Se puede considerar que es una crítica aislada porque responde a motivos racistas y de un nacionalismo cercano al fascismo, pero a la vez cercana al repunte antisemita y, en contraposición, a la moda de los ensayos y novelas judías surgida durante los años veinte —al menos en Francia—, antes que a criterios históricos o literarios. El que fuera director de *ABC* entre 1953 y 1962 sostiene lo siguiente:

La objeción más grave que puede hacerse a la moda, ya hartó prolongada y tediosa, de las biografías es que sus autores, judíos por lo común, como André Maurois y Ludwig, son gente cosmopolita más bien que internacional y no perciben lo que hay de inalienable en las nacionalidades (Calvo, 1933: 9).

«Internacional» significaba para Luis Calvo «catolicismo», «amarse los unos a los otros»; mientras que entendía lo «cosmopolita» como una especie de budismo,

¹⁰⁰ Luis Calvo (La Carrera, Ávila, 1898 – Madrid, 1991). Escritor y periodista. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid. Trabajó en *La Vanguardia*, a las órdenes de Gaziell, y desde 1926 se ocupó de la crítica teatral de *ABC*, periódico que dirigió entre 1953 y 1962. A finales de los años veinte realizó crónicas de sus viajes a Estados Unidos, México y Cuba, y desde 1930 fue el corresponsal de *ABC* en Londres. Durante la Guerra Civil fue corresponsal del diario londinense *The Observer* y de *La Nación*. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, regresó a España y se encargó de los editoriales de *ABC* y de la sección de colaboraciones. Entre 1950 y 1951 fue el corresponsal en París del periódico. Tradujo en 1930 el *Ariel* de André Maurois para Ediciones Oriente.

«convertirse los unos en otros» (Calvo, 1933: 9). Ese carácter internacional y católico defendido por el periodista era a su vez un modo de afirmar lo nacional. Por lo tanto, reprende a esos cosmopolitas biógrafos porque no observa en sus biografías una voluntad dispuesta a divulgar las «circunstancias nacionales y exclusivas en que ese hombre prosperó». Y añade: «Más que biógrafos parecen idólatras» (Calvo, 1933: 9).

A diferencia de la mayoría de críticos, Luis Calvo se resistía a aceptar la paradoja de que en tiempos de pujanzas nacionalistas el hombre se sintiera atraído por el conocimiento de congéneres del pasado. Por ello, más que profundizar en el individuo, prefería que sobresaliera la nación y el momento histórico nacional en el que el personaje había desarrollado sus andanzas. El ambiente y telón de fondo primaban para él sobre el propio individuo y sobre el carácter universal que podía extraerse de las diferentes vidas.

En síntesis, el conjunto de voces disconformes respecto al auge de la biografía moderna alertaba de las distorsiones históricas que podían emerger del abuso, principalmente porque cantidad no tenía por qué implicar calidad, algo en plena sintonía con los reparos que surgieron desde las publicaciones francesas. Hay también en ello la imprecisión terminológica de las biografías noveladas: la diferencia entre la distorsión del producto editorial y las biografías modernas fieles a la documentación y cuyo parentesco con la novela se limita al estilo. A pesar de las opiniones de aquellos que, como Eugenio Montes, mantenían la primacía del carácter historiográfico de la biografía y renegaban de cualquier cercanía con la novela, es preciso recordar que en la poética que se ha tratado de reconstruir en el apartado anterior a partir de la recepción de esas biografías en las publicaciones periódicas se pugnaba por un equilibrio entre el dato y la intuición muy similar al que proclamaron los principales biógrafos europeos. La piedra angular de esas nuevas biografías, por lo tanto, se hallaba en dónde situar los límites de la ficción.

5.3. Poética de la biografía a la luz de los novelistas biógrafos

Al margen de las opiniones disconformes recogidas en el apartado anterior, la mayoría de críticos literarios reflexionaban sobre el auge de las biografías coincidiendo en recalcar que la vida de los personajes históricos debía escribirse con arte. Si se retoman las declaraciones de Ricardo Baeza en las que afirmaba que los biógrafos modernos debían ser novelistas y críticos (Baeza, 1927c), queda justificado dedicar un

apartado específico a las reflexiones proferidas por Antonio Marichalar, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Juan Chabás y, aunque en menor medida, Juan Antonio Cabezas. Los tres primeros pertenecían al panorama prosístico de las vanguardias de los años veinte y treinta; y compaginaban su vocación de escritores con el ejercicio de la crítica desde tribunas tan influyentes como *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* y *El Sol*, entre muchas otras.

Estos novelistas fueron los encargados de sumarse a la moda de la escritura de vidas, concretamente en la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, de Espasa-Calpe. Por este motivo, sus recensiones y reflexiones sobre el género adquieren mayor relevancia si se tiene en cuenta que, al tiempo que exponían sus opiniones —cuando menos en la mayoría de los casos—, estaban redactando las biografías sobre el duque de Osuna en el caso de Marichalar; Luis Candelas y Romea, en el de Espina; sor Patrocinio, Zumalacárregui, Emilio Castelar y Gustavo Adolfo Bécquer en el de Benjamín Jarnés; Joan Maragall, en el de Juan Chabás; y *Clarín* y Concepción Arenal en el de Juan Antonio Cabezas. Asimismo, el hecho de que fuesen los propios novelistas y nuevos biógrafos quienes expusieran su poética sobre el género es también una manera de dignificarlo y de subrayar su categoría estética.

En esa poética diseminada por los propios biógrafos, se repiten la mayoría de las proclamas expuestas anteriormente. En síntesis, alguno de ellos, como Antonio Espina, no tenían reparos en reproducir la idea de que la causa de la preferencia del público hacia la lectura de biografías radicaba en el cansancio de la novela, concretamente de un tipo de novela imaginista que ellos mismos habían practicado. A esta impresión añadían la máxima de que para escribir una obra de este tipo era necesario que el biógrafo comprendiera el espíritu del biografado. Se necesitaba, por lo tanto, algún tipo de vínculo entre biógrafo y biografado, cierta empatía que solo podía lograrse si era un artista quien escribía la obra. Sin embargo, y contra las diatribas vistas en el apartado anterior referente a las opiniones discordantes o más conservadoras, estos nuevos biógrafos apostaban por el equilibrio entre la intuición artística y el dato histórico. Seguían con ello el patrón de André Maurois al apostar en su *Aspectos de la biografía* por los: «escrúpulos de la ciencia, y los encantos del arte, la verdad sensible de la novela y las sabias mentiras de la Historia. Es preciso, para dosificar esta mezcla inestable, mucha prudencia y tacto» (Maurois, 1974b: 1288).

A diferencia de la poética recuperada anteriormente, en la que destacaba el papel de *El Sol* como centro neurálgico de las reflexiones y reseñas sobre la biografía, las

notas críticas y los artículos ensayísticos que se expondrán a continuación aparecieron con una mayor frecuencia en *Revista de Occidente*, núcleo de la intelectualidad vanguardista española. La publicación fundada por Ortega y Gasset en 1923 contribuyó al auge biográfico mediante diferentes estrategias, las cuales se pueden dividir en fragmentos de traducciones, extractos de biografías españolas, recensiones críticas en la sección de «Notas» y artículos sobre las biografías que iban apareciendo.

La primera de esas estrategias se concreta en la publicación en 1925 de extractos de biografías firmadas por historiadores alemanes como «Un intelectual en la política: Cicerón», de Edward Schwartz¹⁰¹ y «Napoleón» de Carl Sternheim¹⁰². Tal como afirma velyne López Campillo en su estudio *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías (1923-1936)* (1972): «Plantean ambos el problema del poder, pero lo examinan bajo dos aspectos diferentes, siendo el uno el poder obtenido y detentado por un “intelectual”, y el otro el poder conquistado y ejercido por un “militar”» (López Campillo, 1972: 79). Además de estos dos extractos traducidos, en esta revista mensual también se publicaron, según se ha precisado, algunos fragmentos de las obras de Lytton Strachey. La segunda de las estrategias incluye la difusión, a modo también de maniobra publicitaria, de capítulos de biografías de escritores españoles, gran parte de ellos pertenecientes a la nómina de autores de las *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* de Espasa-Calpe —Espina, Jarnés, Marichalar, Chacel—¹⁰³ y de las *Vidas Extraordinarias* del mismo sello editorial —Luys Santa Marina—¹⁰⁴, pero también de otros autores como Gómez de la Serna¹⁰⁵, etc.¹⁰⁶. Finalmente, la tercera y

¹⁰¹ *Revista de Occidente*, t. VII, n.º XX, febrero 1925, pp. 199-228.

¹⁰² *Revista de Occidente*, t. X, n.º XXVIII, octubre 1925, pp. 1-38.

¹⁰³ *Revista de Occidente* avanzó los siguientes capítulos sobre biografías de la colección *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX*: Benjamín Jarnés, «Sor Patrocinio» (t. XXIII, n.º LXVIII, febrero 1929, pp. 145-147), «Zumalacárregui» (t. XXX, n.º LXXXIX, noviembre 1930, pp. 145-176) y «Un himno gigante (Para la biografía de Bécquer)» (t. L, n.º CXLIX, noviembre 1935, pp. 195-224); Antonio Espina, «Luis Candelas» (t. XXIV, n.º LXXI, mayo 1929, pp. 160-188) y «Cliché romántico» (t. XLIII, n.º CXXIX, marzo 1934, pp. 257-287); Antonio Marichalar, «Inciso del malogrado» (t. XXV, n.º LXXIV, agosto 1929, pp. 139-168); Martín Luis Guzmán, «Primeras armas de Javier Mina» (t. XXXIV, n.º CII, diciembre 1931, pp. 233-265); Rosa Chacel, «Teresa (novela de amor)», t. XXVI, n.º LXXIV, agosto 1929, pp. 223-243).

¹⁰⁴ Los capítulos de las *Vidas Extraordinarias* que adelantó la revista fueron: Luis Pfandl, «El príncipe don Carlos» (t. XXXIV, n.º CI, noviembre 1931, pp. 192-222); Luys Santa Marina, «La Universidad de Alcalá», de *Cisneros* (t. XL, n.º CXVIII, abril 1933, pp. 65-82), D. B. Wyndham Lewis, «Carlos de Europa» (t. XLI, n.º CXXI, julio 1933, pp. 70-92); Marcus Rabage, «Los cien días», de *La vida de María Luisa: la emperatriz inocente* (t. XLI, n.º CXXII, agosto 1933, pp. 203-220); Clennell Wilkinson, «Nelson» (t. XLIII, n.º CXXVII, enero 1934, pp. 23-40).

¹⁰⁵ Ramón Gómez de la Serna publicó *Revista de Occidente* los siguientes fragmentos sobre sus biografías sobre Goya y Azorín: «El gran español Goya» (t. XVI, n.º XLVII, mayo 1927, pp. 191-203), «Concepto de Goya» (t. XX, n.º LVIII, abril 1928, pp. 20-44) y «Azorín» (t. XXII, n.º LXV, noviembre 1928, pp.

última de esas estrategias era la inclusión de reseñas críticas sobre biografías tanto extranjeras como españolas, algunas de las cuales han sido comentadas anteriormente y otras se detallarán a continuación.

Evelyne López Campillo defiende en su tesis doctoral sobre la revista orteguiana que el desarrollo de la biografía en el período aquí analizado respondía al trabajo de formación ideológica de aquellos hombres de letras e intelectuales que durante el régimen de Primo de Rivera se veían vedados del porvenir de una vida política. Esto es, les atraía escribir —y leer— biografías de políticos o caudillos porque:

El *pasado* llega a ser material para la enseñanza, pero no un pasado cualquiera: la mayor parte de las biografías comentadas o realizadas son las de hombres quienes han sido jefes, guías, caudillos, por ejemplo, Mahoma, Gengis Khan, Napoleón, Cronwell [sic], Cisneros, Nelson, Carlos V, Alejandro Magno, Zumalacárregui, Castelar, Ganivet, Costa, etc. Buscan así los autores, en los destinos de los “caudillos” espirituales o políticos del tiempo pasado, indicaciones que permitan al lector y a ellos mismos orientarse en el período de reestructuración social de la postguerra y de la Dictadura (López Campillo, 1972: 181-182).

El componente político y pedagógico era uno de los factores sobre los que se apoyaba la difusión biográfica del momento. Sin embargo, cabe matizar que ello no se limita a la coyuntura política de la dictadura de Primo, sino que se amplía a los tiempos de la Segunda República. En detrimento de este argumento, ni todos los biografiados eran figuras políticas ni todos los autores pertenecían a la actualidad española dispuesta a cambiar el curso político del país. Por ejemplo, según se verá en el capítulo correspondiente, la heterogénea nómina de biógrafos de la colección objeto de la presente tesis doctoral incluía a escritores más o menos comprometidos con la causa republicana, pero también a otros de carácter apolítico y a aquellos de talante conversador y que acabarían apoyando la sublevación militar contra la República¹⁰⁷. Lo que no admite matices es el papel que juega la *Revista de Occidente* en el conocimiento y difusión del género biográfico:

Al dar un puesto tan importante a la biografía, la *Revista de Occidente* lleva pues a cabo un trabajo de formación ideológica y político de las minorías, y confirma el hecho de que un instrumento cultural puede tener en la mentalidad de los lectores una influencia análoga a la de un organismo político sobre sus miembros. No deja de ser cierto que Ortega ejerció una presión implícita sobre sus colaboradores para incitarles a interesarse por la biografía, pero el que un

202-226). También escribió para la publicación otros textos de carácter más o menos biográfico: «Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo» (t. XXV, n.º LXXIII, julio 1929, pp. 63-102 y n.º LXXIV, agosto 1929, pp. 224-250) y «Retrato de Jean Cocteau» (t. XXXII, n.º XCV, mayo 1931, pp. 105-139).

¹⁰⁶ A los capítulos referidos en las notas anteriores hay que añadir los siguientes relatos de carácter biográfico: Benjamín Jarnés, «Sherwood Anderson» (t. XX, n.º LX, junio 1928, pp. 349-357), «Vida de San Alejo» (t. XXII, n.º LXV, noviembre 1928, pp. 129-170).

¹⁰⁷ El catálogo completo de los cincuenta y nueve volúmenes de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX se halla en los apéndices.

buen número de autores no influenciados por él hayan cultivado este género permite afirmar que la revista no ha hecho más que recoger esta tendencia y realizar su toma de conciencia teórica (López Campillo, 1972: 182-183).

Remedios Alonso Iglesias también analiza el lugar que ocupó la biografía en la *Revista de Occidente* en un apartado de su tesis doctoral, *Ortega y la «Revista de Occidente»: una nueva configuración de la prosa narrativa (1923-1930)*, defendida en la Universidad de Santiago de Compostela en 1996. Aunque sobre todo se centra en estudiar el influjo de *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* en la configuración del género narrativo mediante los artículos teóricos y los relatos aparecidos en la publicación orteguiana, baste aquí con avanzar que Remedios Alonso Iglesias comparte la tesis de Fernández Cifuentes de que los jóvenes novelistas adoptaron lo expuesto en el análisis del estado del arte de *La deshumanización* como si fuese una preceptiva para la novela, de modo que no atendieron a lo expuesto en *Ideas sobre la novela*, ensayo que Ortega pretendía que fuese el auténtico decálogo para reavivar la novela. Esto implicaría que la novela deshumanizada no alcanzara los frutos deseados. Ello es extensible para la investigadora al caso de la biografía. El filósofo orientó a estos narradores a las biografías para que aprendieran a penetrar en los personajes y enriquecerlos, para que se familiarizaran con ellos y no los trataran irónicamente como en sus relatos y novelas. Sin embargo, según Alonso Iglesias, habrían adoptado la ironía y ridiculización propia de las vanguardias y el modelo biográfico de Ramón Gómez de la Serna, atento a buscar la autobiografía en el personaje y no a salir de uno mismo y sumergirse en otra vida como proponía Ortega:

El propósito de Ortega de obligar a los jóvenes a romper su onanismo literario mediante la vuelta a «lo humano», se quedó en mero proyecto puesto que el estilismo de RAMÓN y el espíritu de *La deshumanización* pesaban más que la disciplina del personaje impuesta por la biografía. Los relatos publicados durante este año 1929, sean o no de carácter biográfico, participan de la misma estética deshumanizante (Alonso Iglesias, 1996: 582).

Quede para más adelante el contraste de las teorías de estos novelistas y biógrafos con sus prácticas biográficas. Por el momento, en el presente apartado se profundiza en el comentario de esos artículos teóricos que Alonso Iglesias no aborda con detalle.

Tal como se ha indicado en la introducción de este capítulo, una de las primeras recensiones biográficas fue la realizada en *Revista de Occidente* por Enrique Díez-Canedo sobre el *Shelley* de André Maurois en 1923. Tras esta, el siguiente artículo a tener en cuenta de los aparecidos en la revista dirigida por Ortega y Gasset es el firmado

por José María Cossío¹⁰⁸ con el título «El caballero de Oliveira. (Documentos para la biografía de Don Juan)» en marzo de 1925. La nota crítica parte de dos libros: la biografía novelesca del Caballero de Oliveira aparecida en el *Discours pathétique* editado por el profesor portugués de filosofía Joaquim de Carvalho¹⁰⁹, y la traducción de *Amusements*, con el título de *Recreação periodica*, del novelista también portugués Aquilino Ribeiro¹¹⁰. El artículo reconstruye, por lo tanto, la vida del caballero de Oliveira y en todo momento habla de biografía, a excepción del párrafo final en el que sí menciona el género híbrido: «Aquilino Ribeiro, el novelista admirable, traduce con el nombre de *Recreação periodica* los *Amusements*, y entre novela y novela teje la biografía novelesca del aventurero libertino» (Cossío, 1925: 366).

Un año después, Juan Chabás, encargado de reseñar para la revista las novedades italianas, es el primero en aportar datos sobre el despunte biográfico en Italia en el artículo «De la nueva literatura italiana». Habla en él de dos narraciones «Amedeo» y «Suor Virginia», recogidas en el libro de Giacomino Debenedetti *Amedeo e altri racconti*. Según apunta el crítico, ambas eran biografías novelescas puesto que apenas existía en ellas el suceso argumental. La anécdota pasaba a situarse en el contorno externo mediante la acumulación de los detalles de la vida íntima de Amadeo y de sor Virginia: «El argumento de estas novelillas es, así, el que más puede interesarnos; podría llamársele el salto de nuestra conciencia sobre sí misma» (Chabás, 1926: 279). Añade, como valoración sobre este tipo de literatura, el siguiente fragmento:

¹⁰⁸José María Cossío (Valladolid, 1893-1977). Crítico literario y ensayista. Escribió, entre otras, en *Revista de Occidente*, colaboró en la fundación de *Cruz y Raya*, y fue director de *La Revista de Santander*. También dirigió la Biblioteca Menéndez Pelayo (1930-1931) y su boletín, así como las colecciones «Austral» y «Clásicos Castellanos» de Espasa-Calpe. Editó las *Obras completas* (1934) y *Pedro Sánchez* (1958) de José María Pereda y entre sus estudios figuran *Los toros en la poesía castellana* (1931), *Romancero popular de la montaña* (1933), *Poesía española. Notas de asedio* (1936), *El Romanticismo a la vista* (1942), *La obra literaria de Pereda. Su historia y su crítica* (1943), *Los toros. Tratado técnico e histórico* (1943), *Fábulas mitológicas en España* (1952), *Cincuenta años de poesía española (1859-1900)* (1960), *Letras españolas (siglos XVI y XVII)* (1970).

¹⁰⁹Coímbra, 1892-1958. Fue profesor de Filosofía Moderna en la Universidad de Coímbra. Dedicó estudios a Platón, Hegel, Husserl y fue conocido como especialista en Espinosa. Asimismo, fue Director de Prensa en dicha universidad e impulsó la investigación y publicación sobre libros de historia de la ciencia y de pensadores portugués, además de proyectar una historia de la filosofía lusa.

¹¹⁰Boira Alta (Protugal), 1885 – Lisboa, 1963. Escritor portugués exiliado en 1914 en Francia por su oposición a la monarquía y más tarde durante la censura de Salazar. Fue uno de los escritores portugueses del siglo XX y fue nominado al Premio Nobel en 1960. Entre sus novelas se encuentran *A Via Sinuosa* (1918), *Terras do Demo* (1919), *O Malhadinhas* (1920), *Andam Faunos pelo Bosques* (1926), *Romance da Raposa* (1929), *Lápides Partidas* (1945), *O Arcanjo Negro* (1947), *Quando os Lobos Uivam* (1958),... y las memorias *Um Escritor Confessa-se* (1961).

Es posible que todavía esta manera de hacer no sea aún la novela; mas es seguro que sin tener en cuenta la virtud de estas aportaciones —a Debenedetti, por Proust— para aceptarlas o rechazarlas —dificultad obliga— no podemos tampoco pensar en hacer novela (Chabás, 1926: 279).

En estos años iniciales de la recepción del fenómeno, *Revista de Occidente* fue la difusora de dos artículos esenciales de Antonio Marichalar. El primero de ellos, «Escuela de Plutarcos», ya comentado en la introducción del presente capítulo, eleva a André Maurois y Lytton Strachey al rango de modelos del cambio de paradigma biográfico y nombra algunas de las biografías y colecciones francesas. El segundo de ellos, de marzo de 1928, es «Las “vidas” y Lytton Strachey», un extenso ensayo que prologa «La muerte del general Gordon», el primero de los retratos de los *Victorianos eminentes*. En él retoma el auge evidenciado por autores, críticos y editores, y arguye que no basta con detectarlo, sino que es preciso saber el porqué.

Antes de enumerar las que a su juicio eran las causas del despunte biográfico, Antonio Marichalar reunía las apuntadas por otros críticos, poco conocidos actualmente. Cabe recordar que el análisis que André Maurois ofreció en su conferencia del Trinity College de Cambridge, recogida en el ensayo *Aspectos de la biografía*, tuvo lugar dos meses después de este artículo de Marichalar. En primer lugar, el crítico de *Revista de Occidente* alude a un curso de lecturas biográficas ofrecido en Oxford por Alan Valentine¹¹¹. Este profesor americano explicaba la demanda de biografías mediante «la propia angostura de nuestras vidas actuales, ávidas de encontrar liberación y refugio en otras existencias más interesantes» (Marichalar, 1928b: 343). Para Valentine, el materialismo imperante de la época empujaba a la búsqueda de hechos concretos, antes que a «expresiones imaginativas» propias de la novela. No obstante este argumento, Antonio Marichalar considera más acertadas la tesis de otro crítico norteamericano de apellido Trueblood¹¹², según la cual el destacado florecimiento de biografías era análogo al incremento de estudios psicológicos acerca del problema de la personalidad. Marichalar suma a ello el éxito del teatro de Luigi Pirandello¹¹³ y Henri-René

¹¹¹ Alan Chester Valentine (Glen Cove, Nueva York, 1901 – Rockland, Maine, 1980), académico americano profesor de lengua y literatura inglesa y de historia. Fue director de la Universidad de Rochester entre 1934 y 1949. El curso al que se refería Antonio Marichalar fue editado por las prensas universitarias de Oxford en 1927 con el título *Biography*. En el artículo «Las “vidas” y Lytton Strachey», el crítico y escritor cita fragmentos de Valentine, por lo que debía tener acceso al texto.

¹¹² No se ha podido identificar de quién se trata. Quizás se refiere a David Elton Trueblood (1900-1994), escritor y teólogo vinculado a la Universidad de Harvard y de Stanford, que publicó una biografía sobre el presidente Abraham Lincoln.

¹¹³ Luigi Pirandello (Agrigento, Sicilia, 1867 – Roma, 1936). Dramaturgo y novelista ganador del Premio Nobel de Literatura en 1934. Entre 1897 y 1921, fue profesor de literatura italiana en la Escuela Normal

Lenormand¹¹⁴, y la popularidad de aportaciones científicas como el psicoanálisis y el *behaviourismo*, a las que se añaden investigaciones en fisiognomía, caracterología y temperamento, psicología infantil, etc. (Marichalar, 1928b: 344)¹¹⁵.

En cuanto a la literatura realizada hasta el momento, el crítico de *Revista de Occidente* recuerda el carácter de inexactitud, de imperfección de las vanguardias —aunque no emplea este término—, que confería mayor valor al intento que al logro, puesto que la *performance*, o el intento, era tan artística como la obra o el producto: «el artista moderno se queda, las más veces, a medio expresar. No derriba al dragón; la lucha sigue. Vale por lo que da, y por lo que promete» (Marichalar, 1928b: 346). Sin relación aparente, el escritor pasa a evidenciar la constante psicológica en la novela contemporánea, una incorporación de las aportaciones científicas citadas anteriormente que crea un ambiente propicio para la biografía al ser una «época en busca de personalidades»:

El hombre mira al hombre, y le escruta con más tenaz ahínco cada vez. De Constant a Proust, de Stendhal a Joyce, la novela exacerba su afán psicológico, hasta horadar infinitamente su criba. Y esas densas figuras tamizadas, se deslizan, por entre las líneas, para quedar flotantes fuera del libro. Así, la biografía surge, rasgando el aro de la peripecia narrativa. Si el *Diario* de Amiel pudo ser calificado de novela por un crítico de su época, es posible afirmar que al tipo medio de lector actual, cada novela se le reduce, acaso, a la concisión de un *diario*: Vida de Emma Bovary, o Vida de Julián Sorel, y todo lo demás es consecuencia de los caracteres en juego. No hay acción sin actor, y sin autor no hay obra; ¿y qué otra cosa hicieron sino recrear sus “vidas” —confesándolas— Flaubert y Stendhal? (Marichalar, 1928b: 347)¹¹⁶.

Así pues, según Marichalar, para el lector medio —que era en ese momento el lector de biografías según probara Ricardo Baeza— cada novela era reductible a una vida, de modo que los propios lectores tampoco separaban en categorías estancas los géneros de la novela y la biografía, sino que llegaban a confundirlos. Sus palabras

Femenina Se dio a conocer con *Seis personajes en busca de autor* (1921). Considerado el mejor dramaturgo italiano de entreguerras, sus obras se centraban en el conflicto entre los instintos y la razón, y la multiplicidad del yo. Revolucionó la escena teatral al romper con las convenciones previas, un paso previo a posteriores dramaturgos como Anouilh, Sartre, Ionesco y Beckett, y Eliot. Otras de sus obras dramáticas destacadas son *El placer de ser honrado* (1917), *Así es si así os parece* (1917), *Enrique IV* (1922), y *Esta noche se improvisa* (1930). En cuanto a su producción narrativa, sus narraciones breves fueron recogidas en *Cuentos para un año* (1933) y también sobresale la novela *La excluida* (1901).

¹¹⁴ París, 1882-1951. Dramaturgo caracterizado por el simbolismo de sus obras e influenciado por las teorías de Freud hasta el punto de llevar a escena las motivaciones del subconsciente. Debutó con *El tiempo es un sueño* (1919), al que se añadieron *Los fracasados* (1920), *El devorador de sueños* (1922), *El hombre y sus fantasmas* (1924), *La inocente* (1928), *La loca del cielo* (1936), etc.

¹¹⁵ Dos meses antes, en enero de 1928, Marichalar publicó en *Revista de Occidente* «Las intermitencias del ser» (t. XIX, n.º LV, pp. 134-136), en el que, a raíz del «progresivo interés que despiertan hoy los problemas de la personalidad», comenta la publicación de *Correspondance avec Jacques Rivière* en la *NRF*, unas cartas de este autor con Alain; **Error! Marcador no definido.** Fournier y Claudel, en las que adquiere protagonismo la complejidad de los hombres aquejados del «mal de siglo».

¹¹⁶ Recuérdese la cita de Gustave Flaubert «Madame Bovary soy yo», cuando fue acusado de ofender a la moral pública y a los principios del matrimonio católico.

recuerdan también a las que meses más tarde dirá Enrique Díez-Canedo, quien establece una analogía entre la novela de *Madame Bovary* y la biografía en su artículo «El afán de las “vidas”». Además, alude en estas líneas al carácter autobiográfico que puede entrañar cualquier novela, tal como defendían compañeros como Antonio Espina y Benjamín Jarnés desde las filas de *Revista de Occidente*, así como otros escritores de la talla de Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna o Rosa Chacel, quien en *La confesión* argumenta que las biografías de Cervantes, Galdós o Unamuno están en su propia obra. No obstante, algunas páginas más adelante Marichalar se muestra contrario a entender la biografía como medio de expresión, ya que cree indispensable que el autor elimine «lo que de él hubiese en el retrato del protagonista, así como una dosis de inevitable *bovarismo*, que tiñe, y que falsea, cada visión» (Marichalar, 1928b: 349). De ahí la dificultad, ya señalada por Strachey, puesto que era tan complejo escribir una vida como vivirla. Así pues, las dotes creadoras de los biógrafos jugaban un destacado papel, aunque debieran omitir su presencia identificativa con el personaje, y se complementaban con el milagro de saber resucitar a los muertos (Marichalar, 1928b: 350).

La biografía encontraba, así pues, el momento idóneo para su cultivo gracias también a la perfección de los métodos de investigación psicológica que habían hecho variar su técnica. A ello se sumaba «el trazo firme de la expresión novelística». A pesar de esta declaración, pasado el auge biográfico, en el prólogo a la tercera edición del *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, titulado «El prodigio prodigioso» y publicado en 1939 ya desde la colección Austral, Marichalar reula de su primer acercamiento al género al afirmar: «Agradezco y deploro lo en serio que se ha tomado este libro mío. No tengo más remedio que advertir a los lectores que yo puse en él una dosis considerable de ironía lírica» (Marichalar, 1939: 9)¹¹⁷.

Dejando al margen sus posteriores disensiones sobre la biografía, en 1928 Marichalar apuesta, como sus compañeros, por un término medio entre esa investigación psicológica y la expresión novelística, a fin de alejar los fantasmas de la erudición o la fantasía, e incluso el peligro de arrastrarse por demasiados «recelos freudianos» (Marichalar, 1928b: 348). El escritor atisba en ese cambio de técnica el ennoblecimiento de la biografía como arte, despojándose del papel de género secundario. El maestro de esa rehabilitación biográfica a su juicio no es otro que Lytton

¹¹⁷ También Serrano Asenjo llama la atención sobre este cambio de parecer (2002: 150).

Strachey, que había conseguido vencer el «indigesto acopio de materiales» y dar un vuelco completo al género.

Para adentrarse en los secretos de la técnica del biógrafo inglés, Marichalar recurre a las palabras de Virginia Woolf¹¹⁸, quien subrayaba en él la voluntad de escribir a contracorriente de los tiempos, como Joyce y Eliot, pero obligado a diferencia de ellos por la irreductibilidad de sus materiales. Para compensar esta limitación había recurrido, según la novelista, a «un lenguaje ajustado y artero» (Marichalar, 1928b: 354). El ensayista considera que la piedra angular de Strachey reside en ocultarse para manejar sus personajes y parafrasea al propio autor inglés del siguiente modo:

No arguye, no demuestra. Él propone, y su lector dispone —dispone de elementos discretamente prevenidos para que surja el comentario como por sí mismo—. Es un psicólogo; no un erudito. Aporta el dato oportuno; no el más irrefutable, sino el más decisivo, el más característico. Las siluetas, recortadas por él, con un tijeretazo incisivo y certero, vienen hábilmente lastradas de emoción y ridículo suficientes, para que todo caiga por su propio peso. Irónico y sagaz, ha tenido bastante desenfado para trazar enérgicos perfiles, con tal serenidad, que los contornos, por él delimitados, se modificarán difícilmente. Pudiéramos decir que Strachey ha dado consistencia de héroes literarios a seres que en la vida tuvieron efímera y humana existencia: el Dr. Arnold, Florence Nightingale, el general Gordon, el cardenal Manning, la reina Victoria... serán como él ha dicho, durante mucho tiempo (Marichalar, 1928b: 354-355).

Strachey es el primero en renovar el género por esa capacidad para presentar los acontecimientos de forma que fuese el lector quien extrajese las conclusiones. Además, rehúye de la erudición para seleccionar los datos precisos que permitan resucitar al biografiado. Esa descripción de Marichalar sobre el arte stracheyano, tal como ya expuso Remedio Alonso Iglesias (1996: 575), es próxima a la lectura impresionista que proponía Ortega en *Ideas sobre la novela*, concretamente con la segunda consigna: el novelista debe dar los hechos visibles para que el lector se esfuerce en descubrir y definir al personaje, tal como ocurre con la pintura impresionista, «que sitúa en el lienzo los ingredientes necesarios para que yo vea una manzana, dejándome a mí el cuidado de dar a ese material su última perfección» (Ortega y Gasset, ...*Ideas sobre la novela*, 2005h: 884).

Al margen de la técnica, según Marichalar el biógrafo inglés solo pretendía escribir historia, aunque recurriendo a una división en héroes literarios propia de la novela: «Su divisionismo analítico —análogo al de novelista psicológico— le obliga a proyectar distintas personalidades, para integrar, con ellas, el carácter complejo —y aun contradictorio— de todo un período» (Marichalar, 1928b: 355). Por consiguiente,

¹¹⁸ No indica el autor de dónde extrae las palabras de Virginia Woolf.

Strachey pretendía con la suma de sus ensayos biográficos retratar una época mediante una fina ironía que le permitía situarse en una justa distancia crítica.

Como puede inferirse, en la interpretación que Antonio Marichalar realiza sobre los elementos caracterizadores de la nueva biografía y de las características de la obra de Lytton Strachey se encuentran buena parte de las pautas seguidas por estos novelistas, críticos y biógrafos. Sin ir más lejos, también ellos, a través de las vidas acometidas, retrataron todo un período de la historia española: la centuria decimonónica.

A continuación este análisis de la nueva manera de practicar la biografía es contrastado y ampliado con las opiniones de otros miembros de la «Escuela de Plutarcos» española.

5.3.1. Antonio Espina: biógrafo y teórico de la biografía

Al examinar la recepción sobre el fenómeno biográfico de los años veinte y treinta en la Península, el nombre del escritor que con mayor asiduidad firma las reflexiones al respecto es sin duda Antonio Espina. Desde marzo de 1928 hasta noviembre de 1934, con mayor intensidad en el bienio 1928-1929, el escritor madrileño se convirtió en uno de los mayores teóricos españoles de la biografía moderna al destinar normalmente algunos párrafos de sus reseñas sobre las novedades biográficas a exponer sus sentencias sobre el género, en las cuales aglutina todos los temas y motivos objeto de debate que este despertaba en el momento. Ese conjunto de reflexiones constituyen por sí mismas una poética biográfica propia.

Aunque se tratara de una novela, la primera vez que Antonio Espina se acerca a la escritura sobre un personaje histórico en las páginas de *Revista de Occidente* fue en 1925 al reseñar el *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil, novela aparecida en la editorial parisina Grasset. En ella no se describía a la santa, sino a la mujer que fue, juzgándola en su faceta más humana, punto que podría servir de nexo con las biografías noveladas. Dejando esta nota a un lado, la primera reseña del escritor madrileño sobre una biografía propiamente dicha fue *La destineeé du comte Alfred de Vigny* de Paul Brach, perteneciente a la colección *Le Roman des Grandes Existences* de Plon¹¹⁹. La crítica de

¹¹⁹ En el presente análisis se abordan aquellos artículos y reseñas en los que la valoración estuviese acompañada de una reflexión pertinente sobre el género biográfico. Sin embargo, Antonio Espina, Benjamín Jarnés y Juan Chabás se ocuparon de más obras de este tipo en las páginas de *Revista de Occidente*, aunque no respondían siempre a la renovación del género o eran libros de poco calado. En el

Espina no es favorable a la obra en cuestión, ya que considera al biógrafo-novelistas un autor de segunda fila, clasificación extensible al poeta biografiado si se le compara con otros románticos coetáneos de la envergadura de Víctor Hugo. El escritor vanguardista identifica el auge biográfico y los rasgos novelescos que lo caracterizan, pero disuade de tomar como patrón la biografía sobre este poeta francés:

El mayor defecto que puede señalarse a libros de este tipo, es de la frivolidad y la ligereza. Los franceses son maestros consumados en el género, y precisamente por eso. Porque puede añadirse un poco más de sustancia, en criterio y sensibilización, a cualquier narración biográfica, sin que pierda aquellas cualidades gentiles, que son las que principalmente despiertan el interés del lector. Pero de hacerlo, de intentar la mezcla, no habrá que tomar de modelo *La destinée du Comte Alfred de Vigny* (Espina, 1928a: 433).

Con estas palabras, Antonio Espina se une a las críticas acerca de la elección de los biografiados y de la ligereza con la que estos podían ser tratados. Pese a destacar que los franceses eran los expertos en el género de las biografías noveladas, caían en esos vicios, corregibles mediante sustancia, criterio y sensibilización. Con estos ingredientes, Antonio Espina da las primeras pautas para consagrar la hibridez del género tan del gusto de los lectores. El escritor aprovecha la ocasión para evidenciar tanto el fenómeno de ese cambio de gusto como sus detonantes:

En la bolsa del libro europeo se nota, desde hace tiempo, el alza de los valores que pudiéramos designar con el nombre de humano-biográficos o biodescriptivos. En todos los países crece el interés de la gente por estos volúmenes, no muy extensos, cuidados de tipografía y redactados por escritores con solvencia literaria, que tratan de la vida y hechos de un personaje ilustre.

Sin duda, el gusto del lector obedece, en este caso, al cansancio que en él —en el lector— va produciendo la novela poemática e imaginista, en la cual la referencia directa de la vida se escamotea constantemente bajo variados pretextos.

Lo que no quiere decir que acaso sea ineludible seguir pretextando (Espina, 1928a: 434).

El escritor del *Nova Novorum* testimonia, por una parte, que los artífices de esos libros de temática humana eran escritores con aptitudes literarias. Por otra parte, ve claro que la causa de que los lectores gustasen de esas obras era el cansancio producido por la novela poemática e imaginista. Esto es, la novela vanguardista practicada en el momento y que se podría englobar bajo el marbete de la «novela deshumanizada». Sin embargo, se aprecia que para el novelista el hecho de que el público se mostrara reacio a ese tipo de novelas no era razón suficiente como para dejar de escribirlas. Similar será el juicio apuntado al comentar a finales de 1928 la novela de Benjamín Jarnés *El*

caso de Espina, por ejemplo, escribió las siguientes notas críticas: «H. Iswolsky: *La vie de Bakounine*» —editado por la *N. R. F.*-Gallimard—, t. XXXII, n.º XCV (mayo 1931), pp. 212-215; «Gregorio Marañón: *Las ideas biológicas del Padre Feijóo*» —en Espasa-Calpe—, t. XLIV, n.º CXXXII (junio 1934), pp. 329-335; y «Antonina Vallentin: *Henri Heine*» —publicado también por la *NRF*—, t. XLV, n.º CXXXIV (agosto 1934), pp. 209-211.

convidado de papel, donde rebate el juicio ya extendido de que la novela estaba en crisis pues contrapone que «lo que se ha tomado por decadencia o trance disolutorio no es otra cosa que una forma de evolución» (Espina, 1928g: 2). La novela de las nuevas plumas del momento utilizaba los mismos elementos de la novela de siempre pero formulados de un modo que, acorde con la sensibilidad artística del momento, buscaba la originalidad. Tras Ramón Pérez de Ayala y Ramón Gómez de la Serna surgía una nueva literatura en la que destacaba, a juicio de Antonio Espina, su compañero Benjamín Jarnés. El escritor defiende en las siguientes líneas esa evolución de la novela:

Un aspecto —sencillamente— del avance psicológico de la novela. Los elementos fundamentales de esta —caracteres, situaciones, descripción, conflictos espirituales, naturaleza, etcétera— continuarán nutriendo la inventiva literaria con la misma fuerza y en la misma porción que en los mejores días del siglo XIX (el siglo en que la narración biográficoanalítica alcanza su morfosis definitiva) (Espina, 1928g: 2).

El propio Benjamín Jarnés, comentando años más tarde el *Hermes en la vía pública* de Antonio Obregón, evidencia el escaso reconocimiento de los lectores del momento hacia la novela y los vientos contrarios al reino de la imaginación del siguiente modo:

El bronco suceso *real*, vestido con todos los arcos exteriores de la ciencia, invade ya cualquier amable recinto donde el ingenio y la fantasía pretendan cohabitar. Prohibido huir de este mundo *histórico*. Abiertas al público todas las aulas donde —a precios reducidos— se expenden esos graves *preparados científicos* que han de revelar al risueño ejército de las musas... Malos tiempos para la novela. Al personaje de la novela solo se le aceptará en los periódicos —sección de atracciones melodramáticas—. Al personaje novelesco solo podrá admitírsele cuando traiga debajo del brazo la petulante cartera de *documentos*, firmada por el concienzudo alienista, por el psiquiatra, por el sacerdote, por el jefe de Policía, por el director general de estadística (Jarnés, 1934b: 93).

El material documentado, la realidad, primaba sobre la ficción de la mano de las diversas ciencias. Su opinión no deja de ser controvertida, teniendo en cuenta que Jarnés se adentró en el género biográfico en numerosas ocasiones, aunque cobra luz a tenor de que nunca olvidó la necesidad de pasar esos materiales por el rasero de sus facultades artísticas. El novelista vanguardista trae a colación en el mismo comentario la división de Pirandello entre escritores *historiadores* y escritores *filosóficos* y avista el futuro de la literatura en este segundo grupo, donde sobresalía el dramaturgo italiano.

Semanas más tarde de aquella primera reseña biográfica, pero desde las páginas literarias de *El Sol*, Antonio Espina vuelve a comentar la biografía del poeta francés Alfred Vigny por Paul Brach. Como había hecho desde la revista orteguiana, el escritor relaciona el interés por las biografías con la deshumanización de la novela moderna:

El gran interés que vuelven a inspirar los libros de biografías y memorias quizá se deba a la falta de referencia humana que observamos en la novela moderna. El lector que actualmente busque «aquel espejo paseando a lo largo de un camino», de que hablaba Stendhal, fracasa. Una novela de hoy no tiene nada de espejo. Espejea como espejean las lentes; pero su función no es la

de reproducir la vida en su tamaño y movimientos normales, sino la de deformarla (Espina, 1928b: 2).

El realismo decimonónico al modo stendhaliano había mutado y la novela había tenido que buscar nuevas fórmulas de expresión. En la metáfora de la deformación de las lentes, Espina adapta la cita stendhaliana y la imagen sobre la óptica que Ortega empleaba en *La deshumanización del arte*: mirar un jardín a través del cristal de una ventana acomodando la visión al jardín o al cristal, que se convierten en símiles de la realidad humana y de la obra de arte, respectivamente (Ortega y Gasset, 2005h: 213).

El escritor madrileño habla nuevamente de la novela imaginista, en la que el novelista «repugna la visión directa, y prefiere trasuntar la vida en un sistema de imágenes y alusiones» (Espina, 1928b: 2). Las lentes de estos novelistas, metáfora a la que se refiere líneas antes, se deformaban en curvaturas «caprichosas y anormales», de modo que en lugar de novelas ofrecían poemas: poematizaban. Aunque Espina asegura ignorar si hacían bien o mal en llevar a cabo esos experimentos, lo que sí es cierto es que este no concibe los géneros literarios como moldes estancos e inamovibles: «Las barreras que aíslan a los géneros literarios no son infranqueables para la agilidad del verdadero artista» (Espina, 1928b: 2). No sería la única ocasión en la que el novelista se refiriese a la amplitud de modelos que admitía la novela. En septiembre de ese mismo 1928, al reseñar la obra de dos novelistas de la nueva literatura francesa, Joseph Delteil¹²⁰ —en el que observaba un predominio de la nota épico-satírica— y Philippe Soupault¹²¹ —primacía de lo lírico-sentimental—, anota el siguiente razonamiento:

Los críticos conservadores, y detrás de ellos la inmensa mayoría de los lectores, tienen la idea de que «novela» es algo muy definido, muy rígido, absolutamente preceptuado para siempre, dentro de su tipo exclusivo de narración. Todo lo que no sea biografía realista y naturalista no puede ser novela —ni tampoco «nivola», como propuso Unamuno—. El poema,

¹²⁰ Joseph Delteil (Villar-en-Val, Francia, 1894 – Grables, Francia, 1978). Escritor y poeta francés integrado desde los años veinte en el movimiento surrealista, cultivando en su poesía las asociaciones de imágenes insólitas y el empleo de la palabra insólita. Una de sus primeras obras fue *Sobre el río Amor* (1922) y al año siguiente publicó una de sus obras más asombrosas *Chólera* (1923). En 1925 obtuvo el premio Fémina con su obra *Juana de Arco*, semblanza no exenta de polémica que fue llevada al cine mudo por el danés Carl Theodor Dreyer. Tras ella escribió numerosas obras, entre las que figuran *Allo ! Paris* (1926), *La Jonque de porcelaine* (1927), *La Fayette* (1928), *Don Juan* (1939), *Jesús II* (1947), *Francisco de Asís* (1960), *La Delteillere* (1968), etc.

¹²¹ Philippe Soupault (Chaville, Francia, 1897 – París, 1990). Escritor y político francés, fue uno de los impulsores en su país de origen del dadaísmo y del surrealismo con André Breton. Vivió en Túnez, donde fue apresado por los nazis durante la II Guerra Mundial hasta 1943. Tras su liberación se estableció en Argel y se exilió un tiempo en EE. UU. antes de volver a Francia. Poeta, dramaturgo, escritor y ensayista, algunas de sus obras más importantes son *Los campos magnéticos* (1920) —elaborada junto con Bretón y considerada el inicio del movimiento surrealista—, el poemario *Rosa de los Vientos* (1920), el ensayo *Guillaume Apollinaire* (1928), las novelas *El buen apóstol* (1923) y *Las últimas noches de París* (1928), y *Memorias del olvido* (1981-1987).

según aquellas gentes, no tiene derecho a inmiscuirse en la materia novelesca, so pena de adulterarla y convertir el producto en un híbrido incalificable (Espina, 1928f: 2).

Antonio Espina justifica así los experimentos e innovaciones llevadas a cabo por las novelas imaginistas o de la deshumanización; esto es, defiende su propia narrativa. Continúa su fundamentación alegando de nuevo que los géneros literarios no son herméticos:

Nadie niega que cada género literario posea sus leyes y estructura fundamentales. Pero todos los géneros tienen un coeficiente mayor o menor de elasticidad, que puede aprovecharse en el logro de inéditos efectos. (No dejó de excusar la explotación Ortega y Gasset al establecer los verdaderos términos y el sentido invariable del concepto «novela») (Espina, 1928f: 2).

La referencia a Ortega y Gasset, aunque entre paréntesis, remite a las *Ideas sobre la novela*. Aunque el filósofo reflexionara sobre la decadencia del género, esta solo afectaba «al tipo medio de las obras», por lo que el género aún podía «rendir frutos egregios» (Ortega y Gasset, 2005h: 904). La elasticidad de la novela permitía que fuese «el género literario que mayor cantidad de elementos ajenos al arte puede contener» —ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos—, siempre que estos quedaran disueltos. Los verdaderos términos que Ortega concluye para la novela son los de la invención de almas interesantes, en lugar de crear nuevas acciones que continuaran llevando al agotamiento de los temas (Ortega y Gasset, 2005h: 907).

Esa postura sobre la elasticidad de los géneros compartida por filósofo y novelista era ampliable a las fronteras entre biografía y novela. Con motivo de la segunda recensión de *La destineé du comte Alfred de Vigny*, el novelista incide en el elemento humano común en ambos géneros, novela y biografía, lo cual explica la predilección del público del momento por las vidas:

Ahora, descendiendo al concepto pequeño de los «géneros», no cabe duda que «novela» es una cosa muy determinada, y no puede ser otra. En este caso, la novela ha de tener siempre fuerte sentido biográfico y humano, y no podrá prescindir jamás de la visión directa. El interés del lector actual por los libros de biografías y memorias podríamos explicárnoslo como una reacción contra la moderna novela imaginista. Al ver que en esta no se le dan hombres, mujeres y conflictos como los que él observa a diario en el mundo, vuelve sus ojos hacia aquellos libros llenos de calor y de color humanos (Espina, 1928b: 2)¹²².

Dilata Antonio Espina en estas líneas lo ya apuntado sobre la novela imaginista en la primera reseña. Añade, además, que los primeros en percatarse de ese anhelo de

¹²² Antonio Espina también se refería a la predilección de los lectores por las biografías en su artículo «Momentos de Goya», con motivo del centenario del pintor: «El género biográfico, en literatura y en pintura, es utilitario y social. No importa. [...] Ya se ha dicho que el espectáculo más interesante para el hombre es el del hombre mismo. De aquí, la inmortalidad de los géneros plásticos o literarios que tienen por objeto ponernos en evidencia a los unos ante los otros, fijando el misterio fugitivo de perfiles y gestos que transcurren sin anotar a nuestro lado el troquel, ya para siempre inmóvil, de una *pose*» (Espina, 1928d: 296-297).

los lectores habían sido los escritores franceses, avezados históricamente en la narración biográfica y capaces de «tratar y mover graciosamente una figura y recoger con paleta impresionista la atmósfera de una época» (Espina, 1928b: 2); virtud que, por otra parte, más tarde varios críticos elogiaron del *Luis Candelas* y el *Romea* del propio Espina.

Debe subrayarse acerca de esta segunda reseña de la biografía publicada en la casa Plon el hecho de que Antonio Espina finalice el comentario espoloneando a que alguna editorial española publicara obras del mismo tipo:

El auge del libro biográfico es un hecho beneficioso que todos debemos ayudar a sostener. Escritores, editores y público. Porque a todos, por bien distintos motivos, nos interesa. Sería conveniente que alguna editorial española se lanzase a publicar obras de esta clase (Espina, 1928b: 2).

La estima del novelista por el género biográfico queda probada en estas palabras. El beneficio era triple: los escritores podrían humanizar su prosa, como pronto empezaría a propugnar Ortega y Gasset; los editores verían aumentadas sus ventas; y, en último término, los lectores podrían adentrarse en las vidas de personajes históricos encontrando alicientes que ya no extraían de las novelas. Paradojas y casualidades de la vida, en abril de 1928, momento en el que realizó estas sentencias, la colección de Espasa-Calpe aún estaba en fase embrionaria¹²³ y Antonio Espina desconocía que año y medio más tarde iba a ser el autor de una de las vidas noveladas más vendidas y laureadas de la mayor colección española lanzada a la empresa que él mismo había sugerido.

Hasta aquí, las reflexiones de Antonio Espina solo atienden al auge biográfico y a la novela imaginista en la que lo humano queda desdibujado como detonante. Si bien ha apuntado a la «solvencia literaria» requerida en los biógrafos, esta característica de la biografía será desarrollada con más detalle en el artículo «Goya en zig-zag», de junio de 1928, con motivo de dos de las biografías conmemorativas del centenario del pintor español: la escrita por Ramón Gómez de la Serna en la Editorial Atenea y la de Juan de la Encina —pseudónimo del crítico de *La Voz* Ricardo Gómez Abascal—¹²⁴ en Espasa-

¹²³ La primera constancia de la biografía encargada a Espina encontrada en el fondo de Melchor Fernández Almagro (Museo Casa los Tiros de Granada) corresponde a la carta que los administradores de Espasa-Calpe dirigen a Fernández Almagro el 4 de abril de 1929 (FA/2408), en la que informan de que han convenido con Baroja la biografía de Aviraneta para noviembre y le preguntan por la situación de los originales de *Luis Candelas* y del *Olózaga* de Manuel Núñez de Arenas.

¹²⁴ Ricardo Gómez Abascal (Bilbao, 1883 – México, 1963). Crítico de arte, historiador y museólogo español. Colaboró en *La Voz* y en *El Sol*, fue director del Museo de Arte Moderno de Madrid y fundó junto con Gutiérrez Abascal en 1933 la Asociación de Amigos de la Unión Soviética. En 1939 se exilió a México, donde fue profesor de la Escuela de Artes Plásticas en el Colegio de México de la Casa de España y catedrático de Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma. Entre sus obras, de

Calpe. Pese a la diversidad de biógrafos que se habían acercado a la figura de Goya, no todos lo habían hecho con «“libre y puntual” espíritu de interpretación» (Espina, 1928c: 2). Retoma con ello Espina las cualidades de crítico y artista que también Ricardo Baeza veía imprescindibles en el buen biógrafo y que compartían los dos retratistas del pintor:

La doble naturaleza de crítico y artista que se requiere en la literatura biográfica pocas veces se da en el mismo individuo. Los literatos, los poetas, han sido siempre los mejores críticos de arte, a condición de que, además de literatos, fuesen verdaderamente inteligentes, aunque otra cosa piensen muchos artistas (Espina, 1928c: 2).

Semejante es el juicio de Fernando Vela al reseñar *Palma* (1924), el primer ensayo publicado de Antonio Marichalar, en el que aborda cuáles eran las condiciones necesarias para ejercer la crítica literaria. Al respecto, sostiene el asturiano, haciéndose eco de las palabras del ensayista, que: «El crítico debe ser un artista, porque su principal función es la de re-crear al artista que estudia, y no recrearlo simplemente tal como es en realidad, sino como sería si llegase a desarrollo pleno cuanto tiene en potencia, en esbozo y meramente iniciado» (Vela, 1924: 128).

Conforme a Antonio Espina, si la condición de crítico y artista era escasa entre los biógrafos, aún era más difícil sumar a ambos requisitos el de la inteligencia. En la recensión para la *Revista de Occidente* del *Goya* de Ramón Gómez de la Serna, el escritor agrega que esa dualidad favorece la comprensión del espíritu del biografiado por parte del biógrafo:

La historia de la crítica literaria demuestra constantemente, que allí donde fracasan los analistas fríos de un autor o una obra y no consiguen explicarla a pesar de todos sus medios e instrumentos de investigación y cultura, triunfan por pura intuición los escritores cuya mentalidad rima íntimamente con el autor estudiado (Espina, 1928e: 242).

El novelista destaca la intuición artística de la que también habían hablado Maurois y Ludwig desde el plano europeo y Francisco Ayala y Ricardo Gullón —entre otros— desde la crítica española, y contra la que Eugenio Montes había lanzado sus reparos por desviarse de lo estrictamente histórico. Tomando como modelo la biografía goyesca de Juan de la Encina, Espina expone junto a las cualidades inexcusables en todo biógrafo su definición de la biografía moderna:

El título «Goya en zig-zag» —el título es otro acierto— responde plenamente al moderno concepto de la biografía. Este concepto puede sintetizarse así: base documental firme, pero sin reiteraciones enojosas; supeditación de la obra que se estudia a la psicología del autor biografiado: movilización espectacular de la figura.

temática pictórica, destacan *El arte de Ignacio Zuloaga* (1916), *La trama del arte vasco* (1919), *Los Maestros del Arte Moderno* (1920), *Guiard y Regoyos* (1921), *Crítica al margen* (1924), *El mundo histórico y poético de Goya* (1939) y *Retablo de la Pintura Moderna* (1953).

Una biografía moderna ha de ser itinerario espiritual jalonado alternativamente por sucesos de la vida y sucesos de la obra del protagonista. Historia y versión literaria. Y la versión literaria, hecha con enfoque crítico (Espina, 1928c: 2).

En el caso de que el biografiado fuese un pintor o escritor, el enfoque crítico de su obra estaba más justificado que en el caso de un político. Las palabras de Espina se alejan de la crítica biográfica de Sainte-Beuve, ya que no se busca la sinceridad del biografiado conforme a valores moralizantes y aparece subrayado el componente de la «versión literaria». De este modo, la biografía moderna, tal como queda plasmado en ese fragmento, conjuga historia —«base documental»— y literatura —«movilización espectacular de la figura»—, gracias a la incorporación de la indagación psicológica y el enfoque crítico.

La necesidad de reunir las cualidades literarias idóneas para llevar a cabo con éxito tales preceptivas de la biografía moderna fue retomada en la reseña «Dos libros franceses sobre Felipe II»: *La vie de Phillippe II*, por Jean Cassou, y *Philippe II à l'Escorial*, por Louis Bertrand¹²⁵. A pesar de que ambas obras tenían como eje central al mismo personaje, Espina considera que la segunda de ellas era un estudio biográfico estrictamente histórico, al no atender más que a documentos originales. En contraposición, en el libro de Cassou prima lo literario y, por lo tanto, era una biografía que se sumergía en un mar de evocaciones:

Tal suele ser la ventaja que el artista, el novelista particularmente, suele presentar sobre el historiógrafo a secas, cuando opera con un tema histórico. Le anima, le vitaliza, le da pasión y movilidad. Por eso, ocurre con frecuencia que lo que la ciencia histórica no logra directamente con la sola exposición y descripción neutra de los hechos, lo consigue, merced al manejo de los valores estéticos, la literatura. Sensaciones de verdad y exactitud (Espina, 1929b: 251).

Animación, vitalidad, pasión y movilidad son las aportaciones del novelista que logran dar relieve al biografiado y dibujan el ambiente de su época. Esta nueva manera de tratar al personaje histórico no solo confería sensación de verdad y de exactitud, sino que era una forma de rehuir la erudición del texto histórico y acercar el personaje al lector medio.

Antonio Espina, haciendo de nuevo doblote, comentaría, desde *El Sol*, que la figura del rey Felipe II interesaba a Jean Cassou por lo que aquella tenía «de misterio, de claroscuro y de dramatismo. La línea psicológica constituye la columna vertebral del libro» (Espina, 1929c: 2). El escritor madrileño recupera el elogio del autor de las greguerías sobre su maestría para «saber rimar» con el personaje biografiado. Cassou

¹²⁵ Ambas publicadas en 1929, la primera de estas biografías estaba editada por Gallimard, mientras que la segunda pertenecía a L'Artisan du Livre.

también se había lanzado a la escritura de la vida sobre el monarca por esa afinidad o atractivo establecido entre biógrafo y biografiado, y lo había llevado a cabo mediante la intuición psicológica. Como había expuesto en la reseña de *Revista de Occidente*, Antonio Espina porfía en la ventaja del novelista al hacer historia frente al historiador por su facultad animadora, vitalizadora de personajes:

La historia no sabe más que embalsamar cadáveres. El arte, taumaturgo sutil, opera resurrecciones, o por lo menos galvaniza difuntos. Con lo cual ocurre que a veces la vía indirecta de la literatura logra lo que la historia a secas, directamente, no puede conseguir, y el arte nos ofrece entonces la sensación de exactitud y verdad en que suele fracasar la ciencia histórica (Espina, 1929c: 2).

La intromisión artística en la historia no deja de ser un aspecto peligroso. Sin embargo, Espina acentúa que Jean Cassou había respetado en esta biografía el dato y no había creado una fantasía novelesca. Lo que aporta el literato, en cuanto poeta, era interpretación y creación.

Las pautas más prolijas acerca de cómo elaborar una biografía que proporcionó Antonio Espina son las dilucidadas en la recensión sobre *La vie de Molière*, de Ramón Fernández. La primera observación que cabe realizarse es que, a pesar del despliegue de normas, el novelista no emplea en ningún momento —como tampoco lo hiciera en los anteriores artículos— las expresiones «nueva biografía» ni «biografía novelada». Antes de enjuiciar esta obra, el autor del *Luis Candelas* expone, en primer lugar, que debían primar las evocaciones y una «concepción impresionista» en sintonía con las biografías de dibujo apretado y sintético al modo de Picasso planteadas por Antonio Marichalar:

Lo primero, ciertamente —indispensable, fundamental—, es hacer el mapa minucioso, detallado, histórico de la vida que se va a narrar. Pero luego, seguido del plan exacto que ilumina y sugiere, brota en la imaginación del intérprete una silueta aparte. Un puro fantasma. En este punto fantasma vitalizado por la fuerza de la expresión literaria y de la gracia y el ambiente que puede rodearle, se halla el quid de la biografía. Una biografía sin quid resulta mero catálogo de sucesos colgados al armazón de un esqueleto (Espina, 1930a: 138).

No difiere esta pauta de lo ya comentado sobre la conjunción entre historia —documentación— y literatura —expresión, ambiente—. En segundo lugar, como compartirán otros biógrafos de la talla de André Maurois, Ramón Gómez de la Serna, o Benjamín Jarnés —como se verá más adelante—, entre otros, Antonio Espina contempla el protagonismo del propio biógrafo en la obra:

La «relación de vida» —según decían nuestros clásicos— muestra siempre, si está bien hecha, agudo y doble encanto: la duplicidad del protagonismo. En ella, en tanto resulta protagonista vital el personaje biografiado, cuanto acierte a ser protagonista literario el biógrafo (Espina, 1930a: 138).

Responde este punto no solo a la relación entre biógrafo y biografiado, sino que trasciende para apuntar que toda biografía, en el caso de estar firmada por un artista, es

una autobiografía: el vehículo de expresión que sostenía André Maurois. Esta será una de las particularidades más interesantes a la hora de adentrarse en las biografías de estos novelistas y de captar su complejidad narrativa.

Finalmente, y en tercer lugar, en cuanto al biografiado las disposiciones de Antonio Espina, algunas de ellas ya mencionadas, se extraen de la valoración sobre la biografía del dramaturgo francés objeto de la reseña. De este modo, el primer paso era hacer acopio de los datos sobre el personaje histórico y valorarlos para después vivificar aquella conciencia pasada. En el caso de Molière, este había sido un hombre lógico, recto y, sin embargo, contradictorio. Esta discordancia era la que resultaba atractiva para la elección del biografiado. En las palabras de Espina sobre esta cuestión ambivalente se observa una asimilación de las ideas sobre la razón vital orteguiana: «Lo más interesante en un hombre de gran espíritu como Molière, es esto precisamente: el espíritu. El cómo pensaba, cómo sentía, cómo reaccionaban sus nervios al contacto de las fuerzas exteriores y de los impulsos profundos» (Espina, 1930a: 139). Estos personajes que presentan claramente la complejidad del sino, la lucha entre las fuerzas exteriores y las interiores, la vocación y el destino, son precisamente los que se deducen del ensayo orteguiano «Pidiendo un Goethe desde dentro». Ello está vinculado, a su vez, con la necesidad de adentrarse en el alma y de proporcionar una sensación de veracidad, tal como se ratifica en la siguiente sentencia: «La misión de un buen biógrafo de Molière no podía contentarse con menos, de asomar al secreto de esos secretos, escondido en el alma del humano autor» (Espina, 1930a: 139).

Años después, en el artículo «Memorias y papeles» aparecido en noviembre de 1934¹²⁶, Antonio Espina compara el espíritu del hombre, visto por fuera, con una esfera de gran tamaño, de la cual solo se ve un pequeño casquete luminoso, mientras el resto de la esfera permanece hundido en la sombra (Espina, 1934c: 206). Dada esa complejidad entre lo visible y lo que queda oculto, toda vida es interesante para el novelista si se desentraña a fondo y se desvela en todos sus misterios:

No hay vida, en «realidad», que no sea interesante. No hay vida, por vulgar que parezca, que no pueda trocarse en maravilla ante nuestros ojos, si pudiéramos verla del todo. Desentrañada a fondo. Minuciosamente. Cruelmente. Con todos sus pequeños misterios. Extendida como un mapa en relieve, con todos sus altibajos, sus itinerarios, sus repliegues, sus cordilleras, su geología psicológica y su litoral. El litoral del mar sinuoso que ciñe a los paisajes que lo tienen, como la expresión a una boca. Eso que se llama la vida de un hombre es algo desconocido en la casi totalidad de su extensión y profundidad. Incluso para el propio sujeto que

¹²⁶ Reseña a raíz de dos biografías francesas: *Avec l'Empereur et l'Impératrice*, de Thomas W. Evans para la librería Plon, y *Les papiers de Victorien Sardou*, de G. Mouly, editado por Albin Michel.

la vive. Para el observador ajeno, aun el que más pueda llegar a ella, es apenas un contacto de sensibilidades (Espina, 1934c: 206).

Por último, otra de las valoraciones desarrolladas por Antonio Espina a tener en cuenta en relación con la colección biográfica de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX aparece en la reseña a propósito de la biografía *La Vie de Henri de Kleist* por Émilie y George Romieu editada por Gallimard. Se trata de una biografía basada en monografías científicas y de modalidad psiquiátrica que pretende reflejar con este método el dolor que padeció siempre el poeta alemán. Espina considera que era imposible acercarse su mundo al romántico, aunque no estuviera tan alejado en el tiempo, y, sin embargo, poco a poco resultaba más plausible conocer a aquellos personajes románticos. Se aprecia en esta observación cierta concomitancia con la idea sostenida por José Ortega y Gasset —véase el epígrafe 6.3.— de que el siglo XIX había sido una centuria política, por lo que era necesario recatar a los individuos que en ella habitaron:

No podemos decididamente aproximar nuestro mundo actual a aquel otro tan cercano en el tiempo. Sin embargo, el romanticismo tuvo su fuero y una auténtica vitalidad bajo infinitas máscaras. Lo que hoy nos conmueve son los rostros que van descubriendo (Espina, 1931b: 120).

No se puede dar paso a las valoraciones de otros novelistas sobre el género biográfico sin atender a las consideraciones sobre la disciplina de la historia que Antonio Espina expuso en «La historia y su estereoscopia» (1930). En este artículo, el autor no niega que existiera una verdad histórica, ya que los hechos que la historia estudia existieron, pero es la única ciencia en la que se produce un desdoblamiento de planos: el plano pasado de los hechos y el plano del historiador que los refiere desde un tiempo posterior. Ese desdoblamiento origina una perspectiva a la que Espina se refiere con el nombre de *estereoscopia* (Espina, 1930b: 299). Dicha estereoscopia o separación de planos impone que la historia sea una tarea de reconstrucción entre los hechos pasados que se pueden constatar y lo que debió ser, con la convicción de que todo presente y toda realidad es un conjunto de piezas fragmentarias:

El curso de la vida desde el ayer legendario hasta el hoy en que existimos nosotros, no se nos ofrece como un todo articulado y continuo. Sino como una sucesión de fragmentos dispersos que nuestra razón enfocada hacia la verdad retrospectiva, trata con método continuo y articulado de unir y recomponer, del mismo modo que imaginativamente recomponemos el viejo castillo ruinoso con las piedras dispersas que de él nos quedan (Espina, 1930b: 303).

Las disquisiciones reflejadas en *Revista de Occidente* sobre la dificultad del discurso histórico tienen su parangón en la complejidad de recomponer una vida y referirla en una biografía, una complicación ya puesta en solfa por los biógrafos modernos europeos: la historia entendida como interpretación por Strachey, Maurois y

Ludwig, principalmente. La conclusión de Antonio Espina es la de una reconstrucción en la que la intuición tiene un papel destacado, especialmente en el caso de la biografía. Esta última, además, se veía enriquecida por las cualidades narratorias de los novelistas, algo que le estaba vedado a la historia.

Del repaso por las diferentes reflexiones de Antonio Espina se extrae el testimonio de aquellos autores que, practicando un tipo muy específico de novela, cercana a lo poemático y por extensión al esteticismo, se vieron obligados a practicar o sumergirse en un género más encorsetado por la fijación de la historia y por una referencia humana superior a la de esas novelas. Esta dualidad estaba motivada por la permeabilidad de los géneros, la cual facilitaba a su vez el trasvase de estos escritores de la novela a la biografía. Esto es, las características novelísticas de las que hacía gala la biografía moderna apuntaban directamente a la solvencia literaria de esos novelistas biógrafos. En este punto, Espina compartía el presupuesto sostenido por el resto de críticos a favor de las posibilidades literarias que ofrecía el género. Incidía, por lo tanto, en el espíritu de interpretación y la intuición artística de escritores y críticos para adentrarse en las luces y las sombras de una vida; existencia que debía alternar los sucesos vivenciales y los de la obra, además de pintar con «paleta impresionista» el ambiente del período. La ventaja del novelista sobre el historiador, argumento para defenderse de las opiniones contrarias, era la de resucitar al personaje histórico. El novelista, por su parte, utilizaba la escritura biográfica como vehículo de expresión literaria, como señalaba Maurois, en la que se incluía la relación de afinidad o simpatía hacia el biografiado

5.3.2. Benjamín Jarnés, Juan Chabás y Juan Antonio Cabezas: novelistas, críticos y aprendices de biógrafo

A pesar de que Antonio Espina fue el novelista que más se prodigó durante los primeros años acerca del género biográfico, también son remarcables los artículos de Benjamín Jarnés, Juan Chabás y Juan Antonio Cabezas.

Por ejemplo, Benjamín Jarnés escribió dos artículos imprescindibles sobre la biografía, ambos en *Revista de Occidente*, en 1929¹²⁷, año en el que apareció la primera

¹²⁷ Otras notas críticas acerca de libros biográficos o autobiográficos de este Benjamín Jarnés para *Revista de Occidente*, pero de menor interés para la poética del género, son: «Montaigne, el fugitivo» —acerca de la *Vida de Montaigne* de Jean Prévost para la *NRF*—, t. XVII, n.º LI, septiembre 1927, pp. 345-380; «Un resentido genial» —sobre la autobiografía de Sainte-Beuve—, t. XX, n.º LVIII, abril 1928, pp. 109-115;

de sus biografías para la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX: *Sor Patrocinio: la monja de las llagas*. Como se ha observado acerca de Antonio Espina, las reflexiones sobre la biografía desplegadas por Benjamín Jarnés adquieren, por consiguiente, un mayor relieve por producirse al tiempo que traspasaba la barrera de la crítica y saltaba al ruedo de la escritura de vidas.

El primero de esos artículos de 1929 es «Nueva quimera del oro», texto de vital importancia para calibrar la recepción de los modelos de la nueva biografía puesto que comenta el ensayo de André Maurois *Aspectos de la biografía*, que había sido recientemente publicado en la editorial parisina Au Sans Pareil¹²⁸. La simultaneidad de la publicación y la recepción por parte de Jarnés demuestra que los nuevos novelistas y biógrafos españoles estaban al tanto de las obras y teorías biográficas de los principales renovadores europeos y que en ello jugaba un papel esencial la *Revista de Occidente*. El artículo de Jarnés glosa y comparte las teorías de Maurois, partiendo de su demostración sobre la existencia de una biografía moderna: las biografías habían dejado de ser un documento para elevarse a obra de arte, tal como probaba la lectura de las biografías de Strachey. El novelista aragonés condensa en las siguientes palabras la mejora alcanzada por el nuevo modelo biográfico:

La biografía antigua es esclava del dato; la moderna es policía de un espíritu, de una personalidad. La diferencia entre los dos biógrafos es la diferencia que va del hombre que colecciona al hombre que vibra. Tal vez el biógrafo moderno sea peor historiador de una etapa, pero siempre será mejor reconstructor de un individuo (Jarnés, 1929a: 120).

Entre las ideas recogidas del biógrafo francés se encuentra la voluntad de que esa biografía moderna, que intentaba estructurar la incoherencia que constituye toda vida, lograra un equilibrio inteligente con sus dos enemigos más cercanos: la historia y la novela. Pese al peligro que suponía la proximidad y concomitancia con ambos

«Isadora Duncan» —sobre el *Ma vie* de la bailarina estadounidense en la *NRF*—, t. XXI, n.º LXIII, septiembre 1928, pp. 378-382; «Apunte sobre una intimidad» —una reflexión sobre los diarios a partir del *Journal Intime* de Benjamin Constant—, t. XXII, n.º LXIV, octubre 1928, pp. 112-117; «Safo, poeta y mártir», —sobre *Safo de Lesbos*, por Arthur Weigall, publicado en Payot—, t. XXXIX, n.º CXV, enero 1933, pp. 81-88; «Mahoma, el astuto» —sobre *Mahoma: Su vida y su religión*, por Tor Andrae en Payot—, t. VLII, n.º CXXVI, diciembre 1933, pp. 343-348; «Lope y Madrid» —reseña de *Júbilo y aleyuyas de Lope de Vega*, obra de Federico Carlos Sainz de robles publicado en Espasa-Calpe—, t. LII, n.º CLIV, abril 1936, pp. 116-119. A ellos cabe unir reseñas para *La Vanguardia*, especialmente sobre biografías de Stefan Zweig entre los años 1931-1935.

¹²⁸ También Jaime Torres Bodet se ocupó de consagrar un artículo al ensayo de Maurois desde los *Contemporáneos* de México, en el que destaca las lecciones magistrales del biógrafo francés, aunque echa en falta ver «los talleres de la biografía» (Torres Bodet, 1929: 83), y del que concluye: «De una buena novela no saldrá sino una mala biografía, pero de una buena biografía tampoco saldrá una buena novela. Por eso no hay peor libro que una falsa biografía ni moda más irritante que la de las “biografías noveladas” a que han dado lugar el éxito de un Strachey en Inglaterra o de un Maurois en Francia» (1929: 85)

géneros, de ese equilibrio podría emerger la salvación de la biografía, ya que la historia aportaba los materiales necesarios y la novela, la arquitectura narrativa. Asimismo, Benjamín Jarnés postula un punto de unión capital entre novela y biografía que permite entender su obra y amplía las posibilidades analíticas de la biografía moderna. Este punto no es otro que el del doble protagonismo al que se refería Antonio Espina al comentar *La vie de Molière*, la parte autobiográfica que existe en toda novela y biografía y que también Maurois subraya: «Suele ser la novela una biografía embozada, cuando no es una desnuda autobiografía» (Jarnés, 1929a: 120). En boca del personaje novelesco, según el escritor español asegura, se ponen las audacias, el cinismo y las lacras del propio autor; además de describirse y de hacerle actuar respondiendo a la intención del novelista.

Pese a ese valor autobiográfico de la novela, la biografía exigía una mayor disciplina. En esa disciplina radicaban las posibilidades que presentaba la biografía para cualquier novelista, así como la dificultad de aunar historia y novela en ella:

Pero en la biografía hay que suprimir radicalmente todas estas coqueterías, todos estos arbitrarios devaneos. La biografía es para el novelador una implacable disciplina. La biografía es una novela con falsilla. La biografía es una historia sin coros. La falsilla es un río por donde el biógrafo ha de avanzar penosamente sin otra nave que su ingenio, con una parva provisión de biblioteca, con un exacto reloj, con una fina brújula. La historia sin coros es la melodía desnuda, sinuosa, libre. Es el gráfico de un espíritu que reacciona contra la gran orquesta de su tiempo, que en un momento —o en muchos— impone a la Tierra su acento personal, se revela al rebelarse (Jarnés, 1929a: 120-121).

Esa parte autobiográfica se corresponde con la consideración de la biografía como medio de expresión a la que remite André Maurois y que repite Antonio Espina. El biógrafo artista se encarga de escribir con placer y pasión la vida de un personaje que suscita su interés. De esta manera, el biografiado se convierte en la máscara del autor, una creación de la realidad a partir de la cual vivir sus vivencias. En esa relación entre biógrafo y biografiado, el escritor escoge al personaje por «una necesidad secreta de su naturaleza» (Maurois, 1974b: 1248).

Aparte de proporcionar estas pautas, para el autor de *El profesor inútil* la biografía puede ser un monólogo o convertirse en un dúo si la genialidad y la generosidad del biógrafo lo permitían (Jarnés, 1929a: 121). Se refiere con ese dúo al «hábil contrapunto graciniiano»; esto es, a que el matiz personal del escritor adornara la monotonía que podía suscitar el relato plano y árido de una vida.

En cuanto al contexto histórico-cultural en el que surgía el ansía de biografías, Benjamín Jarnés habla de un «período de sinceridad» —análogo al observado por

Antonio Marichalar— que impulsaba a ese tipo de escritura, rescatando en ello la idea anterior de que en toda obra, en general, hay una parte autobiográfica:

Este período de sinceridad en que vivimos tenía que empujarnos a escribir biografías. Primero, la nuestra, porque toda clara —humilde o soberbia— obra personal es, o ronda, nuestra biografía. Después la verdad plena acerca de un hombre, acerca de nosotros mismos, es algo utópico, irrealizable; pero podemos acercarnos lentamente a ella. Lejos del tiempo de la vacua lisonja, de la estéril cortesanía, entramos en etapas de franca intimidad. Sentimos la complejidad, la movilidad del hecho humano. Queremos fijar, expresar esto de algún modo: nace la biografía (Jarnés, 1929a: 121).

En estas sentencias de Benjamín Jarnés se constata también, por una parte, el cambio del paradigma biográfico. Ya no se trata de dejar para la posteridad biografías laudatorias sobre los grandes hombres de la historia, sino de acercarse con «franca intimidad» a esas figuras y desentrañar todas sus facetas, aun siendo conscientes de la imposibilidad de ese total conocimiento, negado incluso para el propio individuo. Por otra parte, esa nueva percepción de la finalidad de la biografía radica en otro cambio, antropológico para Eugenio Montes, el del sentimiento de complejidad humana nacido del avance de la ciencia psicológica en el «cosmos rotativo» del que hablaba Máximo José Kahn.

Para concluir este artículo, Benjamín Jarnés relativiza la importancia de la «verdad científica» y de la «verdad histórica», puesto que la historia no puede atrapar tal verdad. Parafrasea así el argumento defendido por André Maurois según el cual la historia era siempre una narración de hechos limitados por una razón arbitraria. Asimismo, este punto coincide con el artículo de Ángel Sánchez Rivero sobre *Disraeli*, donde aseguraba que lo que queda de la historia es siempre «el interés por la fuerza humana originaria» (Sánchez Rivero, 1927: 298). Posteriormente, Eugenio Montes sería —como ha quedado expuesto— el defensor a ultranza de la historia frente a esa concepción artística de la biografía. El contrapunto a su teoría se halla en las ventajas que para Benjamín Jarnés proporciona el acercamiento de los novelistas al género:

Surge, a veces, un íntimo rafagueo, invisible para el sabio —apoltronado ante las grandes iluminaciones, ante las grandes masas, ante las grandes paradas—, visible solo para el artista que se lanza a la perenne quimera del oro humano, que atisba en la llanura nevada, monótona, de la historia, llevando por todo equipo su ambición de abrazarse a un tesoro vivo, palpitante, inesperado (Jarnés, 1929a: 122).

Al no poderse saber certeramente la verdad sobre un hombre, la interpretación más cercana, según indicaba Maurois, era la del artista antes que la del sabio. Es una verdad diferente de la que busca el químico o el físico, porque es la verdad profunda de la verdad poética. Jarnés condensó este planteamiento deudor de Maurois en una sentencia que podría considerarse el lema de muchos de los novelistas lanzados a la

tarea de fijar esa movilidad del hecho humano: «Biografía: aventura. Biógrafo: poeta de la historia» (Jarnés, 1929a: 122).

El segundo de los artículos de 1929 llevaba por título «Vidas oblicuas». Se trata de una reseña de *Efigies*, una obra de Ramón Gómez de la Serna en dos volúmenes que comprendía las vidas de escritores del siglo XIX como Baudelaire, Barbey d'Aureilly, Villiers de l'Isle-Adam, Gérard de Nerval, Ruskin, Aloysius Bertrand, Lautreamont, y Remy de Gourmont, entre otros. Para Jarnés, el autor madrileño suma a los atractivos de este compendio biográfico un prólogo en el que plasma buena parte de sus ideas sobre el género¹²⁹. El crítico y novelista considera a Gómez de la Serna un precursor —como en tantas otras cosas— de los biógrafos españoles del momento: «hablo del biógrafo, no del acotador de fragmentos de historia» (Jarnés, 1929c: 251). El novelista aragonés destaca, además, el hecho de que no fuesen vidas relatadas a través de un dato, sino del espíritu transformador del biógrafo: «Porque ningún creador renuncia a sus derechos de primogenitura, y él se ingeniará para, en el trance de no concederle inventar una vida, transfigurarla, al menos» (Jarnés, 1929c: 252).

Como se ha podido apreciar, la cuestión que suscitaba más polémica en la recepción crítica de los nuevos procedimientos biográficos era el límite entre relatar la historia de una vida e inventar una existencia que infringiera los datos reales. Según Jarnés, retomando la constante autobiográfica apuntada en el artículo anterior, el escritor no renuncia a transfigurar la vida que relata, aunque no pueda inventarla, porque cada una de las obras de un artista será siempre autobiografía al ser medio de expresión. El problema en la biografía está en hasta qué punto se puede transfigurar esa vida. Puesto que ninguna ciencia puede obtener la verdad plena, y aunque el biografiado sea otro tras pasar por la intuición del novelista, al menos se tendrá su imagen más cercana. La biografía persigue captar la personalidad real de un hombre, algo resbaladizo por su esencia «en devenir». De este modo, no queda otra solución que resignarse a conocer a la vez dos vidas, la del escritor y la de su héroe (Jarnés, 1929c: 252). Sin embargo, para que se diera esa dualidad, era necesario que existiera una relación de afinidad entre biógrafo y biografiado:

Busquemos, pues, un poeta que valga tanto o casi tanto como su héroe, y hagámosle que nos cuente la vida de ese héroe, aun con peligro de que oigamos dos vidas. O una vida central con ilustraciones de otra, con el timbre de otra. Y si queremos más exactitud, démosle a escoger al poeta entre las vidas de los otros que él mismo soñó vivir o acaso comenzó a vivir; una de esas

¹²⁹ No ha podido hallarse dicho prólogo para contrastar el comentario de Jarnés.

vidas posibles que quedarán invividas, como quedan inrecorridos todos los senderos, menos uno, que en el bosque se nos ofrecen en abanico (Jarnés, 1929c: 253).

El ejemplo de esta manera de proceder, en la que hay resonancias del *Aspectos de la biografía*, se halla en las *Efigies* de Ramón Gómez de la Serna. Recupera el escritor y crítico de *Revista de Occidente*, para validar sus argumentos, fragmentos del prólogo de Ramón Gómez de la Serna, y sostiene que para este escritor el concepto de novela no difiere del de la biografía. Por este motivo:

En su galería solo acoge esos hombres «simpáticos», esos hombres cuya vida pretendió al menos ser tan libre como el biógrafo la sueña para sus entes novelescos. Hombres capaces, en efecto, de saltar sobre todo lo convenido, de «desbarrar» a truke de expresarse lealmente (Jarnés, 1929c: 253-254).

Benjamín Jarnés comparte este supuesto y, por ello, ante el peligro de recurrir a lo novelístico, defiende que las evocaciones biográficas debían llevar a un equilibrio entre lo intuido y lo científicamente dado. Conviene esta defensa de la armonía, además, con la idea respaldada por André Maurois en el *Aspectos de la biografía* de que, pese al peligro que comportaba, no había otro método posible. En cambio, Remedios Alonso da un peso excesivo al artículo sobre las *Efigies* ramonianas y, obviando el peso de la poética biográfica de Maurois, sentencia: «Frente a las ideas orteguianas de lo que debía ser la nueva novela, la nueva historia o la nueva biografía, los jóvenes narradores tenían un “contraejemplo”: el de Ramón Gómez de la Serna» (Alonso Iglesias: 1996: 545).

También es significativo para las ideas jarnesianas en torno a la biografía lo expuesto en *Feria del libro* (1935), donde, tras varios años de auge del género, el escritor llama la atención sobre la figura de Stefan Zweig como «excelente psicólogo» y «alma de enlace»: «Ya que no tenemos almas heroicas busquemos almas de enlace con los héroes que fueron. Este podría ser uno de los más claros y útiles sentidos de la biografía: llenar la vida contemporánea de sombras ejemplares» (Jarnés, 1935b: 133). En la misma obra, Jarnés expone más adelante sus ideas biográficas claramente deudoras de Maurois y de Ortega:

Una biografía, en efecto, es, ante todo, la expresión de esa lucha entre una personalidad con las demás, o de una personalidad consigo misma. Y la biografía de los segundos será la más sabrosa, quizá porque habrá en ella menos *historia*, lo que suele llamare *historia*. Habrá que tener bien presente —no olvidarlo— que biografía de un hombre e historia del mismo hombre son cosas muy distintas. Entre los deberes del biógrafo se cuenta el conocer la historia de su héroe; pero contar solo con eso es contar con bien poco. No sería aventurado decir *contar con nada*. Precisamente la *gran historia* puede coincidir con la *pequeña biografía*, porque escenario se opone a intimidad (1935b: 205).

Asimismo destacables son las reflexiones que el autor español ofrece en 1942 en *Stefan Zweig, cumbre apagada*, ya con una sólida trayectoria como biógrafo pero con toda una serie de acontecimientos históricos y literarios que le llevan a hablar, en el

ocaso de la moda, de las biografías noveladas como de un género de difícil definición, tal como se retomará al final de esta investigación.

Tras la poética de la intuición artística de Benjamín Jarnés, conviene acercarse a la de los biógrafos poetas sostenida por Juan Chabás. El primer apunte crítico respecto al brote biográfico que se ha encontrado de este escritor data de agosto de 1928 en la revista *La Libertad*. Comentando los libros nuevos, Juan Chabás se hace eco de la moda de las «vidas» que inundaban los escaparates de las librerías —imagen casi fosilizada sobre el fenómeno—, y que se incorporaba a España gracias a las Biografías La Nave, de la editorial Atenea. En Francia, la *N. R. F.*-Gallimard, Plon y Gasset seguían consagrados a la publicación de este tipo de obras. Una de ellas, el *John Keats* de Erlande amparado por Gallimard, ocupaba el comentario central de Chabás. En él, valora la penetración en la vida del poeta romántico a través de su obra y de su correspondencia, contrastándola con su vida exterior; esto es, el perfil exterior configurado por las vidas de sus contemporáneos. No obstante el intento, el biógrafo, con su prosa más de crítico y erudito que de narrador, no había logrado animar ese panorama de fondo. La biografía de Keats era, en realidad, una biografía de su obra: «¿Pero no fue precisamente la poesía la única existencia del suave y delicado poeta inglés?» (Chabás, 1928b: 7).

Si bien de este breve apunte pueden extraerse algunos aspectos importantes para el escritor de una buena biografía, son más relevantes otros artículos, como por ejemplo el divulgado en enero de 1930 por *Revista de Occidente* con el *Napoleón* de Emil Ludwig —traducido como se ha indicado por Ricardo Baeza para la Editorial Juventud— como motivo¹³⁰. En esta ocasión, Juan Chabás centra su juicio en poner de relieve la dificultad que entraña la escritura de biografías.

Para este novelista la historia es principalmente vida, por lo que el historiador debe pretender que su relato tenga siempre un valor de actualidad, característica que lo acerca a la novela: «Un personaje histórico, si ha de aparecérsenos con realidad humana, ha de hallarse situado ante su época como se sitúa al personaje inventado sobre el friso de un paisaje, cuando un buen novelista dibuja el ámbito de este y traza el contorno de aquel» (Chabás, 1930: 140-141). La dificultad de escribir este tipo de vidas

¹³⁰ Otras recensiones publicadas por Juan Chabás en *Revista de Occidente* fueron: «Antonio Restori: *El caballero de Gracia*» —editado por Francisco Puella en Génova en 1924—, t. VII, n.º XXI, marzo 1925, pp. 378-279; «Juan de Tarsis» —Narciso Alonso Cortés: *La muerte del conde de Villamediana*, imprenta del Colegio de Santiago de Valladolid—, t. XXI, n.º LXI, julio 1928, pp. 112-118.

es parangonable con la de la poesía: forzar su escritura con el rigor de la rima, en el caso de la poesía, o de los documentos, en el de la biografía, impiden que sea una buena poesía o una «buena novela, ni conseguir el valor de lo puramente histórico». Nótese que Chabás emplea el término *novela* con el significado de «relato de la vida de un héroe histórico». Y es que, su receta para vencer las dificultades de este tipo de empresas consiste en combinar la documentación histórica con virtudes poéticas tales como la sensibilidad y la imaginación:

La narración de los hechos de un grande hombre (y su retrato, como perdido en una de esas galerías oficiales de efigies), si ha de ser nueva e iluminar las pasiones, los anhelos de ese hombre —si ha de ser vida, y al mismo tiempo vida verdadera y creada de nuevo, históricamente justa y aparentemente inventada—, es, en suma, una de las más difíciles tareas literarias. Para cumplirla venturosamente, aparte del saber y del sentimiento históricos, requiérense virtudes poéticas, de sensibilidad y de imaginación (Chabás, 1930: 141).

El emblema de todas esas virtudes es, para Juan Chabás, Plutarco. En comparación con Carlyle, el otro modelo biográfico canónico previo a la renovación biográfica y prototipo del biógrafo historiador, el retratista griego estaba interesado por el hombre, mientras que el inglés estaba seducido por la fisonomía de una época. En uno primaba el carácter novelesco, mientras que en el otro lo hacía la epopeya. El resultado de la combinación entre ambos modos era el *Napoleón* de Ludwig: «Unid —insólito maridaje— esta pasión y aquel entusiasmo, y obtendréis un tono dramático, patético más bien. Este es el tono del libro de Ludwig sobre Napoleón» (Chabás, 1930: 141). Recuérdense las posteriores declaraciones del propio Emil Ludwig que recogió *El Sol* durante su visita a España, en las que aseguraba que Plutarco y Carlyle habían sido sus maestros: el primero por sus dotes psicológicas y sencillez, y el segundo por su representación de cosas e ideas (Ludwig, 1933).

La labor erudita permitía ordenar los materiales y construir con ellos el andamiaje, la arquitectura de la biografía. Sin embargo, esta tarea era equilibrada al suprimir este andamiaje mediante la redacción a modo de creación novelística. Este es el equilibrio pugnado por Chabás y que destaca en la biografía sobre el emperador francés:

Pero, bien acierto, al realizar su obra tuvo Ludwig cuidado de suprimir el menor vestigio de su andamiaje, de manera que todas las vicisitudes de la historia napoleónica no se nos aparecen como datos de una investigación científica, sino como invento puro, como creación novelística (Chabás, 1930: 142).

Meses después, en diciembre de 1930, Máximo José Kahn coincidirá con Juan Chabás en ese misterio del sino representado mediante las incógnitas propias de la trama novelesca, aun conociendo de antemano la vida del biografiado (Kahn, 1930: 2). Tres años más tarde, Juan Chabás vuelve a ocuparse de una biografía de Emil Ludwig,

el *Lincoln*, pero la apreciación del estilo del escritor alemán deja de ser tan favorable. Comienza el crítico el comentario de esta obra diferenciando que la biografía es tarea de poetas si se recrea una vida y de historiadores si prima el detalle y la anécdota. Hay en esa doble perspectiva de la biografía la dicotomía anterior entre Plutarco y Carlyle y, nuevamente, se recalca la necesidad de cierta armonía entre los opuestos:

Acercarse a una vida, por muy humilde que sea; inclinarse hacia ella, escuchar un latido íntimo y seguir el dramático tránsito, gozoso o doliente, por el mundo, es labor de un poeta, si esa vida se inventa o recrea, o de un historiador, si con minucioso detalle se restablece, suceso por suceso, la humana anécdota. ¡Pero qué difícil, sin tener aquella profunda e insólita virtud poética o esta paciente y escrupulosa exactitud erudita, entrar con emoción o rigor en una vida ajena! (Chabás, 1933a: 2)¹³¹

Según el escritor alicantino, Ludwig no era ni historiador ni poeta, sino periodista y un gran reportero. Ya Kahn había sugerido que el lector del autor alemán se sentían ante sus dramas «corresponsal extraordinario de un diario» (Kahn, 1927: 4), mientras que en la reseña de su *Stalin* en *El Sol* se habían loado sus habilidades con el arte de la entrevista y se recordaba su pasado como periodista (M., 1932: 2). Bajo el criterio de Chabás, sus biografías se construían sobre la base de un reportaje: con estilo ágil y ameno recopilaba los ademanes y las anécdotas del personaje histórico. El procedimiento era arriesgado, pero tenía el mérito de la visión rápida y el atractivo de leerse fácilmente. Con ello, Ludwig se había convertido en un «buen viajero de vidas ajenas», aportando al género un «aire de gran turismo» que había calado en los lectores (Chabás, 1933a: 2). Sin embargo, para Chabás la obra maestra del alemán era el *Napoleón*, precisamente por el equilibrio apuntado en la anterior reseña para *Revista de Occidente*:

La obra maestra de Ludwig es, sin duda, su *Napoleón*; suyo, porque ajustó las proporciones humanas del héroe a las dimensiones de su propia obra, más atento a la arquitectura literaria de la biografía que al ímpetu desaforado y romántico de Bonaparte. Y tan difícil ajuste, aunque parezca extraño, quedó realizado sin gran perjuicio para el Emperador (Chabás, 1933a: 2).

En cambio, el resto de biografías de Ludwig, incluyendo la del presidente norteamericano, no salían tan bien paradas por un «frustrado equilibrio entre lo novelesco o periodístico y lo histórico» y, especialmente, por haber intentado «iluminar la secreta fuerza de una vida» con un tono racionalista que empequeñecía al personaje y le desposeía de su heroísmo. En la biografía de Lincoln, concretamente, al no tener

¹³¹ Según Enrique Serrano Asenjo, «La postura de Chabás no deja de ser original al proponer como modelo permanente de historiadores los procedimientos de la novela, pero muy probablemente no suscitó apoyos unánimes y, sobre todo, cabe achacarle que no especifica qué sea lo propio de la biografía como género independiente de la historia, aunque a lo mejor, con tales premisas, no tenía nada que decir en ese sentido por no existir dicha independencia» (Serrano Asenjo, 2002: 163).

Ludwig «cualidades de poeta, de altísimo poeta épico», no había sabido transmitir la lucha entre la faceta humilde, ruda y poco culta del presidente y la capacidad para resolver una guerra civil y abolir la esclavitud. Era, además, una doble vida: la de Lincoln y la de un pueblo joven que empezaba a crear su historia. Por ello, el método del reportaje era insuficiente. Según Chabás, la razón del éxito del biógrafo alemán está en sus lectores, un público poco instruido que desconocía la *Ilíada* y «prefieren el acento de un buen periodista a la voz de un poeta» (Chabás, 1933a: 2).

El biógrafo poeta en el que Juan Chabás apoya su concepción biográfica responde a la exigencia de sentir el «latido íntimo y seguir el dramático tránsito» de la existencia humana. De este modo, la proclama de un biógrafo con aptitudes poéticas y artísticas está vinculada a su propia noción de la vida humana y a la fidelidad al destino individual en términos semejantes a los de Ortega y Gasset. Por ejemplo, al comentar el *Descartes* de A. Hoffmann publicado por la editorial Revista de Occidente, afirma:

Toda belleza y perfección de una vida están en el buen orden con que actúa su íntimo destino. La capacidad de realización y cumplimiento de los mandatos de nuestra conciencia y los imperativos de la voluntad en relación a las circunstancias mudables que constituyen el entorno de nuestro tiempo, esa es la verdadera y entrañable capacidad vital. Ya la vida alcance su razón y vigor totales en la medida en que expendan hacia lo exterior su energía, ya su precio y méritos superiores consistan en hacer de esas externas fuerzas ánimo y conciencia interiores (Chabás, 1933b: 2).

Las referencias a las ideas del filósofo madrileño son palpables: el hombre como resultado de la lucha entre el destino —la fuerza interior, vocacional— y las circunstancias externas. Esto también se constata en el libro de Hoffmann, el cual había logrado relatar la existencia del filósofo racionalista francés desarrollando «la emoción de presenciar ese dramático suceso espiritual que es por sí mismo un hombre que piensa y en el pensamiento halla la razón suprema de su vida» (Chabás, 1933b: 2).

En definitiva, Juan Chabás incidía una y otra vez en que para poder penetrar en el drama espiritual que entraña cualquier vida, especialmente la de los grandes hombres de la historia, se requerían virtudes de poeta. Sin esa manera de sentir y apreciar era imposible llegar a transmitir a los lectores la complejidad de una vida; una complejidad que era mucho más que la mera acumulación de anécdotas.

El último de los críticos y biógrafos que cierra este capítulo es Juan Antonio Cabezas. Como se ha indicado al inicio de este apartado, su casuística difiere un poco de la de los biógrafos anteriores porque no estuvo tan vinculado al círculo orteguiano. Se dedicó principalmente al periodismo y su obra narrativa, iniciada en 1932 con *La señorita*, osciló entre el relato realista y algunas innovaciones vanguardistas. Dos de los

artículos que publicó en *El Sol*, sobre dos obras del austriaco Stefan Zweig¹³², servirán para cerrar el círculo de las consideraciones sobre estos novelistas y biógrafos. Concretamente, sus reflexiones acerca de este biógrafo ofrecen una nueva clasificación sobre los modelos europeos que, al datar de 1935, arrojan una luz retrospectiva sobre el fenómeno biográfico.

En la primera de esas reseñas, acerca de *María Antonieta* —traducido por Ramón María Tenreiro¹³³ en la Editorial Juventud—, recurre a Benjamín Jarnés para definir el modo biográfico del escritor austriaco con la fórmula didáctica sobre el difícil arte de escribir vidas: «Novela es el arte de crear un hombre; biografía es el arte de resucitarlo». Extrae Juan Antonio Cabezas esta sentencia jarnesiana de la nota preliminar a *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*. Stefan Zweig era uno de esos resucitadores de personajes históricos y su *María Antonieta* suponía una superación en su carrera biográfica por ofrecer una mujer «de pasiones y mentalidad corrientes» que, sin proponérselo, «cumplió un alto destino» (Cabezas, 1935b: 2).

En la segunda de esas reseñas, un comentario sobre *Triunfo y tragedia de Erasmo de Rotterdam*, publicado en la misma editorial con Tenreiro como traductor¹³⁴, valora las biografías de Zweig diferenciándolas de los otros dos modelos europeos aún vivos, Maurois y Ludwig. Para Juan Antonio Cabezas, el austriaco presenta una personalidad distinta:

Stefan Zweig, como escritor y biógrafo, supone a nuestro juicio, una modalidad aparte en el actual momento europeo. Aparte, no implica superioridad ni inferioridad, sino personalidad distinta con rasgos firmes y propios, con modalidad artística personal y matices de expresión singulares. Entre la novela biográfica, que puso de moda André Maurois, y la monografía históricobiográfica, que cultivó con tanto acierto el alemán Emil Ludwig, este escritor austriaco, Stefan Zweig, conquista con sus ensayos filosófico-biográficos un puesto de primera línea, por lo menos en nuestro idioma (Cabezas, 1935c: 2).

Esta opinión de conjunto sobre los diferentes tipos de biografías que habían ido desarrollando estos autores permite encuadrarlos en una clasificación diferente de las

¹³² Atribuimos a Juan Antonio Cabezas ambos artículos firmados con las siglas J. A. C. Días antes, el 13 de junio de 1935, había publicado un artículo en *El Sol* con el título «Aniversario: “Clarín”, un provinciano universal». Esta semblanza biográfica sobre el autor de *La Regenta* en el trigésimo cuarto aniversario de su muerte llevaba el mismo título que la biografía que Cabezas publicó en la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX de Espasa-Calpe en 1936.

¹³³ Ramón María Tenreiro (La Coruña, 1879 – Bine, Suiza, 1939). Crítico, escritor, traductor y político. Sus primeros trabajos aparecieron en *La Lectura* y también fue un asiduo colaborador de *El Sol*. Ese mismo año apareció su primera novela *Embrujamiento* (1908), a la que siguieron *El loco amor* (1921), *La promesa* (1926), *Dama pobreza* (1926), *La esclava del Señor* (1927), *La ley del pecado* (1930), y cuentos como *Lunes antes del alba* (1918). Fue traductor, entre otros, de Kellerman, Goethe, Hebbel y Fogazzaro. Como político, fue elegido diputado por La Coruña en las elecciones de 1931 y cuando estalló la guerra civil española fue nombrado secretario de la embajada de Berna, ciudad en la que falleció.

¹³⁴ Juan Antonio Cabezas elogia en ambas críticas la traducción realizada por Ramón María Tenreiro.

hasta ahora observadas. Por ejemplo, André Maurois es identificado como el paladín de la novela biográfica, se entiende que por su *Ariel*, primera biografía encuadrable en estas coordenadas. Por su parte, Emil Ludwig no es considerado como un reportero, tal como hacía Juan Chabás, sino que para Cabezas en sus ensayos prima el carácter histórico. La comparación entre los diferentes modos biográficos de estos escritores hace de Zweig un ensayista entre lo filosófico y lo biográfico. Juan Antonio Cabezas subraya el carácter objetivo y detallista de las obras de Maurois y el abarcador de grandes panoramas de Ludwig para oponerlos al estilo de Zweig, el cual busca las figuras olvidadas del pasado y las rescata sin centrarse en lo que de ellas vieron sus contemporáneos, sino en lo que el propio personaje intentó que no se viese: «Prescinde a propio intento de la historia y de la novela de su personaje. Busca solo su vida. No la vida que vivió para los demás, sino la vida que vivió para sí mismo». Tal como quedaba expuesto en otras reseñas, «Más que al hecho biografiado, atiende Zweig a los oscuros móviles que lo determinaron desde el fondo íntimo del “yo”» (Cabezas, 1935c: 2). Esta misma podría ser el punto de partida para apreciar el enfoque que el escritor español dio a su «*Clarín*»: *el provinciano universal*.

Como podrá observarse cuando se comenten las reseñas efectuadas sobre las biografías de la colección biográfica de Espasa-Calpe, algunas de ellas no terminaron de ser favorables. Por ello, es necesario tener presentes la preceptiva de estos novelistas y biógrafos de la serie para poder calibrar cuáles eran los rasgos de la nueva biografía que debían prevalecer para ellos también en esta empresa editorial.

La conclusión más relevante de este repaso por la poética acerca de la biografía moderna expuesta por los propios novelistas dispuestos a ampliar su repertorio prosístico incursionando en el campo biográfico es la coincidencia en una poética del equilibrio. La renovación de los patrones de la biografía clásica se caracterizaba, como se desprende de sus declaraciones, por la inclusión de la mirada y el hacer propios del novelista, en su modo de profundizar en el personaje. Cabe advertir al respecto que ninguno de ellos empleó en sus comentarios acerca del género aquí recopilados la etiqueta híbrida de «biografía novelesca» o «biografía novelada». Se refirieron, en general, a la biografía sin ambages, desnuda de adjetivos que no fueran el de *artística* o *moderna*, y aun estos empleados excepcionalmente. Y es que precisamente las reflexiones de estos autores se encaminaban a realzar el carácter artístico intrínseco a la biografía en cuanto que estudios de almas, valor que subrayaba la biografía moderna. Recopilando las metáforas diseminadas en las diferentes publicaciones periódicas, los

biógrafos eran poetas de la historia —Benjamín Jarnés—, resucitadores de muertos —Antonio Marichalar—, intérpretes de vidas —Antonio Espina—, y hombres que vibran y reconstruyen individuos —Benjamín Jarnés, de nuevo—. Frente a los detractores del auge como moda editorial que podía distorsionar la verdad histórica; esto es, ante el peligro del hibridismo genérico, los propios biógrafos-novelistas españoles defendían, como sus homólogos europeos, el equilibrio entre interpretación y creación, así como una correcta elección del personaje biografiado impulsada por la afinidad del biógrafo y por la base de drama vital necesaria.

Esa teoría del equilibrio se encuentra, por lo tanto, en consonancia también con la poética defendida por gran parte de los críticos que se ocuparon de la recepción del fenómeno en España y Europa. De este modo, el presente capítulo permite comprobar, como se apuntó anteriormente, que tanto los críticos veteranos como los más jóvenes subrayaban, parafraseando a *Andrenio*, los magníficos estudios de almas que ofrecían los retratos históricos trazados con arte y penetración. Coincidían, además, en que los encargados de culminar esa misión debían ser los críticos y novelistas, únicos capaces de ahondar artísticamente en esas vidas llenas de complejidades.

En cuanto a los modelos europeos, no cabe duda de que conocían los postulados teóricos reunidos por André Maurois en su *Aspectos de la biografía*. Avanzándose a esas reflexiones o haciéndose eco de ellas tras su lectura, las voces a favor del género convenían con su proclamación del biógrafo artista; en otras palabras, concordaban en la importancia de una deformación artística delicada y sensata unida a una obligada sinceridad por parte del biógrafo que facultara para humanizar al personaje y dejarse llevar por él. Dada la similitud entre las ideas vertidas en este ensayo por Maurois y las que al unísono conforman la recepción del fenómeno biográfico en las décadas de los años 20 y 30 en España, conviene recuperar las principales consideraciones del biógrafo francés que sintetizan la poética mayoritaria —esto es, omitiendo las voces opuestas por ser menos en comparación— de los críticos españoles. Uno de esos puntos cardinales en común es el interés de los lectores por las biografías como respuesta a la inquietud por la complejidad de la persona, fruto del avance de los estudios psicológicos. Esa complejidad se imbricaba con la idea constante del destino especialmente incisiva en Ortega y Gasset. Pese al conocimiento más o menos amplio de los personajes biografiados —de sus peripecias y su desenlace—, el biógrafo artista era capaz de escoger lo esencial del conjunto y situar al lector en su atmósfera para comprender sus sentimientos. Se lograba aunar así la evolución sentimental y espiritual, por una parte, y

la historia como telón de fondo, por otra. El valor poético de la obra surgía por el ritmo, traducible en este caso en la reaparición de los temas esenciales de esa existencia, así como de la universalidad de nociones como el destino, la huida del tiempo, o la humildad de la condición humana. Otro nexo de unión era la defensa de la idoneidad del biógrafo artista justificando que no se puede saber con rigor la verdad de un hombre, no se puede conocer su vida desde el exterior, como tampoco se puede llegar a conocer con exactitud a uno mismo. Este argumento validaba la labor del artista porque el ser humano, y la realidad, se concebían como mera interpretación y construcción. La vida de cualquier ser humano es, en sí, una verdad diferente de la verdad científica: es una verdad poética solo al alcance de la interpretación del artista, de su intuición, y no del sabio o erudito acumulador de datos y fechas. Esta teoría llevaba a relativizar, al mismo tiempo, la objetividad de la historia y a apreciar en ella un conjunto de interpretaciones y acercamientos desde diferentes posiciones a la verdad: no hay una verdad única.

La interpretación que el biógrafo artista llevaba a cabo sobre la personalidad del personaje en cuestión aportaba un carácter autobiográfico —con Ramón Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés como principales paladines de este rasgo en las letras hispánicas—, con el que no parecía estar completamente de acuerdo Antonio Marichalar. Este signo autobiográfico era glosado por Maurois en la concepción de la biografía como medio de expresión al estar escrita con placer y pasión. De ahí también el interés suscitado por el biografiado a fin de servir de máscara ficcional del escritor: «autobiografía disfrazada de biografía» —aunque Maurois advertía que no siempre era posible lograrlo sin desfigurar la historia—. Más allá del biógrafo y de los rasgos estéticos acumulables en la obra, el lector de biografías también podía hallar en ellas un medio de expresión, como en cualquier otra manifestación literaria, gracias al mimetismo e identificación para comprender a los biografiados y vivir otras existencias y aventuras, en este caso reales a diferencia de la novela.

Esa comprensión es otra de las características biográficas sustentadas por Maurois y algunos críticos españoles. Se trataba de comprender y no de juzgar, puesto que el moralismo ético se alejaba de las ventajas de la lectura estética.

En definitiva, la poética de la biografía moderna consensuada por los críticos más relevantes del momento manifestaba la riqueza que este género ofrecía pero no ocultaba la dificultad que suponía practicarlo con acierto. Ello explica la teoría del equilibrio, así como de cierto eclecticismo, que mantuviera la balanza en el nivel adecuado entre sensibilidad artística, interpretación y documentación.

CAPÍTULO 6. EL PAPEL DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET COMO IMPULSOR DE LA COLECCIÓN

Porque, no se dude, toda vida es secreto y es jeroglífico. De aquí que la biografía sea siempre un albur de la intuición (Ortega y Gasset, 2006b: 89).

En los capítulos precedentes se ha profundizado en la génesis y expansión de la nueva biografía por Europa y en cómo esta es recibida por parte de la crítica española. Es momento de abordar el cariz que José Ortega y Gasset circunscribe al género, así como los motivos que le llevan a concebir la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX. Recapitulando, se ha evidenciado que en Europa el fenómeno nace como una respuesta desmitificadora a raíz de la Primera Guerra Mundial, especialmente en el caso de Lytton Strachey, y como evolución del propio género gracias a las teorías de Freud y de Bergson, entre otros, y a un contexto de debate sobre la supuesta crisis de la novela. Pese a estas coincidencias, se ha indicado la particularidad de cada uno de los focos biográficos según, principalmente, las inquietudes de sus biógrafos más destacados. En España, la renovación biográfica estuvo en gran parte mediatizada por las ideas del filósofo madrileño en el significativo período comprendido entre finales de la Dictadura de Primo de Rivera y comienzos de la Segunda República.

Tal como se ha referido en la introducción al comentar el estado de la cuestión, son pocos los que han investigado sobre esta faceta orteguiana. La ausencia de un archivo histórico de la editorial Espasa-Calpe, así como los documentos que el paso del tiempo sustrae de los legados personales, dificulta la tarea de averiguar cuál fue la relación de Ortega y Gasset con la colección y cuáles fueron sus atribuciones al respecto¹. A estos efectos, sería útil conservar el acta de reunión del Comité de Gerencia de Espasa-Calpe donde, hipotéticamente, el profesor de metafísica propuso el proyecto. No obstante, esta carencia obliga a ramificar la investigación por otras vías menos directas que desempolven el rastro del impulso de la colección. De este modo, en una

¹ A estos efectos, en la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón no se conservan notas del filósofo sobre la colección como sí ocurre con otros materiales allí depositados, entre los que se encuentran peticiones de dirigir colecciones como «Las crónicas» (PB-302/80, 06-06-1935) o el estudio de una colección de diez volúmenes de 300 páginas con el título de España en República, Los valores de la España de Hoy o Revisión de España (PB-459/2, sin fechar).

primera instancia la revisión de documentos coetáneos al nacimiento de la colección no arroja luz en este punto. Los anuncios de Espasa-Calpe no mencionan el germen orteguiano de esta, si bien en ocasiones sí indican la dirección a cargo de Melchor Fernández Almagro. Lo mismo sucede con las recensiones en los espacios de crítica literaria. Solo buceando en la correspondencia del crítico granadino depositada en el Museo Casa de Los Tiros de la ciudad andaluza y recogida en diferentes epistolarios encontramos la prueba de que fue Ortega quien le propuso como director editorial hacia el verano de 1928 —véanse las referencias en el capítulo 7—. En el Archivo José Ortega y Gasset (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), la única constancia de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX es una carta de Melchor Fernández Almagro del 16 de septiembre de 1929 en la que este se dirige al filósofo en los siguientes términos:

No quisiera molestar su atención, aunque sea brevemente, con un asunto que no tiene, en realidad, importancia. Pero, considero obligado darle cuenta de la carta que dirijo a Calpe, ya que Vd. tuvo la amable deferencia de proponer mi nombre para dirigir las Biografías del siglo XIX (Archivo José Ortega y Gasset, C-61/7).

Más adelante, cuando profundicemos en la gestación y el desarrollo de la colección, volveremos sobre esta misiva. Quede aquí la constancia de que Ortega y Gasset fue el responsable de designar como director editorial al crítico e historiador asiduo de la conocida tertulia de Revista de Occidente. Se deduce de ello, asimismo, que la idea de publicar una colección de biografías decimonónicas también surgió del filósofo. La confirmación de esta premisa viene de la mano del repetido testimonio de la novelista Rosa Chacel, quien aseguraba atreverse «a contarme entre los discípulos de Ortega» (Chacel, 1993c: 396). El primero de ellos aparece en «Respuesta a Ortega: la novela no escrita», un texto de 1956 en el que, recordando el magisterio orteguiano y admitiendo los escasos logros de las novelas de los jóvenes escritores, declara: «A principios del 1930 me propuso Ortega la biografía de Teresa Mancha para la colección de Calpe “Vidas extraordinarias del siglo XIX”, y me dijo que procurase tener el primer capítulo para el número de homenaje al Romanticismo, que haría la Revista» (Chacel, 1993b: 382). Teresa no llegó a tiempo de publicarse en las prensas de Espasa-Calpe en 1936 y tuvo que ver la luz fuera de la colección, ya en Buenos Aires, en 1941². El

² En «Sendas perdidas de la generación del 27», conferencia pronunciada en el Instituto de Cultura Hispánica y publicada por primera vez en *Cuadernos Hispanoamericanos* (n.º 322-323, 1977), Chacel repite ese encargo y la vinculación con el centenario del Romanticismo: «Poco después Ortega ideó la colección “Vidas extraordinarias del siglo XIX”, biografías de gentes célebres de esa época tan poco brillante, y las repartió entre sus colaboradores. A mí me asignó la de Teresa Mancha, la amante de

equivoco en el título exacto de esta es una constante en las declaraciones de la vallisoletana. No obstante, lo más significativo es la implicación del filósofo en la asignación de algunos de los biografiados a sus discípulos y la vinculación con la conmemoración del Romanticismo. Más sustancial es, si cabe, un fragmento posterior en el que la novelista expone con mayor detalle los motivos que impulsan a Ortega a poner en marcha una colección de estas características, comenzando por el de reconciliar a los jóvenes vanguardistas con el siglo anterior:

Esta reconciliación con la realidad, esta aceptación del presente, que solo existe cuando el eje mental coincide con el vital, tenía que dar como resultado la valoración del recuerdo. [...] Tenía que desembocar en la biografía. La colección «Vidas extraordinarias del siglo XIX», comenzada en el 28 ó 29, creo, era ya una empresa que marchaba por el camino real. Ortega, como maestro que hace una señal con lápiz en el libro y ordena a los párvulos rebeldes; «¡Mañana, desde aquí hasta aquí!», nos dio de tarea a cada uno un alma. Algunas resultaron espléndidas: la de *El duque de Osuna*, de Antonio Marichalar, la de *Luis Candelas*, de Antonio Espina, por ejemplo. No puedo detenerme aquí a demostrar cómo esos tipos legendarios *entraban* en la actualidad de las letras españolas, cómo el ejercicio impuesto por Ortega iba creando la habituación del ojo a la visión del subterráneo. Si aquello hubiera seguido, el español se habría acostumbrado a mirar en la oscuridad más profunda, la propia. Habría pasado de los grandes tipos monumentales a los héroes íntimos —infancia, adolescencia— a los ambientes próximos, pequeños, provincianos (Chacel, 1993b: 391).

Rosa Chacel destaca, por lo tanto, la recuperación del pasado y la profundización en las almas interesantes de la anterior centuria por parte de los escritores más deshumanizados e insiste en la función educativa y formativa que cumplía con ello la colección. Incide en este aspecto, como se verá, en su «Advertencia» a *Teresa* en la edición española de 1963, y en dos textos de 1983: «Revisión de un largo camino» y «Ortega». La ausencia documental ha fomentado que los pocos investigadores que han aludido al fenómeno lo hayan hecho conducidos por las palabras de Chacel. Así ocurre en manuales historiográficos como el de Emilia Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea* (1966), quien al referirse a la labor orteguiana incluye la colección biográfica:

Pero, como anticipáramos, es interesante señalar que el propio Ortega impulsa concretamente a sus discípulos a la tarea de biógrafos que nace así, como otras empresas

Espronceda, única figura de nuestro romanticismo inmortalizada por un poeta. Como en el otoño del treinta se iba a hacer en la *Revista* un homenaje al Romanticismo, me dijo Ortega que procurase tener el primer capítulo de Teresa. Me fue muy difícil conseguir datos, porque Teresa tuvo muy mal fin y los descendientes se negaban a darlos» (Chacel, 1993a: 246). En el archivo de Melchor Fernández Almagro se ha encontrado una carta de la autora del 12 de noviembre, parece que de 1930, en la que le pide una moratoria (FA/2719). Según cuenta la aprendiz de biógrafa en la misma conferencia, terminó el libro en mayo de 1936 y firmó el contrato con Calpe: «no es necesario decir por qué no llegó a publicarse: a los dos meses estalló la guerra» (1993a: 247). Ya en 1941, instalada en Buenos Aires, fue Guillermo de Torre quien le propuso «sacarla en una editorial que algunos exiliados españoles habían formado, aneja a la de Losada» (1993a: 248). Para más información sobre *Teresa*, véanse el artículo de Raquel Asún (1988), así como la tesis doctoral de Ana Rodríguez Fischer (1986) y la introducción de esta última al volumen 5 de la *Obra completa* de Chacel en la Fundación Jorge Guillén en el que aparece este título.

orteguianas, bajo un sello de aristocratismo y de elegancia espiritual, pero proyectada hacia el ámbito popular, en la colección de *Vidas españolas del siglo XIX* (Zulueta, 1974: 309).

Sorprende que, al repasar las trayectorias de Ortega y Gasset, su discípulo Julián Marías omite la colección de Espasa-Calpe y solo comente la dedicación del filósofo al género biográfico a partir de sus años de exilio en Lisboa (Marías, 1983b). Tampoco sus biógrafos se han detenido en este proyecto: desde las biografías realizadas por sus hijos José Ortega Spottorno —*Los Ortega* (2002)— y Soledad Ortega Spottorno —*José Ortega y Gasset, imágenes de una vida 1883-1955* (1983)— hasta las publicadas por diferentes especialistas, entre las que destacan *José Ortega y Gasset: el imperativo de la modernidad* (1994), de Rockwell Gray; *José Ortega y Gasset (1883-1955). Vida y filosofía* (2003), de José Lasaga Medina; *Ortega y Gasset* (2002), de Javier Zamora Bonilla, y *José Ortega y Gasset* (2014), de Jordi Gracia. Leyendo estas obras más o menos canónicas se repara en que solo este último y Gray mencionan el proyecto biográfico entre las iniciativas llevadas a cabo por su biografiado. En el caso de Jordi Gracia, en su extensa y completa biografía trae a colación la serie³ junto con otras iniciativas en las que Ortega y Gasset opera como «un aliado funcional que promueve desde su autoridad simbólica y un tanto cargante la nueva literatura» (Gracia, 2014: 376). El catedrático de Literatura Española Contemporánea relaciona el género con los «propios intereses» orteguianos y, a diferencia de algún que otro investigador, con el nuevo modelo novelizado y literario de Lytton Strachey y de André Maurois. Por su parte, Rockwell Gray, refiriéndose también a la vinculación del filósofo con la nueva literatura, expone:

Ortega, asimismo, promovió, a través de la *Revista* y la Colección Austral de Espasa Calpe, una serie de biografías, más o menos noveladas, de españoles del siglo XIX escritas por Jarnés, Espina, Antonio Marichalar y Juan Chabás. Este proyecto surgió de dos convicciones orteguianas. Por un lado, pensaba Ortega que la ausencia de una sólida tradición biográfica en España la mantenía ignorante de su propia cultura. Por otro lado, una biografía inventiva —semejante en su licencia poética a la novela— era, quizá, el mejor y más concreto ejemplo para analizar y comprender la interdependencia del “yo” individual y su circunstancia (Gray, 1994: 184).

³ Hay algunas imprecisiones al respecto, las cuales no menoscaban la ardua labor del Dr. Gracia. Una de ellas es la ausencia del título de la colección, ya que se refiere a ella como «la colección de vidas del siglo XIX en Calpe». Finaliza la breve referencia descriptiva concluyendo que la colección «llegaría a los veintitantos títulos firmados por Jarnés, Espina, Ayala, Chabás o Marichalar» (Gracia, 2014: 375). Cabe precisar, como se verá en los siguientes capítulos, que en total fueron cincuenta y nueve biografías y que, pese a algún artículo de Francisco Ayala, este no formó parte de la serie ni se ha encontrado indicios de que se le encargase ningún personaje.

Salvando el detalle de que la Colección Austral es posterior a la colección de Espasa-Calpe⁴, Gray apunta a dos de los detonantes principales para Ortega: la práctica de un género escaso en las letras hispánicas y la relación con su propia filosofía. No es extraño, tampoco, que el filósofo se sintiese atraído por una modalidad con la expansión de la nueva biografía, ya que, en parte, encajaba con dos de los designios más arraigados en su trayectoria: el cosmopolitismo y la europeización. Ortega y Gasset no solo es uno de los pocos filósofos españoles que puede ponerse en parangón al resto de pensadores europeos desde sus primeros viajes a Alemania, sino que, asimismo, habla de la necesidad de europeizar España desde tempranos textos como «Asamblea para el progreso de las ciencias» (1908), donde propone como fórmula precisa de europeización «educar primero unos pocos hombres de ciencia» para que estos propaguen sus conocimientos (Ortega y Gasset, 2004a: 186), y la conferencia «La pedagogía social como programa político» (1910), en la que, en la misma dirección, proclama sus conocidas palabras:

Regeneración es inseparable de europeización: por eso apenas se sintió la emoción reconstructiva, la angustia, la vergüenza y el anhelo, se pensó la idea europeizadora. Regeneración es el deseo; europeización es el medio de satisfacerlo. Verdaderamente se vio claro desde un principio que España era el problema y Europa la solución (2004m: 102).

Aunque normalmente Ortega defendiera el acercamiento a las tendencias y los descubrimientos de otros países europeos desde el ámbito científico a fin de paliar el atraso nacional, lo cierto es que ello era extensivo al plano cultural y, esencialmente, al literario. Prueba de ello es la ya mencionada creación de *Revista de Occidente* a semejanza de la *Nouvelle Revue Française* (Sanz Roig, 2013) y el paralelismo con las *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* y las *Vies des Hommes Illustres* de Gallimard, además de la literatura extranjera, principalmente europea, que esta dio a conocer entre el público culto. El prurito europeo, por lo tanto, es indisoluble para él de una labor pedagógica presente no solo en la mayoría de sus iniciativas, sino también en la nueva biografía. Adherido al europeísmo orteguiano se encuentra el cosmopolitismo, protagonista de un artículo de 1924 en el que el filósofo hablaba de la relación entre ciertas minorías intelectuales de Europa y América (Ortega y Gasset, 2006d: 199). Esa voluntad de paliar la distancia cultural con Europa y de lograr que España,

⁴ Seguramente la confusión se deba a que algunas de las *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* fueron a parar a la Serie Naranja de Austral. Véanse al respecto los artículos «Política y cultura: Biblioteca Contemporánea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural», de Fernando Larraz (2009), y «La Colección Austral: 75 años de cultura en el bolsillo (1937-2012)», de Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldua (2012).

primordialmente sus élites intelectuales, se sintiera parte de ese cosmopolitismo cultural europeo es la que Rockwell Gray subraya como «imperativo de la modernidad»:

Su conciencia de que la idiosincrasia del español medio se encontraba tan lejos del sentido de responsabilidad social como la cultura de la nación lo estaba de los avances de la ciencia y la enseñanza europeos, le proporcionaba, por supuesto, una ventaja especial, una mayor sensibilidad hacia el peso del pasado y la carga de la tradición, tan proverbial en España. Al igual que otros intelectuales y escritores contemporáneos de áreas periféricas como Rusia, Escandinavia, Irlanda, e incluso Italia, experimentó la necesidad imperiosa de estar al tanto de las innovaciones que estaban aconteciendo en los laboratorios, las universidades, los cafés y los talleres de las principales ciudades europeas, e hizo que su tarea principal fuera la traducción de este fermento a su propia lengua y cultura (Gray, 1994: 39).

Por su parte, Francisco Romero prefería denominar esa hegemonía pedagógica de Ortega y Gasset como «jefatura espiritual», perfil que definía del siguiente modo:

El jefe espiritual es siempre, en alguna medida, un político de la cultura, aunque no todos los que merecen llamarse políticos de la cultura alcancen la jerarquía de jefes espirituales. Son políticos de la cultura los grandes promotores y organizadores de empeños culturales, los que saben crear las condiciones para que la vida espiritual florezca, los que impulsan planeadamente las ciencias y las artes, posibilitando el esfuerzo ajeno. El jefe espiritual contribuye a esto de ordinario, pero va más allá, porque cumple una función magistral, de inspiración y orientación, que afecta a los contenidos de la vida del espíritu, y no meramente a su movilización y organización, que es el principal trabajo del mero político de la cultura. La jefatura, que no debe confundirse con cualquier influjo póstumo o a distancia, por grande y trascendental que sea, es siempre efectiva e inmediata en su tiempo y supone la acción por presencia, la voluntad de intervención y de dirección, la proposición de fines y de medios, y de ahí que sean requisitos en el jefe la autoridad y la energía (Romero, 1960: 10).

José Ortega y Gasset ejerció esa jefatura espiritual, ese «afán de claridad sobre las cosas», y una función magistral para «poner el espíritu de España al nivel de la Historia» (Ortega y Gasset, «Prólogo a una edición de sus obras», 2006b: 96 y 98) que influyó, como indica Vicente Cacho Viu, en tres generaciones:

Para llegar a ser un líder auténticamente intergeneracional, una personalidad intelectual tiene forzosamente que haber llegado a desempeñar las tres funciones a las que acabamos de aludir: conformar la generación propia, dotándola de un ideal público; captar a la inmediatamente anterior, para que se sume de alguna manera a ese ideal colectivo; y, llegando el momento, seducir a la generación emergente con tal de que continúe, sin más revisiones que las estrictamente indispensables, la propuesta recibida de sus ancestros intelectuales (Cacho Viu, 2000: 52)

Ortega desarrolló ese liderazgo fundamentalmente como profesor, desde la cátedra de Psicología, Lógica y Ética en la Escuela Superior de Madrid y después desde la de Metafísica de la Universidad Central de Madrid, y como alentador de otras iniciativas de carácter pedagógico —por ejemplo, la Liga de Educación Política Española (1914)—, junto con sus ensayos, su faceta periodística —la «plazuela intelectual» en *El Imparcial*, *España*, *El Sol*, *La Voz*, *Luz...*—, sus labores editoriales en Calpe —y después en Espasa-Calpe— y en *Revista de Occidente* y su editorial. La *Revista* no solo aglutinó a los críticos y escritores del momento, sino que en su sede el magisterio intelectual de Ortega se extendía a sus periódicas tertulias. Por la revista

pasaron varios miembros de la Generación del 27 y de la vanguardia, así como aquellos que practicaron una prosa innovadora: Federico García Lorca, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Francisco Ayala, Ernesto Giménez Caballero, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Max Aub, Ramón Gómez de la Serna, Rosa Chacel, etc. De nuevo el recuerdo de la novelista constata ese magisterio intelectual sobre varias generaciones:

Creo que la mayor —me atreveré a decir la más verdadera, la más sustancial, la más original, esto es, propia, singular— gloria de Ortega es ese magisterio que ejerció sobre la juventud. La circunstancia nuestra no es la suya, pero las circunstancias no cambian las leyes biológicas: cambian los hechos, los fenómenos, efectos de las causas inmutables y la ley más axial en la obra de Ortega es que esta *fue dicha por él a los jóvenes*. Si no hubiera sido este su propósito, tal vez se hubiese encerrado en un refugio de meditación en vez de prodigarse socráticamente por las calles, cátedras o periódicos. La ley es que en lo cambiante prevalece lo permanente, y Ortega, teniendo como joya de su creación la salvación de la circunstancia —rueda de la Fortuna— cambiante sin reposo, siempre creyó que hablaba a unos y a otros: a los que, siendo otros, eran *lo mismo*. La juventud, que quiere ser fertilizada por la palabra del maestro (Chacel, 1993b: 416).

Cada una de las referidas actividades que desarrolló Ortega, desde la cátedra hasta los artículos periodísticos, pasando por su labor editorial o su corta incursión en política con su Agrupación al Servicio de la República, responden al mismo «efecto»: sus «ensayos de amor intelectual». El mismo Ortega lo plantea de este modo en el prólogo a las *Meditaciones del Quijote* (1914):

Bajo el título *Meditaciones* anuncia este primer volumen unos ensayos de varia lección y no muchas consecuencias, que va a publicar un profesor de Filosofía *in partibus infidelium*. Versan unos —como esta serie de *Meditaciones del Quijote*— sobre temas de alto rumbo; otros sobre temas más modestos, algunos sobre temas más modestos, algunos sobre temas humildes todos, directa o indirectamente, acaban por referirse a las circunstancias españolas. Estos ensayos son para el autor —como la cátedra, el periódico o la política—, modos diversos de ejercitar una misma actividad, de dar salida a un mismo efecto. No pretendo que esta actividad sea reconocida como la más importante en el mundo; me considero ante mí mismo justificado al advertir que es la única de que soy capaz. El afecto que a ella me mueve es el más vivo que encuentro en mi corazón. Resucitando el lindo nombre que usó Spinoza yo le llamaría *amor intellectualis*. Se trata, pues, lector, de unos ensayos de amor intelectual (Ortega y Gasset, 2004i: 747).

También las editoriales conforman esas actividades desde las que ejecutar ese amor intelectual e introducir en España las ideas de Freud, Spengler, Bonola, Max Born, Brentano, Fichte, Hegel, Heimsoeth, Hessen, Husserl, Kierkegaard, Russell, Scheler, Simmel, Somnart o Jung entre tantos otros⁵. Este es quizás la labor del filósofo que se

⁵ En el caso del padre del psicoanálisis Julián Marías explica que Ortega y Gasset brindó la idea de publicarlo a José Ruiz Castillo, director de Biblioteca Nueva, en vez de hacerlo él mismo porque, aunque consideraba que era importante que los españoles lo leyesen, sus ideas «le parecían contener una considerable porción de error o desorientación» (Marías, 1983b: 160). En cambio, Spengler, Bolona y Max Born fueron publicados en la Biblioteca de Ideas del Siglo XX de Espasa-Calpe, mientras el resto aparecieron en la editorial de Revista de Occidente.

trata de un modo más secundario, como una especie de trabajo remunerado con el que completar su ejercicio docente. Su incursión en el mundo editorial, como buena parte de su participación en empresas periodísticas, es fruto de su amistad y sintonía con el ingeniero industrial Nicolás María de Urgoiti. Creador de La Papelera Española, Urgoiti decide ampliar sus negocios en la cadena del papel con la puesta en marcha de la editorial Calpe (Compañía Anónima de Librería, Publicaciones y Ediciones) en 1919, aspiración propiciamente recibida por Ortega y Gasset según su hijo José:

 Mi padre apoyó con entusiasmo esta iniciativa de Urgoiti, y Calpe fue para él, desde su creación, una de sus mayores dedicaciones. El formar parte del consejo directivo le proporcionó además unos ingresos inesperados que ahorraron un poco la tenuidad de su vida económica (Ortega Spottorno, 2003: 480).

Ortega desempeñó una función capital en Calpe, ya que, además de ser miembro del Comité Directivo, ocupó el puesto de director editorial entre junio de 1918 y diciembre de 1925⁶. Ese trabajo fue especialmente intenso en la misión de ofrecer al público importantes obras y autores extranjeros. A grandes rasgos, entre los objetivos de la empresa figuraban la edición por cuenta propia y ajena de toda clase de obras (literarias, artísticas, pedagógicas, científicas, etc.; la publicación de toda clase de diarios, revistas, ilustraciones y folletos de carácter cultural, científico, artístico, creativo, etc.), y la confección y explotación del libro impreso. Ortega contribuyó activamente a la consecución de estas metas, tal como realza Juan Miguel Sánchez Vigil:

 Ortega planteó a corto plazo la creación de un fondo editorial de temática variada, estructurando en series que comprendieran las principales materias de interés. Aunque algunas se destinaron al público en general, como las heredadas de la editorial Gallach y las literarias, la mayoría fueron pensadas para el sector culto de la población: estudiantes, profesores, profesionales y especialistas. Seleccionó personalmente a los directores, profesionales y especialistas. Seleccionó personalmente a los directores de cada colección entre prestigiosos profesionales, y así lo confirman dos cartas enviadas a Urgoiti desde Zumaya durante el verano de 1918 en las que hace referencia a las conversaciones con Menéndez Pidal sobre el *Diccionario del Español Hablado en Ambos Mundos* y con Juan Dantín Cereceda sobre los libros de geografía y las guías regionales (Sánchez Vigil, 2005b: 186).

También José Ortega remarca que su padre «fue el captor de muchos de esos directores de colección» (2003: 481), por lo que no debe sorprender que Melchor Fernández Almagro fuese uno de esos reclutados. Asimismo, en calidad de asesor, el

⁶ Tal como expone Juan Miguel Sánchez Vigil: «El equipo de trabajo de la editorial estuvo compuesto por el presidente Nicolás de Urgoiti, el director editorial Ortega y Gasset, el gerente José Gallach, el secretario Lorenzo Luzuriaga, el ingeniero técnico José Nicolás de Urgoiti, primogénito de Urgoiti, y el director administrativo Ricardo Díez Campaña, yerno de Gallach. Aunque Ortega ejerció de asesor desde la fundación, con la tarea de examinar las obras para su aprobación o rechazo, fue reconocido oficialmente en el cargo en enero de 1919, encargándose también de la dirección de la Biblioteca de Ideas Fundamentales del Siglo XX y de la secretaría del Comité Directivo desde marzo del mismo año, con un sueldo anual de 8.000 pesetas» (2005b: 183).

filósofo organizó la editorial en seis secciones y aconsejó en la selección de responsables para las mismas⁷, y, a partir de 1920, puso en marcha la dirección de series con voluntad pedagógica en diferentes campos como la Biblioteca de Ideas del Siglo XX, dirigida por él mismo; la Biblioteca Social, coordinada por Juan Salas Antón; la Biblioteca Normalista y Biblioteca de Vulgarización Científica, dirigidas ambas por Luis de Hoyos Sainz; y dispuso dentro de la Colección Contemporánea la serie Los Nuevos «con el objetivo de dar a conocer a los autores noveles españoles e hispanoamericanos» (Sánchez Vigil, 2003: 187)⁸.

Poco más tarde, en 1923, Ortega decidió publicar su propia publicación mensual: la *Revista de Occidente*. En el prólogo del primer número, el filósofo formulaba así las pretensiones de la nueva iniciativa:

Existe en España e Hispano-América un número crecido de personas que se complacen en una gozosa y serena contemplación de las ideas y del arte. Asimismo les interesa recibir de cuando en cuando noticias claras y meditadas de lo que se siente, se hace y se padece en el mundo: ni el relato inerte de los hechos, ni la interpretación superficial y apasionada que el periódico les ofrece, concuerdan con su deseo. Esta curiosidad, que va lo mismo al pensamiento o la poesía que al acontecimiento público y al secreto rumbo de las naciones, es, bajo su aspecto de dispersión e indisciplina, la más natural, la más orgánica. Es la curiosidad ni exclusivamente estética ni especialmente científica o política. Es la vital curiosidad que el individuo de nervios alertos siente por el vasto germinar de la vida en torno y es el deseo de vivir cara a cara con la honda realidad contemporánea (Ortega y Gasset, 1923: 1).

Como aporta Sánchez Vigil, la publicación y Calpe establecieron una relación comercial, ya que el madrileño se ayudó de la editorial de Urgoiti para que la distribución de la *Revista* fuese un éxito tanto en la Península como fuera de ella gracias a las dos vías comerciales de Calpe: la Delegación de Buenos Aires, que se encargó de la venta en América con un 25 % de descuento, y la Casa del Libro, situada en el edificio de la Constructora Calpense donde tenía sede la revista (Av. Pi y Margall, 7) (Sánchez Vigil, 2005b: 193). Meses después de iniciarse, en 1924, la *Revista* vio

⁷ Nuevamente da referencia de ello Sánchez Vigil al enumerar las secciones: «Literatura, con Luis Bello Trompeta responsable de la colección Contemporánea y Manuel García Morente de la Colección Universal; Geografía y Viajes, dirigida por Juan Dantín Cereceda; Pedagogía, coordinada por Lorenzo Luzuriaga; Ingeniería y Ciencia, al cuidado de Esteban Terradas Illa; Agricultura y Zoología, bajo la dirección de Luis Hoyos Sainz, y Medicina, controlada por un comité compuesto por Gustavo Pittaluga, José Goyanes, Gustavo R. Lafora y Juan Madinaveitia bajo la presidencia de Santiago Ramón y Cajal. Con todos ellos tuvo relación muy personal, en especial con el profesor Manuel García Morente» (2005b: 186).

⁸ En el artículo de 1926 «Calpe y el libro español», Armando Donoso afirmaba que Ortega y Gasset era «alma y vida» de la editorial y que dirigía sus publicaciones: «La mayor parte de los libros que se publican reconocen su elección y casi todas las Bibliotecas que ha fundado la Empresa son obra suya. Nunca hasta ahora un editor hubiera avanzado tan audazmente revelando los aspectos más desconocidos de la cultura europea y particularmente de la alemana, si no hubiese contado con un mentor tan seguro y con un trabajador tan infatigable, que siempre vela sobre los destinos del mundo español, mientras la mayoría duerme, duerme sintiendo tan solo pasar la vida» (1926: 1).

constituida su propia editorial, que, entre otras iniciativas, publicó las traducciones de las principales obras científicas, filosóficas e históricas europeas⁹. Sin embargo, los proyectos editoriales de Ortega no finalizan aquí. El 30 de diciembre de 1925 se produce la fusión de Calpe con la editorial catalana Espasa, dando origen a Espasa-Calpe, empresa que pronto se convertiría en la editorial líder del sector, con una potente red de distribución en América gracias a su delegación bonaerense. Una vez agrupadas, siguen desarrollando el plan editorial más ambicioso de la historia que había sido iniciado por Espasa en 1905: la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. La vasta enciclopedia ya contaba en el momento de la fusión con cincuenta de los setenta y dos tomos finales. Desde ese momento, Ortega se convierte en el impulsor intelectual de la obra, cuyo cuerpo se completó en 1930. También interviene en la *Historia de España* de Menéndez Pidal y garantiza la conservación de colecciones como la Colección Universal. Sin embargo, la pérdida de poder de Urgoiti al frente de la editorial en favor de Serapio Huici, quien empezó a orquestar el Comité Directivo durante la primera crisis nerviosa del empresario hacia 1921 y a controlar el Consejo de Administración y el de Gerencia en Espasa-Calpe, también supone la desaparición de Ortega del Consejo de Administración, por lo que, aunque sigue asesorando desde el de Gerencia, su influencia disminuye¹⁰.

En este aspecto, buscando la información sobre la labor de Ortega en el engranaje de Espasa-Calpe, en el Fondo Nicolás María de Urgoiti, depositado en el Archivo Regional de Madrid, se han podido consultar las actas tanto del Consejo de Administración como del Consejo de Gerencia de la editorial conservadas por el fundador de Calpe. Así, queda constancia de que en el Consejo de Administración del 28 de diciembre de 1927 (acta n.º 27), en referencia a las «asesoraciones técnicas»:

Se acuerda que a Don José Ortega y Gasset le quede asignada, en concepto de asesor literario, la cantidad de 6.000 pesetas anuales, fijándose este sueldo a partir de 1.º de Enero ppdo., y por lo tanto, que su asistencia a Consejos y Comités se compute como Consejero, sin tener para nada en cuenta la citada retribución (Fondo Nicolás María de Urgoiti, caja 462.113, carpeta n.º 32, Acta del Consejo de Administración de Espasa-Calpe n.º 24, p. 29).

⁹ Según recopila Javier Zamora Bonilla en su biografía del filósofo, las colecciones de Revista de Occidente fueron Rosas lejanas. Mitos. Cuentos. Leyendas, Los grandes pensadores, Centenario de Góngora, Historia de la filosofía, Manuales de filosofía, Nuevos hechos. Nuevas ideas, Biblioteca de Historiología, Nova Novorum, Los filósofos, Estudios sociológicos, Cuadernos de Política, Historia Nueva, Colección Hoy y Mañana, Los poetas, Libros de política y Libros románticos (Zamora Bonilla, 2002: 243).

¹⁰ Véase al respecto el artículo de Azucena López Cobo «Un proyecto cultural de Ortega con la editorial Espasa-Calpe (1918-1942)» (2013).

De este modo, queda probado que era asesor literario en las fechas en las que se gesta la colección y que esa pérdida de influencia que comenta Azucena López Cobo no fue óbice para que el pensador propusiera la creación de la colección biográfica. Es más, esta se acoplaba a otras iniciativas impulsadas por Ortega con finalidad pedagógica y divulgativa al ofrecer a los lectores novedades y tendencias extranjeras. Sin embargo, las *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* no respondían únicamente a una boga del mercado editorial, sino a una propensión directa del propio filósofo por el género biográfico, tal como destaca Mario Jaramillo:

Ortega fue, en su tiempo, un entusiasta del género biográfico. No solo abrió tempranamente las puertas de la *Revista de Occidente* a los escritores españoles y extranjeros dedicados a producir biografías, sino suele [sic] recordarse como el creador y motor de la colección *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*, que publicó la Editorial Espasa-Calpe (Jaramillo, 1999: 386).

El gusto por las vidas, compartido por su padre, el periodista José Ortega Munilla (Cárdenas, Cuba, 1856 – Madrid, 1922), despierta en él desde pequeño. Realizando una búsqueda en el catálogo de la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón (desde el catálogo general del CSIC), donde se conserva la biblioteca personal de del filósofo, se observa que contienen la signatura 92, relativa a biografías, un total de 218 libros publicados entre 1850 y 1921, entre los cuales muchos serían en origen de Ortega Munilla. La cifra se duplica en el período entre 1923 y 1955 hasta llegar a las 502 biografías, varias de las cuales son ejemplares dedicados de la colección de Espasa-Calpe¹¹.

Escrutando entre los resultados aquellas obras relacionadas con la nueva biografía europea y con la proliferación de colecciones biográficas francesas, se comprueba que, de los principales nuevos biógrafos, Ortega y Gasset estuvo en posesión de las obras de Strachey *Isabel y Essex* —la edición francesa en Gallimard de 1929—, un *Victorianos Eminentes* —la traducción de Maurois también para Gallimard, una 3.^a ed. de 1933— y un ejemplar de 1943 de la edición de *La muerte del general Gordon y otras biografías* en *Revista de Occidente*; publicadas todas ellas, por lo tanto, después de que se inaugurasen las *Vidas* de Espasa-Calpe. En el caso de Maurois, se halla significativamente su *Aspectos de la biografía* en una edición de 1928 sin el prólogo de Martin-Chauffier (1928b) que, como se ha comentado en el apartado 1.3,

¹¹ Algunos de esos ejemplares dedicados son *Aviraneta y Van Halen*, de Pío Baroja, y *Doble agonía de Bécquer*, de Benjamín Jarnés.

esboza unas ideas similares a las del pensador madrileño. Revisando el ejemplar¹², aparecen subrayados aspectos como el presentar al biografiado como hombre y no como leyenda, la exposición stracheyana que evita criticar o juzgar, la deformación artística delicada y medida, los fragmentos sobre Bergson, Dostoievski y Proust, la concepción de la biografía como la historia evolutiva de un alma humana, el hecho de que anunciar la obra como biografía y no como novela implica que el autor asume que serán datos verídicos, la mayor influencia sobre la acción, la premisa del renacimiento de los sentimientos románticos, o la renegación de la preocupación moral. De las biografías del francés, solo constan un *Voltaire* de 1935 y un *Disraeli* de 1937, además de varias novelas y ensayos del autor. En cuanto a Zweig, figuran algunas novelas y ensayos como *Brasil* o *El mundo de ayer*, pero ninguna biografía. Sí, se atestiguan, en cambio, varias biografías de Ludwig, en su mayoría en versión alemana: un *Guillermo II* de 1927, un *Bismarck* de 1928, un *Napoleón* en la traducción de Ricardo Baeza (1929), un *Goethe* editado en 1931 y un *Stalin* de 1932, además de las entrevistas con Mussolini y algún ensayo.

En lo referente a las colecciones biográficas francesas, especialmente las que han sido señaladas como modelos de la colección de Espasa-Calpe, *Le Roman des Grandes Existences* y las *Vies des Hommes Illustres* —véase el apartado 3.3.—, se hallan ejemplares de la colección de Plon como *La vie de Lenin*, de Pierre Chasles (ed. de 1927), *La vie glorieuse de Victor Hugo*, de Raymond Escholier (ed. de 1928; pero, sobre todo, de la colección de Gallimard —aparte de la versión de *Isabel y Essex*—, antes y después de que aparezcan las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX. Por ejemplo, hay un ejemplar de *La vie de Montaigne*, de Jean Prévost (ed. de 1926), dedicado por el autor al filósofo y una considerable lista de volúmenes sobre biografiados escritores, conquistadores y pensadores: *Chopin ou le poète*, de Guy de Pourtalès (ed. de 1927); *La vie de Goya*, de Eugeni d'Ors (ed. de 1928); *La vie de Fernand Cortés*, de Jean Babelon (ed. de 1928); *La vie de Stendhal*, de Paul Hazard (ed. de 1928); *La vie de Philippe II*, de Jean Cassou (ed. de 1929); *La vie de François Pizarre*, de Louis Baudin (ed. de 1930); *La vie de Bakounine*, de Hélène Iswolsky (ed. de 1930); *La vie de Christophe Colomb*, de Jakob Wassermann (ed. de 1930); *La vie de Alexandre Le Grand*, de Konrad Bercovici (ed. de 1931), y *La vie d'Auguste Comte*, de

¹² De nuevo en la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón.

Henri Gouhier (ed. de 1931). Del resto de colecciones, la búsqueda en la biblioteca de Ortega y Gasset no devuelve datos significativos¹³.

El examen de la sección biográfica de la librería del filósofo permite concluir su mayor interés por las *Vies des Hommes Illustres* de la editorial Gallimard y una mayor presencia de las biografías de Emil Ludwig, seguramente por el tipo de biografiado y por su germanofilia, frente a un André Maurois del que pareció atraerle exclusivamente su teoría biográfica. Frente a lo que cabría esperarse, durante los años de eclosión de la renovación biográfica, Ortega y Gasset no alude directamente a ella y, sin embargo, promovió su conocimiento principalmente a través de *Revista de Occidente* y de los escritores de su círculo de influencia gracias a la colección de Espasa-Calpe. El cotejo de las *Obras completas* orteguianas solo ofrece dos ocasiones en las que se refiere a prácticas biográficas. La primera de ellas aflora en el ensayo *Mirabeau o el político* (1927), considerado una especie de esbozo biográfico. El interés de Ortega y Gasset por él surge de la lectura del libro de Herbert Van Leisen *Mirabeau ou la Révolution royale* (1926) publicado en Grasset. Aunque no parece pertenecer a ninguna colección concreta, el filósofo se muestra crítico con el resultado:

El librito del señor Van Leisen está muy lejos de aclararnos punto alguno de importancia sobre Mirabeau. Perteneció a una clase de emanaciones impresas que cada día son más frecuentes, por mala ventura, en las letras de Francia. Son obras maniáticas, de angosto horizonte, que ni siquiera aspiran a la agudeza intelectual. Así, el señor Van Leisen, discípulo de Maurras, se propone, con el beneplácito de Bainville, no más que demostrar la identidad radical entre la política de Mirabeau y la de Luis XIV y Luis XV. Este es el propósito; pero claro es que no hay ni la apariencia del logro (Ortega y Gasset, *Mirabeau...*, 2005m: 196).

Aunque Ortega no especifica qué tipo de obras son, sí parece referirse al auge biográfico francés y coincidir con las críticas acerca de la calidad de muchas de las vidas publicadas. No obstante, cabe notar que el biógrafo en cuestión, Van Leisen, no era discípulo de André Maurois, sino de Charles Maurras, político de extrema derecha, poeta y escritor francés, dato que arroja luz sobre las reticencias orteguianas. El segundo de los fragmentos con indirecta mención al fenómeno puede leerse en «Juan Luis Vives y su mundo» (1940), recuperado de entre sus textos póstumos en las *Obras completas* editadas en Taurus. En él comenta el pensador:

¹³ Al margen de las biografías del coleccionismo francés, figuran en la biblioteca personal del filósofo las *Vidas de los españoles célebres*, de Manuel José Quintana, en la colección Universal de Calpe (1922). La obra, publicada originalmente en 1807, y siguiendo manifiestamente el modelo de Plutarco, recoge, entre otros, las vidas de conquistadores: El Cid, Guzmán el Bueno, Roger de Llúria, El Príncipe de Viana, el Gran Capitán, Vasco Núñez de Balboa, Francisco Pizarro, Álvaro de Luna, Fray Bartolomé de las Casas. No obstante la similitud en el título, no puede considerarse un precedente de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX por el tipo de biografiados y porque estos son tratados como ejemplos de virtud, heroísmo y abnegación; esto es, lejos de las consignas de la nueva biografía.

Por lo demás su biografía, en el sentido usual del término que es el que gusta al vulgo cultísimo o al vulgarísimo culto, lector de esas lamentables biografías noveladas, carece en absoluto de interés. Si se quiere interesar a ciertas gentes es preciso haber matado a alguien, haber violado unas cuantas doncellas, haber robado una estancia a su auténtico propietario o haber engañado a la multitud fundando un partido político («Juan Luis Vives y su mundo», 2009d: 470).

De forma más clara que en la cita anterior, Ortega acomete, como tantos críticos franceses y españoles, contra las biografías noveladas; esto es, contra los malos ejemplos que, dentro de la nueva biografía, tendían hacia una novelización que buscaba deformar personajes pintorescos en el peor sentido del término. El impulsor de las Vidas muestra aquí su eterna lucha contra las masas y su voluntad por reconducir a los lectores hacia biografiados de cuyo acercamiento pueda extraerse un provecho.

En este aspecto, el estudio del desarrollo de la nueva biografía, en su sentido más amplio, revela que esta se convirtió de alguna manera en un arte de masas, de esa misma masa para la que el arte joven resultaba impopular. Ya en *La deshumanización del arte*, y desmarcándose del arte realista, Ortega define que el goce estético verdadero es opuesto al alegrarse o sufrir con los destinos humanos (2005g: 851). Resulta, por lo tanto, paradójico que en otros textos ensalce artísticamente la biografía si para él lo humano de la obra es incompatible con la estricta fruición estética, con el arte realista destinado a las masas. He aquí la colisión entre la deriva popular de la nueva biografía y el deseo de renovar el género para que tuviera una beneficiosa aplicación pedagógica, histórica y de comprensión del prójimo, sin olvidar la no tan señalada vertiente política que tuvieron las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX en un complejo momento para la historia española.

Las próximas páginas tienen por objeto demostrar la hipótesis de que ese proyecto biográfico es, en realidad, otro pilar dentro de sus múltiples acciones para acercar España a Europa, y donde el valor pedagógico se pondrá asimismo al servicio del cultivo de la prosa de sus discípulos y de la necesidad de que el pueblo conozca la vida de los personajes históricos del siglo precedente que le puedan servir de modelo. A tal efecto, a continuación se rastreará la idea de *biografía* en Ortega y Gasset partiendo de tres factores que determinan la creación de la colección biográfica: en primer lugar, la constatación de que la renovación novelística intentada por las novelas deshumanizadas se convierte en un eco narcisista incapaz de crear personajes interesantes; en segundo lugar, el encaje del género biográfico en el sistema filosófico de la razón vital e histórica; y, por último, la necesidad de cambiar el país, principalmente la sociedad española, en plena dictadura de Primo de Rivera.

6.1. Una respuesta a la novela deshumanizada

Tal como ha quedado planteado previamente, el impulso biográfico en España, como en Europa, está intrínsecamente condicionado por la situación novelística del momento. Luis Fernández Cifuentes acota el período de la conocida como «crisis de la novela» entre 1914 y 1923 y expone como desencadenantes su descrédito por parte de los lectores: la suplantación de las novelas nacionales por la literatura posterior a la Primera Guerra Mundial, los problemas con el papel derivados de esta, el consiguiente aumento del precio de los libros, etc. (1982: 125).

No obstante, el debate sobre la supuesta crisis del género se encuadraba en el plano estético y sociológico, ya que, si bien es cierto que los autores bien recibidos por la crítica y que conforman el canon literario eran menos leídos, el público medio seguía consumiendo novelas populares y marginales en el canon como las novelas cortas, con conocidos autores de colecciones como *El Cuento Semanal* o *Los Contemporáneos* —Eduardo Zamacois, José Francés, *El Caballero Audaz*, Joaquín Dicenta, Antonio de Hoyos y Vinent,...—, o la vertiente de las novelas sentimentales o eróticas de Felipe Trigo y algunos de estos autores. Como muestra sociológica, el número especial de *La Gaceta literaria* dedicado al obrerismo, «En el centenario de Tolstói. Los obreros y la literatura» (n.º 42, 15-09-1928), contenía una interesante encuesta realizada a un total de cuarenta y siete obreros, probablemente con el objetivo de zanjar la controversia en torno a qué leían realmente los obreros. De acuerdo con sus respuestas, estos seguían prefiriendo la novela frente al cine, y el teatro frente a la radio. Sin embargo, lo más interesante era conocer qué novelistas eran sus predilectos. Los más repetidos de la encuesta fueron Benito Pérez Galdós y Vicente Blasco Ibáñez, seguidos con menos votos por Pío Baroja y Palacio Valdés. Junto a ellos, los encuestados también nombraban, con menor frecuencia, a Ramón María del Valle-Inclán y Ramón Pérez de Ayala, enumerados junto a autores menos canónicos como Alberto Insúa, Eduardo Zamacois, Antonio Zozaya, etc., y algún que otro novelista extranjero como Victor Hugo o Émile Zola. Ninguno de ellos citaba a autores de la nueva literatura ni a novelistas consagrados como *Azorín*, Miguel de Unamuno o Ramón Gómez de la Serna¹⁴.

¹⁴ Acerca de la relación de *La Gaceta Literaria* con los obreros, véase Cáliz Montes (2015a): «Los obreros y la literatura: una sección de Julián Zugazagoitia para *La Gaceta literaria*».

Por lo tanto, al atender al debate estético sobre la novela no debe perderse de vista que un amplio sector de la población continuaba interesándose por la novela realista, principalmente la galdosiana, y por la novela popular. Más, si cabe, teniendo en cuenta la pulsión orteguiana entre minorías y masas, y la oposición del filósofo a la novela realista, tal como se expondrá a continuación.

Los artículos, después recogidos en ensayo, de *Ideas sobre la novela* (1925) son los estrictamente ceñidos a los ingredientes aconsejados por José Ortega y Gasset para lograr una evolución de la novela que la salvara de esa crisis estética. Sin embargo, y como es habitual en su obra, no fue la primera ocasión en la que el filósofo español dejó por escrito sus ideas respecto al género. Previamente, se había opuesto al postulado de Benedetto Croce en su *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (*Estética como ciencia de la expresión y linguística general*, 1902). Como recuerdan Julián Marías (1983a: 292-293) y Luis Fernández Cifuentes (1982: 200-204), el escritor italiano, relacionando la decadencia de la antigua novela y los experimentos fuera de preceptiva de la novela finisecular y de principios del siglo XX, negaba la existencia de los géneros literarios argumentando que las verdaderas obras de arte violan un género establecido y, en suma, no existen naturalmente distinciones genéricas sino que estas han sido impuestas por la crítica. En contraposición, en el temprano «Adán en el Paraíso» (1910), texto sobre pintura que ya contiene pilares de la reflexión orteguiana como la perspectiva y el vitalismo, el filósofo español parte de que el arte es ante todo artificio, al tener que crear un mundo virtual, y defiende que la forma viene determinada por el fondo y que los géneros son poéticos, no impuestos por la lógica de la poética antigua como sostiene Croce. La novela es, por lo tanto, un género plenamente poético:

La sustancia última de la novela es la emoción: las novelas no están ahí para otra cosa que para revelarnos las pasiones de los hombres, no en sus manifestaciones activas y plásticas, no en sus acciones —para eso basta el poema épico—, sino en su origen espiritual, como contenidos nacientes del espíritu. Si la novela describe los actos de los personajes y aun el paisaje que les rodea, es solo para explicar y posibilitar la sugestión directa de los afectos interiores a las almas (Ortega y Gasset, «Adán...», 2004I: 72).

Dada esta reflexión, defiende a continuación la esencialidad del diálogo en la novela, ya que permite observar la «relación de unos corazones con otros» (2004I: 72). Aunque en este artículo ya se deduce que para Ortega y Gasset la novela es la expresión estética del mundo interior del hombre y, por lo tanto, las acciones de los personajes buscan solo mostrar o sugerir sus pulsiones interiores, la oposición a Croce y sus ideas sobre la novela adquieren mayor protagonismo en las *Meditaciones del Quijote*. Como es sabido, su *opera prima* es un estudio del quijotismo de Cervantes, no del de Alonso

Quijano, a fin de obtener una noción más amplia del estilo cervantino y contrarrestar el enfoque unamuniano de *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905).

Interesa aquí la «Meditación primera. Breve tratado de la novela», en la que compara este género con otros y sostiene que los géneros literarios no son formas abstractas e independientes, ya que para él fondo y forma son indisolubles: la forma es el órgano y, el fondo, la función que la va creando: «Entiendo, pues, por géneros literarios, a la inversa que la poética antigua, ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas» (*Meditaciones...*, 2004i: 196). En su argumentación, vuelve a repetir la idea de que los géneros literarios son funciones poéticas, puntos de vista diferentes, y que cada época prefiere un género a otro, lo cual explicaría el declive de la novela en favor del apogeo de la biografía que se produciría tan solo una década más tarde:

De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género (*Meditaciones...*, 2004i: 796).

Ortega discurre, además, sobre cuestiones como “realidad” o “realismo”, las cuales son el núcleo de la crisis de representación de la novela y constituyen un adelanto de la posición de *Ideas sobre la novela*. De este modo, a través del *Quijote* ejemplifica que la realidad entra en la poesía para elevar la aventura a una potencia estética más ensalzada. La realidad se abre al continente imaginario y le da cabida; no son universos antitéticos o de imposible imbricación: «De modo que aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria lleva dentro de sí infartada la aventura» (*Meditaciones...*, 2004i: 810). La novela realista, en realidad, necesita del espejismo para hacérselo ver como tal. Es a estos efectos que subraya que los personajes novelísticos carecen de interés por sí mismos, puesto que lo que conmueve es la representación de esa realidad:

Repito lo que arriba dije: los personajes de la novela carecen de atractivo. ¿Cómo es posible que su representación nos conmueva? Y, sin embargo, es así: no ellos, no las realidades nos conmueven, sino su representación, es decir, la representación de la realidad de ellos. Esta distinción es, en mi entender, decisiva: lo poético de la realidad no es la realidad como esta o aquella cosa, sino la realidad como función genérica. Cualquiera es bueno, todos tienen un halo imaginario en torno. Se trata de mostrar bajo él la pura materialidad. Vemos en ella lo que tiene de instancia última, de poder crítico, ante quien se rinde la pretensión de todo lo ideal, de todo lo querido e imaginado por el hombre al declararse suficiente (*Meditaciones...*, 2004i: 816).

No obstante la distinción entre realidad y representación, la capacidad de sorpresa de la novela decimonónica va mermando por la falta de tirantez y distancia entre ideales y realidad, de ahí que Ortega vaticine:

Por esta razón puede augurarse que la novela del siglo XIX será ilegible muy pronto; contiene la menos cantidad posible de dinamismo poético. Ya hoy nos sorprendemos cuando al caer en nuestras manos un libro de Daudet o de Maupassant no encontramos en nosotros el placer que hace quince años sentíamos. Al paso que la tensión del *Quijote* promete no gastarse nunca (*Meditaciones...*, 2004i: 824).

El siglo XIX se había basado en el realismo; esto es, en el hecho frente a la idea. Esto implica, a juicio de Ortega, una caída en el pesimismo a la que contribuye Charles Darwin, quien suprime la libertad y la originalidad del hombre al instaurar la creencia de la adaptación darwinista al medio: sumisión y renuncia. De ahí que, en palabras de Ortega y Gasset, «Darwin barre los héroes sobre el haz de la tierra» (*Meditaciones...*, 2004i: 825). En contraposición, para el filósofo la vida humana es libertad e invención.

Estas discrepancias respecto a la novela realista decimonónica no son exclusivas del pensador. Por ejemplo, para Miguel de Unamuno la novela debía superar las fórmulas caducas de ese realismo y convertirse en el «antigénero» y, junto a Ramón Pérez de Ayala, defendía que toda obra de ficción tiene un componente autobiográfico¹⁵. Las propuestas de los escritores noventayochistas conviven con la corriente vanguardista y la evolución hacia lo puramente estético de novelistas más jóvenes, a pesar de que la mayoría de quienes comienzan a escribir tras la Primera Guerra Mundial envueltos en los ismos se decantan por la poesía y la prosa poética (Fernández Cifuentes, 1982: 261). Este cambio de perspectiva, de estilización, buscaba alejar el género tanto del realismo decimonónico como de la responsabilidad moral ligada a este. Ortega ejerce una mayor influencia sobre esta segunda generación de escritores y traslada a la *Revista de Occidente* la misión de renovar la novela y ejercer cierto dominio, sin obviar su voluntad de mirar a Europa. Ejemplo de ello es el hecho de que se tradujese a «un grupo de franceses innovadores, a Joseph Conrad, a Kafka y a los novelistas de la Revolución Rusa, que fueron los más aceptados» (1982: 265).

En 1925, José Ortega y Gasset reúne en un único volumen dos ensayos imprescindibles para el cambio del arte y la literatura del momento: *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. Además, la obra incluye un breve artículo, «El arte en presente y en pretérito», dedicado a la Exposición de Artistas Españoles¹⁶. Los dos ensayos diagnostican que tanto las artes plásticas como la novela

¹⁵ Véase al respecto el estudio de Fernández Cifuentes, 1982.

¹⁶ Como ocurre con gran parte de las obras orteguianas, estos ensayos habían aparecido como artículos en *El Sol*. De este modo, *La deshumanización del arte* es un texto previo publicado entre enero y febrero de 1924, mientras que *Ideas sobre la novela* aparece entre diciembre de 1924 y enero de 1925. En cuanto al «El arte en presente y en pretérito», este vio la luz el 16 y 27 de junio de 1925.

han agotado la posición del humanismo tradicional, según el cual el hombre es la medida de todas las cosas. En *La deshumanización del arte*, concretamente, Ortega intenta formular estéticamente los cambios derivados de la crisis de representación de las vanguardias y divide al público entre los que entienden el arte nuevo y los que no, entre minorías y masas. Estas no logran aprehenderlo porque es un arte que va contra la realidad, «Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla» (Ortega y Gasset, *La deshumanización...*, 2005g: 588). Aun siendo un análisis en el plano del arte, ya señala la esterilidad de la novela:

En el arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro romántico-naturalista. Es un error ingenuo creer que la esterilidad actual de ambos géneros se debe a la ausencia de talentos personales. Lo que acontece es que se han agotado las combinaciones posibles dentro de ellos. Por esta razón, debe juzgarse venturoso que coincida con este agotamiento la emergencia de una nueva sensibilidad capaz de denunciar nuevas canteras intactas (*La deshumanización...*, 2005g: 583).

Este es el tema que reserva para abordarlo por entero en *Ideas sobre la novela*. El ensayo surge del artículo de Pío Baroja «Sobre la técnica de la novela» publicado poco antes por este en *El Sol*, donde asegura estar influido por ideas orteguianas como la técnica del tempo lento. Posteriormente, el escritor vasco replicaría al ensayo orteguiano en el prólogo a *La nave de los locos* (1925), donde aseguraría que no hay una teoría posible sobre la novela porque es un género de difícil definición. A Ortega le parecía que las obras barojianas se basaban en el esquema de la novela de aventuras, un esquema y estilo narrativo obsoleto a su juicio; mientras que el novelista rechazaba que Ortega hiciera primar la forma y el fondo sobre la sustancia del contenido (Grey, 1994: 183). Como ya sostiene Fernández Cifuentes, la polémica entre ambos se puede polarizar a una oposición entre la novela popular y novela intelectual. Así, Baroja define la novela calificándola de «proteica», «multiforme», como un saco en el que cupiese todo. El filósofo, por su parte, inicia su análisis justificando la intromisión en esta cuestión estética movido por la ausencia de reflexiones «más sólidas» y «sin pretender adoctrinar a nadie» (*Ideas sobre la novela*, 2005g: 879).

Sus observaciones, haciéndose eco del debate europeo, parten de la esterilidad de la novela advertida en los artículos previos de *La deshumanización* y que repercutía en una disminución de su mercado, tal como indicaban los editores. En consecuencia, al novelista no le bastaba con tener talento para crear una buena novela. Ortega contraviene explícitamente a Croce al reafirmar la existencia de géneros, a la vez

contempla la posibilidad de que un género de agote y origine en el lector un «embotamiento de la facultad de impresionarse»:

En suma, creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su período último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela (*Ideas sobre la novela*, 2005g: 881).

Analizar esos ingredientes con los que Ortega y Gasset intenta desembotar la novela no nos aleja del marco biográfico, ya que las consignas que enumera son a su vez aplicables a la biografía. Por ejemplo, su primera propuesta es la autopsia de los personajes. Esto es, lo que atrae no son tanto los temas ni el destino de los personajes, sino su presencia, «verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera» (2005g: 882). Este requisito, cuyo contraejemplo es —a juicio del filósofo— Balzac, implica la segunda consigna: no definirlos. El novelista debe proporcionar los hechos visiblemente para que sea el lector quien se esfuerce en descubrir y definir al personaje, tal como el espectador procede ante una pintura impresionista¹⁷. Si se recuperan los textos que configuran la poética de la biografía, se aprecia una correlación de ideas e incluso de términos. Sin ir más lejos, Antonio Marichalar subraya —basándose seguramente en las palabras del propio biógrafo inglés o de Maurois—, que Strachey no demuestra, «él propone, y su lector dispone» (Marichalar, 1928b: 354), además de argüir una concepción impresionista¹⁸ referida también por Antonio Espina. Asimismo se establece un paralelismo entre la preceptiva para la novela y la penetración en el interior del biografiado, e incluso —también a caballo de Maurois— en la pintura del ambiente y la atmósfera en la que este debe verse vivir.

En cuanto a la tercera consigna, esta consiste en hacer de la novela el género moroso por antonomasia. Contrariamente al cuento, en ella la trama, el argumento, solo es el pretexto. El interés se centra, en realidad, en los personajes, por lo que el novelista debe conseguir que estos resulten atractivos. Para Ortega, en definitiva, la esencia de la novela moderna está «en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo

¹⁷ Domingo Ródenas de Moya relaciona la postura orteguiana con la antigua dicotomía entre la mimesis y la diégesis —esto es, entre el relato sin intervención del narrador (*showing*) y el relato narrado (*telling*)— y vincula la defensa por la opción presentativa con la abstención autorial proclamada poco antes por Henry James y Percy Lubbock. Asimismo, Ródenas señala el paralelismo entre lo expuesto en *Ideas sobre la novela* y el artículo de Antonio Espina «Libros de otro tiempo» (1923), publicado en el primer número de *Revista de Occidente* (Ródenas de Moya, 1998: 117-119).

¹⁸ Como se indica en el apartado 5.3., Remedio Alonso Iglesias (1996: 575) es la primera en advertir la similitud entre la definición impresionista del arte de Strachey y la propuesta orteguiana.

en su conjunto o ambiente» (2005g: 898); idea sobre la que vuelve en círculo a lo largo de la reflexión en términos casi idénticos a la poética biográfica de apenas tres años después:

Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas. *Por esto es la novela un género esencialmente retardatario* —como decía no sé si Goethe o Novalis. Yo diría más: hoy es y tiene que ser un género moroso—, todo lo contrario, por tanto, que el cuento, el folletín y el melodrama (...*Ideas sobre la novela*, 2005g: 885).

El paradigma del *tempo lento* es Dostoievski. Ortega apunta a que el autor ruso es de los pocos novelistas del XIX que logra salvarse en el cambio de siglo, lo cual consigue, según su parecer, gracias a su morosidad y a una construcción narrativa en la que son los lectores quienes definen al personaje a partir de sus actos. Por ello, el lector ya no se identifica directamente con los personajes de la novela, sino que media cierta distancia que permite observar su desarrollo y vislumbrar su personalidad. En cambio, el emblema de la morosidad de inicios del siglo XX, Proust, es para Ortega extremado, puesto que en él la trama queda prácticamente anulada y se centra exclusivamente en la contemplación:

Mi idea —que antes de ser rechazada por el lector merece de su parte, créame, alguna meditación— es, pues, que el llamado interés dramático carece de valor estético en la novela, pero es una necesidad mecánica de ella. La razón de esta necesidad se origina en la ley general del alma humana, que merece siquiera una breve exposición (...*Ideas sobre la novela*, 2005g: 893).

Es necesario, por consiguiente, mantener la contraposición entre acción y contemplación; una mirada, por otra parte, subjetiva pues media siempre un interés, una perspectiva o preferencia efectiva: «solo conocemos bien aquello que hemos deseado en algún modo, o, para hablar más exactamente, aquello que previamente nos interesa» (2005g: 896). Este aspecto emparenta con el interés vital del biógrafo por el biografiado a fin de alcanzar su comprensión.

Las conclusiones orteguianas son que el novelista moderno debe presentar al lector el acto de vivir; en otras palabras, debe aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en otro hermético e imaginario. Por lo tanto, lo que se defiende en este ensayo es la autonomía de la novela moderna, capaz de crear un mundo en sí mismo: «La esencia de lo novelesco —advírtase que me refiero tan solo a la novela moderna— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es “pasar algo”, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente» (...*Ideas sobre la novela*, 2005g: 897). El novelista debe crear un universo hermético que impida

el retorno del lector al mundo exterior: «Y esta condición engendra, entre otras muchas, la consecuencia de que no puede aspirar directamente a ser filosofía, panfleto político, estudio sociológico o prédica moral» (2005g: 902). Dicho de otro modo: la novela no debe ser multiforme ni proteica como sostiene Baroja.

A pesar del pesimismo reinante acerca de la novela, Ortega aún cree que esta puede conseguir buenos frutos y que, en realidad, la perfección del género está aún por llegar. Por esta razón, el filósofo trata de estimular a la nueva generación de novelistas y alentarlos en una nueva senda para la novela:

[...] solo será novelista quien, por encima de todas sus restantes aspiraciones, sienta el delicioso frenesí de contar, de imaginar hombres y mujeres y charlas y pasiones, quien se vierta entero en la forja del cuerpo cóncavo que es la novela, y sin nostalgia alguna de la vida efectiva que abandona fuera, se encierra en su oquedad, gusano del capullo mágico, y goza en pulir el interior de la bóveda para no dejar ningún poro franco al aire y la luz de lo real (...*Ideas sobre la novela*, 2005g: 902).

La esperanza para la perfección de la novela es servirse de los avances de la psicología científica, ya que la novela es para Ortega psicología imaginaria; de ahí las dos últimas consignas para los jóvenes novelistas: «Las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles»; «No en la invención de “acciones”, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco» (...*Ideas sobre la novela*, 2005g: 907).

Esa generación de jóvenes escritores de los años veinte, consideraba al filósofo como su más prestigioso mentor, de modo que todos seguían sus recomendaciones, asistían a sus conferencias y tertulias, aceptaban sus gustos y anhelaban que les publicara sus obras (Gray, 1994: 184). Estaban convencidos, a raíz de las ideas expuestas por Ortega, de que todo arte verdadero es independiente de la realidad, imponiéndose la creación a la mimesis o copia. Ese arte basado en la creación, la búsqueda formal y la subversión estructural, sin embargo, pertenecía exclusivamente a «estrechas minorías», puesto que lo popular y las preferencias de las masas seguían encaminándose hacia un arte que fuese la copia fiel de la realidad y que despertara la «emoción sentimental» frente a la «emoción intelectual», en términos de Benjamín Jarnés. En ese núcleo de jóvenes que seguían las pautas orteguianas se encontraban, además del aragonés, José Bergamín, Juan Chabás, Antonio Espina y Rosa Chacel, entre otros. La propia autora de *Teresa* definiría certeramente el papel e influencia del filósofo entre los miembros de su generación en los siguientes términos:

Ortega estableció esa especie de *casta* —no hay que asustarse de la mala palabra— *intelectual* que consiste, estrictamente, en vivir poniendo el *honor* en la misión de pensar.

Pertenecer a la casta intelectual es estar comprometido en la causa de la verdad (Chacel, 1956: 99).

A la influencia del maestro se une la de Ramón Gómez de la Serna, quien había inaugurado el prototipo de novela de vanguardia con *El doctor inverosímil* (1915) y es por ello incorporado por Ortega a las filas de *Revista de Occidente*¹⁹. Sumando ambos empujes, las propuestas novelísticas de los jóvenes narradores se caracterizan por la morosidad y por la voluntad de alejarse de la novela realista, por “desrealizar” la materia narrativa a través de perspectivas insólitas: «hacer de la metáfora sustancia del relato y la acentuación de la técnica narrativa, todo ello acompañado de un tono irónico-humorístico respecto al arte tradicional, sobre todo el realista decimonónico» (Alonso Iglesias, 1996: 28). La gran presencia de la metáfora, considerada en *La deshumanización del arte* como la gran figura retórica de los movimientos vanguardistas, del arte nuevo, no aparece, en cambio, en el ensayo sobre la novela. Para Fernández Cifuentes esto es una contradicción respecto a la prosa narrativa por la que aboga Ortega, ya que la ausencia del autor, el requisito del hermetismo, de aislar al lector dentro de la novela, implica la omisión de figuras subjetivas que le delaten:

Pero los jóvenes narradores no atendieron a esa argumentación y se aplicaron a elaborar toda clase de imágenes y metáforas y a trabajar las palabras con una especie de erotismo intelectual. Inmediatamente, los límites entre la poesía y la prosa se hicieron borrosos y a menudo indistinguibles. Las nuevas novelas resultaban obras fronterizas entre la novela y el poema, o entre el ensayo y el poema, o entre la novela, el ensayo y el poema, inconsecuentes, en cualquier caso, con el hermetismo que postulaba Ortega (Fernández Cifuentes: 1982: 334).

Es Remedios Alonso (1996) quien mejor examina esta contradicción entre el análisis descriptivo de *La deshumanización del arte* y la prescriptiva de *Ideas sobre la novela*, y el modo en que los jóvenes vanguardistas tomaron como pauta el texto equivocado y apenas leyeron o tuvieron en cuenta el decálogo²⁰. El propio Benjamín Jarnés pareció darse cuenta de ello, pues en su *Feria del libro* (1935) reflexiona sobre la literatura del momento incidiendo en que se había olvidado que «todo arte versa sobre

¹⁹ Véase al respecto el artículo de Rafael Fuentes Mollá «Ortega y Gasset en la novela de vanguardia» (1989). También Azucena López Cobo (2003) apunta a que el filósofo aúna una realidad novelística ya existente en la vida cultural española del momento.

²⁰ Luis de Llera, en contraposición, argumenta que la influencia orteguiana era filosófica, no creadora de nuevas poéticas, «Por ello los literatos no imitaron su estilo sino sus ideas, no si forma de decir sino sus orientaciones ideológicas, respondiendo siempre a sus estímulos culturales» (1991: 98). Este razonamiento, no obstante, no explica por qué siguieron el pronóstico de la deshumanización en lugar del decálogo de la novela. Tomás J. Salas Fernández, por su parte, concluye su estudio *Ortega y Gasset, teórico de la novela* (2001) negando que el profesor ejerciera una influencia o liderazgo intelectual sobre los novelistas que representan la novela deshumanizada, puesto que ni aconseja ni determina; algo en contradicción con Soldevila-Durante (1985), para quien tanto *La deshumanización del arte* como *Ideas sobre la novela* son textos prescriptivos; esto es, con clara intención normativa.

lo humano y solo sobre lo humano» y señalando la necesidad de volver sobre lo humano con cita orteguiana:

Estas palabras son ya antiguas: cualquiera puede leerlas en las *Meditaciones del Quijote*. Pero se prefirió comentar algunas otras de la famosa *Deshumanización del arte*, tomada siempre como *receta* cuando no se trataba sino de un diagnóstico. Del más certero diagnóstico del arte de estos tiempos, formulado por José Ortega y Gasset (Jarnés, 1935b: 295).

Es por ello por lo que, pese a los intentos de sus discípulos, en 1927 el intelectual madrileño seguía creyendo que había talentos pero no obras²¹. Así lo expone en «Cuestiones novelescas», un artículo perteneciente a *El espíritu de la letra* (1927) motivado por la obra de Henri Massis *Réflexions sur l'art du roman*, quien también sostiene que la literatura solo puede salvarse mediante la novela, pese a atravesar un momento delicado, pero inmiscuye una propaganda católica contraria a Ortega. Sí concuerda, en cambio, con la incompatibilidad de la novela con el estilismo:

La producción de nuestro tiempo es atrozmente fastidiosa, porque en ella no se va a la obra, a cada obra, sino que consiste en fabricar una actitud del sujeto perpetuamente repetida. Este narcisismo no es sino el síntoma que en el arte trasparece de un modo de ser general, el cual topamos parejamente en todas las dimensiones de la vida presente: la estrechez del alma. Las nuevas generaciones, al paio de sus excelentes dotes, han nacido condenadas a ser almas angostas, sin aptitud de dilatación y porosidad (Ortega y Gasset, 2005k: 166).

Aunque el catedrático de metafísica fuera el primero en caracterizar a los jóvenes por su espíritu despreocupado, la primacía hacia el deporte, el culto al cuerpo o el juego, impugna aquí su falta de porosidad hacia el prójimo, una de las constantes orteguianas, al asegurar que esos jóvenes han nacido ciegos a toda maravilla exterior (2005k: 167). Ello repercutía en la poca profundidad de los personajes; una crítica que ya aparece en la reseña negativa a *El Obispo leproso* de Gabriel Miró, junto a la falta de verosimilitud estética («Un libro. “El Obispo leproso”. Novela, por Gabriel Miró», 2005j). Asimismo, y a diferencia de Massis, para Ortega «la novela no puede radicar en la historia de un conflicto, porque hoy no los hay, y, consecuentemente, no debe parecerse a Balzac» («Cuestiones novelescas», 2005k: 168). Vuelve a aparecer, como en *Ideas sobre la novela*, la oposición de Ortega y Gasset al novelista francés, por considerar su presentación de los conflictos carente de atractivo y sus personajes esquemáticos. Contrasta ello con la predilección de los nuevos biógrafos europeos por la novela balzaciana y con su deseo de reproducir *La comedia humana* a partir de personajes históricos. No obstante, el filósofo español apuesta por otro de los grandes novelistas realistas: Dostoievski. De este modo, defendiendo la mayor profundización

²¹ En su libro historiográfico *Literatura española contemporánea (1898-1950)* (1952), Juan Chabás pone de relieve las contradicciones de Ortega y Gasset sobre su teoría de la novela y llama la atención sobre la paradoja entre la exhortación inicial del maestro y la crítica posterior.

en los condicionantes psicológicos, en las almas interesantes, se aproxima igualmente a las formulaciones de dichos biógrafos.

Las reflexiones que se desprenden en esas páginas acerca de la juventud denotan cierta decepción ante las propuestas novelísticas que los escritores de su círculo habían dado a conocer²². Ello da pie a elucubrar que, puesto que la novela deshumanizada siguió sin atraer a un gran número de lectores y no supuso un cambio en el mercado editorial, Ortega decidió apostar por la biografía y encargar personajes concretos a esos jóvenes novelistas para que combinaran la estética con el mirar «a lo lejos lo lejano sin miopía, sin contaminar el presente con el pretérito» («El arte en presente y en pretérito», 2005h: 915). Estas sirven, por lo tanto, de ensayo para esos novelistas que deben crear esa nueva novela moderna que permita la continuidad del género con los elementos y características que él apunta. El principal objetivo del experimento es que se acerquen a esas almas interesantes a la par que disponen de un escenario en el que practicar su prosa. Los personajes biografiados permiten analizar su vivir, su ser y estar, su peso como personas importantes para la historia y que, por ello, tienen un interés más allá de sus acciones, mero alambre o hilo del collar que sustenta sus vidas.

La confirmación de esta hipótesis viene de la mano, una vez más, del testimonio de Rosa Chacel. Es así como, en la «Advertencia» a primera edición de *Teresa en España* (1963), la novelista cifra el encargo en términos de «biografía novelada» y añade haber tratado desde el principio a redactar una novela ya que «creía entender que el propósito de Ortega al idear esta serie de biografías era impulsar a los escritores de mi generación hacia la tarea novelística» (1980: 7). Sin embargo, y como ya hace apreciar Serrano Asenjo (2002: 113), poco después contradice esa naturaleza novelística:

Las «Vidas Extraordinarias» tendían a fijar nuestra atención sobre la persona; eran biografías, no novelas. En realidad, eran ejemplos de personas, porque novelar cualquier caso, más o menos original, era dable a todo el que supiera escribir —saber escribir era otra de las empresas del momento—; pero lo que no era dable, o, por lo menos, no se daba, era lograr la confianza en la verdad de una vida personal, tomar en serio una criatura humana hasta el extremo de *vivirla*, de trasladarse a ella, de *serla*. Sin esto no hay novelas. [...] Así, pues, las «Vidas extraordinarias» fueron puestas ahí por Ortega para ver si alguien se encariñaba con ellas (Chacel, 1980: 9).

Años más tarde, en «Revisión de un largo camino» (1983), la novelista vallisoletana recuerda el don profético del maestro en obras como *La rebelión de las*

²² En opinión de Jordi Gracia: «Nunca le han convencido las teorías del nuevo arte ni va a tener en gran estima la nueva literatura. Incluso su tratadística estética nace de la voluntad de orientar el descarrilamiento que detecta. Cuando cree dar con uno excelente, es menos o poco relevante, como Antonio Espina y su brillante *Luis Candelas*» (2014: 375).

masas o *La deshumanización del arte* y añade a esas habilidades el proyecto de biografías como recondutor de los jóvenes novelistas:

Creó la serie de biografías, que no tenía más fin que paliar la deshumanización, con la esperanza de que entre los jóvenes prosistas surgiera un rehumanizador que la rehumanizase. Algún resultado dio su empeño. En la creación literaria o artística siempre hay algún botón de muestra que, aunque no basta, impide que se dé por zanjada la desesperanza. Solo en las esferas en que lo individual no cuenta o cuenta muy poco, sus enseñanzas —pongamos en primer lugar lo que su obra tuvo ¡y tiene! de enseñanza— fueron admitidas, admiradas, entendidas..., pero ¿asimiladas profundamente, con *eficiencia* germinal?... (Chacel, 1993d: 417)²³.

Además del testimonio de Rosa Chacel, las memorias de Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)* (1948), recuerdan la tertulia de *Revista de Occidente* y la supervisión sobre el *Luis Candelas* que estaba redactando Antonio Espina:

A veces aparecía Antonio Espina, y Ortega decía de él que era agudo como una pulmonía de lanza de Guadarrama sobre Madrid.

—¿Cómo va ese Luis Candelas? Le preguntaba Ortega, que se lo había encargado para Espasa-Calpe.

—Marcha... La historia del célebre bandolero es difícil, porque en el incendio del Tribunal Supremo se quemaron los autos y declaraciones de su proceso (Gómez de la Serna, 1948: 432-433).

Por consiguiente, se comprueba la supervisión y el encargo del filósofo sobre algunos de los escritores en su órbita, junto a que uno de sus objetivos para impulsar las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX es la rehumanización de la prosa de los narradores de vanguardia. Asimismo, el nexo de unión es la reconstrucción de psicologías interesantes, en un deseo de aproximarse a las virtudes narrativas de Dostoievski que, junto con otras pautas, coinciden con las maniobras estéticas de los nuevos biógrafos. Sin perder esto de vista, conviene atender a continuación a la confluencia de este propósito con la propia concepción de la historia y la biografía para el filósofo.

6.2. La teoría biográfica de Ortega: en la línea de la razón vital y la razón histórica

Tal como se ha venido incidiendo, el surgimiento de la nueva biografía en Europa coincide en la trayectoria orteguiana con la evolución de su razón vital a la

²³ Muy similares son las palabras que dedica en otro texto de ese año conmemorativo del nacimiento del filósofo, «Ortega»: «Ortega nos condujo mucho antes a la novela porque nos puso delante de lo que en nuestra novela tradicional —de la próxima, inmediata tradición— faltaba. Ya el simple hecho de sugerir la colección de Vidas Extraordinarias fue una proposición o incitación, apoyada por lo que resultaba ofrecimiento de ser inmediatamente publicadas. La proposición dio algún resultado. Insignificante no porque los productos no fuesen excelentes, sino porque quedaron sin continuidad. Unos cuantos prosistas jóvenes aportaron sus biografías y quedaron tranquilos después de haber cumplido la tarea. Yo no...» (1993e: 430).

razón histórica. Aspectos de la renovación genérica como el nuevo tratamiento de los héroes, la profundización psicológica, la intuición o la concepción de la vida como creación —en la que juegan un papel esencial el destino y el azar—, coinciden de lleno con el sistema filosófico de José Ortega y Gasset. En su deseo de no polarizar entre el racionalismo de la razón pura cartesiana y el vitalismo nietzscheano —propósito claramente expuesto en el fundamental artículo de 1924 «Ni vitalismo ni racionalismo»—, sin por ello caer en el relativismo escéptico, el filósofo español defiende una razón vital, cuya máxima es que la realidad radical es la vida individual, lo cual supone la restitución del papel esencial a la vida, en equilibrio con la cultura y no subyugada a ella. Esto es, la restauración armónica de la escisión entre razón/vida y cultura/espontaneidad —como advierte Cerezo Galán (2011: 181)—, que deriva, en su autollamada «segunda navegación», en la razón histórica como concreción del estudio de la vida humana, la cual es en esencia es cambio e historia²⁴. Y es que la mayoría de los estudiosos de su obra sostienen que la razón vital y la histórica acaban valiendo como sinónimos. Ejemplo de ello son Lasaga Medina (2013: 88) y Zamora Bonilla:

La filosofía orteguiana de la razón vital nace así impregnada de razón histórica, de ahí que podamos hablar de la historicidad de la razón vital y de la vitalidad de la razón histórica, porque la vida humana solo puede ser comprendida históricamente y la historia solo puede ser entendida si se analiza desde el punto de vista de la vida humana (Zamora Bonilla, 2013b: 97-98).

Pedro Cerezo Galán prefiere aunar razón vital y razón histórica bajo el paraguas de una razón práctica, opuesta a la razón pura, y subrayar así la utilidad para la vida del legado de Ortega en los siguientes términos:

El esfuerzo por esclarecer la vida, lo que implica conjuntamente vitalizar la razón, para que pueda orientar y justificar aquella, salvándola de su problematismo, era consustancial a su actitud y pensamiento. La razón tiene mucho de experiencia vital o sistema histórico de experiencias, y solo así entendida significa una oportunidad para el hombre de aprender de sus errores y reorientar su vida (Cerezo Galán, 2011: 10).

Son muchas las influencias que pautan en un sentido u otro el desarrollo del pensamiento orteguiano en torno al problema de la vida: el neokantismo de Cohen, la fenomenología de Husserl, la hermenéutica y ontología de Heidegger, la crítica de la razón histórica de Dilthey, etc. Las opiniones y disertaciones al respecto son muy variadas y no entra en la naturaleza de esta tesis aportar un juicio más al respecto, sino

²⁴ Sobre este paso de la razón vital a la histórica glosa Julián Marías: «Lo que interesa es ver cómo la razón vital, al ejercerse en concreto, sobre asuntos humanos meramente estructurales, funciona como *razón histórica*. Esto quiere decir que, al movilizarse la vida humana en su función de *dar razón*, como *imstrumentum reddendi rationem*, trasciende de los límites de la vida *individual* y hace intervenir el repertorio de creencias, usos, proyectos colectivos, etc.; en suma, la sociedad y su historia» (1983b: 197).

recuperar los testimonios de Ortega y Gasset sobre el género biográfico y entender una concepción más amplia del término “biografía” cuya razón de ser gravita en su sistema filosófico y en esa pretensión de que el hombre aprenda de los errores y encamine su vida²⁵.

Sí cabe tener en cuenta, no obstante, que Ortega empieza a concebir el proyecto de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX en 1928, coincidiendo con el inicio de lo que Ciriaco Morón Arroyo ha considerado el cuarto estadio de su sistema filosófico, marcado por la lectura de *Sein und Zeit* (*Ser y tiempo*, 1927) de Martin Heidegger, la cual supone la «revolución más honda de su pensamiento» puesto que «estructura plenamente el concepto de realidad radical y descubre esta en la vida como biografía» (Morón Arroyo, 1968: 80). Esto es, en los ensayos y las conferencias del filósofo la vida deja de ser vida psicológica para convertirse en hecho biográfico, en facticidad (1968: 81). Ello no significa una identificación entre vida y biografía, como bien previene Julián Marías (1983b: 24), sino que la vida se concibe en modo narrativo, de suerte que la biografía es interpretación de la vida. También José Lasaga Medina considera que el período de 1929 a 1936, en el que principalmente se desarrolla la colección, son los más productivos en la carrera académica de Ortega y los más decisivos filosóficamente (2013: 69). Tratemos de reconstruir esta evolución en los aspectos relacionados con la biografía.

Previamente a ese año de 1928 en el que Ortega y Gasset comienza a orquestrar la colección de Espasa-Calpe y en el que, como se ha comprobado en el capítulo 5, la crítica española presta mayor atención al auge de la nueva biografía europea, el catedrático ya se había referido al género biográfico y había señalado diferentes reformas en la vida del hombre español que desembocan irremediabilmente en la biografía como medio para lograrlas. La primera de esas referencias se encuentra en la «Asamblea para el progreso de las ciencias» (1908), donde Ortega expone:

Lo individual es inasible, no puede ser conocido. Podremos presentirlo, suponerlo, adivinarlo, pero nunca conocerlo estrictamente. La reconstrucción de un carácter personal no sufrirá jamás de garantías de exactitud: por eso una biografía es siempre, al cabo, una labor estética en que el acierto permanece eternamente dudoso (Ortega y Gasset, 2004a: 185).

²⁵ Ya en 1973, José Ferrater Mora sentencia que para Ortega el mejor método para apresar la realidad humana es el método narrativo, por lo que el método más adecuado para exponer su filosofía debería ser también el método biográfico: «Ahora bien, la expresión ‘método biográfico’ no designa aquí una mera enumeración de hechos dispuestos en orden cronológico. En el sentido que Ortega ha dado al vocablo, ‘biografía’ es casi una expresión técnica, por medio de la cual se designa la peculiar estructura “sistemática” de la vida humana y de las actividades humanas. Así concebido, el uso del método biográfico exige una comprensión previa de la realidad a la que se aplica» (Ferrater Mora, 1973: 17).

La dificultad por comprender al hombre es coincidente con la advertida por los nuevos biógrafos europeos y, como en estos, fruto, entre otros, de la complejidad de la psique descubierta por Freud²⁶. Pónganse en paralelo con el fragmento citado de Ortega la siguiente sentencia de André Maurois en su *Aspectos de la biografía*: «[...] se ha comprendido que un ser humano, un acontecimiento humano, son amalgamas más complejas de lo que hasta entonces se había creído» (Maurois, 1974: 1999). De ahí que, tanto para los biógrafos modernos como para Ortega, la biografía sea un género estético en el que la selección, la construcción y la exposición configuran el resultado. De este modo, si Maurois defiende que la biografía es una obra de arte con valor poético, Ortega se anticipa en 1910, concretamente en «Adán en el paraíso», a esa clasificación:

La naturaleza, entendida así como *naturaleza conocida* por nosotros, no nos presenta nada individual: el individuo es solo un problema insoluble para los medios naturalistas, y han resultado vanos cuantos intentos han realizado los biólogos para definirlo. No sabemos quién es Napoleón, en cuanto tal individuo, mientras no reconstruya su individualidad algún biógrafo profundo. Ahora bien, la biografía es un género poético (Ortega y Gasset, 2004l: 68).

El filósofo aúna aquí su defensa de los géneros literarios frente a la opinión de Croce y el perspectivismo —no escéptico—, según el cual existen tantas realidades como puntos de vista puesto que es el punto de vista el que crea el panorama (2004l: 60). Ello entronca con su concepción no biológica sino biográfica de la vida humana y avanza la noción hermenéutica de la historia en la última etapa de su filosofía. Está latente, por tanto, la idea de narración, de explicación, de interpretación de la vida del individuo; más concretamente en este caso, del hombre histórico. Pero al mismo tiempo, la biografía es un género poético; esto es, no científico, sino virtual y artificio, ya que es imposible poner de manifiesto la totalidad de las relaciones que configuran, a juicio de Ortega, al individuo: «precisamente por esto es el arte ante todo artificio: tiene que crear un mundo virtual. La infinidad de relaciones es inasequible; el arte busca y produce una totalidad ficticia, una *como* infinidad» (2004l: 68). La biografía vuelve a cifrarse aquí como género artístico, como elección y construcción que dé sensación de totalidad sobre la materialidad inabordable de la vida. Esta clasificación se entiende mejor si,

²⁶ Ortega y Gasset, aun reconociendo los avances que se podían extraer de las teorías de Freud y celebrando su traducción en , «Prólogo a *Obras completas*, de Sigmund Freud» (1922) le dedicó algunos escritos poco entusiastas como «Nueva medicina espiritual» (1911), «Psicoanálisis, ciencia problemática» (1911) —aquí Ortega califica el psicoanálisis de pseudociencia—, o «Vitalidad, alma, espíritu» (1925) —donde rectifica la interpretación freudiana que intenta hacer de la vida psíquica un proceso mecánico, en lugar de físico, e intenta demostrar lo opuesto partiendo del todo psíquico para explicar sus partes—.

avanzando hasta el artículo «Sobre las carreras» (1934)²⁷, se recogen las palabras en las que el filósofo otorga a la vida humana la categoría de género literario —véase Serrano Asenjo, 2002: 123-126—, en relación con la determinación de la vocación:

Pero esto quiere decir que nuestra vida es, por lo pronto, una fantasía, una obra de imaginación. Y, en efecto, en todo instante tenemos que imaginar, que construir mediante la fantasía lo que vamos a hacer en el inmediato. Sin esa intervención del poder poético, es decir, fantástico, el hombre es imposible. Como ustedes ven, seguimos cayendo en sospechas estupefacientes. Esta, casi, casi nos forzaría a afirmar que la vida humana es un género literario, puesto que es, primero y ante todo, faena poética, de fantasía («Sobre las carreras», 2006f: 298).

Si la propia vida es género literario, poético, también lo será el género que se ocupa de su narración: la biografía. Tal como se desprende, el interés de Ortega y Gasset hacia esta como género poético deriva de su atracción por el individuo y por la vida, de su defensa de la razón vital como nueva herramienta de análisis fenomenológico, metafísico y ontológico. En la lección universitaria con la que inauguró el curso 1921-1922, el filósofo formula como «tema de nuestro tiempo» la necesidad de revertir el relativismo y racionalismo a fin de reconducir una sensibilidad occidental desertora y estancada en los vicios y errores del siglo XIX. Para él debe haber un término medio: «ni el absolutismo racionalista —que salva la razón y nulifica la vida—, ni el relativismo, que salva la vida evaporando la razón» (*El tema de nuestro tiempo*, 2005c: 577). Dicho de otro modo:

La razón es solo una forma y función de la vida. La cultura es un instrumento biológico y nada más. [...] *El tema de nuestro tiempo* consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo. Dentro de pocos años parecerá absurdo que se haya exigido a la vida ponerse al servicio de la cultura. La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida (*El tema...*, 2005c: 593).

Surge así la razón vital como sistema que consagra la vida y la convierte en principio y derecho. Esta respuesta a la razón pura no se limita, por tanto, al plano filosófico, sino que surge en un contexto histórico en el que se vuelve imperante revertir un siglo XIX que, como señala Ortega desde *Meditaciones del Quijote*, había impuesto su carácter esencialmente político y, por ende, había relegado la vida individual como si fuese una cuestión intrascendente (2004i: 754-755). El propósito del filósofo es recuperar «la vida individual, lo inmediato, la circunstancia» (2004i: 755), haciendo valedero su famoso «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo», que busca «el sentido de lo que nos rodea» (2004i: 757). De este modo, su teoría es desde un inicio «afán de comprensión»: «Y habría henchido todas mis pretensiones si

²⁷ El artículo corresponde a las primeras lecciones de un curso universitario publicado en *La Nación* de Buenos Aires por entregas entre septiembre y octubre de 2010.

consiguiera tallar en aquella mínima porción del alma española que se encuentra a mi alcance algunas facetas nuevas de sensibilidad ideal» (2004i: 749).

Ese afán de comprensión se relaciona principalmente con la razón vital por el hecho de que esta se dispone mudar la manera de sentir la vida, primordialmente por parte de los españoles. En «Sobre unas “memorias”» (1927), por ejemplo, Ortega y Gasset alude a la complacencia en la vida que conlleva el género memorialístico, factor que explica que en Francia hubieran proliferado más que en España, como si el español no tuviera ese apego a la vida y la sintiera como un «universal dolor de muelas» (2005i: 184). Similares son sus palabras en el «Prólogo a una edición de sus obras», donde reitera el poco aprecio del español por acercarse a otras vidas, incluso a la suya propia: «se siente disminuido, triste, desilusionado» (2006b: 91); algo que Ortega intenta revertir fomentando esa porosidad hacia el prójimo. Paliar esa falta de vitalismo para, en último término, entender mejor la propia existencia es posible mediante la penetración en otras vidas, en otras perspectivas u horizontes: «Esto nos obliga a complicar nuestra perspectiva primaria articulando en ella esas otras vidas virtuales que son las vidas de los demás» (2006b: 91). Esto es, si existen tantas realidades como puntos de vista, cada vida es una parte de verdad, tal como queda configurado en «Verdad y perspectiva» (1916):

La verdad, lo real, el universo, la vida —como queráis llamarlo—, se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada uno de las cuales da hacia un individuo. Si este ha sabido ser fiel a su punto de vista, si ha resistido a la eterna seducción de cambiar su retina por otra imaginaria, lo que ve será un aspecto real del mundo (2004n: 163).

Puesto que la realidad se compone de perspectivas individuales, integrar las visiones de diferentes vidas facilita un conocimiento más cercano a la verdad, tal como se aprecia en *El tema de nuestro tiempo*, donde Ortega asegura que «Cada vida es un punto de vista esencial. Yuxtaponiendo las visiones parciales de todos se lograría tejer la verdad omnímoda y absoluta» (2005c: 616). Al mismo tiempo, la operación de situarse ante el espejo de la vida del otro descubre la verdad de uno mismo. Es este el sentido que esconde la repetida apelación orteguiana a la comprensión del prójimo. Por ejemplo, en «Para un museo de lo romántico», publicado por primera vez en *El Sol* en diciembre de 1921²⁸, el filósofo repara en que en cada época varía el sentimiento radical

²⁸ En forma de conferencia sugería la búsqueda de una sede para el Museo Romántico de Madrid. Después fue publicada por la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística en diciembre de 1922 y recogida en *El Espectador VII* (1927).

de la vida —referido en *El tema de nuestro tiempo* como «sensibilidad radical» (2005c: 562)—, motivo por el cual:

[...] el hombre culto necesita confrontarse con los hombres de otros tiempos, asomarse a su intimidad y poner fino oído a la melodía latente de aquellas existencias consumidas. Solo así caeremos en la cuenta de cuál es nuestra propia sensibilidad y nuestro histórico destino (2004q: 626).

Ortega y Gasset defiende que no existe «placer más dentro y elevado que olfatear la vida que fue», acercarse a «la intimidad de otra persona»; una nueva forma de cultura en la que la vida se convierte en arte: «el arte supremo será el que haga de la vida misma un arte» (2004q: 626). Según este criterio, podría interpretarse que la biografía está llamada a ser la encargada de alcanzar ese grado de arte supremo; sin embargo, el filósofo nunca llegó a tales consideraciones. Sí, incide, en cambio, en el provecho de acercarse a otras vidas, como en «La percepción del prójimo» (1924)²⁹, donde califica a las almas de porosas y añade: «Hay momentos en que vivir es hallarse fuera de sí mismo, perdido deliciosamente en el interior de los prójimos» (2006h: 212). Esta voluntad de entender al otro será uno de los pilares de la biografía para Ortega.

En los siguientes años, el filósofo presta una mayor atención al problema del ser. Es especialmente significativo al respecto el bienio 1928-1930, años en que se produce su segundo viaje a Argentina y e imparte el curso *¿Qué es la filosofía?*, inédito hasta la reedición de las *Obras completas* de Taurus. En este período se fraguan ideas esenciales en la reflexión metafísica orteguiana de la vida como ejecución y drama³⁰. Según se comprobará a continuación, son estos fundamentos, proferidos a la par que el filósofo concibe la colección de las Vidas, sobre los que se sientan sus pautas biográficas, las cuales solo se expresarán como tales en el año de 1932 en «Pidiendo un Goethe desde dentro» y coinciden en algunos aspectos con lo propugnado por los nuevos biógrafos.

De acuerdo con lo descubierto en la correspondencia de Melchor Fernández Almagro, Ortega ya le había encargado la dirección de la colección biográfica antes del segundo viaje de este a Argentina, desde agosto de 1928 a enero de 1929. De la turné de

²⁹ Texto más tarde recogido en *Teoría de Andalucía y otros ensayos* (1942).

³⁰ Tal como analiza Cerezo Galán, el problema de la vida aparece desde *Meditaciones del Quijote*, pero con una connotación neokantiana, que, a raíz de la influencia de *Ser y tiempo* de Heidegger pasa a radicar en su carácter ontológicamente abierto, en cuanto *quehacer* (1984: 313), a lo que más adelante añade: «Se cierra así el anillo de la triple cuestión de *Unas lecciones de metafísica*: Que la vida en tanto que *quehacer* necesite una *orientación* radical para saber *qué es* lo que *hay* y a *qué atenerse*, es la triple respuesta que da Ortega al problema de la realidad radical, de la metafísica y del tema ontológico. Por vez primera, la filosofía orteguiana se nos presenta con un perfil *sistemático*, en la misma medida en que ha encontrado su propio *nivel* de *radicalidad*. Pero en esta triple temática se proyecta, como acabo de mostrar, la lectura de *Sein und Zeit*» (1984: 328).

conferencias que allí pronunció, se conserva, a título póstumo, la *Meditación de nuestro tiempo: Introducción al presente* (1928), un ciclo ofrecido en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires en el que da cuenta de su sistema filosófico: el raciovitalismo. Al tener que exponer sus ideas a un público desconocedor de sus ensayos y artículos, las condensa de un modo más metódico³¹. Es así como expone el sentido dramático de la vida, que, recuperando su «yo soy yo y mis circunstancias», se basa en la imposibilidad de elección de esas circunstancias: «La vida nos es dada —mejor dicho, nos es arrojada o somos arrojados a ella—, pero eso que nos es dado, la vida, es a la vez un problema que necesitamos resolver nosotros» (2008a: 42). Ortega concreta así la idea de la vida como problema y elección, como lucha entre el futuro presentado en términos de libertad de posibilidades y deseos y el presente que nos limita. De ahí que argumente:

Nuestra estima o desestima de cada hombre, de cada mujer debe fijarse no en lo que hace sino en lo que aspira, no en el logro sino en el deseo. Nuestra verdadera y profunda personalidad está constituida por los afanes, empeños, anhelos y deseos. Estos son los resortes vitales que mantienen tensa y dan figura a nuestra alma. El verdadero ser de [cada] cual está en el perfil de sus deseos. Valemos según lo que deseamos (*Meditación de nuestro tiempo...*, 2008a: 51).

Se observa en estas conferencias, por lo tanto, el germen de la vida como tensión dramática y elección, como una lucha entre vocación y destino que será la clave de bóveda de la escritura biográfica y que aparecen con más claridad en otros artículos surgidos a su regreso de ese viaje a Argentina: «La Pampa... promesas» y «El hombre a la defensiva», ambos aparecidos en septiembre de 1929 en *El Espectador VII*. En el primero de ellos, Ortega habla más claramente del destino, de la fatalidad que selecciona en nuestras vidas unas trayectorias sobre otras:

No se trata de abstractas posibilidades, sino que cada ser humano lleva en torno al núcleo de su existencia efectiva un elenco concreto, individualísimo de otras posibles vidas, tuyas y solo tuyas. Y solamente destacándolo sobre el fondo de esas biografías espectrales aparece claro y riguroso el perfil fatal, estricto de nuestro destino («La Pampa...», 2004r: 729-730).

Más polémico es «El hombre a la defensiva», donde introduce el concepto de *vocación* al indicar que los jóvenes argentinos no asumen sus profesiones como destino vital, sino como anécdotas. Un error inaceptable para el filósofo español para quien, en

³¹ En opinión de José Lasaga Medina, al volver de Argentina, Ortega y Gasset sintió que había llegado el momento de elaborar su filosofía, de sistematizarla, pero el momento histórico del país le obligó a dedicarse activamente a la política (2013: 70). El propio filósofo refiere ese deseo truncado en el «Prólogo-conservación» mantenido con Fernando Vela y antepuesto a *Goethe desde dentro*: «Usted recordará que poco antes de abandonar mi cátedra —allá por 1929—, yo sentía una profunda necesidad de “retirarme” más que nunca, incluso de los amigos, retirarme a parir, estaba parturiento de criaturas graves. Pero fue preciso hacer todo lo contrario: salir más que nunca de mí y retener dentro las criaturas» (Vela, 2006: 112).

su idea de que la vida es tensión, todo lo que somos deriva del interés vital, aspecto primordial para comprender a cualquier hombre («El hombre a la defensiva», 2004s: 747). De ese interés vital deriva todo lo demás, motivo por el cual lo llama «resorte vital» y hace emanar de él su sentido de la vocación:

Hay una vieja noción que es preciso rehabilitar, dándole un lugar más importante que nunca ha tenido: es la idea de vocación. No hay vida sin vocación, sin llamada íntima. La vocación procede del resorte vital, y de ella nace, a su vez, aquel proyecto de sí misma, que en todo instante es nuestra vida. A veces la vocación del individuo coincide con las formas de vida, que se denominan según los oficios o profesiones. Hay muchos, en cambio, que ejercen esas profesiones sin serlas vitalmente («El hombre a la defensiva», 2004s: 748)³².

Aun teniendo en cuenta las alusiones referidas en estos artículos, donde mejor queda expuesta la doctrina del ser ejecutivo y de la vida como drama es en *¿Qué es la filosofía?* y en «Vida como ejecución (El ser ejecutivo). Lecciones del curso 1929-1930». En ella Ortega enuncia la «nueva óptica raciovital», según la cual la vida es la verdad radical, puesto que vivir «es existir absolutamente», es «lo ejecutivo como tal» (Ortega y Gasset, 2008b: 199); subsiste más allá del pensamiento, más allá del «pienso, luego existo» de Descartes. Lejos del idealismo, el raciovitalismo orteguiano no argumenta que el ser sea un objeto, sino un ente ejecutivo, un *hacerse*: «La reflexión sobre sí de todo lo vital no es intelectual, o reflexión objetivadora, sino eficiente, operante —un *hacerse a sí misma*, un efectuarse o ejecutarse o darse o ser o sustentarse a sí misma» (2008b: 199).

Idéntico es el planteamiento de *¿Qué es la filosofía?*, que supone, en palabras nuevamente de Lasaga Medina, una primera síntesis de la razón vital con la que Ortega indaga «sobre la situación del saber filosófico en relación con su pasado, con la ciencia natural, en suma, con el modelo de racionalidad que la modernidad había construido desde Descartes y que había entrado en una profunda crisis» (Lasaga Medina, 2013: 69-70). El filósofo reitera que el tema del tiempo es liberar al “yo” del idealismo gracias a la idea del “yo” en las circunstancias; esto es, no la existencia, sino la coexistencia del “yo” en el mundo (Ortega y Gasset, *¿Qué es la filosofía?*, 2008c: 343). Al hombre solo le es dada la vida «y mi vida es ante todo un hallarse yo en el mundo» (2008c: 345). En ese hallarse se producen diferentes determinantes y condicionantes que limitan las decisiones y que Ortega recoge en la categoría de “circunstancias”:

³² En vista de la polémica suscitada, Ortega contestó con el artículo «Por qué he escrito “El hombre a la defensiva», publicado en *La Nación* de Buenos Aires, el 13-04-1930. En él sostiene que si decidió advertir a los argentinos de su falta de vocación fue con ánimo de ayudar, a fin de que reaccionaran y se percataran de que la vida es tarea, un “hacerse” (2005: 304).

La vida se encuentra siempre en ciertas circunstancias, en una disposición en torno —*circum*— de las cosas y demás personas. [...] Toda vida se decide a sí misma constantemente entre varias posibles. *Astra inclinant, nont trahunt* —los astros inducen pero no arrastran. Vida es, a la vez, fatalidad y libertad, es ser libre dentro de una fatalidad dada. Esta fatalidad nos ofrece un repertorio de posibilidades determinado, inexorable, es decir, nos ofrece diferentes destinos. Nosotros aceptamos la fatalidad y en ella nos decidimos por un destino. Vida es destino (2008c: 368).

Si la vida es un quehacer, una elección entre las diferentes posibilidades, la vida es destino pero también creación e invención; es la libertad de selección entre varias trayectorias, como plantea Marías (1983b: 24). Es este sentido dramático de la vida el que emparenta con el nuevo modo europeo de concebir la biografía: la descripción de la vida ejecutándose, forjándose, desarrollándose en su lucha entre el destino y el libre albedrío. A pesar de que no aluda a ellos, Ortega y Gasset muestra explícitamente la relación de su postura raciovitalista con el género biográfico en el «Prólogo a una edición de sus obras» (1932). En él verbaliza, tal como se viene exponiendo, que su batalla contra el utopismo, contra el idealismo, nace del descubrimiento de dos verdades: «que la vida —en el sentido de vida humana, y no de fenómeno biológico— es el hecho radical, y que la vida es circunstancia. Cada cual existe náufrago en su circunstancia» (Ortega y Gasset, «Prólogo a una edición de sus obras», 2006b: 93). Por ello el «hombre de vida profunda», como el francés, inglés o alemán, siente «una formidable incitación» al acercase a otra vida, frente al poco entusiasmo que muestran los españoles (2006b: 89). El constante y consabido intento orteguiano de «fomentar la porosidad de mis lectores hacia el prójimo» (2006b: 90) tiene, por lo tanto, un carácter revitalizador y modélico que encuentra uno de sus más altos cauces en la biografía:

Menos mal en otros países, donde el hombre goza de tamaño lujo vital que no se contenta con arrastrar la radical soledad que es su existencia, sino que transmigra a la del prójimo, se esfuerza en reconstruir la vida de otros hombres, de entenderla y descubrir su secreto. ¿Puede esperar el español que algún compatriota sienta interés por el secreto de lo que fue su vida? Porque, no se dude, toda vida es secreto y es jeroglífico. De aquí que la biografía sea siempre un albur de la intuición. No hay método seguro para acertar con la clave arcana de una existencia ajena. Por lo mismo, el hombre generoso, cuya vida vive de raíces profundas, siente el afán de penetrar en otras vidas, bien en lo hondo de ellas, en su verdad oculta —de entenderlas y no de juzgarlas. El que juzga no entiende (2006b: 89).

Es este uno de los fragmentos más significativos para entender no solo la teoría biográfica de Ortega y Gasset, sino también sus principales motivaciones para impulsar la colección de Espasa-Calpe. En primer lugar, se encuentra la menor producción del género en España respecto a otros países vecinos a causa de la propia idiosincrasia de los lectores españoles. En segundo, la concepción de que la vida es «secreto y jeroglífico», la cual se corresponde con la complejidad subrayada por los nuevos biógrafos y que invalida la mera recopilación de las antiguas biografías. Para

desentrañar el jeroglífico es necesaria la facultad de la intuición respaldada por Ortega y preconizada por los nuevos biógrafos como método biográfico, puesto que la identifican con las cualidades propias de un escritor, capaz de discernir lo relevante y de interpretar verdades, de investigar el alma.

No obstante este nexo, lo cierto es que la intuición que los biógrafos europeos defienden emparenta con Henri Bergson, en cuanto vía de conocimiento alternativa que niega el poder superior de la razón y que «en vez de pensar conceptualmente las cosas, y, por tanto, distanciarlas con el análisis, se las “vive” íntimamente» —tal como discierne Ortega y Gasset en «Ni vitalismo ni racionalismo» (2005e: 717)—. La doctrina de Bergson³³ no acababa de coincidir la acepción de «vitalismo filosófico» propuesta por el filósofo raciovitalista, ya que él no niega la razón como único sistema teórico, sino que hace del problema de la vida el centro de este. A pesar de ese matiz, y como señala Serrano Asenjo (2002: 121), tras defender en términos de intuición el carácter inapresable de la vida Ortega habla de la imaginación también como instrumento de conocimiento del prójimo, de reconstrucción de la narración de su existencia: «Yo me veo a mí mismo [...] pero al prójimo tengo que imaginarlo. En rigor, tengo que crearlo al través de los datos externos de su existencia. En este sentido somos todos, sin darnos cuenta, novelistas» (Ortega y Gasset, «Prólogo a una edición...», 2006b: 91). Así pues, la intuición y la imaginación empleados como instrumentos o modos de recomponer la vida del otro justifican que el filósofo encargara algunas de las biografías de las Vidas de Espasa-Calpe a los novelistas de su órbita, así como que les supervisara.

Junto con estos requisitos, Ortega subraya la necesidad del hombre «generoso», de penetrar en otras vidas, siempre bajo la prohibición de juzgar: «El que juzga no entiende». Este rechazo del perfil moralizante en las biografías, la supremacía de la comprensión sin emitir juicios de valor, concuerda nuevamente con los designios de los nuevos biógrafos y emparenta el deseo de comprensión del prójimo del filósofo español y su magisterio intelectual con la voluntad humanizadora y desmitificadora de la

³³ Ortega no era desconocedor de las teorías de Bergson. Incluso Cerezo Galán sostiene que la base de la teoría raciovitalista cuenta con «la voluntad de poder nietzscheana y el *elán vital* bergsoniano, pasados por el clima ético/metafísico de los griegos, que dan lugar a una moral abierta de la vida creadora y ascendente» (1984: 352). El filósofo se encargó del francés en «Enrique Bergson» (1915) —donde elogia sus «intentos de rebuscar el alma humana en la dimensión de intensidad» (Ortega y Gasset, 2004k: 1014)— y en «Nota sobre Bergson», además de presentarle en su conferencia en el Ateneo de Madrid —como demuestra «Presentación de Bergson en el Ateneo»—. Estos dos últimos textos son difíciles de datar y han sido publicados póstumamente, aunque la conferencia de Bergson tuvo lugar en 1916.

renovación biográfica: recuérdense, sin ir más lejos, la misma advertencia de Lytton Strachey en sus *Victorianos eminentes* y de André Maurois en su *Aspectos de la biografía* o la norma de no condenar de Emil Ludwig.

Para Ortega, juzgar y no entender van de la mano y anular el potencial de la biografía de «transmigración»: «la transitoria negación que hago de mí mismo para intentar renacer en el prójimo» (2006b: 91). Ese renacimiento en el otro tras adoptar su perspectiva permite concretar la esencia de las categorías que para Ortega configuran la vida: circunstancias, vocación y destino:

Hay que hacer nuestro quehacer. El perfil de este surge al enfrentar la vocación de cada cual con la circunstancia. Nuestra vocación oprime la circunstancia, como ensayando realizarse en esta. Pero esta responde poniendo condiciones a la vocación. Se trata, pues, de un dinamismo y lucha permanentes entre el contorno y nuestro yo necesario (2006b: 96).

Por consiguiente, buena parte de lo que el filósofo expone en este prólogo acerca de su concepción de la vida —razón vital— trasladada a su obra, su propio quehacer y su proyección sobre el resto de españoles está patente en sus textos en torno a 1928 y en «Pidiendo un Goethe desde dentro», un artículo también de 1932 escrito para la berlinesa *Die neue Rundschau* con motivo del centenario del escritor romántico y reproducido asimismo en las páginas de *Revista de Occidente*. Se trata del paso definitivo desde la admiración por un género que puede dar salida a su concepción de la vida como realidad radical a la reflexión teórica y prescriptiva que logre que el lector de biografías capte ese jeroglífico de toda vida.

«Pidiendo un Goethe desde dentro» parte de la idea orteguiana de que vivir es un quehacer —«Se vive desde el porvenir, porque vivir consiste inexorablemente en un hacer, en un hacerse la vida de cada cual a sí misma» (2006c: 120)— para advertir, primero, que el acercamiento que el autor alemán requería un calado solo abordable por un alemán y, segundo, que hasta el momento todas sus biografías habían sido infructuosas porque se habían acometido desde una óptica monumental que no planteaba el problema de su vida. Esa óptica monumental no es otra que la a su vez atacada por los nuevos biógrafos, tal como dejan advertir las palabras de Ortega al describir que:

Este monumentalismo resalta tanto más cuanto mayor sea el número de anécdotas y detalles que el biógrafo nos comunique, porque la perspectiva macroscópica y distante en que está construida la figura no nos permite verlos en ella, entretreído con su forma, y se nos quedan sin significación entre las manos («Pidiendo un Goethe...», 2006c: 123-124).

Se observa, así pues, que la crítica hacia el modelo biográfico precedente es idéntica a la de la nueva biografía, puesto que se rechaza, por una parte, la profusión de datos que, al no filtrar únicamente los más relevantes, consigue hastiar al lector; y, por

otra, la figura distante que resulta de ello y que está distorsionada por una perspectiva que no busca la humanidad del personaje histórico. Precisamente la propuesta de humanizar al biografiado para que los lectores puedan alcanzar una mayor identificación con él y comprenderlo, al tiempo que les sirva de educación sentimental —tal como ensalzan Maurois, Ludwig o Zweig—, es lo que Ortega estipula como una óptica «desde dentro» que permita percatarse del proyecto vital del personaje —circunstancias, vocación y destino—:

No hay un vivir abstracto. Vida significa la inexorable forzosidad de realizar el proyecto de existencia que cada cual es. Este proyecto en que consiste el yo no es una idea o plan ideado por el hombre y libremente elegido. Es anterior, en el sentido de independiente, a todas las ideas que su inteligencia forme, a todas las decisiones de su voluntad. Más aún, de ordinario no tenemos de él sino un vago conocimiento. Sin embargo, es nuestro auténtico *ser*, es nuestro destino. Nuestra voluntad es libre para *realizar o no* ese proyecto vital que últimamente somos, pero no puede corregirlo, cambiarlo, prescindir de él o sustituirlo. [...] La vida es constitutivamente un drama, porque es la lucha frenética con las cosas y aun con nuestro carácter por conseguir ser de hecho el que somos en proyecto (2006c: 124-125).

Ya en el aludido «Prólogo a una edición de sus obras», Ortega revela que el «destino es una fatalidad que se puede o no aceptar, y el hombre, aun en la situación más apretada, tiene siempre margen —ese margen es la libertad— para elegir entre aceptarla o dejar de ser» (2006b: 95). Tal como destaca Cerezo Galán, para el filósofo el destino es la fatalidad; no es lo dado de antemano, sino «algo que se me destina (*Geschick*) como mi propia tarea de ser, y que he de procurar llevar a cabo como la destinación o determinación (*Bestimmung*) integral de mi vida» (Cerezo Galán 2011: 129).

Esta idea de destino concurre, como se ha indicado, con la de los biógrafos europeos: sin ir más lejos, sus palabras recuerdan el *leitmotiv* del destino fijado que resalta la existencia dramática de los biografiados de Strachey, o la «idea poética del Destino» que destaca Maurois en la narración biográfica (Maurois, 1967: 18). Para Ortega, la óptica desde dentro que formule ese destino no se limita a convertir la biografía en mera psicología, en «descubrir todo el aparato de relojería que forma el carácter y, en general, el alma de un sujeto», ya que para él «La biografía necesita de la psicología como de la fisiología», pero como mera información (Ortega y Gasset, 2006c: 125). Ambas aportan los datos subjetivos de la existencia, pero, como ocurre con su ideario filosófico, no debe olvidarse la objetivación. De este modo, para Ortega lo realmente relevante en la vida de una persona es la sumersión del hombre en lo que no es él, en su circunstancia: «Vivir es ser fuera de sí —realizarse—. El programa vital que cada cual es irremediabilmente oprime la circunstancia para alojarse en ella. Esta

unidad de dinamismo dramático entre ambos elementos —yo y mundo— es la vida»; de ahí que el biógrafo deba adoptar un punto de vista muy marcado, una óptica desde dentro que trascienda la mera subjetividad para integrar el resto de circunstancias objetivables:

No se trata de ver la vida de Goethe *como* Goethe la veía, con su *visión subjetiva*, sino entrando *como* biógrafo en el cúmulo mágico de esa existencia para asistir al tremendo acontecimiento objetivo que fue esa vida y del cual Goethe no era sino un ingrediente (2006c: 125).

Salvando las distancias, esa óptica desde dentro a la que apela Ortega y Gasset podría verse en paralelo con el punto de vista del protagonista prescrito por Maurois. Como se ha comentado con respecto al ensayo del biógrafo francés, este no se refiere al empleo de la primera persona narrativa, sino a una narración omnisciente que descubra al biografiado ejecutándose en su existir y que exhiba el desarrollo progresivo de su alma como si de un personaje de novela se tratase. Sin esa referencia al correlato novelístico, para Ortega el biógrafo debe adoptar un punto de vista interior, también en el sentido de tener que entrar en el alma del biografiado y retratar la vida en ejecución: «el ojo tiene que trasladarse a ella y *hacer de la realidad misma su punto de vista*» (2006c: 127). Este modo orteguiano de encarar la vida como tarea, como un haciéndose, tiene en parte su origen en Goethe, al ser el primero en su autobiografía *Poesía y verdad* en mostrar «consciencia de que la vida humana es la lucha del hombre con su íntimo e individual destino» (2006c: 127), y en el romanticismo, entendido como «el descubrimiento preconceptual de que la vida no es una realidad que tropieza con más o menos problemas, sino que consiste exclusivamente en el problema de sí misma» (2006c: 128). Nótese, en este sentido, que también Maurois siente predilección por los personajes románticos precisamente por llevar insertos esa tensión dramática.

Continuando el paralelismo con las ideas de André Maurois expuestas en el capítulo 3, este creía que el hombre puede resolver la dualidad entre voluntad y destino si es capaz de controlar sus instintos y de acatar las reglas sociales, de integrar las circunstancias y la vocación. Hay en ello un planteamiento similar al de José Ortega y Gasset, para quien la existencia será más o menos auténtica en proporción a la fidelidad que profese a su vocación. Cabe matizar, recuperando lo expuesto por el filósofo en el ya mencionado «Sobre las carreras», que el término *vocación* no es aquí sinónimo de *profesión*, sino que «*La vocación estricta del hombre es vocación para una vida concretísima, individualísima e integral, no para el esquema social que son las carreras*, las cuales, entre otras cosas, dejan fuera muchos órdenes de la vida sin

predeterminarlos» (2006f: 301). En consecuencia, para él la biografía adquiere un sentido de raigambre ética: debe atender a la autenticidad de la vida del biografiado, algo que —según su parecer— no había sido pertinentemente tratado y que se fundamenta en determinar o descubrir la vocación vital de la persona y la fidelidad a su destino. Estas dos premisas en torno al drama vital configuran las pautas más específicas que se observan en la obra orteguiana en relación con el género biográfico:

Considerada así la estructura de la vida humana, las cuestiones más importantes para una biografía serán estas dos que hasta ahora no han solido preocupar a los biógrafos. La primera consiste en determinar cuál era la vocación vital del biografiado, que acaso este desconoció siempre. Toda vida es, más o menos, una ruina entre cuyos escombros tenemos que descubrir lo que la persona tenía que haber sido. Esto nos obliga a construirnos, como el físico construye sus “modelos”, una vida imaginaria del individuo, el perfil de su existencia feliz sobre el cual podemos dibujar las indentaciones, a veces enormes que el destino exterior ha marcado. Todos sentimos nuestra vida real como una esencial deformación, mayor o menor, de nuestra vida posible. La segunda cuestión es aquilatar la fidelidad del hombre a ese su destino singular, a su vida posible. Esto nos permite determinar la dosis de autenticidad de su vida efectiva («Pidiendo un Goethe...», 2006c: 126).

Lo más importante, por consiguiente, no es tanto la lucha del hombre con el mundo —registrada por Emil Ludwig como la lucha del hombre con el medio—, ni la exterioridad del dato fácilmente constatable, como la lucha interior del hombre con su vocación. Por lo tanto, la incorporación de este requisito, asimismo presente en las biografías de Maurois, confiere un carácter ético a la existencia que a su vez le es exigido al género. Como expone Cerezo Galán, la idea orteguiana de destino o vocación es su alternativa al deber kantiano, una ética vitalista y vitalizadora en respuesta al utilitarismo y en la que, además, el destino está ligado a una interpretación metafísica de la ética frente a la teoría de Scheler (Cerezo Galán, 1984: 347-352). De ahí que se analice al biografiado según su fidelidad o no a su quehacer³⁴, tal como sintetiza Julián Marías:

Ese yo auténtico consiste, pues, en ser proyecto, pretensión, programa vital, personaje novelesco, papel o *rôle*. Y todavía hay más; es esencial al héroe *querer* su trágico *destino*; es decir, no se trata de una simple *elección*, menos aún de una elección *gratuita*, como se ha dicho en Francia treinta años después: el hombre se siente “vocado”, llamado a ser *alguien*, y esto es la vocación, el destino: pero ese no es *impuesto* al hombre, sino *propuesto*; el hombre no elige su destino, que por eso es destino; pero tiene que elegir *serle o no fiel*, es decir, con las palabras mismas de Ortega, *quererle o no*; y la consecuencia que extrae es que *es auténtico el que quiere su destino*, el que se adhiere a sí mismo, el héroe (Marías, 1983a: 405).

Ese carácter ético se reproduce en buena parte de los textos en los que Ortega y Gasset vuelve sobre su concepción de la vida como quehacer. Por ejemplo, en «¿Quién

³⁴ También en palabras de Cerezo Galán: «Dentro del quehacer hay, por así decirlo, capas o estratos. Y lo que verdadera y últimamente hay que hacer, y hacerlo incondicionalmente, esto es, de veras y con toda el alma, es precisamente la vocación» (2011: 127).

manda en el mundo?» (1930)³⁵ ya reparaba en que «cada vida tiene un destino intransferible, pero es libre para aceptarlo o no. Si no lo acepta sigue siendo vida; pero esa vida consistirá en la constante negación de sí misma» (2005n: 298). Si se produce esa negación, el hombre defrauda su propio ser y le suplanta «por otro que no tiene autenticidad de destino» (2005n: 299). Vuelve a surgir así el vocablo *autenticidad* con la connotación moral y ética de la sinceridad: «Es vitalmente sincero el que vive su personal destino. ¿En qué se reconoce esto? En que al hacer algo —pensar, sentir, comportarse— tenga la evidencia de que eso que hace es necesario y no un quehacer canjeable indiferentemente por otro» (2005n: 299). Como en «El hombre a la defensiva», la preocupación orteguiana por esa sinceridad de sus congéneres es fruto de la preocupación por el presente y futuro del hombre, tanto en el terreno artístico³⁶ como en el ideológico, ya que en las mismas páginas señala que el fascismo y el comunismo son dos posibilidades sin autenticidad ante las que el hombre del momento, no aceptando la democracia como destino, se instala defraudando su destino vital (2005n: 300). Relacionado con estas ideas se encuentra «Para el “archivo de la palabra”» (1932)³⁷, donde Ortega no tiene reparos en asegurar que para él «un hombre vale en la medida que la serie de sus actos sea necesaria y no caprichosa», que sea capaz de llevar una «vida auténtica» (2006a: 86). A ello añade: «La vida verdadera es inexorablemente invención», en el sentido de “hallar”: «Tenemos que hallar, que descubrir la trayectoria de nuestra vida que solo entonces será la verdaderamente nuestra y no de otro o de nadie, como lo es la del frívolo» (2006a: 86)³⁸.

Vida auténtica, vida verdadera, vida como invención son expresiones con las que Ortega se refiere a la lucha con la vocación y el quehacer que constituyen el sentimiento trágico de la condición humana: «La biografía es eso: sistema en que se unifican todas las contradicciones de una existencia» («Pidiendo un Goethe...», 2006c: 132). La vida se encara éticamente como un problema al que solo acuden dos soluciones: dimitir del

³⁵ Publicado originalmente en *El Sol* el 30-03-1930.

³⁶ Tal como se desprende en «Cuestiones novelescas», también aquí Ortega y Gasset considera que el joven artístico desprecia el arte tradicional pero no tiene una alternativa clara. Cree que este no acepta el destino del arte, su crisis, y responde con la arbitrariedad: «Es penoso decirlo, pero me parece innegable que los jóvenes artistas de nuestro tiempo viven su oficio con conciencia turbia y que esto os desmoraliza como hombres» («¿Quién manda en el mundo?», 2005n: 299).

³⁷ En origen, grabación registrada en disco el 30-06-1932 en el Centro de Estudios Históricos.

³⁸ Además de los ya comentados en estas páginas, otros textos en los que reaparece la cuestión de la vida como quehacer o ejecución son el capítulo de *Misión de la Universidad* titulado «Cultura y ciencia» (1930) y los textos «Sobre las carreras» (1934), «Misión del bibliotecario» (1935), *Ensimismamiento y alteración* (1939), etc.

destino y vivir desmoralizado, o afrontarlo. Este planteamiento es totalmente disímil del expuesto por Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), quien considera irreconciliable la oposición entre razón y vida. Para el bilbaíno, el sentimiento trágico de la vida estriba en la sed de eternidad e inmortalidad del ser humano, anhelo en contradicción con la razón y la ciencia. Para alcanzar ese deseo antirrational dominado por la fe, el ser humano debe dar todo de sí, superarse a sí mismo y darse a los demás. Es necesario hacerse insustituible, propósito en el que precisamente juega un papel primordial el oficio, la «vocación civil»: «Sin que se deba tratar acaso tanto de buscar aquella vocación que más crea uno que se le acomoda y cuadra, cuando de hacer vocación del menester en que la suerte o la Providencia, no nuestra voluntad, nos han puesto» (Unamuno, 1976: 228). La lucha interior que Ortega observa en el ser humano respecto a su vocación es transformada por Unamuno en la convicción de convertir en vocación aquello que el destino depare, «tomar la cruz del propio oficio civil», cumplirlo apasionadamente, «trágicamente, si se quiere», a fin de entregarse e inmortalizarse (1976: 234). Tal como se desprende, el raciovitalismo orteguiano excluye la fe unamuniana y trasciende el dualismo entre vida biológica y espiritual para centrarse en la autorrealización del individuo³⁹.

Una vez detallados los requisitos que Ortega y Gasset circunscribe a la biografía y que se relacionan con el componente ético que alcanza su raciovitalismo, se explica con mayor claridad la vertiente pedagógica que ofrece la biografía y que, como se ha apuntado, sintoniza con la educación sentimental de Maurois y el objetivo pedagógico de Ludwig y Zweig. En el caso del filósofo español, el matiz pedagógico surge también de la confrontación con otras vidas. De hecho, la necesidad de confrontarse con modelos es otra de las constantes de su obra. Se encuentra ya en *España invertebrada* (1922), donde comenta que «en la asimilación al hombre ejemplar que ante nosotros pasa, toda nuestra persona se polariza y orienta hacia su modo de ser, nos disponemos a reformar verídicamente nuestra esencia, según la pauta admirada» (2005b: 490), siendo la ejemplaridad de unos pocos sobre la docilidad de otros el mecanismo elemental que crea toda sociedad. Hay en este planteamiento una deuda con el concepto de minoría selecta que no es tan patente en «No ser hombre ejemplar» (1924)⁴⁰, donde vuelve a señalar que «Nuestra existencia no debe ser un paradigma, sino un sesgado curso entre

³⁹ Para profundizar en la disensión entre Ortega y Unamuno véase Cerezo Galán (1984: 90-120) y Marías (1983a: 335).

⁴⁰ Publicado en *Moralejas*.

los modelos que a la vez nos aproxima a ellos y gentilmente los evita» (2004o: 478). Más adelante, en «Sobre las carreras», se aprecia más notoriamente cómo las vidas pretéritas se convierten en muestrarios de proyectos vitales:

Pues bien, ante la necesidad de elegir una vida, el hombre busca en su contorno para ver si ahí está lo que puede ser su vida —esto es, mira las de los otros hombres, las de los que ya están ahí, las de los hombres pasados. Y entonces encuentra que, en efecto, él es heredero de muchas líneas o trayectorias de existencia que los hombres pasados o simplemente mayores que él ya han cumplido o hecho (2006f: 299).

El afán pedagógico de confrontar la vida con la de otro para disponer de ejemplos en los que se cumple el proyecto vital y poder desarrollar una vida auténtica, en el sentido que Ortega otorga a estos términos, es indisoluble del destino histórico. El filósofo estaba preocupado por la ética del individuo en cuanto que correlato de la ética social y del devenir histórico. Por ello, si en *El tema de nuestro tiempo* afirma que «cada generación consiste en una peculiar sensibilidad, en un repertorio orgánico de íntimas propensiones, quiere decirse que cada generación tiene su vocación propia, su histórica misión» (2005c: 566), en «¿Quién manda en el mundo?» y en «El hombre a la defensiva», como se ha reproducido, Ortega se preocupa por un auge del bolchevismo y del fascismo que desvía el destino esperable de la generación imperante: la democracia. Y es que el propósito del segundo de dichos artículos no es otro que avisar de que «Desgraciadamente, la falta mayor de nuestro tiempo es la ignorancia de la historia», un modo de vivir de espaldas al pasado, sin la experiencia «acumulada que le permitiría evitar las fatales e ingenuas caídas de otros tiempos y de otros pueblos» y que en el caso de Europa lleva a olvidar o desaprender que no hay mayor peligro que la intervención y el autoritarismo del Estado (2004s: 738).

Uno de los detonantes, por lo tanto, del giro de la razón vital, en la que prima la atención al individuo, a una razón histórica con una óptica social, no es otro que la necesidad de conocer el pasado para no repetir los mismos equívocos: «Para esto nos sirve la Historia: para liberarnos de lo que fue, porque el pasado es un *revenant*, y si no se le domina con la memoria, refrescándole, él vuelve siempre contra nosotros y acaba por estrangularnos» («Para el “archivo de la palabra”», 2006a: 87). De este paso del objeto individual al histórico-social que lo integra se puede colegir también una relación con la empresa de Espasa-Calpe, ya que si una biografía permite comprobar el proyecto vital de un personaje histórico, el conjunto de biografías sobre el siglo XIX permitirá

recuperar la historia de esa centuria a partir de sus personajes más representativos⁴¹. Esta hipótesis puede verse corroborada en el «Prólogo a dos ensayos de historiografía» (1935) que Ortega antepone a dos obras de Huizinga: *El otoño de la Edad Media* y *Erasmus*. En él asegura que en sus «errabundos escritos» y en las ediciones tanto de Revista de Occidente como de Espasa-Calpe ha procurado dar «al público empellones que puedo para inducirle al estudio de la historia» porque:

[...] me mueve la convicción de que solo la historia puede salvar al hombre de hoy, porque la conciencia histórica ha llegado a ser por vez primera, una radical necesidad de nuestra vida. Por tanto, no una curiosidad ni una diversión ni un lujo, sino un sustancial menester. Como la llamada época moderna es el tiempo de la razón física, la etapa que ahora se iniciará será la de la razón histórica (2006h: 376).

Aunque pueda considerarse inadecuado recuperar un texto de 1935 para examinar de las ideas orteguianas en torno a la biografía que alumbren las motivaciones de la colección nacida en 1929, las reflexiones del filósofo sobre el ser llevan interrelacionadas la dimensión histórica. Ello conduce a que Julio Bayón considere a Ortega y Gasset un filósofo de la historia, ya que es la ciencia de la que se ocupa con mayor extensión e interés, «una realidad indudable y específicamente dialéctica o, como él mismo dice, es la dialéctica real» (Bayón, 1972: 147). Asimismo, el primer atisbo del desplazamiento hacia lo que será la razón histórica se encuentra en el ensayo *Las Atlántidas* (1924), previo, por lo tanto, al surgimiento de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX. En él aborda principalmente el interés europeo por culturas lejanas en lugar de solventar los problemas de la posguerra. Para Ortega es una equivocación suplantarse el mundo de los demás con el nuestro, puesto que se necesita entender el «paisaje humano», un concepto tomado de la biología y en el que se integra el perspectivismo, según el cual cada hombre, pueblo y época ha seleccionado una serie de opciones entre las infinitas realidades del universo. Cada ser humano, por lo tanto, es solo parte del escenario de la especie. De ahí que el filósofo sostenga que: «Esta doctrina del paisaje vital es, en mi entender, decisiva para la historia, que, a la postre, no consiste sino en una hermenéutica o interpretación de las vidas ajenas» (*Las Atlántidas*, 2005f: 754). De este modo, la historia deja de ser una mera relación de datos o la evolución de un pueblo para ser la interpretación de las vidas que la componen. Es esta la manera que propone Ortega para acercarse al ideal «transhistórico de verdad», a lo

⁴¹ Francisco López Frías ya subraya, en relación a la dicotomía entre la atención a la vida humana individual y a la vida social, que «en la obra de Ortega no existe tal división en tanto que la vida humana individual y la social no son cosas distintas sino dimensiones complementarias de una misma realidad» (1985: 4).

absoluto que rehúye la línea histórica europea de entreguerras (2005f: 772). Es decir, el filósofo advierte del peligro de enfocar la historia desde una visión europeísta sesgada y propone una hermenéutica o interpretación del prójimo que también la biografía lleva inserta en su seno:

Esta es la antinomia de la óptica histórica. Tenemos que distanciarnos del prójimo para hacernos cargo de que no es como nosotros; pero a la vez necesitamos acercarnos a él para descubrir que, no obstante, es un hombre como nosotros, que su vida emana sentido (2005f: 770).

Además, se sostiene que la razón «solo es completa si se integra a sí misma haciéndose, además de razón pura, clara razón histórica» (2005f: 773). Según Pedro Cerezo Galán, *Las Atlántidas*⁴² es el primer intento del filósofo de abordar el problema del «sentido histórico» y de salvar la circunstancia captada por la razón vital en un proyecto existencial mediante la comprensión de otras vidas y mundos precedentes, puesto que la «conciencia histórica es radicalmente autognosis, percatación de sentido de la propia vida, de su significado y valor en comparación con otros mundos sidos» (2011: 184). En consecuencia, la biografía es implícitamente uno de los medios para dar sentido a nuestra vida a través del conocimiento de otras vidas y otras épocas.

La concepción hermenéutica de la historia será el motor de la “historiología” propuesta por el filósofo en febrero de 1928 en el artículo de *Revista de Occidente* «La Filosofía de la Historia de Hegel y la historiología». Ortega sugiere una nueva disciplina histórica que, coincidiendo con la opinión de los nuevos biógrafos, advierte de que la historia no puede ser una mera recopilación de datos, ya que va más allá «de la documentación y de la filología» («La Filosofía de la Historia...», 2006e: 236). Dado que toda ciencia empírica es, asimismo, construcción mediante la filosofía que determina cuáles son las constantes y los azares: para que adquiera el grado de ciencia auténtica la historia debe ser «análisis inmediato de la *res gesta*, de la realidad histórica» (2006e: 245)⁴³.

La historiología, por consiguiente, intenta analizar la realidad histórica tal como esta es, sin que se la piense de antemano. Es un paso más hacia la razón histórica, cuya

⁴² También en el artículo «El sentido histórico», publicado en *El Sol* el 10-07-1924, Ortega y Gasset menciona la razón histórica sin explicarla.

⁴³ En palabras de Cerezo Galán: «entre la Escuela histórica y la filosofía especulativa de la historia, opta Ortega por una teoría construccionista, conforme con el espíritu moderno de la ciencia. La historia, como toda ciencia de realidad, es, pues, construcción, pero, a la vez, en cuanto cierne a la experiencia de la vida, no es el suyo un conocimiento meramente simbólico, como el de las ciencias naturales, sino experiencial/directo, esto es, verdadero descubrimiento de la realidad» (2011: 189).

configuración se ve ampliada en el ensayo *En torno a Galileo* (1933)⁴⁴, donde se exponen las principales ideas sobre las generaciones decisivas en la evolución del pensamiento europeo, al tiempo que se deslizan importantes ideas sobre el sistema histórico orteguiano. En él se vuelve a argumentar, por un lado, que la realidad no la conforman los datos, «sino que es construcción que el hombre hace con el material dado», o lo que es lo mismo, que toda ciencia de las cosas «es tanto obra de imaginación como de observación» (*En torno a Galileo*, 2006o: 374) —tal como apuntala la nueva biografía—; y, por otro, que la labor fundamental de la historia es hermenéutica, interpretación e inclusión de todo hecho significativo en el sistema vital: «la historia deja de ser la simple averiguación de lo que ha pasado y se convierte en otra cosa un poco más complicada —en la investigación de cómo han sido las vidas humanas en cuanto tales» (2006o: 376). Como en el caso de ocurre con la biografía —«albur de la intuición»—, dado este carácter interpretativo la historia «nunca podrá contar con criterios objetivistas de acierto» (Cerezo Galán, 2011: 200).

Según la reflexión del filósofo madrileño, la historia pasa a integrar la noción de la vida como tensión entre hombre y mundo, destino y vocación: «La historia no es, pues, primordialmente psicología de los hombres, sino reconstrucción de la estructura de ese drama que se dispara entre el hombre y el mundo» (Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, 2006o: 383). Aplicando a la historia el sentimiento dramático de la vida y la consiguiente óptica interior de «Pidiendo un Goethe desde dentro», esta ciencia debe responder a la pregunta de cómo han variado la estructura objetiva de la vida humana. Todo ello con una amplitud colectiva y atendiendo a la generación como concepto fundamental de la historia, presente en Ortega desde 1914. La historia, por lo tanto, adquiere la misma finalidad que se le exige a la nueva biografía: «La historia tiene que dejar de ser una exposición de momias y convertirse en lo que verdaderamente es: un entusiasta ensayo de resurrección» (2006o: 409).

Como puede observarse, todos los planteamientos filosóficos en torno al ser que Ortega integra en la biografía, son también incorporados a la historia. Esto se colige más claramente en su «Aurora de la razón histórica» (1935) y en *Historia como sistema*

⁴⁴ El ensayo corresponde a las doce lecciones explicadas en 1933 en la Cátedra Valdecilla de la Universidad Central de Madrid, algunas de las cuales fueron publicadas como libro bajo el título *Esquema de la crisis* (1942).

(1935)⁴⁵. En el primero de ellos y recuperando la primacía de Wilhelm Dilthey⁴⁶ en el descubrimiento de la vida humana como nueva realidad, Ortega subraya que el carácter dramático, como acontecer, requiere de una nueva razón que explique el dinamismo del hombre, además de convenir que este no tiene naturaleza, sino historia, un razonamiento trasunto de su idea previa según la cual el hombre no es biología sino biografía. Es por ello por lo que necesita una nueva revelación que solo puede venirle de la razón histórica (2006o: 375)⁴⁷. En la *Historia como sistema*, el filósofo repite las nociones en torno a los conceptos de circunstancias, creencias, drama, quehacer y programa vital y resalta el carácter narrativo de la razón histórica, puesto que el hombre no se compone únicamente de sus experiencias sino también de las del pasado:

En suma, aquí el razonamiento esclarecedor, la *razón*, consiste en una narración. Frente a la razón pura físico-matemática hay, pues, una razón narrativa. Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación hace tal cosa y es así *porque* antes hizo tal otra y fue de tal otro modo. La vida solo se vuelve un poco transparente ante la *razón histórica* (2006m: 71).

Esto es, si se averiguan la serie de hechos, sus estadios, el nexos con los sucesivos, la historia se convertiría en razón histórica (2006m: 72)⁴⁸. En esta última etapa en la que la razón histórica se instaura como núcleo de su pensamiento y en la que comienza su exilio, Ortega y Gasset se acerca en varias ocasiones a las figuras de Juan Luis Vives, Diego Velázquez y Francisco de Goya, conjugando la teoría y la praxis biográfica con su razón vital e histórica⁴⁹. Es así como en «Vives» (1940)⁵⁰ repite que la

⁴⁵ La *Historia como sistema* se publicó originalmente en inglés en 1935. En 1941 se publicó junto *El Imperio Romano*, aparecido primero en *La Nación* en el verano de 1940.

⁴⁶ También en *Historia como sistema* Ortega loa la figura Dilthey asegurando que para él es «el pensador más importante de la segunda mitad del siglo XIX» (2006m: 72). Sin embargo, en el artículo «Guillermo Dilthey y la idea de la vida» (1933-1934) Ortega aseguraba que no conoció la obra del filósofo alemán hasta 1929 y que solo la estudió más profundamente meses antes del artículo. De esta forma, el filósofo español quería demostrar que había llegado a las mismas conclusiones sin haberlo leído y que había trascendido sus razonamientos ya que para él Dilthey no llegó a plasmar y a dominar su propia intuición, se había quedado en la razón histórica, mientras Ortega había llegado más allá con su razón vital: «La idea de la *razón vital* representa, en el problema de la vida, un nivel más elevado que la idea de la *razón histórica*, donde Dilthey se quedó» (2006: 331). Sobre la concepción hermenéutica de Ortega y su vinculación con Dilthey, véase Cerezo Galán, 2011: 200-201.

⁴⁷ También en el «Prólogo para franceses» (1937) de *La rebelión de las masas* Ortega asegura que el único método de pensamiento con alguna probabilidad de acierto es la razón histórica (2005: 368).

⁴⁸ Retomando las explicaciones de Cerezo Galán, la razón histórica no es una razón para la historia —metodología—, una racionalidad específica de las ciencias humanas —base de neokantianos y de Dilthey—, ni una razón en la historia —como sostenía Hegel—, «sino la razón de la historia (genitivo subjetivo) o la historia misma en cuanto razón. [...] La razón es histórica, porque la historia, y la vida misma, es constitutivamente razón: dar cuenta y hacer la cuenta de sí. Pero que la historia sea de suyo razón —incluso toda la razón— no significa lo mismo que una “historia racional”, esto es, cargada de razón (como se habla de cargar un arma o una estufa), pues no es la materia histórica sino su forma lo que determina la razón» (2011: 192).

⁴⁹ Julián Marías no menciona el texto fundamental de «Pidiendo un Goethe desde dentro» al abordar el interés de su maestro por la biografía. Sin embargo, sí destaca su interés por el género durante su fase

sustancia de la historia es la variación y, por ende, de que el hombre no tiene naturaleza sino historia. De ahí que aconseje al historiador ir hacia adelante y hacia atrás para encontrar las explicaciones necesarias ya que ni los hombres ni las épocas son algo estático (2006p: 611). Sus bosquejos biográficos, en forma de conferencias o de artículos, prueban a reproducir la fórmula de «Pidiendo un Goethe desde dentro». En «Juan Luis Vives (1492-1540)» (1940), por ejemplo, repite que la vida de un hombre es «una precisa ecuación entre su vocación y su mundo en derredor» y su consiguiente propósito de «hacer en este sentido la biografía de Luis Vives, una biografía esencial en que habrá mucho más de álgebra histórica que de chismes y cuentos» (2006p: 653). Idéntica es la ecuación «entre nuestra persona y nuestro tiempo» (2009d: 446) que declara en la conferencia «Juan Luis Vives y su mundo» (1940) en la Institución Cultural Española de Buenos Aires, donde además añade en referencia a la praxis biográfica:

Para los efectos prácticos de una rigurosa biografía lo decisivo es, por tanto, el mundo social en que nacemos o en que vivimos. Y ese mundo social está constituido por otros hombres, individuos como nosotros, cada uno de los cuales anda, como nosotros, afanado en realizar una vida, su personal vocación. Porque eso que llamamos nuestro “yo” y que es el protagonista en el drama de cada vida no es el alma. El alma es solo un aparato inmaterial, psíquico, con el cual vivimos, como vivimos nuestro cuerpo y con las cosas que nos rodean y de que hacemos utensilios para nuestra vida: el alma es nuestra máquina de pensar, con sus ruedecitas que llamamos sensación, memoria, entendimiento, y es nuestro automóvil para obrar, con su motor que llamamos voluntad [...] (2009d: 445).

Tal como puede percibirse, esta explicación orteguiana de 1940 no aporta nada esencialmente nuevo a «Pidiendo un Goethe desde dentro», ni a los textos anteriores en torno a la razón vital. Asimismo, el carácter colectivo que adquiere la biografía, en tanto que el individuo no se desarrolla aislado sino inserto en el mundo, era también subrayado por los nuevos biógrafos, quienes, como Maurois, recalcan la necesidad de pintar el ambiente de toda la época y de introducir al resto de personajes a medida que el biografiado se los encuentra en su existir. Esa necesidad de recoger el «mundo social» es la que Ortega y Gasset aplica a su «Preludio de Goya» (1946), donde se

lisboeta y comenta sus aproximaciones a Vives, Velázquez y Goya: «No es azaroso el interés que Ortega sintió, de manera creciente, por las vidas reales. Recuérdense las penetrantes ojeadas lanzadas a Kant, a Mirabeau, a Goethe, entre 1924 y 1932. Ese interés se va intensificando a medida que Ortega va acumulando experiencia de la vida y va asistiendo a la trayectoria de la suya, cuya figura completa llega a ser, en ciertos momentos, *previsible*. En 1940 aparece Vives, que fue estudiado con manifiesta simpatía, tal vez con una sombra de *último* descontento ante ciertas deficiencias en su figura ejemplar. Goethe, tratado tan a fondo en los ensayos de su centenario, tan presente en toda su obra, vuelve a ser tema de su estudio con ocasión de su otro centenario, el segundo de su nacimiento, en 1949, en sus conferencias de Aspen y Hamburgo» (1983: 414-415).

⁵⁰ Publicado en *La Nación* en diciembre 1940 como apostillas a la publicación de una de las conferencias que dio sobre Vives, la cual aún no había aparecido.

propone entender la figura del pintor aragonés relatando sus circunstancias particulares y las de la España de su época. También sobre el pintor es «Sobre la leyenda de Goya» (1946), donde recupera el punto de vista desde dentro que debe perseguir todo biógrafo:

La dificultad y, a su vez, la gracia de la biografía radican en que 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 este. 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. Porque, como he intentado decir, el *yo* es efectivamente lo previo en todo vivir, lo primero que es cuando es una vida (2009f: 808).

Este repaso por la teoría biográfica de Ortega y Gasset finaliza en sus *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950)⁵¹. En él reaparece la imagen de la vida humana como laberinto (2006p: 621), el cambio de óptica, los conceptos de *drama*, *tensión* y *vocación*, y la prescriptiva biográfica, la cual añade el azar como nuevo componente:

Vocación y circunstancia son, pues, dos magnitudes dadas que podemos definir con precisión y claramente entenderlas una frente a la otra, en el sistema dinámico que forman. Pero en ese sistema ininteligible interviene un factor irracional: el azar. De esta manera podemos reducir los componentes de toda vida humana a tres grandes factores: vocación, circunstancia y azar. Escribir la biografía de un hombre es acertar a poner en ecuación esos tres valores. Pues aunque el azar es el elemento irracional de la vida, en una biografía bien planteada podemos definir cuáles de sus hechos y caracteres proceden del azar y cuáles no, así como la mayor o menor profundidad de la intervención que este ha tenido (2006p: 636-637).

El nuevo ingrediente del azar, asimismo presente en las teorizaciones de los nuevos biógrafos, no es fundamental, ya que, como bien aprecia Lasaga Medina: «es una especie de componente inorgánico que matiza la estructura de sentido que aportan los dos componentes esenciales de una vida: la vocación del yo y el mundo fechado» (2003b: 304). Es decir, el azar no es una aportación significativa a la teoría biográfica que Ortega había desarrollado con anterioridad porque ya estaba inserto en el concepto de circunstancia (Jaramillo, 1999: 383).

Este amplio repaso por la teoría biográfica de Ortega y Gasset muestra cómo, ya sea con alusiones integradas en artículos que abordan otros temas —principalmente sobre la razón vital e histórica—, con textos exclusivamente dedicados a la biografía o con sus bosquejos biográficos, sus reflexiones, unidas a sus proyectos, fueron primordiales para el desarrollo de la biografía moderna en España⁵². Si bien los materiales comentados exceden el período de 1929 a 1942 en que se desarrolló la colección, se puede dar fe de que, desde sus primeros escritos, la biografía era para

⁵¹ Publicado como un único ensayo en *Revista de Occidente* (09-05-1950), recoge textos y conferencias previas sobre Velázquez (de 1943 y 1947) y Goya (curso 1949-1950).

⁵² A este respecto, Enrique Serrano Asenjo, al concluir su análisis sobre las ideas biográficas orteguianas, declara acertadamente que: «En rigor, no escribió biografías, sino *conatos de y ensayos sobre* el género, eso sí, con un sistema de pensamiento propio, a modo de respaldo de tales aproximaciones biográficas, como ningún nuevo biógrafo disfrutó jamás» (2002: 126).

Ortega un género poético, literario, a pesar de que en los últimos artículos las referencias a la biografía aparezcan vinculadas a la historia. Además de poético, es un género de difícil consecución a tenor de la insistencia de sus declaraciones sobre la escasez de biografías en las letras españolas y de la carencia de alguna digna de mención, incluso cuando las Vidas de Espasa-Calpe habían visto la luz⁵³, muchas de ellas bajo su vigilancia, siempre aludiendo a la falta de interés de los españoles por sus congéneres. La biografía encaja con su raciovitalismo y con la exigencia de hacer sentir la vida como quehacer, como tarea en la que pugnan las circunstancias, el destino y la vocación. Sobre todo en los años de gestación y desarrollo del proyecto biográfico, en cada ocasión en que se acerca al género, queda pronto esquinado por la exposición de su filosofía. La biografía queda relegada a herramienta, a aplicación de sus ideas, envuelta en un ideal filosófico de ardua ejecución que el propio Ortega desliza al calificarla como «albur de la intuición», obra de imaginación, contradicción, interpretación, hermenéutica, etc.

Los paralelismos que han ido subrayándose respecto a lo argumentado por los nuevos biógrafos permiten constatar que Ortega y Gasset coincide con sus ideas, aunque las revista con su propio sistema filosófico. Quizá por esa misma primacía de la filosofía, algo del todo punto lógico, llegó a mencionar la mayor producción biográfica de otros países europeos pero nunca explicitó esas correspondencias. Ortega no incide tanto en la defensa de la biografía como expresión artística, según ocurre con Gómez de la Serna, Jarnés, Espina o Chabás, porque él no es escritor. Al filósofo le interesa subrayar el primado de la vida como realidad radical y el drama de toda existencia. Sin embargo, es innegable que estaba al tanto de sus obras y de sus teorizaciones. Lo corrobora el papel dedicado a la nueva biografía en empresas bajo su supervisión como *El Sol* o *Revista de Occidente*, la propia colección objeto de esta tesis, y su biblioteca personal. Recuérdense las frases subrayadas de su ejemplar del *Aspectos de la biografía* de André Maurois: presentar al biografiado como hombre y no como leyenda, evitar

⁵³ En 1946 comenta en «Sobre la leyenda de Goya»: «Esto hace manifiesta la causa de que las biografías sean tan nulas. El autor se esfuerza en acumular acontecimientos, lo que suele llamarse “hechos”, que documentalmente puedan ser atribuidos al personaje. Pero estos acontecimientos están vistos como si cada uno por sí fuese una realidad inconfundible y la misma sea cualquiera el sujeto a quien se atribuyan. Dicho de otra forma: son acontecimientos externos, vistos desde fuera según se presentan al pseudo-biógrafo y al lector. Ahora bien, una vida humana se compone exclusivamente de acontecimientos internos a ella. Los hechos biográficos no son cosas que pasan sino cosas-que-pasan-a-alguien. Si no se nos hace suficientemente claro cómo es ese alguien, el “hecho” que se nos comunica resulta ininteligible. Por eso, las biografías y, en general, la historia tal como se practican son el producto menos inteligible que segrega la mente humana» (Ortega y Gasset, 2009f: 807).

criticar o juzgar siguiendo el ejemplo de Strachey, lograr una deformación artística delicada y medida, plasmar la historia evolutiva de un alma humana, anunciar la obra como biografía y no como novela asumiendo que los datos verídicos, influir más sobre la acción, renacer de los sentimientos románticos, renegar de la preocupación moral... Son, sin duda alguna, las principales cuestiones a las que Ortega y Gasset presta una mayor atención en sus comentarios sobre el género porque, a su vez, encajan filosóficamente con la necesidad de acercarse al prójimo y desentrañar su proyecto vital.

Lo expuesto hasta aquí descubre que el aspecto en que el consejero de Espasa-Calpe muestra un mayor énfasis es en la finalidad pedagógica que se obtiene de acercarse a las vidas pretéritas. Ello se explica, en primer lugar, porque constituye un medio para determinar la propia vocación y para encaminar el propio proyecto vital en esa insistente labor de toda iniciativa orteguiana por «fomentar la porosidad de mis lectores hacia el prójimo». De ahí que la colección, referida en muchas ocasiones por quienes tuvieron un papel en ella como «Biografías del XIX», se titulase con el término *vidas* y no *biografías*, puesto que es la vida la realidad radical de la que parte todo y que requiere de interpretación⁵⁴. En segundo lugar, la finalidad pedagógica no se limitaba al propio individuo sino que transcendía a sus conocimientos sobre la historia para no volver a repetir los errores del pasado. Esta última motivación es la que enlaza con el tercero de los factores que llevan a Ortega y Gasset a impulsar las Vidas.

6.3. Los condicionantes políticos

Hasta el momento se han analizado como estímulos orteguianos para el impulso de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, además del genérico de la escasa producción biográfica en comparación con otros países europeos en plena renovación y expansión del género, el factor literario y el filosófico. Queda por contemplar el tercer y quizás más significativo: el componente político. El principal objetivo es ofrecer los suficientes indicios que demuestren que la colección de Espasa-Calpe es una más de las empresas políticas orteguianas y que, por ello, esta amplía el radio de acción de las meramente periodísticas estudiadas por Gonzalo Redondo en *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset: «El Sol», «Crisol» y «Luz»* (1970). En este

⁵⁴ En cuanto a este síntoma en el título, Serrano Asenjo argumenta lo siguiente: «El ser humano es de por sí hermeneuta, por ende el biógrafo consiste en un intérprete en segunda instancia, pero, claro, no solo del individuo, sino, además, de sus coordenadas de espacio y tiempo, con todo lo que ello acarrea» (2002: 127).

sentido, no parece descabellado considerar las Vidas como un proyecto político si se tiene en cuenta la apreciación de Francisco López Frías de que toda la actividad de Ortega y Gasset respondía al mismo propósito:

Parece a muchos que fue un filósofo que *también* se dedicó a la política cuando era esta —como todo lo demás que hizo— la dimensión de una actividad única. Así, su crítica de los partidos políticos no es sino contra la concepción racionalista que de ellos se tiene en pleno siglo XX, es decir, que los llamados escritos políticos tienen mucho que ver con el resto de su obra en la que se critica el racionalismo filosófico (López Frías, 1985: 70).

El principio político de las biografías españolas de los años veinte y treinta ya fue referido, como se ha indicado en el capítulo 5, por Evelyne López Campillo, quien señala que, a raíz de la Dictadura de Primo de Rivera, al intelectual español la política le está vedada, por lo que intenta dar cauce a sus inquietudes públicas mediante sus empresas culturales; esto es, realizando un trabajo de formación ideológica a partir de biografiados que han sido jefes, guías, caudillos,... (1972: 181). Precisamente la diferencia de las Vidas de Espasa-Calpe respecto al resto de series biográficas es la adhesión a dos circunstancias enmarcadas en el título: la coordenada espacial —España primero y después Hispanoamérica— y la coordenada temporal —el siglo XIX—⁵⁵. Esa doble circunscripción, obedece a un propósito político con tintes revisionistas, tal como ha explicitado Ana Rodríguez Fischer:

Era necesario volverse hacia ese siglo, examinarlo e intentar rescatar lo común y cotidiano estéticamente salvados, asumir el pasado inmediato, para mejor comprender el presente y trazar así la línea de continuidad entre ambos momentos históricos, fue uno de los imperativos dictados por la época que la nueva generación aceptó. Y tal tarea se llevó a cabo con un especial modo de avanzar recordando. De planteamientos tales surge, en novela, la exclusión de los escenarios insólitos y la inclusión de lo puramente cotidiano elevado ahora a categoría estética. De los mismos planteamientos surgirá también la colección de biografías, recuperación y estudio crítico del pasado inmediato, al examinar aquellos componentes susceptibles de una actualización y de una proyección futura (Rodríguez Fischer, 1991: 135).

En la misma línea se manifiesta Manuel Pulido Mendoza al relacionar el surgimiento de la colección con el centenario del Romanticismo, algo previamente señalado por Remedios Alonso Iglesias al analizar los escritos de los autores de la deshumanización (1996: 223 y 356). En 1930 se conmemoraban los cien años del estreno del *Hernani* de Víctor Hugo:

La atención sobre el siglo XIX, además, no puede desvincularse del contexto general de crisis de los sistemas parlamentarios liberales heredados de este siglo durante las dos décadas de entreguerras europeas. A España se le unía, además, su peculiaridad histórica de país atrasado con respecto al desarrollo de los de su entorno europeo. La colección volvía al siglo XIX para explorar los errores y caminos abortados del liberalismo español en un momento de crisis del sistema parlamentario liberal monárquico. España era el último territorio del Imperio en llevar a cabo la siempre pendiente revolución democrática-liberal o republicana. De ahí el enfoque

⁵⁵ La doble circunstancia ha sido ya advertida tanto por Serrano Asenjo (2002: 120) como por Rodríguez Fischer (1991: 135), quien remarca los motivos históricos de ambas restricciones.

bicontinental: a los intereses comerciales hispanoamericanos de las editoriales españolas, se le unía el interés político de posar la vista en los únicos modelos libertadores hispánicos con éxito (Pulido Mendoza, 2009a: 112).

También resulta significativo que, además de conmemorarse el centenario del Romanticismo, en 1928 se celebraba a su vez el centenario del nacimiento de Antonio Cánovas del Castillo⁵⁶. En cuanto a la coordenada hispanoamericana, dos más pueden ser sus detonantes: el centenario a lo largo del primer tercio del siglo XX de las independencias de las colonias sudamericanas y el hecho de que también los lectores de aquellas delegaciones necesitaban encaminar su vocación y comprender el pasado —véase de nuevo «El hombre a la defensiva»—. De algún modo, la realidad de la España y de la América Latina del siglo XIX fue antitética, pues mientras la primera vive ajena al desmoronamiento de su dominio y solo despierta con el Desastre del 98, la segunda se está conformando y luchando por las diversas identidades que dan lugar a las repúblicas hispanoamericanas. Los indicios para tales afirmaciones se encuentran en las declaraciones y preocupaciones del propio Ortega y Gasset en esos años en los que, como se ha comprobado en el apartado anterior, declara que «la falta mayor de nuestro tiempo es la ignorancia de la historia» («El hombre a la defensiva», 2004s: 738), teniendo en cuenta que la historia sirve «para liberarnos de lo que fue» («Para el “archivo de la palabra”», 2006a: 87) y «solo la historia puede salvar al hombre de hoy» («Prólogo a dos ensayos de historiografía», 2006h: 376). Tales consejos en los que la educación se proclama abanderada de la solución política no podían extrañar a ninguno de sus lectores coetáneos, pues desde sus primeros escritos políticos había asegurado que «El patriotismo verdadero es crítica de la tierra de los padres y construcción de la tierra de sus hijos» («La pedagogía social como programa político», 2004m: 89) y, por lo tanto, que el problema español era educativo y la transformación del país pasaba por apostar primordialmente por la pedagogía⁵⁷.

Años más tarde, la evolución hacia la razón histórica, como se ha examinado, tiene el mismo propósito pedagógico de evitar repetir los errores en un contexto

⁵⁶ Para conmemorar este centenario se publicó una biografía del periodista Antonio M. Fabré, cuyo padre había sido amigo del político conservador Cánovas. Véase al respecto la crítica de Eduardo Gómez de Baquero en *El Sol*, donde se queja de la poca resonancia de esta conmemoración.

⁵⁷ Concretamente, las palabras de Ortega y Gasset fueron «Si educación es transformación de una realidad en el sentido de cierta idea mejor que poseemos y la educación no ha de ser sino social, tendremos que la pedagogía es la ciencia de transformar las sociedades. Antes llamamos a esto política: he aquí, pues, que la política se ha hecho para nosotros pedagogía social y el problema español un problema pedagógico» («La pedagogía social como programa político», 2004m: 97). He abordado creación de la colección desde el punto de vista de la pedagogía social orteguiana en Cáliz Montes, 2014b.

diferente: el auge de los absolutismos en el ámbito internacional y el final de la dictadura primorriverista en el nacional. Como indica Cerezo Galán, «con el advenimiento del nuevo régimen, requería aguzar la conciencia histórica y hacer de la historia misma el método de la razón» (2011: 275). Los diferentes estudios que abordan la labor de Ortega durante los años de dictadura suelen coincidir en el diagnóstico: el filósofo no se mostró disconforme públicamente durante los primeros años porque creía que el golpe militar podía ser la solución al descrédito que habían alcanzado las instituciones democráticas a causa de lo que él llamaba «vieja política»; esto es, la ocasión de barrer con el antiguo régimen. Durante esta etapa se dedicó «a la reflexión sobre las transformaciones necesarias que requería el país. También fue una coyuntura para ahondar en las raíces de la profunda crisis cultural, que estaba viviendo Europa, de la que el fascismo y el bolchevismo eran meros exponentes» (Cerezo Galán, 1984: 58). Coincide con ello López Frías, quien recuerda que la actitud del filósofo al inicio de la dictadura había sido de expectación y que no destapó su clara disconformidad hasta 1927. Concretamente, la oposición más férrea a Primo de Rivera fue la desarrollada en los artículos publicados entre 1927 y 1930 y que conformarán *La redención de las provincias y la decencia nacional* (López Frías, 1985: 322):

Ése es, para Ortega, el quehacer que espera a los españoles al acabar la Dictadura: construir el futuro de la vida social que, de la misma forma que acontece a la vida humana individual, nunca es dada hecha y que por tanto requiere asumirla en su totalidad. El peligro más grave para el inmediato porvenir de la vida española es precisamente caer en la tentación de aceptar programas ya *hechos* (es decir, pasados) (López Frías, 1985: 344).

A pesar de que con estas palabras el profesor de la Universidad de Barcelona haga referencia a la propuesta orteguiana de potenciar la autonomía de las regiones, sirven también para recoger dos de sus ideas fundamentales, las cuales enlazan el final de la dictadura con la colección: la necesidad de revisar el pasado de cara al nuevo régimen y la convicción de que para cambiar el país no solo bastaba con reformar la política sino también la sociedad. Piénsese que, coincidiendo con la preparación de la colección biográfica, entre 1927 y 1930 aparecen en prensa las páginas de *La rebelión de las masas*, publicado en forma de libro en 1930. Dejando la polémica a un margen, la repulsa que el filósofo siente ante «el advenimiento de las masas al pleno poderío social» (Ortega y Gasset, 2005p: 375), no es otra que la ya entrevista en «El hombre a la defensiva»: el hombre masa es un snob, en el sentido de que está vacío de destino propio, no ha creado su propio proyecto y vive la vida de sus antepasado. De ahí que Ortega considere que la mayor equivocación había sido no haber logrado educar a esas masas: «Se le han dado instrumentos para vivir intensamente, pero no sensibilidad para

los grandes deberes históricos; se les han inoculado atropelladamente el orgullo y el poder de los tiempos modernos, pero no el espíritu» (2005p: 403). Por ello es necesario partir del conocimiento de la historia ya que «Las gentes más “cultas” de hoy padecen una ignorancia histórica increíble»:

El saber histórico es una técnica de primer orden para conservar y continuar una civilización provechosa. No porque dé soluciones positivas al nuevo cariz de los conflictos vitales —la vida es siempre diferente de lo que fue—, sino porque evita cometer los errores ingenuos de otros tiempos (2005p: 430)⁵⁸.

Y, ante el peligro que pronostica tanto por el auge del bolchevismo como del fascismo por considerarlos anacrónicos en cuanto que revolucionarios y antiliberales, añade:

Europa no tiene remisión si su destino no es puesto en manos de gentes verdaderamente “contemporáneas” que sientan bajo sí palpar todo el subsuelo histórico, que conozcan la altitud presente de la vida y repugnen todo gesto arcaico y silvestre. Necesitamos de la historia íntegra para ver si logramos escapar de ella, no recaer en ella (2005p: 433).

Según puede constatarse, la predilección por el siglo anterior no es un rasgo único del biografismo español, ya que la nueva biografía de entreguerras había acudido al mismo periodo para revisar las causas de su presente. Piénsese, sin ir más lejos, en los personajes y las motivaciones de Strachey, Maurois —seguramente el menos político—, Ludwig o Zweig, así como en la evolución de estos últimos hacia el porvenir de la comunidad judía en pleno auge del fascismo, perdida casi toda esperanza de hermandad europea. En el caso de España, la solución para no reproducir ningún «gesto arcaico y silvestre», también pasa por «revolverse contra el siglo XIX» (2005p: 403)⁵⁹. A tal fin, la colección biográfica de Espasa-Calpe fija en él su coordenada temporal y encarga a «gentes verdaderamente “contemporáneas”» la tarea de reeducar a los lectores sobre los vicios del pasado. Este urgente revisionismo es un tema recurrente en el filósofo y presente ya en las *Meditaciones del Quijote*, donde diagnóstica que el reaccionarismo del español tiene su base en la forma de tratar el pasado (2004i: 758). Por ello se entiende que no solo creara la colección biográfica sino también, posteriormente, los Libros del Siglo XIX en el sello de *Revista de Occidente*. En términos similares a los de

⁵⁸ También en el «Prólogo para franceses» que Ortega añade en 1937, cuando la Guerra Civil reproducía parte de los errores y fanatismos del siglo XIX, en la línea de la razón histórica subraya el único tesoro del hombre es nacer sobre el «pretérito amontonado»: «Y la riqueza menor de ese tesoro consiste en lo que de él parezca acertado y digno de conservarse: lo importante es la memoria de los errores, que nos permite no cometer los mismos siempre. El verdadero tesoro del hombre es el tesoro de sus errores, la larga experiencia vital decantada gota a gota en milenios. Por eso Nietzsche define al hombre superior como el ser “de la más larga memoria”» (Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, 2005p: 370).

⁵⁹ La frase recuerda otra de «Nada moderno y muy siglo XX» (1916), escrita más de una década antes: «No es dudoso que en superar la conducta de ese siglo radica nuestro porvenir» (2004ñ: 165).

La rebelión de las masas se refiere a dicha serie en un artículo de 1935 para *La Nación* donde alude a uno de los ejemplares publicados en ella: *La Historia de la civilización en Europa* de Guizot. En él asegura que para entender aquel presente europeo era necesario «repasar a fondo y con mirada alerta la historia del siglo XIX»; además de ser un dislate su desconocimiento: «Sabemos mucho más de las centurias anteriores, pero este saber no sirve porque nuestra ignorancia del siglo último impide que la luz hecha sobre aquellos milenios ilumine nuestro presente. Urge, pues, disipar la neblina sobre la cual brilla un sol magnífico» («Libros del siglo XIX», 2006i: 387).

La fijación de Ortega con la centuria decimonónica no es exclusiva del cambio de la década de los veinte a los treinta. Como se ha indicado en el apartado anterior, en las *Meditaciones del Quijote* el autor pronostica que uno de los cambios más profundos del siglo XX respecto al XIX sería la mutación de la sensibilidad para las circunstancias, para lo inmediato y momentáneo de la vida frente a un siglo precedente esencialmente político en el que la preocupación por los problemas de la vida social ocupó el primer plano: «Lo otro, la vida individual, quedó relegada, como si fuera cuestión poco seria e intrascendente» (*Meditaciones del Quijote*, 2004i: 755). Si para el filósofo «lo primero que habríamos de definir para comprender una época» era determinar su «sensibilidad vital» (*El tema de nuestro tiempo*, 2005c: 562) —esto es, la sensación radical ante la vida—, el siglo XIX español aparece como una época primordialmente política que arrincona al individuo. No deja de resultar paradójica esta conclusión si se tiene en cuenta que en su primer tercio se desarrolló el Romanticismo. Sin embargo, la revisión de las opiniones de Ortega y Gasset sobre el siglo que le vio nacer revela una clara diferenciación entre las consideraciones de la época romántica y la época de la Restauración. Basta para corroborarlo el texto de 1914 «Comentarios del conferenciante. Una carta»⁶⁰, donde afirma que su doctrina de España es «hija de la de Costa, pero distinta de la de Costa» (2004f: 655) —regeneración, pero europeísta— y que las dos Españas que él observa no son generacionales ni políticas, sino la oficial y la vital:

Nosotros nos sentimos, en el orden emocional, más cerca de los supervivientes de la España anterior a la Restauración, de la España inerte, pomposa y convencional. Y esta afirmación, esta reivindicación de la atmósfera histórica más vibrátil que respiraron Espartero y Larra y los exaltados, no es, ni debía ser, nueva como idea, pero lo es como voluntad política. Y esto es, ante todo, política nueva, nueva voluntad. Y hasta ahora valía la edad del 30 al 68 como risible y sin valor para España, y, en cambio, la Restauración como un tiempo serio, europeo y

⁶⁰ Se trata de una carta publicada el 29-03-1914 en *El País* en contestación a otra que le había dedicado un tal Roberto Castrovido con motivo de una reseña sobre una de sus conferencias.

de avance. Y, en nuestra opinión, es forzoso transmutar los valores y aprender respeto hacia aquella primera época, incluso en el orden técnico y de administración (2004f: 656).

Y es que, aunque el filósofo no se centrara exclusivamente en arremeter contra la política, al ser ella la protagonista de la centuria le dedica mayor atención que a otras de sus parcelas. Análoga a ese fragmento es la oposición entre la época romántica y el período de la Restauración que aparece en «Para un museo de lo romántico (conferencia)». En él, aludiendo a aquellas palabras, celebra que al fin la opinión general sea favorable al Romanticismo: «acaso la etapa más sana y fecunda que ha vivido España desde 1650 y, sin disputa, muy superior a esa Restauración y a esa Regencia, en que solo se cuidó de lo aparente, del compromiso y de un ficticio orden» (2004q: 629). Aunque no se alcanzaran grandes logros en ninguno de los órdenes, para Ortega es más relevante la «vital sacudida» de la que gozó el pueblo español, su «ardiente dinamismo»; o dicho en otras palabras más canónicas: «el triunfo del sentimiento» frente a la cárcel de la razón dieciochesca al inundar «la política y la ciencia, las artes y el trato social» (2004q: 629). El filósofo, por consiguiente, prima la actitud romántica, el anhelo de vivir que en ese momento le faltaba a la sociedad española (2004q: 632)⁶¹.

Por consiguiente, el elogio orteguiano hacia el período romántico, frente a una Restauración marcada por el utilitarismo, responde tanto a su anhelo revitalizador como a su concepción de que la política tiene que resolver los problemas del hombre. Frente a las defensas de la actitud romántica, son muchos más los ensayos y conferencias en las que Ortega y Gasset exhorta a un cambio de la política de la Restauración —hay que tener en cuenta que oficialmente esta se extiende de 1874 a 1931— intrínseco a la necesidad de transformar España. Destacan significativamente: «La pedagogía social como programa político» (1910), *Vieja y nueva política* (1914), *España invertebrada* (1922) y *El tema de nuestro tiempo* (1923).

El *leitmotiv* contra la Restauración es esencialmente político. Ortega asegura que el problema de base era que la política de esta época estaba «exenta de ideal político»

⁶¹ Ello también se vislumbra en «Vitalidad, alma, espíritu» (1925), una nota en *El Sol* donde se resumían unas conferencias sobre «Antropología filosófica» pronunciadas en ese mismo año de 1925. Vitalidad, alma y espíritu son las tres grandes zonas o regiones que para Ortega componen la topografía de la personalidad, la cual también puede aplicarse a los pueblos y épocas. Acerca del Romanticismo, destaca: «En la época romántica conquistan los sentimientos por primera vez en la historia sus *droits de l'homme et du citoyen*. De cuantas épocas conocemos bien, es la que ha vivido más decididamente desde su alma, con máxima anulación del cuerpo y —relativamente— muy poco espíritu. Solo a mediados de siglo recobra este la primacía bajo la especie menos gloriosa: el utilitarismo» (2004p: 592).

(La pedagogía social como programa político», 2004m: 90). Más relevante es *Vieja y nueva política*, la conferencia en la que expone los propósitos de la Liga de Educación Política Española, asociación fundada meses atrás con el fin de sustituir la España oficial con la vital mediante un nuevo modo de hacer política. Para ello era imprescindible comenzar por decretar la muerte de la Restauración, puesto que, a su juicio:

La Restauración significa la detención de la vida nacional. No había habido en los españoles, durante los primeros cincuenta años del siglo XIX, complejidad, reflexión, plenitud de intelecto, pero había habido coraje, esfuerzo, dinamismo. Si se quemaran los discursos y los libros compuestos en ese medio siglo y fueran sustituidos por las biografías de sus autores, saldríamos ganando ciento por uno. Riego y Narváez, por ejemplo, son como pensadores, ¡la verdad!, un par de desventuras; pero son como seres vivos dos altas llamaradas de esfuerzo (*Vieja y nueva política*, 2004g: 720).

Se reproduce en estas líneas la dicotomía entre el período romántico y dinámico de la primera mitad del siglo XIX y la paralización que para Ortega supone la Restauración. Se observa, asimismo, un acicate hacia la producción de biografías que se ocupen de esas figuras al completo, desde su dinamismo dramático y su impulso vital, y no meramente desde el estudio de sus ideas políticas. Este conato de lo que se materializará en la colección biográfica de Espasa-Calpe no es, sin embargo, el primero. En un texto bastante olvidado, «Una polémica. I. La visión de la historia.—San Pedro y San Pablo—» (1910), acerca de la polémica de 1891 entre Ramón de Campoamor y Juan Valera —*La metafísica y la poesía: una polémica*—, el filósofo impela a escribir no sobre los políticos románticos, sino sobre los de la segunda mitad del XIX:

Digo todo esto [...] como incitación a los nuevos escritores a fin de que trabajen en elevar a la superior realidad histórica estas figuras españolas de la segunda mitad del siglo XIX, de que somos próximos herederos, y que aún vagan, como las almas insepultas, en esa vida media y caprichosa, que es haber muerto a la actualidad y vivir aún adherido a la oscilante memoria de quienes los conocieran. Lo mismo digo de épocas anteriores. Tengo suma fe en los resultados para la conciencia nacional de esta como segunda digestión del pasado por la historia (2004c: 385).

Surge así la evidencia de que Ortega y Gasset ya había realizado en varias ocasiones la propuesta de que fuesen los escritores más jóvenes quienes se acercaran a las figuras decimonónicas, de la primera y segunda mitad del siglo, a fin de «digerir el pasado por la historia»; esto es, que no fuesen los conocidos de los personajes históricos quien fijasen una visión particularista, maniquea e interesada de sus perfiles, tal como asimismo demandaban los nuevos biógrafos europeos. No obstante, aún no había llegado el momento de poner en marcha el proyecto, ya que Ortega en aquellos años

está más interesado en lanzar un movimiento que defienda el liberalismo⁶² y la nacionalización (*Vieja y nueva política*, 2004g: 736), por lo que se conforma con criticar la política de la Restauración y pasar revista a algunos de sus dirigentes más destacados, los cuales, como cabía esperar, forman parte del elenco de biografiados de la colección. Es así como tacha a Cánovas del Castillo de «empresario de la fantasmagoría» (2004g: 720) por corromper el sistema con el turno de partidos, aunque no duda en reconocer su talento ideológico, erudición y oratoria (2004g: 721). Según expone López Frías, esa ficción y fantasmagoría alude también a la idea abstracta de *nación* decimonónica, incrementada durante el período canovista, que limitaba la realidad a Madrid, además de hacer de la vida española un problema abstracto (López Frías, 1985: 59-60 y 199-201). Tampoco escapa de la crítica orteguiana Maura, considerado por el filósofo una de las figuras típicas de la política restauradora y defensor del mismo turno de partidos (Ortega y Gasset, 2004g: 732).

En *España invertebrada*, en su apremio de vertebrar España, de aunar fuerzas para consolidar el país (2005b: 471), dado que la descohesión social, la falta de interés de una clase por otra, había hecho de la nación «una serie de compartimentos estancos»⁶³, Ortega y Gasset desliza las críticas de los políticos hacia la clase militar. El autor aborda los pronunciamientos militares propios de la historia española decimonónica como fruto de «la acción directa y la cerrazón mental» y añade: «Aquellos coroneles y generales, tan atractivos por su temple heroico y sublime ingenuidad, pero tan cerrados de cabeza, estaban convencidos de su “idea”, no como está convencido un hombre normal, sino como suelen los locos y los imbéciles» (2005b: 468). El principal achaque contra estos hombres, que también tienen su representación en las *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX*, es su acción directa sin reflexión ni persuasión de los demás.

El mayor problema que el filósofo madrileño observa respecto a la centuria precedente no es tanto lo que en ella sucediera, sino los principios de pensamiento y de sentimiento que de ella aún se conservaban. Tal como remarca en *El tema de nuestro*

⁶² Como puntualiza López Frías, el liberalismo de Ortega contravenía la concepción meramente idealista del liberalismo decimonónico: «Cuando Ortega llama racionalistas tanto a las posturas liberales como conservadores, está tratando de llamar la atención sobre un punto clave, y para él erróneo, que fue consustancial a la política del siglo XIX y —lo que es más grave— sigue siéndolo en el XX» (1985: 63).

⁶³ Este asunto es retomado en «El poder social» del siguiente modo: «Cada provincia, por ejemplo, vive hacia dentro de sí misma, absorta y abstracta del resto de la nación. Se trata, pues, de una estructura social moribunda, porque hace de España una sociedad de disociados. Este es el mal profundo que late y subsiste cien codos más hondo que todos los conflictos, luchas y desórdenes políticos o religiosos» (2005i: 104).

tiempo, el error estribaba en insistir en las ideas que habían tenido vigencia en torno a 1890 sin revisarlas:

Prefieren servir sin fe bajo banderas desteñidas a cumplir el penoso esfuerzo de revisar los principios recibidos, poniéndolos a punto con su íntimo sentir. Lo mismo da que sean liberales o reaccionarios: en ambos casos son regazados. El destino de nuestra generación no es ser liberal o reaccionaria, sino precisamente desinteresarse de este anticuado dilema (2005c: 567).

La revisión del siglo anterior y de sus figuras para corregir las ideas reproducidas y anacrónicas adquiere hacia 1927, a las puertas de la creación de la serie biográfica de Espasa-Calpe, una mayor incisión en la necesidad de un nuevo perfil de hombre político que permita cambiar a España: unirla y hacerla más dinámica. En este sentido, Ortega expone la paradoja de «El poder social» (1927) que goza el político en España, frente a los escritores, teniendo en cuenta el poco interés de los españoles hacia la gobernabilidad. La paradoja es mayor dado el bajo perfil de nuestros políticos, meros personajes: «Porque, en efecto, queramos o no, el político es en España un personaje, y hasta puede decirse que no hay entre nosotros otro modo normal de ser personaje que ser político. (Ya veremos las deplorables y múltiples consecuencias que esto trae)» (2005i: 94). Y es que para el filósofo el arquetipo del político es el francés Honoré Gabriel Riquetti, más conocido como conde de Mirabeau (1749-1791), tal como se comprueba en *Mirabeau o el político* (1927)⁶⁴, cuyo título de construcción disyuntiva recuerda los de las vidas decimonónicas de Espasa-Calpe. Aunque no omite sus defectos, en el padre de la monarquía constitucional ve Ortega la unión del político y el literato, el poder de acción y el poder de creación. Curiosamente, el filósofo diferencia aquí entre el intelectual, que según él no siente la necesidad de la acción, y el político:

Hay, pues, dos clases de hombres: los ocupados y los preocupados; políticos e intelectuales. Pensar es ocuparse antes de ocuparse, es preocuparse de las cosas, es interponer ideas entre el desear y el ejecutar. La preocupación extrema lleva a la apraxia, que es una enfermedad. El intelectual es, en efecto, casi siempre, un poco enfermo. En cambio, el político es —como Mirabeau, como César—, por lo pronto, un magnífico animal, una espléndida fisiología (*Mirabeau o el político*, 2005m: 210-211).

El pensador subraya la preeminencia de hombres como Mirabeau, con sus «potencias *demoníacas*» por ser el tipo de «hombres creadores de historia» (2005m: 216). El discurrir de su reflexión persigue demostrar que el buen político, el tipo de líder

⁶⁴ Para Julián Marías, este ensayo, además de ser uno de los escritos en los que Ortega revela un mayor entusiasmo, debería estudiarse desde el punto de vista filosófico: «Esta encendida semblanza de una figura histórica, de un político lleno de defectos, es la aplicación *concreta* en frado sumo de las ideas en que Ortega se instala en ese momento, un caso ejecutivo de eso que se llama “superación del idealismo”. En este ensayo pone en juego con ejemplar pureza la *razón vital* —se trata de un hombre—, pero tiene que precisarla en *razón histórica* —esta es una figura pública de otro tiempo, que no se entiende más que dentro de su circunstancia, reconstruyéndola—» (1983b: 203).

que necesita España es aquel que tenga «una idea clara de lo que debe hacer desde el Estado en una nación» (2005m: 217)⁶⁵; esto es, aquel que sí tenga un ideal y un programa frente a los políticos de la Restauración. En ese arquetipo, por lo tanto, deben conjugarse la parte contemplativa, junto con la intelectual o teórica, y la acción (2005m: 223). Con todo, la solución de España no es solo que emerjan políticos de tal calibre ni una nueva forma de Estado, sino cambiar la sociedad:

Para mí, el caso de la España actual plantea un problema de pareja índole. Lo que hay que hacer no es tanto ni por sí un Estado *ad hoc* —como en tiempos de Mirabeau— cuanto una sociedad nueva. Para ello es, claro está, preciso un nuevo Estado; pero la misión que ha de servir y que ha de orientar la mete cuando aspira a inventarlo, no se halla en él mismo, sino en sus efectos para transformar la sociedad actual española, prácticamente paralítica, en una nueva sociedad dinámica (2005m: 221).

La emergencia por cambiar la sociedad ante el inminente derrocamiento de Primo de Rivera se debía, en palabras de Ortega en *La redención de las provincias y la decadencia nacional*, a que el problema no radicaba meramente en la política: «tan largo destino de mengua como el que pesa centenariamente sobre España, a todas luces declara que el mal no es de superficie y de instituciones, sino de las raíces subterráneas, subestatales, del cuerpo social, y no del mero perfil que es su Estado» (2005q: 677). Por ello, era preciso recuperar la perspectiva histórica y mejorar al español medio. En esos mismos artículos, durante el germen de la colección, vuelve a repetir la función correctiva del conocimiento de la historia:

Nosotros, los que en una y otra forma pretendemos dirigir al país —en mi caso esta pretensión se reduce estrictamente a dar consejos a mis compatriotas—, tenemos que pagar cara semejante petulancia e imponernos obligaciones dobles, añadiendo a la preocupación por el futuro la reflexión sobre el pasado. Este va a enseñarnos, por lo menos, qué es lo que no hay que hacer (2005q: 723)⁶⁶.

Que estas palabras coincidan en el tiempo —este fragmento pertenece a una de las partes publicadas a comienzos de 1928— con la idea de Ortega y Gasset de impulsar una colección de biografías sobre el siglo XIX, al hilo de lo hasta aquí expuesto, confirma la hipótesis política de la misma. Sin menoscabar el peso del resto de factores expuestos anteriormente, la colección surge como una herramienta con la que la historia se pone al servicio de la cura nacional⁶⁷. En ella, como se detallará en los próximos

⁶⁵ Hay en ello, de nuevo, una crítica a la política del XIX, ya que el error de dicho siglo en política «fue la actitud racionalista de creer que la política es cuestión de principios a los que la realidad debía subordinarse, cuando es solo cuestión de tanteos ante esa realidad» (López Frías, 1985: 67).

⁶⁶ En este aspecto, recuerda López Frías el valor de la memoria y la imaginación, la primera para entender el pasado y la segunda para proyectar acertadamente el futuro (1985: 273).

⁶⁷ La idea de corregir los errores de la historia decimonónica se repite en su crítica al partidismo nacional de «Partidismo e “ideología”», publicado primero en las páginas de *La Nación* (03-06-1930) y de *El Sol* (15-06-1930) e incorporado después a *No ser hombre de partido* (1930). En este artículo, advirtiendo el

capítulos, aparecen personajes históricos de toda clase y profesión, aunque preponderan los políticos. Si, según se ha comentado, hay tantas realidades como puntos de vista y el punto de vista crea el panorama («Adán en el paraíso», 2004l: 60), la colección es el panorama del siglo XIX desde diferentes puntos de vista que configuran la realidad más completa de dicha centuria⁶⁸ y que recorren tanto el período romántico como la época de la Restauración.

Puede observarse un paralelismo entre las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX y los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, cuya última serie se publicó en 1912⁶⁹. Tal como formula Rodolfo Cardona, la serie del novelista canario va del heroísmo del pueblo español que responde a la invasión francesa a la “caquexia” de la que habla Mariclío al final de la quinta y última serie —*Cánovas*—; es decir, la paralización que supone la Restauración desde 1875 (Cardona, 2004: 27). De este modo, la opinión de Galdós quebrantaba la de aquellos que loaban la paz y el auge económico y político de la Restauración. Cardona destaca, por ello, la similitud de planteamiento entre ambas épocas que comparten Galdós y el Ortega de *Vieja y nueva política*, así como la importancia que este da a las biografías de las personalidades que destacaron en el periodo (Cardona, 2004: 23-28). Aunque Ortega no se refiriera nunca a la serie de novelas históricas de Galdós y optara por un género más apegado al dato, su valoración similar del siglo, así como la coincidencia de muchos de los personajes históricos decimonónicos en ambos proyectos, validan asimismo el paralelismo.

La postura de Benito Pérez Galdós en sus *Episodios Nacionales* no es la única que coincide con el filósofo raciovitalista. Sucede también con la de los catalogados por el propio Ortega como miembros de la generación del 98, según se deduce del canónico estudio sobre la Edad de Plata de José-Carlos Mainer. Tanto Ramiro de Maeztu, como *Azorín*, Pío Baroja o Unamuno anhelaban también la rectificación —con propuestas

error de óptica de identificar el siglo XIX con «todo el pasado», subraya: «Mas el siglo XIX ha sido superlativamente anormal, uno de los grandes siglos críticos en el destino humano, sea dicho en su honor y en su vituperio. En él germina buena parte de nuestras manías y desmesuramientos. De aquí que necesitemos curar nuestro error visual pidiendo a la historia que nos salve de la falsa normalidad propuesta a nuestros ojos por esa centuria» (Ortega y Gasset, 2005o: 310).

⁶⁸ Sobre la perspectiva orteguiana, comenta Julián Marías: «Mientras en Nietzsche o en Teichmüller perspectiva se opone a realidad, significa apariencia, convención, ilusión que se desvanece cuando se suprime la visión perspectivista, en Ortega es la perspectiva la condición de lo real y la posibilidad de acceso a su verdad. La falsedad consiste en eludir la perspectiva, en serle infiel, o en hacer absoluto un punto de vista particular, es decir, olvidar la condición perspectiva de toda visión, o, dicho con otras palabras, la necesidad de cada perspectiva de integrarse con otras, porque perspectiva quiere decir una entre varias posibles, y una perspectiva única es una contradicción» (1983a: 372).

⁶⁹ Cabe tener en cuenta que, según Hipólito Escolar, entre 1927 y 1933 Hernando publicó la colección de los *Episodios nacionales* en cuarentaiséis volúmenes.

diferentes— de la línea iniciada por Cánovas del Castillo y Martínez Campos en 1974 y juzgaban fallida la revolución del 68 ante la reciente degradación de las estructuras políticas y sociales. Es interesante, a este respecto, recoger las reflexiones que Baroja profería en el diario *El Pueblo Vasco* en el otoño de 1903, sobre todo si se tiene en consideración que fue autor de dos de las biografías decimonónicas de Espasa-Calpe:

Tenemos en España un museo moderno que es un museo, no de la patria del Greco y de Goya, sino de un país de negros; tenemos una prensa que es la glorificación de la ñoñez y de la insustancialidad; vivimos en un ambiente de cursilería y de agarbanzamiento absoluto. ¿A quién se debe? A los viejos. Ellos nos dijeron que los hombres de las Cortes de Cádiz eran grandes hombres cuando no pasaban de ser unos pobres diablos, que los Madrazo eran unos grandes genios de la pintura, que Lorenzana era un gran periodista y Eguilaz un gran dramaturgo. Nos dieron el continuo timo (Baroja, en Mainer, 1999: 20).

Es significativo para la cuestión aquí aducida el fragmento de *La Voluntad* que recoge Mainer para glosar la opinión de Martínez Ruiz sobre los hombres del siglo XIX. Las siguientes líneas pertenecen al pasaje en que los jóvenes noventaiochistas realizan una visita a la tumba de Larra:

Se ha entretenido en repasar una colección de retratos que Laurent hizo allá por los años del 60 al 70 [...] Repasar esta serie inacabable de fotografías es más triste que hojear una colección de *El Imparcial*. Figuran en ella diputados, ministros, periodistas, poetas, tiples, tenores, gimnastas, obispos, músicos, pintores. Y todos pasan lamentables, trágicos, ridículos, audaces, anodinos (en Mainer, 1999: 20).

Mariano José de Larra era de las pocas personalidades del siglo XIX que admiraban, incluido el propio Ortega, por el carácter romántico y el talante liberal y progresista que se reflejaba en sus artículos en prensa. Sin embargo, el periodo de la Restauración centraba sus animadversiones. La colección de retratos que representan las *Vidas* recoge esa variedad de diputados, ministros, periodistas, poetas y pintores, entre muchos otros. Sin embargo, el objetivo inicial, esto es, el propósito orteguiano de acercarse a la interioridad y al drama vital del individuo, lograría rescatarlos de ese anonadamiento. Mainer concluye que son cuatro las actitudes estéticas que los intelectuales alrededor de 1902 salvaban de la España fracasada de la revolución liberal de 1868, tres de ellas con biografiados de la colección como protagonistas: la brutal fortaleza de Antonio Cánovas del Castillo, el poderío económico encarnado en José de Salamanca y la poesía que vive en el retrato de Bécquer (Mainer, 1999: 20).

Ortega quiso legar a los lectores del siglo XIX un recorrido histórico por el siglo XIX y por el drama vital de cincuenta y nueve de sus protagonistas. El análisis de los tres factores por los que el filósofo decidió impulsar la colección de Espasa-Calpe pone de relieve una serie de objetivos. En primer lugar, las *Vidas* ofrecían el espacio para que los jóvenes escritores pudieran practicar en la descripción de psicologías interesantes.

En segundo lugar, se fomentaba el acercamiento e interés por el prójimo, un ser cuya vida de algún modo era enfocada en sus dimensiones opuestas de vocación y circunstancias, algo que debía comprenderse para, a raíz de ello, producirse una especie de catarsis en el lector que le llevara también a adentrarse en sí mismo. Este es un punto fundamental, puesto que la concepción orteguiana respecto a estos personajes históricos es la de enfocarlos desde el interior, en su quehacer. En tercer lugar, la elección del siglo XIX se debería en parte a la diferencia con el siglo XX; de un siglo social a otro de cariz individual. De ahí que el filósofo pretendiera recuperar la individualidad de las personalidades más destacadas y diversas de la centuria anterior, su sentimiento radical de la vida. No obstante, este objetivo está estrechamente relacionado con el cuarto y último, aunque quizás sea el más relevante: reconstruir el panorama decimonónico a partir de múltiples perspectivas para no repetir los errores de ese pasado inmediato.

Si las biografías de la colección lograron plasmar la razón vital orteguiana, si supieron reflejar las pulsiones entre circunstancia y vocación, la lucha del hombre por construirse, por forjar su destino, solo puede comprobarse a partir del análisis de la colección. Para ese examen, deberán tenerse presente las pautas que el filósofo había fijado para la biografía en 1932 a raíz del centenario de Goethe, pero que estaban implícitas en sus escritos anteriores. Por ello, habrá que estar atentos a las posibles resonancias orteguianas acerca de la vocación de los biografiados y de la fidelidad al destino, de la autenticidad de sus vidas. Esto es, discernir en qué medida los biógrafos se ajustaron a ese canon o si los requisitos que el filósofo impone a la biografía tres años después del inicio de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX son una advertencia para que aquellos retomaran los cauces que a Ortega le interesaba marcar, tal como había sucedido con la divergencia entre su poética de la novela y los resultados en forma de novelas deshumanizadas.

CAPÍTULO 7. EL PROYECTO DE LAS VIDAS ESPAÑOLAS E HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XIX

De aquí la oportunidad de Espasa-Calpe al planear una serie, ya en marcha, de «Vidas españolas del siglo XIX», sin dejar fuera —porque no se trata de un Plutarco que edifique— personaje alguno de interés específico, por esquinado que esté contra la ley ya que la Historia, en efecto, no es una moralidad ni un ejemplo; es nada más y nada menos que una gran aventura (Fernández Almagro, 1930: 1).

Son bastantes los detalles que hasta el momento han ido señalándose sobre la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX. Se ha ahondado en el contexto de renovación biográfica en Europa y en la necesidad de que España se pusiera a la altura de producción biográfica de esos países. Asimismo, se ha analizado el papel y las motivaciones de José Ortega y Gasset para proponer un proyecto de tal envergadura a Espasa-Calpe. Aparece como fecha clave el verano de 1928: momento en el que comienza a fraguarse la colección. El granadino Melchor Fernández Almagro surge como figura puente entre la idea orteguiana y la editorial, ya que, como se ha referido, el propio Ortega fue quien confió en él para la colección y le designó como su director editorial.

En el presente capítulo se traza el perfil intelectual de este crítico e historiador de la generación del 27¹. Conocer mejor su carácter, escritos y relaciones en el Madrid de los años veinte y treinta ayudará a comprender el porqué de su elección como director editorial, así como el desarrollo de sus funciones y la impronta que otorgó a la colección. Para ello será necesario atender a los epistolarios en los que Melchor es protagonista, la biografía de Cristina Viñes Millet *Melchor Fernández Almagro y la cultura de su tiempo* (2013), junto a otros trabajos de la historiadora granadina, los materiales de archivo como los pocos manuscritos comprados por la Biblioteca Nacional de España, la correspondencia recibida por el crítico conservada en el Museo Casa los Tiros de Granada —la mayoría inédita—, las actas de Espasa-Calpe conservadas en el Fondo Nicolás María de Urgoiti, y la lista de libros que conformaban

¹ Guillermo Díaz-Plaja se refirió a él como «notario de la generación» (1950: 5). Más recientemente, Francisco Abad Nebot, en su estudio «Sobre José Antonio Maravall (1911-1986) y sobre la historiografía española», clasifica a Melchor Fernández Almagro como historiador de la generación del 27. Destaca, además, su factura positivista de la Historia y su trabajo «serio y riguroso en todas las obras que no se vieron afectadas por el ambiente franquista de los primeros años cuarenta: varios de sus textos historiográficos conservan vigencia completa» (2011: 274).

su biblioteca personal y que fue comprada a su muerte por el Instituto Internacional de Madrid.

En cuanto a la colección, se ha avanzado que se inició en 1929 y finalizó en 1942 con un total de cincuenta y nueve biografías a sus espaldas. El marqués de Villaurrutia fue el encomendado para iniciar las Vidas con *El general Serrano, duque de la Torre*. Trece años después, Juan Antonio Cabezas finalizaba el proyecto con *Concepción Arenal, o el sentido romántico de la justicia*. La colección, que comenzó a publicarse como Vidas Españolas del Siglo XIX, pasó en su undécima entrega, *Bolívar, el libertador* (1930), por José M.^a Salaverría, a incluir el “Hispanoamericanas”. Se completaba de este modo la doble coordenada de las casi sesenta biografías: el marco nacional de habla hispana y el marco temporal. La coherencia de la serie, así como el prestigio de parte de sus biógrafos y la publicidad en prensa fueron las principales causas de su éxito.

En palabras de José-Carlos Mainer, la colección fue «un raro ejemplo de acogida pública a un programa de divulgación cultural» (1999: 177). De ello dan constancia las diferencias reediciones que se realizaron de muchos de sus títulos. Tan solo medio año después de la publicación del primer título, la biografía de Serrano, este era reeditado. Otro tanto sucedió con las biografías de sor Patrocinio, Luis Candelas, Carlos VII, Eugenia de Guzmán, Bolívar, Zumalacárregui, Isabel II y Juan Van Halen. Asimismo, varias de las biografías de la colección fueron premiadas por la «Asociación del mejor libro del mes» o recomendadas, entre las que destacan la *Sor Patrocinio* de Benjamín Jarnés —recomendación del mes de junio de 1929 junto con *El Káiser Guillermo II* de Emil Ludwig—, el *Joaquín Costa* de Ciges Aparicio —el mejor libro de julio de 1930—, el *Bolívar* de Salaverría —mejor libro de noviembre de 1930—, el *Aviraneta* de Baroja —mejor libro de abril de 1931—, y las recomendaciones del *Fernán Caballero* de Angélica Palma, el *Salamanca* del conde de Romanones y el *Pablo Iglesias* de Juan José Morato. Otra biografía premiada fue la que Julio Romano consagró a Pedro Antonio de Alarcón, Premio Fastenrath de la Real Academia Española (1933).

Otro dato que permite constatar el valor y la utilidad que tuvo la colección biográfica es la presencia de algunos de sus números en los lotes que la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros que durante la Segunda República fueron repartidos en las bibliotecas públicas. De acuerdo con el documentado estudio de Ana Martínez Rus *La política del libro durante la Segunda República: socialización de la*

lectura (2003), el objetivo de las bibliotecas era «adquirir obras modernas, útiles e interesantes para el lector de los años treinta, que sustituyesen a los libros de teología y filosofía que presidían los anaqueles de muchas bibliotecas provinciales» (2003: 89). En la selección de ejemplares, la biblioteca republicana pretendió aunar todas las ideologías y saberes, sin descuidar los libros políticos y sociales que interesaban a la sociedad en ese momento de politización. De ahí que, gracias a ese fin divulgativo y al interés del público, algunos ejemplares de la colección fueren a parar a las bibliotecas republicanas².

De entrada, conviene profundizar en cómo se gestó y evolucionó la colección a lo largo de esos trece años. Esta reconstrucción de lo que quiso ser y de lo que en efecto fue la colección de Espasa-Calpe no ha sido una labor fácil. El escollo de la ausencia de un archivo Espasa-Calpe no ha sido el único. La propia idiosincrasia del Madrid de la Edad de Plata lleva a pensar que muchos de los encargos de biografías y de las conversaciones acerca del proyecto se produjeron en las tertulias literarias en las que se reunían críticos y autores³. Este puede ser uno de los motivos de la falta de material documental. Otro, no menos relevante, es el ya mencionado paso del tiempo y lo ocurrido durante la Guerra Civil. Así lo da a entender el propio Melchor Fernández Almagro en el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España bajo el título «Papeles de familia»⁴. En él se lamenta de la pérdida de los archivos familiares durante la guerra y culpa de ello, exclusivamente, a «la ola avasalladora de la revolución frentepopulista»:

En registros, saqueos y usurpaciones de domicilio se perdieron caudales de esos papeles de familia que se guardaban con amor— no hablemos de la utilidad y valor material que pudiesen tener— y que constituían algo así como la certificación sentimental, la conciencia

² Según el apéndice documental del estudio de Martínez Rus, los títulos de las Vidas Española e Hispanoamericanas del Siglo XIX que se difundieron fueron: *Aviraneta* de Baroja, *Cánovas* del Marqués de Lema, *Sagasta* de Romanones, *Sor Patrocinio* de Jarnés, *Fernán Caballero* de Angélica Palma, *Sarmiento* de Ponce. Estos compartían destino junto al *Tres maestros* de Zweig. Cabe añadir que las obras más queridas por parte de los usuarios eran los cuentos de Perrault y de los hermanos Grimm, los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós y las novelas de Blasco Ibáñez.

³ Indicio de ese papel de las tertulias literarias se encuentra en la autobiografía *Recuerdos y olvidos* (2006) de Francisco Ayala, donde recordando sus inicios en Madrid y su relación con Melchor Fernández Almagro, destaca: «La publicación de *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* me introdujo casi de golpe en la vida madrileña, y sería Melchor Fernández Almagro quien me facilitaría el acceso. Melchor era hombre de tertulias —lo ha seguido siendo hasta su muerte—, y los tratos y transacciones del mundo literario se cumplían entonces en Madrid, ante todo, mediante la tertulia, con los inconvenientes, pero también con las ventajas de esa peculiar forma de sociabilidad, abierta y fluida, que no requiere formalidad especial para que alguien pueda incorporarse a un grupo» (2006: 86-87).

⁴ Este manuscrito de dos hojas (MSS 23203/25) parece ser el borrador del artículo publicado bajo el mismo título en ABC el 06-03-1956. No obstante, y dado que la versión impresa es más moderada, es más elocuente para la idea aquí expresada el manuscrito original.

histórica, la razón de ser de nuestra presencia en el mundo, traídos por la cadena de los antepasados, eslabón, atestiguados por ese fajo de cartas o aquella dormida fotografía... Sin olvidar que el propio interesado, justificadamente temeroso o simplemente cauto, se anticipaba a los cien ojos implacables del Argos rojo, para destruir cualquier papel timbrado con corona, de la índole que fuese, o cualquier retrato de personaje uniformado con prócer e inofensivo hábito de caballero calatravo⁵.

Con los materiales que han podido recuperarse de un lado y otro, las siguientes páginas son el intento de restaurar una pequeña parte de la historia editorial de aquellos años en los que reinó una pretensión de construir una nueva nación y de corregir la vieja política que se vio cercenada en 1936.

7.1. Melchor Fernández Almagro, el perfil intelectual del director de la colección

Aunque por el momento no ha recibido la atención merecida, el granadino Melchor Fernández Almagro (1893-1966) es uno de los intelectuales del pasado siglo más presente en la crítica cultural. Entre los pocos investigadores que han recuperado su actividad crítica e historiográfica se encuentra la historiadora Cristina Viñes Millet, quien durante buena parte de su carrera se acercó a la labor del granadino a partir de un trabajo de investigación presentado en 1985 para el concurso de una plaza de catedrática de Historia Contemporánea en la Universidad de Granada. Este estudio biográfico, titulado *Melchor Fernández y la cultura de su época (1893-1966)*, que comprende sobre todo la etapa granadina de Fernández Almagro, anterior a su establecimiento en la capital en 1918, sirvió de preámbulo para una posterior antología de los textos que Fernández Almagro escribió sobre su Granada natal: *La Granada de Melchor Fernández Almagro. Antología* (1992). Ya en 1986, a raíz también de los materiales encontrados durante su investigación, editó el epistolario entre el polifacético granadino y su mejor amigo, el historiador y alcalde de Granada Antonio Gallego Burín⁶: *Literatura y política. Epistolario (1918-1940)*. Más recientemente, en 2008, editó el epistolario mantenido con otro de sus mejores amigos: el también polifacético

⁵ También en la «Nota preliminar» a su *Historia del reinado de don Alfonso XIII* (1933) advertía de la dificultad para estudiar la historia contemporánea por la dificultad de consultar las fuentes: «Desde el libro de memorias, tan raro, o la simple conservación de papeles familiares, en multitud de ocasiones destruidos, hasta la mera confidencia verbal, todo es en España, a este respecto, difícil o regateado. ¿Qué extraña clase de pudor es esta?, ¿qué pueril suspicacia...? Y es lo más significativo que el propio Estado se contagia y no procede, por lo común, con mejor sentido. Ni suele proveer la salvación de los archivos particulares, en trance mortal; ni estimula en forma alguna la publicación de documentos, ni facilita el acceso a los que posee. Fenómeno este que, en sus diversas proyecciones, explica que la bibliografía se resienta y que el investigador no consume sino excepcionalmente sus empeños» (1933: 1).

⁶ Antonio Gallego Burín (Granada, 1895 – Madrid, 13 de enero de 1961). Historiador de Arte, periodista, alcalde de Granada durante parte de la Guerra Civil y de la dictadura franquista (1938-1940 y 1941-1951) y gobernador civil de la provincia (1940-1941).

Guillermo de Torre: *Cartas cruzadas entre Guillermo de Torre y Melchor Fernández Almagro (1922-1966)*. Asimismo, en 2006 se publicó la correspondencia cruzada con Federico García Lorca, cuya edición fue realizada por Rafael Lozano Miralles: *Crónica de una amistad. Epistolario de Federico García Lorca y Melchor Fernández Almagro (1919-1934)*⁷. El último aporte a la bibliografía sobre el crítico del 27 fue la biografía realizada por Viñes Millet. Publicada póstumamente, *Melchor Fernández Almagro y la cultura de su tiempo*⁸ amplía y completa el primer estudio la historiadora.

Los trabajos de Viñes Millet subrayan la versatilidad de Melchor Fernández Almagro por su doble faceta de crítico e historiador. Escribió numerosos artículos⁹ dispersos por todo tipo de diarios y revistas, a uno y otro lado del Atlántico, y publicó biografías y obras de temática histórica. Quizás la ausencia de un estudio riguroso y exhaustivo de su articulismo y labor intelectual y cultural —un trabajo sugerido como imprescindible por Ricardo Gullón en 1983¹⁰— sea debida a su versatilidad y a no haberse especializado en un solo campo ni dedicado a una sola actividad, aunque también es plausible que se deba a su posición durante la guerra y el franquismo. Para realizar un retrato de su figura intelectual, es preciso centrarse en sus múltiples colaboraciones, su presencia en diferentes tertulias culturales —tanto en Granada como en Madrid—, su relación con los escritores y críticos más importantes de la Edad de Plata, y sus obras históricas. Esta reconstrucción de su participación en el panorama intelectual de 1918 a 1966 contribuye a comprender por qué Ortega y Gasset pensó en él como director de la colección de Espasa-Calpe.

El primer dato significativo es la atracción de Melchor Fernández Almagro por la historia y la cultura desde su niñez. En su autobiografía, *Viaje al siglo XX*, que abarca

⁷ Se ha optado por citar estos epistolarios por sus destinatarios, y no por sus editores, a fin de que sea más clara la lectura, y aun a sabiendas de que en los catálogos bibliográficos no aparecen los tres introducidos con el mismo criterio de autoría

⁸ Según se ha podido averiguar, la catedrática de Historia Contemporánea se encontraba trabajando en esta biografía en el momento de su muerte, por lo que dejó el trabajo inconcluso y fueron dos compañeros de la Universidad de Granada quienes se encargaron de terminarlo a partir de sus notas. Esta importante precisión, que no está señalada en ninguna parte del libro, explica algunas de las incongruencias y datos engañosos que presenta la obra.

⁹ Luisa Rojas comenta en la edición de *Las Terceras de «ABC»* de Melchor Fernández Almagro que contabilizó más de diez mil trabajos, pero cabe entender que se trata solo de los publicados en *ABC*.

¹⁰ Finalizaba el profesor Gullón su amable y encomiable recuerdo de su amigo granadino con esa invitación: «Pensando en otra Historia, la de la crítica literaria española del siglo XX, quiero sugerir la conveniencia de recoger en volumen, como ya se ha hecho con los de Díez Canedo, sus artículos de crítica literaria. Que los nuevos críticos y los jóvenes lectores vean cómo se despliega en el texto la competencia y la serenidad de juicio propias de quien en el fondo tenía mucho en común con los herederos de la Ilustración» (1983: 3).

precisamente la etapa de su infancia hasta la muerte de su padre cuando contaba con tan solo 13 años¹¹, el granadino menciona esos estímulos en el prólogo:

En casa se hablaba mucho de política o, como se decía entonces, de la «cosa pública», en un ambiente como de *Episodios nacionales*, y mi memoria tanto como mi curiosidad no pudieron por menos de sentirse estimuladas, en variedad de aspectos, ya que la literatura, el arte y la vida social eran objeto de la conversación de mis padres con parientes y amigos (Fernández Almagro, 1962: 9).

Nacido en ese ambiente decimonónico al que tanta atención destinaría y en una familia dedicada a la abogacía y con cargos en la vida política¹², Melchor Fernández Almagro dudó, en términos orteguianos, entre su vocación política y la literaria —despertada de la mano de su primo Melchor Almagro San Martín (Viñes Millet, 2013: 15)—, aunque fueron las circunstancias las que le indicaran el camino. De entrada, siguió la tradición familiar y cursó estudios de Derecho en la Universidad de Granada, especialidad en la que se doctoró en 1918 en Madrid con la tesis *Influencia de las Cortes y Constitución de Cádiz en el Derecho Público Español*. Este trabajo de temática histórica es el primer indicio de la carrera que seguirá el granadino, principalmente dedicada a la historia y la crítica literaria, aunque combine ambas aficiones con su puesto de funcionario en Correos, primero en la delegación de Granada y luego en Madrid.

Durante su adolescencia y años de juventud emborrónó cuartillas y libretas con críticas de sus lecturas —Pérez Galdós, Pardo Bazán, Ortega y Gasset, Blasco Ibáñez, Machado, *Azorín*, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez son algunos de los que menciona Viñes Millet (2013: 22, 25, 37)—. Esos pinitos dieron sus frutos en su Granada natal, donde comenzó a colaborar en diferentes publicaciones de la ciudad¹³, como *El Defensor de Granada*, *El Noticiero Granadino*, *Voluntad*, *La Gaceta del Sur* —donde ejerce la crítica teatral por primera vez—, el *Boletín del Centro Artístico* (de Granada), *Renovación*, *La Alhambra*, etc.; además de enviar artículos a otros medios

¹¹ Según Viñes Millet, al parecer había empezado a recuperar datos para continuar sus memorias pero no llegó a redactarlas.

¹² Su padre, Ricardo Fernández Abril, fue concejal de Granada y se presentó en alguna ocasión a la alcaldía; su tío Melchor Almagro Díaz formó parte del partido de Castelar, fue diputado por Motril (1873), fundó la Academia de Derecho y Jurisprudencia de Granada y colaboró en diferentes periódicos; su primo Melchor Almagro San Martín fue amigo de Ganivet y publicó el compendio de cuentos *Sombras de Vida* (1903), prologado por Valle-Inclán, y *Biografía del 1900* (1943), entre otros.

¹³ El primer artículo del que hay constancia es un precoz escrito de 1907 sobre el asesinato del rey de Portugal para *El Defensor de Granada*, con tan solo catorce años, bajo el pseudónimo de *Aquiles*.

nacionales como *España*, la *España* de Ortega y Gasset, *La Monarquía*, *La Evolución*, *Gaceta del Sur* o *La Verdad*¹⁴.

Además de su colaboración en periódicos, Fernández Almagro fue asiduo de las tertulias en las que la joven intelectualidad discutía sobre temas diversos y promovía diferentes iniciativas culturales que lograran el resurgimiento intelectual de la ciudad. Su afición a estas actividades, según él mismo afirmara en su autobiografía, tenía un germen muy precoz:

A mí me divertía, más que hablar con los niños de mi edad, oír a las personas mayores que se reunían en mi casa o en las tertulias que mi padre frecuentaba, como la que fundaron, entre varios compañeros del Colegio de Abogados o del Ayuntamiento, en un saloncillo de la parte alta del Zacatín (Fernández Almagro, 1962: 123).

En Granada, la tertulia más importante fue la del Rinconcillo, formada por jóvenes que rechazaban la sociedad granadina tradicional y conservadora. En ella se discutía sobre diferentes temas relacionados con la filosofía, la literatura, la política y la actualidad. Entre esos jóvenes tertulianos se encontraban amigos como Federico García Lorca, amigo de Melchor. Algunas de las iniciativas del grupo del Rinconcillo fueron poner en marcha la revista *Granada*¹⁵, *Sur*¹⁶, un homenaje al poeta renacentista y granadino Pedro Soto de Rojas y otras publicaciones como *Gallo. Revista de Granada*¹⁷. Además de las tertulias, el joven crítico e historiador desarrolló su faceta

¹⁴ En un principio, Melchor Fernández Almagro colaboró con la *España* que era el Órgano de la Juventud Conservadora, en calidad de representante de Granada, pero más adelante también escribió para el semanario *España*, fundado y dirigido por Ortega y Gasset (1915-1924). El órgano de los conservadores fue fundado a iniciativa del propio Antonio Maura, a fin de contrarrestar la dependencia de *La Época*. Durante su corta vida, de enero de 1904 a marzo de 1905, estuvo dirigido por Manuel Troyano y contó entre sus redactores con Ramiro de Maeztu y *Azorín*. También el semanario político *La Verdad* tenía vinculación con el maurismo, concretamente era el órgano de la Juventud Maurista Castellana publicado en Valladolid. Finalmente, *Evolución* era un diario de Vélez Rubio.

¹⁵ *Granada*. Revista mensual y más tarde quincenal, impulsada en 1915 por los miembros de la tertulia del Rinconcillo. En la línea del regeneracionismo, se proponía la renovación cultural de la ciudad. Principalmente era una revista literaria aunque con cierto tono político. Entre sus colaboradores figuraron Federico García Lorca, Miguel Pizarro, Salvador Rueda, Ramón Pérez de Ayala, Francisco Villaespesa, Eduardo Marquina y Gregorio Martínez Sierra. En ella se publicó un número de homenaje al también granadino Ángel Ganivet en 1917, regeneracionista por el que, como se indicará, Fernández Almagro sintió especial inclinación.

¹⁶ *Sur*. El proyecto, capitaneado por Lorca y Mora Guarnido, finalmente no llegó a ver la luz. En una carta de ambos a Fernández Almagro, fechada a principios de diciembre de 1922, le comunican: «Tendrá 36 páginas y llevará por título *La rosa de los vientos*, a dos colores y pintada ingenuamente por Federico y bajo ella en grandes letras SUR. La revista es *no periódica*, como te dije. Se publican cosas de Falla, Federico, el resto de los de aquí, Pizarro y tú que nos debes enviar algo como antes. Tono *moderno* con todo lo que quiere decir moderno y sin necesidad de *ismos* de ninguna clase, aunque se permite los *ismos* que estén bien» (en García Lorca, Fernández Almagro, 2006: 73).

¹⁷ *Gallo*. Esta revista sí vio la luz, en 1928, aunque su publicación solo duró durante dos números. publicados en Granada en 1928. Impulsada por Lorca, significó una plataforma de expresión de la controvertida vanguardia española, en la que conviven algunas de las principales líneas de fuerza de la

cultural colaborando junto a Gallego Burín en el Centro Artístico granadino. En lo político, durante esos años de juventud se dividió entre cierta tendencia a la vida pública, acercándose al regeneracionismo de Antonio Maura —biografiado en la colección por César Silió en 1934—, y la incursión en los círculos intelectuales.

Con estos antecedentes, era esperable que al establecerse en Madrid a finales de 1918 el terreno intelectual y literario le fuera mucho más accesible. Para empezar, cambió las tertulias granadinas por las del Ateneo, la Granja El Henar y más tarde la del Regina —ambas capitaneadas por Valle-Inclán—, la Academia de Jurisprudencia, la ultraísta en el viejo Café del Prado —presidida por el pintor Rafael Barradas—, el Café de Pombo o el Palace. En ellas se dio a conocer y entabló amistad con los escritores más importantes del momento: *Azorín*, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, entre muchos otros. Fue el autor de las greguerías quien lo bautizó como el *moro amigo* por el oscuro color de su tez, apelativo cariñoso con el que pasaron a denominarlo varias de sus amistades. A consecuencia de esta nueva frenética actividad social y cultural, se alejó de la actividad política y de la actuación en las filas del maurismo, aunque —como a Disraeli— le gustase asistir a las sesiones del Congreso y escuchar las intervenciones en los momentos más destacados de aquellos años (Viñes Millet, 2013: 116).

Al poco tiempo de su llegada, en abril de 1919, en una carta conjunta entre Federico García Lorca, Paco Martín y Miguel Pizarro Zambrano ya se alude a una colaboración de Fernández Almagro en un proyecto histórico-literario¹⁸:

De ti nos contó [Paco Martín] cosas estupendas, que eres el ojo derecho de Gabriel Maura, que tratas poco menos que con duquesas, generales y exministros, que el hijo de D. Antonio te había proporcionado, por encargo de una casa editorial, que escribieses una obra de mucho gusto para ti, una Historia de la literatura española, y en ella trabajas como diez Meléndez Pelayos en colaboración con 20 Demaitres; en cambio de estas cosas decía que habías extremado tu nolencia y tu hostilidad hacia toda esa farsa, que parece herirte más que nunca. ¡Ay, aire de Granada, que temple y endulza! (en García Lorca, Fernández Almagro, 2006: 28).

Asentado en el centro de la vida cultural e intelectual española, Fernández Almagro inició su verdadera carrera periodística. El primero de los diarios madrileños en el que ingresó fue *La Época*¹⁹, en 1921. Poco tiempo después de comenzar a redactar

literatura y las artes plásticas del momento. En ella colaboró Dalí, encargado del diseño de la portada, aunque después no siguió involucrado en el proyecto.

¹⁸ No se han encontrado indicios acerca de qué encargo se trataba ni para qué editorial.

¹⁹ *La Época*. Diario monárquico publicado entre 1849 y 1936 y dirigido en aquella época por el marqués de Valdeiglesias. Estaba destinado a un público de clase alta y aristocrática. Durante la Restauración fue el órgano del Partido Conservador y desde 1934 fue partidario del Bloque Nacional. Algunos de sus colaboradores fueron Emilia Pardo Bazán, Martínez de la Rosa, Ventura de la Vega, Pedro Antonio de Alarcón, José Beltrán y Güell, Manuel Medina, Cristóbal de Castro, Federico Bordejá, Luis M.^a Cabello

sus artículos de fondo y opinión, se le encomendó la crítica teatral²⁰ en sustitución de Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*. Desde pequeño, el teatro fue una de sus pasiones, afición de la que deja constancia en *Viaje al siglo XX*:

Para el niño que yo fui, el teatro me daba la impresión de una realidad no contrapuesta a la otra, a la vivida, desde que me levantaba hasta que me acostaba, llevado por mi madre —con una metáfora popular o imagen pura, que mucho después hallé en Gerardo Diego— al «teatro de las sábanas blancas». Y esta expresión —muy del repertorio de mi madre, rico y gráfico, en sumo grado— ejerció, a lo que pienso ahora, una cierta influencia sobre mi balbuciente concepto del teatro como realidad, vida y sueño, aislados o entremezclados, según la ocasión. Balbuciente digo, por ser obvio que, según va el niño apoderándose de las palabras, la idea de las cosas se perfila con más o menos nitidez, y es claro que me llegaría el momento de saber que cuando se me hablaba de llevarme al teatro no era ciertamente para meterme en el de «las sábanas blancas», aunque uno y otro sirvieran de motivo a sana e indispensable evasión (Fernández Almagro, 1962: 73).

A partir de 1924, un año después de su aparición, empezó a colaborar en la *Revista de Occidente*²¹ con artículos de crítica literaria y reseñas de libros, y también frecuentó su tertulia literaria. Asimismo, contribuyó para que amigos como Guillermo de Torre o Federico García Lorca colaboraran en ella. En 1925, coincidiendo con una campaña promovida en Granada por Gallego Burín para levantar un monumento a Ganivet y trasladar sus restos mortales a su ciudad natal, Fernández Almagro publicó la biografía *Vida y obra de Ángel Ganivet*²². Esta temprana biografía de un importante personaje decimonónico, a caballo entre la esfera política y la literaria, pudo ser uno de los motivos para que Ortega y Gasset pensara en él para dirigir las Vidas de Espasa-Calpe.

El año 1927 también fue importante para su carrera como crítico ya que se incorporó al diario *La Voz*, dirigido por el también granadino Fabián Vidal²³, en el que se encargó del apartado teatral. Se trata del primer vínculo entre Fernández Almagro y

Lapiedra, M. Miralles Salabert, Concepción Escobar Kirkpatrick, Carlos Martel, Fernando García de Vinuesa, Joaquín de Zayas, etc.

²⁰ Sobre la crítica teatral realizada por Fernández Almagro subraya Viñes Millet: «Una labor que desborda el mero juicio crítico, concreto y puntual. Consciente de la influencia que este género tiene —o puede tener— más allá de los escenarios, es el suyo un intento educativo, beligerante en ocasiones, por situar las cosas en su justa medida. En el fondo, es el intelectual comprometido con su momento histórico y con la sociedad de su época. Por eso es importante, piensa, la formación del público, pero también la de todos aquellos que forman parte del complejo mundillo teatral. Espolear, incitar, romper con la apatía dominante, son ahora —nuevamente— sus objetivos» (2013: 121).

²¹ Evelyne López Campillo contabilizó 22 artículos de Fernández Almagro entre 1924 y 1935; no obstante, Cristina Viñes Millet sospecha que la colaboración fue más activa de la que se pueda inferir del número de artículos firmados.

²² En 1923 ya se le había otorgado el premio Charro-Hidalgo. Finalmente, en 1925 se realizó la edición de *Sempere* en Valencia.

²³ Fabián Vidal. Pseudónimo de Enrique Fajardo (Granada, 1883 – México, 1948). Escritor y periodista granadino. Colaboró en los diarios *Correspondencia de España*, *ABC*, *Heraldo de Madrid* y fue redactor-jefe de *La Voz*. Tras la Guerra Civil se exilió a México.

una empresa de Nicolás María de Urgoiti al que seguiría su colaboración en *El Sol*. En el análisis de la crítica teatral del granadino en *La Voz* realizado por M.^a Teresa García-Abad, se señala que sus artículos superaban los límites de las reseñas diarias del estreno ya que pretendían establecer un análisis y una valoración de la vida escénica más ambiciosos. En realidad, para él la crítica teatral se dividía en dos categorías: la recensión diaria de estrenos, sugerente pero sin la suficiente reflexión, y la crítica de mayor alcance, fruto de la madurez y la aplicación de un riguroso método crítico (García-Abad, 1996: 111).

Gracias a su inmersión en la vida cultural madrileña, pronto sirvió de ayuda y enlace en las primeras visitas a Madrid de Federico García Lorca y Francisco Ayala. Prueba de esa integración en el Madrid intelectual es el hecho de que su nombre también figurara en iniciativas como la asociación de escritores PEN Club²⁴, entre cuya Junta Directiva figuraba *Azorín* como presidente y Fernández Almagro como tesorero.

Su nombre se convirtió pronto en una firma habitual de las denominadas «revistas de los poetas», en las que se desarrolló la mejor poesía de las vanguardias. Aunque Cristina Viñes sostiene que a veces sus artículos no aparecen firmados con su nombre, también trabajó para la gijonesa *Carmen*, la sevillana *Grecia*, la malagueña *Litoral*, la murciana *Verso* y *Prosa*, la coruñesa *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Cosmópolis*, etc. Ya con la colección en marcha y por mediación de Guillermo de Torre, el crítico granadino colaboró puntualmente con las revistas argentinas *Síntesis* y *Sur*²⁵. En cuanto a sus colaboraciones nacionales, llama la atención que en 1931 no fuera requerido por Urgoiti y Ortega para pasar a engrosar las filas de *Crisol*. En una carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén del 2 de abril de 1931, el poeta de *La voz a ti debida* creía que el

²⁴ La asociación internacional de escritores se había creado en Londres en octubre de 1921 por la escritora inglesa Catherine Amy Dawson Scott y reunía a poetas, ensayistas y novelistas. En febrero de 1922 se constituyó como organismo internacional y poco después se fundó la sede madrileña. Además de *Azorín*, Ramón Gómez de la Serna fue otro de los principales promotores.

²⁵ Estas revistas de los años veinte son el germen de la generación del 27. La más antigua es *Cosmópolis* (1919-1922), fundada por Manuel Allende y Enrique Gómez Carillo, a la que siguen *Grecia* (1918-1929), por Adriano del Valle e Isaac del Vando Villar, *Alfar* (1920-1950) creada por el poeta uruguayo Julio J. Casal —con su primera etapa coruñesa (1920-1926) y su segunda etapa en Montevideo (1926-1950)—; *Carmen* (1927-1928), fundada por Gerardo Diego; *Litoral* (1927-hasta la actualidad), por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre; *Verso* y *prosa* (enero de 1927 – octubre de 1928), por el editor Juan Guerrero Ruiz en colaboración con Jorge Guillén. Ya en Buenos Aires surgen *Síntesis* (junio de 1927 – octubre de 1930), con Borges y Capdevila en el Consejo Directivo y colaboradores como Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Guillermo de Torre, Francisco Ayala, Antonio Espina, César Arconada, Ernestina de Champourcín, Cansinos Assens, Ernesto Giménez Caballero, Antonio Marichalar, y Melchor Fernández Almagro, entre otros; y *Sur* (1931-1992), fundada en 1931 por Victoria Ocampo con los consejos de Ortega, y entre cuyos primeros colaboradores figuraron Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Waldo Frank, Walter Gropius y Alfonso Reyes Ochoa.

desplante probablemente se debiera a «la independencia salvaje y arisca de Melchor, su negativa a quedarse en un séquito cualquiera. Imperdonable eso, para Ortega» (en Soria Olmedo, 1989: 248). Al permanecer en *El Sol*, en 1932 ocupó el puesto en la sección literaria que el crítico Enrique Díez-Canedo dejó vacante al trasladarse a la Legación de España en Montevideo. Entre el resto de publicaciones en las que Fernández Almagro figura antes de la Guerra Civil se encuentran *Revista Hispánica Moderna*, *Cruz y Raya*, *Índice Literario*, *Ya*, la mexicana *Contemporáneos*, *Mundo Ibérico*, *Los Cuatro Vientos*, *Almanaque literario*²⁶. En cuanto a su producción, tras su primer libro sobre Ganivet de 1925, durante estos años sigue sus investigaciones de temática histórica en ensayos como *Orígenes del Régimen Constitucional en España* (1928), *Catalanismo y República Española* (1932) e *Historia del reinado de don Alfonso XIII* (1933).

Como en tantos otros casos, este panorama se vio gravemente afectado al estallar la guerra. Fernández Almagro salió clandestinamente de Madrid y consiguió llegar a Burgos y más tarde a Salamanca. Su precaria situación le llevó a escribir editoriales en los órganos de prensa de los sublevados bajo el pseudónimo de Pedro de Alvarado. Durante la guerra, por lo tanto, escribió para *Domingo y Vértice*²⁷ y, una vez incorporado a Falange, fue nombrado redactor del organismo Prensa y Propaganda. Finalizada la guerra y de regreso a Madrid, se le ofreció ser el gobernador civil de Baleares, pero rechazó el cargo. Sí colaboró, en cambio, con instituciones de carácter intelectual como el Instituto Nacional del Libro, la Junta de Adquisición de Publicaciones Extranjeras o el Instituto de Estudios Políticos, creado en septiembre de 1939, de cuya sección de historia política fue responsable. Pronto retomó su carrera periodística y comenzó a colaborar como crítico literario en *ABC* y *La Vanguardia*, plataformas desde las que escribió sobre todo tipo de géneros literarios, desde la novela al ensayo, pasando por las obras de pensamiento²⁸.

²⁶ Revistas todas ellas capitales en el panorama de la Edad de Plata a uno y otro lado del Atlántico y con un perfil muy variado: *Mundo ibérico* (1927), dirigida por Màrius Verdaguer y asociada a la Editorial Lux de Joan Balagué; los *Contemporáneos* (junio de 1928 – diciembre de 1931), donde se dio a conocer la poesía moderna mexicana; *Índice literario* (junio de 1932 – junio de 1936), impulsado por el Centro de Estudios Históricos y dirigida por Pedro Salinas y Guillermo de Torre; *Cruz y Raya* (1933-1936), revista de ideología católica fundada por José Bergamín; la más especializada *Revista Hispánica Moderna*, fundada en 1934 por Federico de Onís en la Universidad de Columbia; *Los Cuatro Vientos* (1933), promovida principalmente por Pedro Salinas, Jorge Guillén y Dámaso Alonso para mantener unido al grupo del *Almanaque literario* (1935), publicado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y E. Salazar y Chapela; y el diario *Ya*, fundado en 1935 por la Editorial Católica.

²⁷ Ambas publicaciones surgidas en San Sebastián durante la guerra y de ideología falangista.

²⁸ Combinó estas actividades con más artículos para diferentes agencias, así como para publicaciones de todo tipo —generales, históricas y literarias—, entre las que se encuentran el *Mundo*, *Semana*, la *Revista*

La relevancia reconquistada tras la guerra, por lo tanto, volvió a convertirle en una figura indiscutible de la cultura y la crítica literaria españolas, siendo uno de los miembros habituales en jurados de premios tan prestigiosos como el premio Planeta, el Menorca, el Café Gijón y el Sésamo, entre otros (Martínez Cachero, 1989: 317). También fueron prueba de reconocimiento a su labor sus ingresos en la Real Academia de la Historia en 1944 y en la Real Academia de la Lengua Española en 1951²⁹.

Aunque su ocupación durante esos años posteriores a la publicación de la colección biográfica no sea relevante para la presente investigación, sí interesa ver cómo, además de ejercer la crítica literaria en las nuevas condiciones que imponía el contexto franquista, Fernández Almagro prosiguió con sus trabajos historiográficos centrándose normalmente en el siglo XIX, para los que pudo valerse de los materiales de la colección de Espasa-Calpe. De este período son: *Repúblicas Centro y Sudamericanas. Época Contemporánea* (1937), *Histoire de la révolution nationale espagnole* (1939)³⁰, *Historia de la República Española, 1931-1936* (1940), la edición de la *Antología de Jovellanos* (1940), *Vida y literatura de Valle-Inclán* (1943), *Política naval de la España moderna y contemporánea* (1946), *Por qué cayó Alfonso XIII. Evolución y distribución de los partidos políticos durante su reinado* (1947) —escrita junto al duque de Maura—, *En torno al 98. Política y literatura* (1948), *Cánovas. Su vida y su política* (1951), *Historia política de la España contemporánea* (1956) o *La emancipación de América y su reflejo en la conciencia española* (1957).

Pese a haberse posicionado entre los adeptos al Régimen y haber sido uno de los críticos literarios más relevantes de esa época, pronto se percató de que el nuevo sistema político no encajaba con su espíritu liberal. La relación con muchos de sus amigos

del Instituto de Estudios Políticos, España, Fe, Levante, Arriba, Prensa del Movimiento, Réplicas, Clavileño, Mundo Hispánico, Destino, Blanco y Negro, El Español, La Estafeta Literaria, Correo Literario, Ínsula, Cuadernos para el Diálogo, Gaceta de la Prensa Española, etc. Además, estuvo integrado en el grupo de *Escorial*, a petición de Pedro Laín Entralgo, y formó parte de la Sociedad de Estudios y Publicaciones de Madrid, vinculada al viejo Instituto de Humanidades creado por Ortega y Gasset.

²⁹ Para el ingreso en la Real Academia de la Historia fue propuesto por Natalio Rivas, Luis Redonet, Mercedes Gaibriois y Félix de Llanos y Torriglia —biógrafo de la colección—. Fernández Almagro escribió el discurso *La emancipación de América y su reflejo en la conciencia española*, contestado por el duque de Maura. En el caso de la Real Academia de la Lengua Española, fue propuesto por Emilio García Gómez, Gregorio Marañón y Federico García Sanchiz. Para la ocasión el crítico escribió *Granada en la literatura romántica española*, contestado por Emilio García Gómez. No obstante, los discursos de ingreso en ambas academias fueron leídos por otra persona —concretamente por Gerardo Diego en el caso de la RAE— porque, al parecer, no se avenía a los discursos en público.

³⁰ Publicada originalmente en París por la Société International d'Éditions y después en español en Buenos Aires, editada por SIAP e impresa por M. García.

escritores, como Pedro Salinas, Jorge Guillén y Guillermo de Torre se vio debilitada e interrumpida, totalmente o durante un tiempo, a causa de su postura durante la Guerra Civil y la posguerra. Sin embargo, mantuvo contactos con el exterior y con algunos exiliados, por ejemplo con Juan Antonio Cabezas —biógrafo de la colección—, los historiadores Jesús Pabón y Ramón Carande, y el político Alfonso García Valdecasas. Ejemplo de esas relaciones truncadas a causa del cisma que dividió España en dos es el siguiente testimonio de Francisco Ayala en sus memorias, *Recuerdos y olvidos*:

Melchor, criatura de tan buena índole, de tan cordial inclinación y unas dotes intelectuales superiores, era por lo demás lo que vulgarmente se llama (no es bonita palabra) un cagón, y las mismas circunstancias que a muchos aconsejaban circunspecta y prudente cautela, o bien suscitaban los recursos de un ingenio desaprensivo en quienes de otro modo hubieran podido ser personas de correcta conducta, a él lo descompusieron hasta el extremo de imaginarse peligros allí donde, o no les había, o eran improbables, con lo que por paradoja, invitaba a las mezquinas agresiones de algún bellaco ensañado contra el infeliz (Ayala, 2006: 465).

Las críticas y las lamentaciones de sus amigos y compañeros de generación no impiden asegurar la importancia de Fernández Almagro por su preponderante labor de difusión literaria dirigida a un gran público a través de una prosa calificada de literaria por parte de compañeros como Laín Entralgo (1966: 12) o de impresionista por otros como Martínez Cachero (1989: 322). En este sentido, Cristina Viñes Millet subraya el magisterio que logró desempeñar desde su tribuna crítica³¹, mientras que el catedrático ovetense destaca su talante personal «de serena comprensión y que se traduce en una actitud hasta cierto punto indulgente con las deficiencias halladas en la obra ajena» (Martínez Cachero, 1989: 317). A este magisterio, y gracias a ese talante, se une precisamente su presencia en la escena pública de los años veinte y treinta y su amistad con los escritores más fecundos y brillantes del momento, especialmente los poetas, así como con pintores como Salvador Dalí y Maruja Mallo. De esta última, presumía, en alguna carta a Gallego Burín, de haberla ayudado a darse a conocer en Madrid; pequeña vanagloria que es solo un ejemplo de todas las relaciones editoriales y periodísticas que contribuyó a forjar gracias a su experiencia y presencia en la amplia gama de actividades culturales aquí resumidas, además de los diferentes consejos que prodigó entre sus amigos escritores³². A todo ello hay que unir su vocación de influencia en la

³¹ La historiadora repite la misma conclusión en el artículo sobre la faceta periodística de Fernández Almagro y en su biografía: «Pienso que no es exagerado hablar en referencia a él de un cierto magisterio, ejercido desde esa tribuna que es la prensa. A pesar de que siempre rechazó esa idea, considerándola *hipérbole injustificada*, no cabe duda que con su labor ejerció una notable influencia» (Viñes Millet, 2005: 662 y 2013: 222).

³² Ejemplo de ello son los diferentes consejos que le dio a Lorca en diferentes cartas, halagándole e impulsándole a seguir su vocación porque confiaba en que era el mejor poeta de su tiempo y diciéndole

vida pública. Así se deduce en una carta a Pedro Laín Entralgo escrita en 1966, año de su fallecimiento, donde le confiesa:

Determinadas circunstancias no me han favorecido: concretamente, en mi vocación de escritor político. Como articulista de *fondos* en *La Época* (¡ay, mi belle époque!) fue como me di a conocer, antes que como crítico literario: crítico de la vida pública hubiera querido ser, con independencia de criterio que cada vez se ha hecho menos posible (en Laín Entralgo, 1966: 8).

El perfil hasta aquí esbozado de la figura de Melchor Fernández Almagro y su omnipresencia en el espacio literario anterior a la Guerra Civil da cuenta de las posibles motivaciones que llevaron a José Ortega y Gasset a nombrarle. En primer lugar, ya había sido designado para otros encargos con anterioridad. Viñes Millet habla de una primera solicitud por parte del Ministerio para que elaborara una memoria acerca de la «Función de la Historia en un plan de educación cívica», alrededor de 1920 (2013: 117). Asimismo, el incremento de sus contribuciones en diarios y revistas le muestran como una figura destacada en torno a 1927, tal como atestigua su participación en los actos de homenaje por el tercer centenario de la muerte de Góngora realizado por la generación del 27. Además, la amistad que le unía con muchos de los escritores y poetas que conformaban la vida artística y cultural de Madrid le proporcionó un conocimiento de primera mano sobre la revolución poética que se estaba gestando. De ahí que fuera uno de los primeros en hablar de la generación del 27 en un artículo crítico en el primer número de *Verso y Prosa*, un texto fundamental y de obligada referencia al estudiar a los poetas y escritores de dicho período. El artículo, titulado «Nómina incompleta de la joven literatura», era, como indica Mainer, «una propuesta de nombres de escritores imprescindibles para el futuro inmediato» (2010: 86), entre los que figuraban Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, José Bergamín, Gerardo Diego, Antonio Espina, Federico García Lorca, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar y Claudio de Torre. En el número siguiente añadió a Edgar Neville y Guillermo de Torre, y el director de la revista, Juan Guerrero Ruiz, se permitió incluir al propio Fernández Almagro en la nómina.

Como se ha indicado, en ese 1927 se le abre la puerta en las empresas de Nicolás María de Urgoiti en forma de sección: la de la crítica teatral en *La Voz*. En una carta del 2 de febrero de aquel 1927 a su amigo Antonio Gallego Burín, el crítico granadino explicaba del siguiente modo ese ascenso en su carrera:

que abandonara la desidia y comenzara a disciplinarse y administrarse mejor. Solo así, en su opinión, llegaría a ser un poeta extraordinario (carta del 25 de septiembre de 1925).

Mira como la prevención en contra mía de Fabián Vidal, o no ha existido nunca, o se ha extinguido: ello es que hoy estoy bajo su dirección. Yo nunca hubiera dado paso alguno para irme de *La Época*, pero el hecho de que me llamaran de la «Casa Urgoiti» con mucho empeño, me hizo pensar en la conveniencia de acceder a una solicitud que me enchufaba a una empresa de mucha mayor base. Pensé sobre todo en el mañana. ¿Quién podría asegurarme a mí, que andando el tiempo, no llegara yo a necesitar lo que se me metía por las puertas...? Decir que no era un tanto arriesgado, y dije que sí. Creo que he hecho bien, ¿qué opinas tú? (en Fernández Almagro, Gallego Burín, 1986: 97-98).

Su intuición no era errónea, puesto que no solo se le abrirían las puertas de *El Sol*, sino que también sería un reclamo para Espasa-Calpe tan solo un año más tarde. Y es que, en 1928, Fernández Almagro compagina su nueva ocupación como técnico-administrativo del Patronato Nacional de Turismo —sustituto de la Comisaría existente hasta entonces— en compañía de su amigo Pedro Salinas, con su frenética actividad intelectual. Así se constata en la entrevista de febrero de 1928 «¿Qué preparan nuestros escritores?», de *La Gaceta Literaria*, donde Fernández Almagro daba por seguro que aquel año escribiría un *Emilio Castelar* para la Editorial La Nave y la colaboración en la *Historia de España* —donde, como se ha referido, también participó Ortega— y en la *Historia de la Literatura* que Espasa-Calpe preparaba bajo la dirección de Menéndez Pidal, y como no tan probables un libro —no especifica si biográfico— sobre Valle-Inclán, un ensayo de moral y estética titulado *El mundo de Amadís* y algún intento de novela³³. De todos esos proyectos, solo se materializó la colaboración con Espasa-Calpe, por lo que se constata que ya era un conocido colaborador de la editorial —«casa Urgoiti»—, así como su vinculación con el género biográfico en la colección La Nave, aunque esta no llegara a cuajar³⁴.

Tal como se puede comprobar, a principios de ese año 1928 Fernández Almagro no menciona la dirección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX entre sus proyectos. La primera constancia de este encargo se encuentra en una carta dirigida a su amigo Antonio Gallego Burín y que Cristina Viñes Millet fecha entre finales de diciembre de 1927 y principios de 1928³⁵. Sin embargo, el resto de alusiones

³³ «¿Qué preparan nuestros escritores? [Melchor Fernández Almagro]», *La Gaceta Literaria*, n.º 28, 15-02-1928, p. 1.

³⁴ Lo único que se ha encontrado al respecto es una carta de Mora Guarnido a Fernández Almagro del 27-08-1928 en la que le comenta que había estado con Ortega en Montevideo y que el filósofo le había elogiado la figura de Melchor y le había hablado de la «biografía de Cánovas o Castelar que harás por encargo de Espasa» (FA/2294). Sin embargo, esta no llegó a anunciarse como integrante de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX.

³⁵ En esta misiva, Fernández Almagro comienza comentándole a Gallego Burín que «Al volver a Madrid me encuentro con nuevos trabajos, cosa que también me complace, aunque no sé si tendré tiempo para irlos abordando todos; lo cierto es que tengo detrás de mí, arrastrando aún, planes que no remato (no me incumbe a mí el retraso de mi libro de “Lábor”, entregado como sabes ¡hace un año!, pero contribuye esto a desesperarme). Estoy encargado por Espasa-Calpe, para dirigir la sección de Biografías, que pronto

encontradas en la realización de la presente investigación apuntan a que el proyecto se fraguó hacia junio, ya que la siguiente mención al respecto no aparece hasta la carta del 30 de junio que el historiador granadino dirige a Guillermo de Torre, una vez este se halla asentado en Argentina con su esposa, la pintora Nora Borges. En ella, le hace partícipe de su alegría por el nuevo puesto editorial: «Ando ahora en conversaciones con “Espasa-Calpe” para dirigir una proyectada serie de biografías. Ortega tuvo la gentileza de dar mi nombre, y es trabajo que me agrada, si al cabo concertamos nuestras respectivas conveniencias e intereses» (2008: 182). Quien se convertirá en teórico de las vanguardias españolas le felicitaba por ello en una carta fechada a 27 de septiembre de 1928 haciendo hincapié en el polifacético perfil de su amigo: «Eres el hombre de los cargos y de las direcciones. Ya que no puedes ser jefe político —como lo hubieras sido diez años antes o diez años más tarde— vas a ser un gran jefe de empresas editoriales» (en Torre, Fernández Almagro, 2008: 122).

No es de extrañar, por lo tanto, que el encargo de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX se produjera por aquel entonces y que, también gracias a él, en 1929 la posición del crítico granadino en Madrid estuviese más que consolidada, tal como postula Viñes Millet (2013: 111). Ello es confirmado por un testigo de aquellos años: Ricardo Gullón, quien recuerda cómo Fernández Almagro «En los primeros años de la década de los treinta era figura muy visible en las animadas noches de Madrid; era fácil encontrarle en algún café céntrico, después del estreno, o paseando por Alcalá y la Gran Vía en compañía de don Enrique Díez Canedo» (1983: 3). El crítico leonés apunta, además, a su buen talante y a la fluida relación que el crítico mantenía con los escritores coetáneos, una cualidad que también pudo ser decisiva para su elección como director editorial de la colección:

Me interesa subrayar esto porque en el mundo literario madrileño las personalidades problemáticas o simplemente difíciles eran muchas, y un caso como el de Melchor, permanentemente abierto a la comprensión y a la justificación de las debilidades ajenas, era realmente un caso excepcional (Gullón, 1983: 3).

En esta misma línea comprensiva y generosa se encuentran la imagen que del crítico dibuja Pedro Laín Entralgo al señalar que:

[...] se entregaba a ver, recrear y describir lo mejor de los demás, de todos los demás: liberales, conservadores y socialistas; castizos y europeizados; castellanos, andaluces y catalanes;

comenzaremos a desarrollar» (en Fernández Almagro, Gallego Burín, 1986: 114). Pudiera deducirse que esa vuelta a Madrid se produjo tras pasar las vacaciones navideñas en Granada, pero tampoco puede asegurarse. El libro de la editorial Labor al que hace referencia es su *Orígenes del régimen constitucional en España*, publicado en ese 1928.

hispanohablantes de esta orilla y de la otra; campoamorinos y juanramonianos; hombres de tertulia y hombres de torre de marfil (1966: 16).

De este modo, si el carácter de Fernández Almagro y sus vastas relaciones facilitarían la gestión propia de un director editorial, su talante liberal y su increíble erudición serían imprescindibles para orquestar el contenido de la colección; en otras palabras, para elegir a los personajes mejor avenidos con el propósito de reflejar el panorama decimonónico a través de diferentes perspectivas. De nuevo resulta iluminativo el testimonio de Ricardo Gullón:

En cuanto a su erudición y su memoria, dejaban chicas a las más reputadas. Abundante aquella y excepcional esta por la vitalidad del recuerdo. De la política española de los siglos XIX y XX lo sabía todo, pero no embarulladamente, sino poniendo cada dato en su sitio para que el cuadro resultase fiel reflejo de la realidad y hasta aclaratorio de ella (1983: 3).

Su dominio de la historia decimonónica era reconocido por todas sus amistades. Ejemplos de ese reconocimiento se encuentran en el epistolario con Lorca³⁶ y en la semblanza que de Fernández Almagro realiza Francisco Ayala, amigo desde la época granadina y a quien Fernández Almagro ayudó a integrarse en el circuito literario madrileño, en sus *Recuerdos y olvidos* (2006):

Provenía Melchor de una familia ligada a la política de la Monarquía constitucional de la Restauración, y alrededor de la historia moderna y contemporánea de España giraban sus intereses intelectuales. En este terreno escribió libros que pueden considerarse ejemplares por su exactitud, sobriedad y buen juicio, en cuyas páginas destiló el pasmoso saber que poseía acerca de la realidad española del siglo XIX —un saber que, servido por excepcional memoria y curiosidad insaciable, consistía en el conocimiento pormenorizado y como actualizado de cosas pretéritas—. Podía dar detalles exactos acerca de la vida y dudosos milagros, no solo de personajes destacados, sino hasta de personajillos muy secundarios e incluso anodinos, pertenecientes a toda la extensión del ámbito nacional, precisando vinculaciones familiares, parentescos y amistades o enemistades, anécdotas, chismes y demás menudencias, tal como un viaje aldeano puede informar sobre la gente de su pequeña comunidad a quien ha conocido (Ayala, 2006: 467-468).

También subraya la erudición del crítico granadino el fundador y director de la Agencia EFE, Vicente Gállego, quien en la necrológica dedicada a su amigo y compañero llega a asegurar que «Como Lytton Strachey, parecía el padre de la biografía moderna» (Gállego, 1966: 3), aunque la comparación no deja de ser un tanto excesiva. El propio Fernández Almagro reconocía que su afición por la historia y el dato, como ocurría con su interés por el teatro, también había brotado durante su infancia, y que era aficionado a realizar pequeñas biografías:

Pero varié pronto de materia en esa especie de rapsodias periodísticas a la muerte de Sagasta; aquel Sagasta del tupé que iba a hacer ministro a tío Melchor. Ya me dedicaría a coleccionar, por el mismo procedimiento del recorte, necrológicas de políticos. Después de

³⁶ En carta del 27 de octubre de 1926 el poeta le solicita alguna información para completar su *Mariana Pineda* y le agasaja diciéndole que es un «extraordinario conocedor del pasado siglo» (García Lorca, Fernández Almagro, 2006: 153).

Sagasta, el duque de Tetuán... En seguida me extendí a biografías de nuevos ministros, o de aquellos otros, antiguos, que aún vivían, y como solían traer sus retratos esos mismos periódicos y revistas, me dí a la tarea de copiarlos a lápiz o a pluma, y me divertía mucho más cuando me sentía capaz de rehacerlos a mi gusto, si se trataba, por ejemplo, de Aguilera, Moret, Montilla, Abarzuza..., a quienes yo había visto ya alguna vez o de los que oía hablar familiarmente en casa. Todo eso me divertía mucho más que jugar al toro, al salto de la muerte o a policías y ladrones (Fernández Almagro, 1962: 129-130).

Las biografías del pequeño Melchor no eran más que breves apuntes biográficos a partir de datos encontrados en periódicos. Poco podía imaginar en aquel momento que el filósofo más reconocido y con mayor presencia en el panorama español del siglo XX le encargaría la dirección científica y técnica de una colección sobre biografías de personajes históricos españoles del siglo XIX. En 1928, Fernández Almagro tan solo era el biógrafo de *Ganivet*, pero son su talante liberal y su erudición los que le valen el reconocimiento de Ortega. Aunque no suela incluirse entre los miembros del círculo orteguiano, bien por el olvido al que ha sido condenado o bien por su independencia de carácter, el granadino formaba parte del núcleo de escritores y críticos en torno al filósofo, al menos durante los años 20 y principios de los 30. Es por ello por lo que pasa a formar parte de *Revista de Occidente* también «por expreso deseo de Ortega», «Colaboración para la que se le deja una absoluta libertad de criterio, aunque sus juicios lleguen a tocar al propio Ortega» (Viñes Millet, 2013: 129).

Son varios los artículos que Melchor Fernández Almagro dedica al filósofo. El primero de ellos es de ese importante 1928, con motivo de la publicación del sexto volumen de *El Espectador* (1927). En esa reseña aparecida en *Cosmópolis*, el crítico elogia las dotes de cronista y observador de Ortega, así como su prosa, en la que advierte «alguna cláusula oratoria, amplia y sonora, a la manera que pudiese parecer propia del siglo XIX. ¡Y cuidado que Ortega lo detesta!...» (1928: 32). Una aversión al siglo precedente en el mismo momento en el que el filósofo le da las riendas de las biografías decimonónicas, y en el que Fernández Almagro es consciente de la lección orteguiana sobre la vida como arte sumo: «Este sentido estético —y deportivo— del vivir, a nadie aprovechará mejor que a los artistas mismos, tan hundidos en la angostura de su vanidad y de sus codicias profesionales» (1928a: 32). Y esa precisamente será una de sus labores, encaminar a algunos de esos escritores a salir de su narcisismo y volcarse sobre personajes históricos de ese siglo detestado por Ortega.

Y es que Fernández Almagro se sentía deudor de la impronta orteguiana y de su magisterio, hasta el punto de afirmar: «nadie ha explorado mejor la conciencia del momento, fijando principios y conceptos, que José Ortega y Gasset. Su ascendiente

como maestro, más que en la realización de una obra específica, se acusa en el tono general de las ideas en marcha» (1931b: 3). Una de esas ideas es precisamente la creación de las Vidas de Espasa-Calpe, ya que, aunque no lo hiciera en referencia abierta, el crítico destacaba esa influencia orteguiana en forma de impulsor, tal como queda patente en el artículo que le dedica tras su fallecimiento:

Ortega puso en movimiento, con enorme virtud expansiva, una ingente masa de ideas, abriendo horizontes que, realmente, dilataron la versión del hombre español, cualquiera que fuese su actitud personal en este o en aquel punto concreto. La capacidad de estímulo que caracterizaba a Ortega era solo comparable a su capacidad de creación intelectual. Aparte los valores sustantivos de su obra, hay que reconocerle un insuperable dominio en estos dos puntos: como difusor de toda suerte de conocimientos metafísicos, estéticos, sociológicos, etc., y como promotor de empresas de cultura. Aun sin su pluma, con su sola palabra, por su carácter mismo, Ortega nació para influir, para adoctrinar (1956: 36).

Durante el período en que se gesta la colección, las ideas de impulsor y director editorial parecían ir en sintonía, tanto en lo político como en lo literario. Así ocurre en lo referente a la dictadura de Primo de Rivera, a pesar de que Fernández Almagro se mostró contrario desde el principio, mientras la reacción de Ortega y Gasset se hizo de esperar. Para el crítico era impensable someterse a un régimen de gobierno, postura que se vio claramente manifiesta al rechazar el puesto de redactor jefe de *La Nación*³⁷ que Azorín le ofreció en 1925 (Viñes Millet, 2013: 128). Su pensamiento de corte liberal buscaba sus vías de salida en prensa, pero también en su *Orígenes del régimen constitucional en España*. Fruto de su tesis doctoral y publicado por la barcelonesa Labor en 1928, en sus «Palabras previas» el autor afirma:

Al intentar en el presente trabajo un examen de los orígenes de nuestro régimen constitucional, he querido, más que agotar monográficamente el tema, abstraer las líneas generales que hayan de servir para encuadrar históricamente doctrinas y sucesos ulteriores, demasiado cercanos todavía para que el historiador y comentarista pueda no sentirse beligerante, en cierto modo. Pero si la intervención de un juicio personal quita, por un lado, objetividad, tal vez agregue, por otro, animación e interés. Y siempre quedará, con el repertorio de temas aludidos o tocados, un índice bibliográfico que aproveche quizá al que los quiera abordar, con mayor amplitud y hondura, por cuenta propia. En todo caso, el propósito del autor se considerará logrado si este Manual sirve de introducción al estudio de las vicisitudes por que ha pasado la conciencia política de España, a todo lo largo de su Edad contemporánea (Fernández Almagro, 1928b: 5).

El ensayo, sobre todo, examina la redacción y promulgación de la Constitución de Cádiz de 1812 y su impacto durante el reinado de Fernando VII a ambos lados del Atlántico. La aparición de este ensayo de historia sobre el cambio del régimen monárquico absolutista al constitucional en plena dictadura captó la atención de todos

³⁷*La Nación*. Órgano de Unión Patriótica, principal partido de la dictadura de Primo de Rivera. Azorín fue su director y contó con colaboradores como Ramiro de Maeztu, José Antonio Primo de Rivera, José María Pemán, José Calvo Sotelo, Alonso Quijano, César González Ruano, Francisco Gambín y Gonzalo Latorre.

aquellos que deseaban un nuevo cambio político, especialmente en los círculos más acordes con la República, y, de algún modo, enseñaba a no cometer esos errores del pasado en los que tanto insistía Ortega. Además, el perfil político de los estudios históricos de Fernández Almagro explica también su elección como director editorial de la colección y el hecho de que predominen en ella los personajes históricos que participaron en la consagración de la monarquía constitucional. Asimismo, esta obra y los conocimientos demostrados en ella le valieron al granadino la oportunidad de que, proclamada la República, se le encargara elaborar un borrador preparatorio para los debates de la Constitución (Viñes Millet, 2013: 164)³⁸.

La afinidad entre las ideas del crítico granadino y del filósofo en torno a la centuria en la que ambos nacen también se percibe años antes en una carta dirigida a García Lorca el 15 de septiembre de 1923 tras leer el original de su *Mariana Pineda*. En ella, Fernández Almagro le comenta:

Nuestros abuelos no eran gente de ideas claras y distintas, sino de sensibilidad vehemente. Y a cuento del amor —y del odio— hay que cargar las idas y venidas de nuestros conspiradores, revolucionarios y cabecillas. [...] Las circunstancias políticas del momento presente exaltan la figura de Mariana Pineda. Vuelve el siglo de nuestros abuelos, que nuestros padres no han sabido superar. Ya habrás visto el enorme retroceso que la militarada representa. Nuestro pueblo continúa en una inconsciencia inverosímil. Han visto ya la avanzada del caos... y no se asustan. ¡Extraordinaria ceguera! Purgamos pecados históricos de difícil remisión (en García Lorca, Fernández Almagro, 2006: 87).

Por lo tanto, años después las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX serán el retrato de ese «siglo de nuestros abuelos» que busca hacer salir de la inconsciencia a los lectores a las puertas de la caída de la «militarada» de Primo. El repaso por sus artículos críticos de aquellos años revalida el porqué de la limitación de la colección biográfica al siglo XIX. Así ocurre con la reseña en *Revista de Occidente* de *L'Expedition française d'Espagne en 1823*, de M. Geoffroy de Grandmeison, y *La expedición de Vera de 1830*, de Núñez de Arenas, donde Fernández Almagro llama la atención sobre el hecho de que la centuria decimonónica haya sido más estudiada en Francia que en España y menciona la necesidad de ahondarse en la etapa contemporánea de la historia de la Península:

³⁸ Pese a su eterna pulsión hacia la vida pública, ni siquiera durante la Segunda República llegó a ocupar ningún acta de diputado. A ello se refiere Ernesto Giménez Caballero desde su atalaya de *La Gaceta Literaria*, una vez autoproclamado ya «El Robinson literario de España»: «Veo a Melchor Frenández Almagro, castigado, sin acta de diputado, en el cuarto oscuro de los niños malos. Él, que debía haber sido uno de los primeros diputados, por lo constituyente que fue siempre, por lo demoliberal, por haberse escrito todo un libro muy bueno sobre las Constituciones de España. Y, sin embargo, ¡nada! Y todo ¿por qué? Todo porque esos chicos de la «Nueva España» le pusieron el turismo como un paso a nivel cerrado sobre la vía, hasta que pasó el tren, hasta que no pudo tomar el billete, hasta que tuvo que permanecer en tierra, mientras ellos partían a horcajadas, sobre los topes, en turismo de torerillos-randas» (1931: 2).

Poco a poco, se va montando el aparato bibliográfico que permita algún día sondear los orígenes de la España contemporánea: mar casi tenebroso, por cierta paradoja del conocimiento histórico —lo próximo se ofrece más oscuro y equívoco que lo distante— recrudescida entre nosotros, dada la viciosa disposición de tales enseñanzas. Cualquiera bachiller español sabe, verbigratia, que Favila murió devorado por un oso. Pero ¿quién sabría decir dos palabras valederas, por ejemplo, sobre el general Espartero? Concurren a la tarea de ilustrar lo moderno y contemporáneo manos francesas, según motivos de inmediata presencia: Francia y España, al forcejear año tras año, desbordan el Pirineo: roto cordón de estadio irregular (Fernández Almagro, 1928d: 409).

Será precisamente él quien cumpla la tarea de elegir al biógrafo de Espartero en la colección —finalmente lo haría el conde de Romanones³⁹—. En la misma reseña, el crítico se refiere a la importancia que tuvieron para la nación las personalidades de 1830, principalmente aquellos románticos que tuvieron que emigrar a Francia o Inglaterra. Un período e ideas, por lo tanto, similares a las de Ortega y que apuntan a la preferencia de unos personajes sobre otros para acotar el perfil de los biografiados:

Los emigrados llegaron a hacerse huéspedes peligrosos. Los reveses y el desencanto hicieron lo demás: al menos por aquella vez. Pero, referido el caso al cuadro general de las ideas políticas del siglo XIX, cabe pensar que los hombres de 1830 no necesitaron triunfar para ejercer determinadas influencias en la remisa conciencia de su patria. Son los precursores, a título heroico, de los pensionados modernos, por razón científica; todos se repatrian alguna vez, vencedores o sometidos, trayendo en la maleta —declarándolo o no— aires comprimidos de la cultura europea. No fue solo el guerrillero, soldado de la libertad. Lo fue también el intelectual. Juntos corrieron la aventura, genuinamente romántica, de crear un Estado mejor. Alguna vez se escribirá el poema épico de los españoles, conquistadores de España. El señor Núñez de Arenas facilita la empresa aportando, con su nueva publicación, materiales de precio (1928d: 413-414).

No solo sus comentarios relacionados con los estudios historiográficos y políticos validan su idoneidad para encabezar el proyecto de Espasa-Calpe, sino que también sus opiniones literarias se encaminan a ratificar las ideas orteguianas. Así lo demuestran sus opiniones acerca de la novela realista decimonónica en otra nota crítica, de nuevo en *Revista de Occidente*, en la que el crítico no duda en asegurar que aquella huele a despensa y peca de litigación de metáforas, afán de notario, vacío y folclore

³⁹ Álvaro de Figueroa y Torres (conde de Romanones) (Madrid, 1863-1950). Político español que inició su carrera política en el Partido Liberal en 1890. Fue diputado a Cortes y alcalde de Madrid en dos ocasiones (1894 y 1898); ocupó distintas carteras ministeriales, hasta ser nombrado jefe de Gobierno por primera vez en 1912, puesto que asumió de nuevo en 1914 y 1919. Fue propietario del periódico *El Globo* y durante la Primera Guerra Mundial se mostró partidario de la intervención en el conflicto. Senador por Guadalajara y presidente del Senado (1923), fue destituido por el general Primo de Rivera. Volvió al Gobierno como ministro de Estado al formarse el gabinete del general Aznar (1930). A pesar de su fidelidad monárquica, no siguió a Alfonso XII al destierro, aunque asumió el traspaso de poderes a la Segunda República y defendió al monarca en las Cortes como diputado por Guadalajara. Miembro de la Real Academia de la Historia, fue también presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre sus obras políticas e históricas figuran *El régimen parlamentario y los gobiernos del gabinete* (1886), *Biología de los partidos políticos* (1892), *El Ejército y la Política* (1920), *Las responsabilidades del antiguo régimen* (1924), *Notas de una vida* (1929-1947), *Los cuatro presidentes de la primera República* (1939), *Un drama político* (1941), *Y sucedió así* (1947).

(1927d)⁴⁰. Complementaria a esta opinión es la que ofrece en «Salvación de la novela realista», artículo para la revista bonaerense *Síntesis*. En él, se muestra contrario a las novelas de costumbres y desacredita abiertamente a los imitadores de Pérez Galdós⁴¹, además de constatarse cómo se encamina hacia las biografías:

De suerte que admito las presas logradas por los sentidos, con probidad y exactitud, entre policíaca y notarial, a cambio precisamente de eso: de que están selladas con el timbre auténtico de la vida personal. De donde se deduce que mi interés de lector irá siempre hacia las Memorias, los Epistolarios, la literatura honradamente confidencial (1928e: 134).

El problema de la novela para Melchor Fernández Almagro radica, por lo tanto, en la incapacidad para hacer vivir al personaje, un equivalente del consejo orteguiano de inventar almas interesantes. El año anterior, y siguiendo con la lamentación de Alcalá Galiano, Baeza u Ortega, había advertido la escasez en las letras españolas de ese género memorialístico al que aquí concede preeminencia (1927c: 2)⁴². Ahora, con la colección ya gestándose, podría parecer que el crítico granadino está allanando el terreno para la buena acogida de sus primeros números, tal como puede intuirse en el siguiente fragmento:

Y algo de esto, confiésenlo o no, sienten ya las modernas generaciones de lectores, puesto que las biografías prosperan y alcanzan un auge jamás conocido, y las novelas de costumbres languidecen y declinan. El ideal sería que resucitase, vigorizada, la novela de «Mentiras y Devaneos». Pero la imaginación es deidad actual (1928e: 135).

Siempre subrayando el requisito del estilo para calificar de artístico cualquier escrito, la polarización entre literatura fantástica y crónica histórica, con total rechazo de la novela realista, no es más que el modo de seguir la corriente de los tiempos, la cual no es otra que el desencanto del público hacia la novela y la preferencia de las biografías, así como de reclamar futuros lectores para su proyecto:

[...] di, por supuesto, que es la expresión requisito decisivo en materia de Arte y Literatura. Por esto yo recomiendo el trato con biografías, memorias o libros de viaje, en substitución de la novela fantástica —que no existe hoy— y de la novela de costumbres —que es la flor de ramplonería— siempre que aquellos veraces espejos se nos ofrezcan con las prendas de rigor en una buena manufactura (1928e: 136).

De estas palabras de Fernández Almagro se deduce que para él la biografía reunía la belleza artística necesaria para considerarlo un género literario, según ponía de

⁴⁰ El motivo de la reseña era la de la antología elaborada por Joseph Sarrailh bajo el título *Prosateurs espagnols contemporains* y que abordaba la prosa española de 1898 en adelante.

⁴¹ Aunque la consigna de aquellos en la órbita orteguiana parezca ser el descrédito del novelista canario, Fernández Almagro no parece reprobar su obra literaria, sino a quienes le imitan con poco acierto ya en el siglo XX. Esto es, da por caduco su molde. Años más tarde, en un artículo para *La Vanguardia* titulado «Generaciones» mencionará la revisión de valores que se le hizo a Pérez Galdós por las generaciones posteriores pese a ser «tan indiscutible en su maestría de novelista» (1950: 5).

⁴² El comentario era deslizado al reseñar *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña para el n.º 12 de *La Gaceta Literaria* (15-06-1927).

manifiesto la corriente de la nueva biografía. Ello también se desprende de una reseña previa en *Revista de Occidente*⁴³, donde afirma: «Mas como la biografía no puede ser más de lo que es: visión parcial, recurso literario, la Historia se ve en el caso de no pararse, con ensimismamiento que haga imposible la mirada en torno, ante los grandes caracteres u hombres representativos» (1926: 109). Esto es, la diferencia entre biografía e historia reside para el crítico en el carácter literario de la primera y en la visión parcial, ya apuntada por Ortega, frente al friso completo de una época que debe acometer la segunda.

En cuanto a la relación del director editorial con la nueva biografía, a excepción de la reseña del *Luis Candelas* y de otras biografías de la colección, no se han encontrado alusiones al respecto, más allá de la mayor predominancia del género biográfico, e incluso memorialístico, en Francia. En esa recensión de enero de 1930, que servía a la vez para valorar la biografía de Antonio Espina y presentar la colección, Fernández Almagro hace referencia al nuevo gusto del público:

No es extraño que prenda entre nosotros el gusto —señaladísimo en los días presentes— por la biografía, puesto que al cabo —aquí como allá— no se trata sino de renovar un género de tradición cierta y prestigiosa en todas las literaturas: favorecido en su actual boga por quebras naturales de la novela a la manera realista, y por positivas seducciones de la Historia. Aunque lejana, nuestras letras cuentan con la noble galería de retratos —damas y caballeros— que firmaron don Álvaro de Luna, Hernando del Pulgar y Fernán Pérez de Guzmán (1930: 1).

El crítico sigue incidiendo en el poco éxito que el género había tenido en las letras españolas, frente al costumbrismo propio de la novela decimonónica:

Pero lo que no ha gustado de hacer con la verdad el cronista o el historiador, regateando biografías, lo hizo siempre con la verosimilitud el novelista, prodigando narraciones de aventuras posibles. Aventuras, por lo común, menos interesantes que las reales e históricas. Nuestra novela —grande o chica, según el ángulo visual en que situemos el juicio— abunda en retratos personales; pero retratos de gente hartos vulgar: héroes de la imaginación que, desde este punto de vista, quedan automáticamente postergados por el héroe auténtico que guardan —vivo siempre— este cronista de Indias o aquel historiador de sucesos particulares. Quien guste de conocer vidas ajenas, en busca de dimensiones espirituales mayores que las naturales o domésticas, sabe bien que el camino de las grandes peripecias no ha de mostrárselo ese pardo tropel de oficinistas, suegras, estudiantes, novias y patronas que gesticulan en nuestra novela de ayer (1930: 1).

Más adelante se volverá sobre esta reseña para recuperar las pautas que Melchor descubre sobre la colección biográfica de Espasa-Calpe. Ante la verosimilitud de los personajes novelísticos, la colección apostará por personajes históricos que recobren el gusto de los lectores al tiempo que permitan ahondar en «dimensiones espirituales mayores»; esto es, en el sentido ético que remarca Ortega. En otra recensión, la del *Zumalacárregui* de Jarnés, el director editorial se hacía eco de la «moda universal de las

⁴³ El libro objeto de reflexión era *La anarquía argentina y el caudillismo*, de Lucas Ayarragaray.

biografías» al tiempo que hacía notar que fuesen los escritores quienes hubiesen proyectado más luz sobre la centuria decimonónica. Legítima, por consiguiente, la hibridez de la biografía moderna apelando a la intuición propia del novelista con las siguientes palabras:

La falta o escasez de material erudito facilita en cierto modo la tarea del reconstructor literario, libre así de movimiento para conducir sus figuraciones por caminos que la intuición franquea. Si la Historia es acumulación de detalles, al instigador corresponde la primacía. Pero si confía, en gran parte, su secreto la Historia, a las personalidades que la fraguan, ¿cómo desconocer que la razón psicológica de este o aquel héroe puede ser percibida, mejor que por nadie, por el literato, sobre todo si es novelista, ejercitado en el análisis de los caracteres?... Siempre hará falta, naturalmente, una documentación, por mínima que sea, para fundamentar interpretaciones: sin datos previos todo sería caprichoso y fantástico (1931a: 1).

Buscando los posibles modelos de Melchor Fernández Almagro, su biblioteca personal, depositada en el Instituto Internacional de Madrid, no arroja datos significativos respecto al auge biográfico. Abundan las biografías en los más de 8.500 ejemplares conservados, sobre todo tras la Guerra Civil, entre los que figuran un total de 47 de las 59 biografías de la colección de Espasa-Calpe. A ellos se une el *Goya* de Ramón Gómez de la Serna⁴⁴. Sin embargo, la presencia del biografismo europeo es escasa: hay un ejemplar de 1927 de *Disraeli* de André Maurois y la edición en La Nave de *La reina Victoria* de Strachey, así como publicaciones posteriores como el *Bolívar* de Ludwig en Losada (1942), la edición especial de *La muerte del general Gordon y otras biografías* de Revista de Occidente (1943) o el *Magallanes* de Zweig y el *Beethoven* de Ludwig ambos en la editorial Juventud —ediciones de 1945 y 1966, respectivamente—. También es reducida la presencia de números de las colecciones biográficas francesas, entre las que destaca el *Lamartine* (1925) de Paul Hazard, *Clemenceau dans la retraite* (1930), por René Benjamín, y *Cánovas del Castillo: la restauration rénovatrice* (1930), por Charles Benoist; todas ellas biografías publicadas en la editorial Plon.

Por consiguiente, del análisis del perfil intelectual de Melchor Fernández Almagro se deducen como razones primordiales para su designación como director editorial su relación con otros proyectos de Espasa-Calpe y, primordialmente, su pertenencia a otras iniciativas bajo la influencia de Ortega, pese al distanciamiento hacia 1931. Asimismo, ya tenía experiencia en el género biográfico, aunque no en un modo propiamente inscrito a la corriente de la nueva biografía. Por ello, sus conocimientos

⁴⁴ Entre la correspondencia de Fernández Almagro se comprueba que el libro le fue enviado por la Editorial Atenea (11-06-1928), quizás como modelo para escribir el *Castelar* que prometía aquel mismo año.

sobre el siglo XIX y su carácter parecen primar sobre lo meramente literario. De lo referido hasta aquí se desprende, por consiguiente, una tendencia de la colección hacia lo político sobre otro tipo de biografados. No obstante, es preciso abordar la gestación de la colección para completar su idiosincrasia.

7.2. La gestación, los objetivos y la evolución de la colección biográfica

Tal como se ha señalado en el apartado anterior, el proyecto de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX se comenzó a moldear en junio de 1928. Entre la correspondencia de Melchor Fernández Almagro se hallan numerosas cartas con el membrete de Espasa-Calpe, normalmente firmadas por uno o dos de sus apoderados —Manuel Olarra y Aurelio Díez Mathieu—, en las que se conciertan diferentes cuestiones sobre la gestión de la colección. Aunque del cotejo de estas misivas se deduce que no se han conservado todas, la primera de las relativas al proyecto data de aquel 19 de julio. En ella, Díez Mathieu comunica al crítico granadino la voluntad de Ortega y Gasset de «cambiar algunas impresiones» con él «respecto a la publicación de las biografías» (Archivo Melchor Fernández Almagro, FA/2283)⁴⁵. Al parecer, el filósofo estaba preparando su viaje a Argentina pero antes quería dejar fijadas las pautas que permitieran al director editorial encarrilar la colección y ponerla en marcha durante su ausencia. Según el acta del Comité de Gerencia de la editorial celebrado dos días antes con la asistencia de Ortega, Fernández Almagro ya había presentado la relación de las posibles biografías y «Se acuerda recomendar a este señor que amplíe a algunos otros sectores, como guerrilleros, etc.»⁴⁶. Por consiguiente, cabe barajar que el filósofo fuese la persona encargada de comentarle esas sugerencias.

Pocos días después, en el Consejo de Administración de Espasa-Calpe⁴⁷ se conviene que cada volumen de la «Sección de biografías» conste de unas 200 páginas y

⁴⁵ Tal como se ha indicado en la introducción, la correspondencia del Archivo Melchor Fernández Almagro está depositada en el Museo Casa los Tiros de Granada.

⁴⁶ Acta n.º 74 del Comité de Gerencia del 17-07-1928 (p. 14), presidido por Serapio Huici y al que asistieron los Sres. Espasa, Urgoiti, Marqués de San Feliz, Churruca, Aresti, Gosálvez, Ortega y Gasset y Silió. En la misma sesión se estipulan las retribuciones de Melchor Fernández Almagro: 200 pesetas por cada biografía a cuenta de sus derechos de dirección más una cantidad alzada —solicitada por él mismo— por el tiempo que tardase en tener preparado el material y que el Comité fija en 400 pesetas. Sin embargo, en el acta n.º 75 (18-08-1928), elevan esa segunda cantidad a 1.000 pesetas puesto que el propio Fernández Almagro había indicado que era la cifra que «le compensa de los trabajos que de preparación ha de realizar» (p. 16) (Fondo Nicolás María de Urgoiti).

⁴⁷ Acta n.º 31 del Consejo de Administración de Espasa-Calpe del 27-07-1928, presidido por el Conde de Aresti y compuesto por José Aresti —en calidad de secretario— y por los consejeros Serapio Huici, José Espasa, Juan Churruca, César Silió, Nicolás M.^a de Urgoiti, Enrique Gosálvez y el Marqués de San Félix

se fija el precio de mercado en 5 pesetas. En cuanto a la remuneración, se estipula un 20 % de cada ejemplar vendido para «las primeras firmas como Villa-Urrutia, Baroja y algún otro y un 15 % a los restantes»⁴⁸, así como «un anticipo a cuenta de liquidaciones, de 2 o 3.000 pesetas, y a todos los demás de 1.000 pesetas». Además, se establece la intención de publicar un título al trimestre.

El modelo de la colección biográfica de Espasa-Calpe fue las *Vies des Hommes Illustres* de Gallimard. El parecido se presenta ya en el plano material, tal como puede apreciarse en el ejemplo de portada incluido en los apéndices. Según lo estipulado en ese Consejo, la colección se editó en tapa rústica con un formato de bolsillo (19 x 13 cm). La extensión acordada de 200 páginas fue la pauta indicada para los autores; no obstante, la mayoría de las biografías publicadas rondan las 250 páginas y las hay más extensas, como el *Aviraneta* de 330 páginas de Pío Baroja. Exceptuando algunos ejemplares, la gran mayoría cuentan con un mínimo de entre dos y cuatro láminas con ilustraciones de retratos y fotografías del personaje histórico, imágenes de sus lugares de nacimiento o residencia, reproducciones de cuadros, etc. En cuanto a la portada, su sencillez y disposición recuerdan a las colecciones biográficas francesas, además de imitar la estética de los diseños tipográficos característicos del siglo XIX con la tipografía inglesa y el ribete o marco repetido en todos los números —como bien señala Pulido Mendoza (2009a: 113)—, a lo que se añade el nombre del biografiado en color y en una fuente mayor y una pequeña ilustración emblemática del personaje⁴⁹.

En cuanto a los títulos, todos reproducen la construcción en subtítulo, muchas ocasiones en oración disyuntiva, tal como marcaba la moda francesa desde el *Ariel, o la vida de Shelley: Sagasta, o el político, Aviraneta, o la vida de un conspirador, Cánovas, o el hombre de Estado, López de Ayala, o el figurón político-literario, Bobes, o el león de los llanos, Romea, o el comediante, Cheste, o todo un siglo, Frascuelo, o El toreador y Concepción Arenal, o el sentido romántico de la justicia*. Frecuentemente, estas

(Fondo Nicolás María de Urgoiti). Concretamente, el acuerdo sobre la colección biográfica aparece en la página 10.

⁴⁸ En carta del 10-03-1933, los apoderados informan a Fernández Almagro de que el Comité de Gerencia había decidido bajar al 12 % la remuneración de aquellos autores que no fuesen de primera fila (FA/2854).

⁴⁹ En el artículo «Entre tapa y contratapa. El dispositivo paratextual como instrumento de recategorización y legitimación genérica en las *nuevas* biografías españolas. Benjamín Jarnés y *Sor Patrocinio* (1929)», Macarena Jiménez Naranjo (2014) se sirve a modo de ejemplo de la primera de las biografías del novelista para analizar cómo tanto la portada con sus subtítulos y emblemas como los prólogos funcionan de para establecer un pacto de veracidad de los novelistas que pasan a ser biógrafos con sus lectores.

construcciones buscaban remarcar el atractivo del personaje en su faceta más novelesca o romántica, tal como se comprueba en *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, *Zumalacárregui: el caudillo romántico*, *Fernán Caballero: la novelista novelable*, *Iparraguirre: el último bardo*, *La Santa furia del padre Castañeda: cronicón porteño de frailes y comefrailes, donde no queda títere con cabeza*, *Juan Van Halen: el oficial aventurero*, *La vida azarosa y romántica de don Carlos María de Bustamante*, *Pedro Antonio de Alarcón: el novelista romántico* o *El cura Merino: su vida en folletín*.

Otra de las constantes de la colección es el retrato y la firma del biografiado en las primeras páginas, algo también común, como se ha descrito anteriormente, en las colecciones francesas, principalmente en las *Vies des Hommes Illustres* o *Les Contemporains Vues de Près*. En los anexos puede encontrarse un ejemplo de esas láminas interiores de la serie de Espasa-Calpe. Todos los volúmenes cuentan con un índice de los capítulos en los que se compartimenta la existencia del personaje biografiado, aunque puede variar y ser más o menos detallado según el biógrafo y presentar, o bien unos capítulos de corte más histórico, o bien unos epígrafes con cierto valor poético.

De estas características propias del libro de bolsillo, junto con el precio de mercado —5 pesetas—, se infiere el valor divulgativo de la colección aunque no tuviera el carácter popular del folletín (5 cts.) o de las colecciones de novela semanal (30 cts.). Comparadas con otras colecciones de Espasa-Calpe, las Vidas parecían ocupar una franja intermedia de precio, entre los 50 céntimos de la Colección Universal y las 6 pesetas en rústica de los Clásicos Castellanos —8 ptas. en tela y 10 ptas. en piel—, o la colección exclusiva de Los Grandes Viajes Modernos de entre 10 y 40 ptas. cada ejemplar⁵⁰. Según indica Jean-François Botrel (2001: 47), el formato de la colección y su precio era el habitual para la novela de los años veinte: 5 ptas. en octavo —in-8°— con 300 páginas, aunque en esta dominaran las cubiertas con color e ilustración.

De este modo, se puede convenir que las características de edición de la serie, destinadas al lector medio, responden al magisterio intelectual que Ortega pretendía difundir entre los españoles y que asimismo había caracterizado desde su fundación en 1919 a Calpe. Nicolás María de Urgoiti, además de dar salida a la producción de La Papelera Española, también de su propiedad, ambicionaba activar una corriente

⁵⁰ Su alto precio se debía a, como indicaban los anuncios, su composición con mapas dibujados y rotulados de nuevo en la sección cartográfica de la editorial y encuadernados con portadas en color.

ideológica laicista y progresista, representada por intelectuales como el propio José Ortega y Gasset, Manuel García Morente —antes de su cambio ideológico—⁵¹ o Ramón Menéndez Pidal, responsables respectivamente de los ensayos, las obras literarias y el primer diccionario de la editorial (Sánchez Vigil, 2005a: 41) y con los que Fernández Almagro mantiene una afinidad intelectual. Por su parte, la editorial catalana Espasa, fundada por José Espasa Anguera en 1860, compartía esa voluntad divulgadora que se ve culminada en los setenta volúmenes de su *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Tras la fusión de ambos sellos en 1925, la Sociedad mantuvo el propósito de difundir la cultura a todo tipo de lectores.

En consecuencia, las características formales coinciden con las del coleccionismo biográfico francés, una similitud que se repite en la pauta para confeccionar esas biografías. Por ejemplo, en la carta a su amigo Antonio Gallego Burín antes mencionada, Fernández Almagro invita a su amigo a colaborar en el proyecto, a sabiendas de que ya tenía en preparación una biografía sobre Mariana Pineda, y le precisa las siguientes indicaciones: «Como buscamos, ante todo, la vibración dramática, el sentido novelesco de cada vida, es menester que subordines lo erudito a lo ameno, en caso de que aceptes (Fernández Almagro, Gallego Burín, 1986: 115). Con ese requisito de la vibración dramática en el relato vital del personaje histórico se confirma, por consiguiente, la hipótesis de que la colección aúna tanto la teoría orteguiana raciovitalista y biográfica como lo subrayado por los principales biógrafos europeos. A ello se une ese sentido novelesco de cada vida, en paralelo a la voluntad de Maurois de ver al biografiado en su desarrollo, como si de una novela de formación se tratase; aspecto en el que va implícita cierta aventura o acumulación de experiencias interesantes para el lector. Recuérdese, asimismo, que también las *Vies des Hommes Illustres* buscaban mostrar el lado novelesco de los grandes hombres. Además, coincidiendo con el modelo de la nueva biografía, se rehúye de la ampulosidad de lo erudito para reflejar con amenidad esa vibración dramática y novelesca en las 200 páginas que había fijado el Consejo de Administración, aunque en la correspondencia

⁵¹ Manuel García Morente (Arjonilla, Jaén; 1886 – Madrid, 1942). Filósofo español y sacerdote en los últimos años, además de divulgador y traductor de Brentano, Husserl, Dilthey, Spengler, Keyserling, etc. Fue también redactor de *Revista de Occidente*, *Revista General*, *El Sol* y el *Diario de Madrid*. En 1930 fue nombrado subsecretario de Estado para la Instrucción Pública, y al año siguiente, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Entre sus obras se encuentran *La Filosofía de Kant* (1917), *La Filosofía de Henri Bergson* (1917), *Lecciones preliminares de Filosofía* (1937) e *Idea de la Hispanidad* (1938).

conservada del director editorial también aparece la instrucción de que fuesen alrededor de 300 páginas⁵².

Muchos de quienes recibían el encargo de escribir para la colección aceptaban esa condición amena. Así sucede, por poner un ejemplo, con Juan López Núñez⁵³, quien en julio de 1929 acepta ocuparse de Fernández y González —imaginamos que el folletinista— «con toda detención, todo cariño y toda la amenidad que me sea posible (amenidad sobre todo). Lo haré huyendo de cuanto signifique erudición indigesta, monótona y pesada para el gran público» (FA/2469)⁵⁴.

Con el requerimiento de desentrañar el «sentido novelesco de cada vida», Fernández Almagro muestra en las indicaciones a Gallego Burín la diferencia entre la biografía novelada y la novelesca, en términos que permiten recordar la aclaración de André Maurois. La colección, consecuentemente, no se concebía como el relato inventado o carente de veracidad de esas vidas, sino como una narración fidedigna en la que adquiriera protagonismo la tensión dramática propia del destino y del desarrollo de esas existencias. A tal fin, de acuerdo con lo subrayado tanto por biógrafos como por críticos, en Europa y en España, era imprescindible la condición literaria, tal como se observa en la correspondencia entre el director y los apoderados de la editorial⁵⁵ y en la elección de biógrafos escritores que se detallará más adelante.

Atendiendo a la periodicidad en la que fueron apareciendo los ejemplares de la colección, el primero de los cuales se puso a la venta en mayo de 1929, se extrae una media de publicación de unas seis Vidas por año; más del título por trimestre que había fijado el Consejo de Administración de Espasa-Calpe, seguramente a causa de la buena recepción por parte de los lectores. Asimismo, se aprecia un mayor volumen de

⁵² Por ejemplo, en carta de Carles Soldevilla de 15-10-1928 (FA/2313), este indica a Melchor que no se veía con tiempo ni fuerzas para realizar una biografía en 300 páginas.

⁵³ Juan López Núñez (Almería, 1885 – Madrid, 1967). Periodista, ensayista, novelista y dramaturgo, colaboró en publicaciones como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*. Entre sus novelas destacan *La salerosa* (1912), *La niña bonita* (1917), *Juventud* (1921), *El toque de oración* (1922) y, sobre todo, *El niño de las monjas* (1922). No obstante, seguramente se pensara en él como biógrafo por estudios como *Bécquer* (1915) y *Románticos y bohemios* (1929).

⁵⁴ De la amenidad obligada de los ejemplares de la colección hay más rastro en la correspondencia que Fernández Almagro recibía, fruto de sus gestiones, como la carta de Joaquín de Entrambasaguas del 01-03-1932 (FA/2834) en la que este le ofrecía su biografía sobre Juan Valera señalándole que era «una biografía amena del tipo que tan acertadamente concibió Ud. para las *Vidas Españolas del siglo XIX*». También las cartas que Fernández Almagro recibe de los apoderados muestran el rechazo de ofrecimientos biográficos para la colección por creerlos «demasiado documentados» (FA/2316).

⁵⁵ Ejemplo de ello es la carta del 10-07-1930 (FA/2689) en la que los apoderados comentan a Fernández Almagro haber recibido la propuesta de un tal Eduardo Ibáñez para adaptar su tesis doctoral sobre Isidoro de Antillón «dándole un carácter literario de acuerdo con nuestra Colección».

números en los años 1932 y 1933, en los que se alcanzaron las diez biografías anuales, y las consecuencias que la Guerra Civil tuvo en el proyecto: aparece un único número en 1937 y un salto de cinco años hasta que en 1942 se dan a las prensas los dos últimos títulos que cierran la colección.

PERIODICIDAD DE PUBLICACIÓN										
Año	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1942
N.º de biografías publicadas	4	7	7	10	10	6	6	6	1	2

Teniendo en cuenta la periodicidad y la evolución de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, se pueden distinguir tres etapas en su desarrollo: una primera propiamente de gestación entre 1928 y 1929, una segunda de consolidación entre 1930 y 1935 marcada por la apertura a personajes hispanoamericanos y también catalanes, y una etapa final entre 1936 y 1942 determinada por el conflicto bélico.

En esa primera etapa, Fernández Almagro presenta a Espasa-Calpe la relación de posibles biografías para la colección, concibe el modelo de presentación⁵⁶ y realiza los primeros contactos con los posibles biógrafos. No obstante, de la ya comentada carta a su amigo Antonio Gallego se desprende el poco margen de maniobra del director editorial en la selección de los primeros biógrafos, pues le puntualiza: «Excuso decirte que he pensado en seguida en tu *Mariana Pineda*, si bien no será de momento, dada la cantidad de compromisos adquiridos por aquella casa desde un principio» (en Fernández Almagro, Gallego Burín, 1986: 114-115). Seguramente se refiera con esos compromisos a los encargos de José Ortega y Gasset a Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Antonio Marichalar o Rosa Chacel, aunque no cabe descartar otros nombres propuestos por parte de la editorial y que no eran escritores. Asimismo, del cotejo de la correspondencia recibida por el director editorial se deduce que, en esa búsqueda de colaboradores, Fernández Almagro, guiado por las sugerencias que recibía de la editorial a través de los apoderados, buscaba por lo general escritores y les planteaba el proyecto para que ellos mismos eligieran un personaje acorde y de su interés; esto es,

⁵⁶ Al menos así se deduce de la carta del 17-01-1929 (FA/2359) en la que Aurelio Díez Mathieu le solicita «el modelo que ha ideado Vd. para la colección de Biografías, con el fin de poder presentarlo a la reunión de Comité».

era el biógrafo quien seleccionaba los personajes más afines o sobre los que estuviera trabajando⁵⁷. Se conserva como modelo de esta invitación de contribución la carta dirigida al escritor y crítico catalán Gabriel Alomar⁵⁸ con fecha del 28-09-1929. En ella, con los primeros números publicados y bastantes más anunciados, puede leerse:

Tengo gusto y honor en dirigirme a Vd., como director de las «Vidas españolas del siglo XIX», que publica Espasa-Calpe, para expresarle nuestro vehemente deseo de que enriquezca la colección —probablemente ya conocida para Vd.— con la biografía del personaje que más le interese. Están ya publicadas las vidas del Duque de la Torre y de sor Patrocinio. En prensa, o encargadas, las de Prim, el duque de Osuna, Luis Candelas, Mina, Aviraneta, Teresa Mancha, Olózaga, etc. Como ve, pueden entrar en la serie todas aquellas figuras que ofrezcan interés por cualquier aspecto. “Espasa-Calpe” y yo estimaríamos mucho que Vd. aceptase nuestra petición de un tomo (unas 250 páginas), percibiendo como retribución el 15 % de su precio en venta⁵⁹.

Llama la atención que en esta primera toma de contacto Fernández Almagro no mencione ni la amenidad ni el sentido dramático y novelesco que sí especifica a Gallego Burín. Aún así, se aprecia la relevancia de que sea el propio futuro biógrafo quien elija al personaje en virtud de su inclinación, tal como sugería Maurois, algo especialmente significativo cuando el biógrafo era un novelista.

Otro de los aspectos relevantes en esta etapa inicial es el anuncio de la colección en prensa, especialmente en aquellas publicaciones vinculadas a Espasa-Calpe, por el enlace establecido por Nicolás María de Urgoiti, y a Ortega —*El Sol* y *Revista de Occidente*—, junto con otras como *La Gaceta Literaria* en la que colaboran Fernández Almagro y aprendices de biógrafo de la colección. Esta función propagandística se llevó a cabo, principalmente, de tres formas distintas: anticipos de algunos capítulos, anuncios y noticias de su próxima publicación y recensiones críticas —de las que nos ocuparemos en el apartado 7.4.—.

En el caso de los anticipos, estos aparecieron en *Revista de Occidente* con anterioridad a su puesta en venta. La idea parece surgir del secretario de la revista,

⁵⁷ En este sentido, Macarena Jiménez Naranjo en «¿Por qué “sor Patrocinio”? La elección del sujeto biográfico como exégesis de la biografía (o, dime sobre quién escribes y te diré qué te propones)» (2011), sostiene la elección de los personajes de sor Patrocinio, Osuna o Espartero por parte de sus respectivos biógrafos al serles encomendada la elección de un personaje decimonónico.

⁵⁸ Gabriel Alomar (Palma de Mallorca, 1873 – El Cairo, 1941). Poeta, prosista, ensayista, político y diplomático español, muy relacionado con el modernismo catalán. Influidor por Valentín Almirall, destacó en su activismo republicano, anticlerical y catalanista y fue diputado del Partido Republicano Catalán. Colaboró, entre otros, en *El Poble Català* y *El Imparcial*. Destaca sus obras *Un poble que es mor*, *Tot passant* (1904), *El futurisme* (1905), *L'estètica arbitrària* (1904-1905), *De poetització* (1906), *La columna de foc* (1911), *Verba* (1918), *La formació de sí mismo* (1920).

⁵⁹ La carta pertenece al Archivo Personal de Gabriel Alomar, depositado en la Biblioteca Nacional de España (Arch. GA/4/13 p. 1). No se conserva la contestación de Alomar entre la correspondencia de Fernández Almagro. Sin embargo, en el resto de cartas enviadas por este, también en el archivo del catalán, se deduce que aceptó el ofrecimiento, aunque no parecía tener claro el biografiado por el que decantarse. Finalmente, parece que el encargo no llegó a buen puerto por una enfermedad que aquejó a Alomar.

Fernando García Vela, quien en carta del 8 de enero de 1929 le comenta al director editorial:

¿Tiene Vd. arreglado el asunto de las biografías? Creo que es muy conveniente publicar un capítulo del “Duque de la Torre” del M. de Villaurrutia, con una nota acerca de esta serie de biografías. “Calpe” tendrá interés en ello, como el más eficaz anuncio» (FA/2571).

El capítulo debía estar en poder de la revista antes de su salida comercial a fin de que realmente sirviera de reclamo para los lectores. Sin embargo, no se adelantó esa biografía sobre Francisco Serrano y Domínguez, sino aquellas vidas escritas por los novelistas en la órbita orteguiana, la mayoría asimismo colaboradores de la revista. De este modo, en primer lugar se anticiparon algunas páginas de la biografía de Benjamín Jarnés sobre sor Patrocinio, segundo título de la colección, en el número de febrero de 1929, seguido en el número de mayo por los fragmentos de la siguiente biografía, el *Luis Candelas* de Antonio Espina, ambos autores miembros de la publicación orteguiana. El tercer anticipo llegaría en agosto con el *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, de Antonio Marichalar, cuando la colección ya había visto la luz. Ya en noviembre se avanzaron cuartillas de Rosa Chacel agrupadas como «Teresa (novela de amor)», que, anunciadas como «fragmento de novela romántica incluido en la biografía de Teresa Mancha», no llegaron publicarse en la colección⁶⁰.

Junto a ellos aparecían las noticias de la inminente publicación de la colección, como la de Giménez Caballero en su sección «Libros y márgenes», donde a principios de mayo anota brevemente: «Estamos esperando con ansia el debut de la *Colección biográfica del siglo XIX* español. El Marqués de Villaurrutia, Benjamín Jarnés, Marichalar, Espina... Autores. Yo, preparo un torero: *Paquiro*. Director de todo, el amigo Fernández Almagro» (1929b: 3). En esa misma página se encuentra un anuncio de las Vidas Españolas del Siglo XIX con la siguiente descripción: «En esta colección, y escritas por los más finos y renombrados ingenios contemporáneos, irán publicándose las biografías novelescas de los más interesantes personajes del pasado siglo. Cada tomo costará 5 pesetas». Desde el primer anuncio, llama la atención la mención de títulos que no vieron la luz —como es el caso de la biografía referenciada por Giménez Caballero⁶¹— o que fueron escritas por otros autores, cuestión en la que se incidirá más

⁶⁰ Publicados en *Revista de Occidente* como «Sor Patrocinio», n.º LXVIII (febrero 1929), pp. 145-177; «Luis Candelas», n.º LXXI (mayo 1929), pp. 160-188 (capítulos V y VI), pp. 160-188; «Inciso del malogrado», n.º LXXIV (agosto 1929), pp. 139-168; y «Teresa (novela de amor)», n.º LXXVII (noviembre 1929), pp. 223-243, respectivamente.

⁶¹ En el acta n.º 117 del Comité de Gerencia de Espasa-Calpe celebrado el 15-04-1930 salía a relucir que la biografía fue convenida entre Fernández Almagro y Giménez Caballero, pero fueron los apoderados de

adelante. Quede aquí constancia de que Espasa-Calpe sacaba a la luz la colección bajo la etiqueta de «biografía novelesca» —no «novelada»— y remarcando la popularidad y notoriedad de los autores, así como el atractivo de los biografiados.

En otros anuncios hallados se repite el marbete de «biografía novelesca» y se incide en el interés por la historia reciente y el descubrimiento del «mecanismo interior de acontecimientos sensacionales»⁶²; esto es, la recreación ambiental y la perspectiva más íntima del biografiado. Más elocuente es el anuncio de *Sor Patrocinio*: «Un libro verdaderamente notable. La biografía novelesca de un personaje del siglo pasado, lleno de enigmas y sombras, por el más original de nuestros nuevos escritores. Evocación vibrante y sutil de aquella época triste»⁶³.

Durante estos primeros años de gestación, también aparecen algunas desavenencias entre el director editorial y los apoderados de Espasa-Calpe, aparentemente motivadas por la delimitación de sus funciones. Según se documenta en la correspondencia hallada, Fernández Almagro, además de lo ya indicado y de dar conformidad a los contratos de los autores, tenía el cometido de «procurar originales, convenir con los autores las condiciones y hacerse cargo de los originales una vez terminados por ellos» (FA/2373)⁶⁴. No obstante, las labores de los apoderados eran justamente esas. Así se comprueba en *Espasa-Calpe. Manuel Olarra un editor con vocación hispanoamericana* (2003), donde se precisa que «Manuel Olarra tenía a su cargo el contacto con los autores, la selección de obras y la tarea propiamente editorial, mientras que Aurelio Díez Mathieu se dedicaba más a las funciones administrativas» (Olarra Jiménez, 2003: 17). También en la semblanza que sobre la editorial realiza Armando Donoso, en relación con los talleres, puede leerse:

Alma y vida en esta sección fundamental de Calpe, es don Aurelio Díez Mathieu, buen lector y hombre de exquisito gusto literario, que regula el pulso de las publicaciones con una competencia y buen gusto perfectos. Todo este trabajo que en el libro constituye la mitad de su éxito, es obra suya, la elección del tipo, la lectura de los originales, la elección de las portadas, el reparto de las obras y, sobre todo cuanto se relaciona con el ambiente de publicidad que hay que crear en torno al libro nuevo en los periódicos (Donoso, 1926: 1).

Se desprende, por lo tanto, la duplicidad en algunas de las labores de apoderados y director editorial por las que en febrero de 1929 surgieron las primeras discordias, ya

la casa quienes la rechazaron por no interesarles editorialmente (Fondo Nicolás María de Urgoiti, Acta del Comité de Gerencia de Espasa-Calpe n.º 24, p. 17).

⁶² Anuncio sobre la colección y *El general Serrano, duque de la Torre* encontrado en el n.º 58 (15-05-1929) de *La Gaceta Literaria*, p. 3.

⁶³ Anuncio de Espasa-Calpe hallado en el n.º 60 (15-06-1929) de *La Gaceta Literaria*, p. 3.

⁶⁴ Carta de los apoderados del 20-02-1929.

que algunos autores entregaban los originales en la editorial, hecho que irritó al director hasta el punto de presentar su renuncia a Manuel Olarra y Aurelio Díez Mathieu, con copia a Ortega, el 16 de septiembre de 1929:

He pedido dos veces el original del señor Espina, por que creí que era atribución mía intervenir en la admisión definitiva de los originales. Pero Vds., por lo visto, no lo entienden así, no obstante la aclaración que obtuve de Vds. en amable carta de 20 de Febrero último⁶⁵, ante caso análogo del Señor Jarnés. Dado este antecedente, no les extrañaré, pues, que yo no pueda seguir desempeñando el cargo que tuvieron a bien confiarme (Archivo José Ortega y Gasset, C-61/7.).

Según actas del Comité de Gerencia de Espasa-Calpe de meses después, fue Urgoiti quien logró mediar en aquellos incidentes y encontrar una solución para que Fernández Almagro obtuviera los originales, tal como se desprende también de la posterior correspondencia entre director y apoderados.

Tras ese contratiempo, la colección siguió su curso y aumentó el ritmo de publicación en la que hemos delimitado como segunda etapa (1930-1935), cinco años en los que se amplió con cuarenta y cinco títulos nuevos. No obstante, en abril de 1930 se repitieron las discrepancias entre Fernández Almagro y los apoderados por razones idénticas a la vez anterior, tal como se refleja en el acta n.º 117 del Comité de Gerencia de la editorial celebrado el 15 de abril. Al parecer, el director había acudido a casa de José Sánchez-Guerra para conseguir que figurara entre los biógrafos y se había encontrado allí con Olarra y Díez Mathieu, quienes se le habían anticipado para el mismo cometido. La extensa nota de los apoderados sobre esta cuestión saca a relucir la falta de éxito gestor de Fernández Almagro, puesto que le recriminaban la demora en la consecución de los originales. En ese informe se relatan todos los malentendidos y las pequeñas desavenencias entre ambas partes, de las que se desprende la negativa por parte de los representantes de la editorial a algunos de los acuerdos alcanzados por el director, con la consiguiente molestia de este, o la mediación de los apoderados cuando no obtenía la contribución de las personalidades deseadas. Asimismo, los apoderados añadían que:

[...] se han publicado ya seis biografías y en ninguna ha hecho la menor indicación, ni siquiera para orientarnos la forma o ilustración que debía incluirse, ni ha revisado la menor prueba, y personalmente los apoderados visitan para cada libro el Museo Municipal y se valen de algunas personas ajenas a la casa que desinteresadamente han facilitado los grabados, fotografías, etc. que han aparecido (Fondo Nicolás María de Urgoiti, caja 462.114, carpeta n.º 32, Acta del Consejo de Administración de Espasa-Calpe n.º 117, p. 19).

Los conflictos, por lo tanto, residían en la duplicidad de las funciones y en las cortapisas que esto generaba, de modo que la editorial medió para que los apoderados

⁶⁵ La clasificada como FA/2373 y en la que se le repiten sus funciones —veáse arriba—.

informaran a Fernández Almagro antes de realizar cualquier gestión y para que este entendiera que todo se hacía por la agilización de los procesos y la buena marcha de la colección. A tenor de los documentos hallados, estos primeros contratiempos se saldaron por el bien de la colección y Fernández Almagro acató las órdenes que periódicamente recibía de la casa editorial.

Con la serie en marcha, esta segunda etapa se caracteriza por la apertura de la coordenada espacial al ámbito hispanoamericano: es el salto de las Vidas Españolas del Siglo XIX a las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX. De los cuarenta y cinco números publicados durante esos cinco años, trece fueron sobre caudillos de las independencias, cuyo centenario se conmemoraba durante aquellos años. Hay en ello una causa política: contemplar a aquellos que, en las ya citadas palabras de Pulido Mendoza, constituían los «únicos modelos libertadores hispánicos con éxito» (2009a: 112). A ella se unen la causa pedagógica —la vocación orteguiana extendida a estos jóvenes países independientes— y la comercial.

Revisando la documentación conservada, sorprende que la idea de esa ampliación en el rango de los biografiados aparece mucho antes de la publicación de la primera biografía hispanoamericana: el *Bolívar, el libertador* de Salaverría de 1930, año del centenario del general venezolano en el que se le consagraron varias biografías más. La primera alusión al respecto se descubre en la carta de Guillermo de Torre de finales de septiembre de 1928 en la que, como se ha comentado, felicita a Fernández Almagro por su nombramiento como director de la colección y le manifiesta su intención de realizar un libro «biográfico-novelesco del siglo XIX», además de exponerle que considera obligatoria la inclusión de algunas figuras americanas —concretamente argentinas— en la serie y de ofrecerse como mediador y consejero a tales efectos (en Torre, Fernández Almagro, 2008: 122). En carta del 25 de noviembre su interlocutor le confía que ya había barajado esa posibilidad de abrir la colección a personajes hispanoamericanos: «Es propósito mío incluir en la serie, Vidas americanas, contra lo que parecía ser la opinión de Ortega, antes de su viaje ahí. Espero su regreso, para ultimar este punto, y es claro que tu colaboración será precisa» (en Torre, Fernández Almagro, 2008: 185).

Así pues, Melchor Fernández Almagro ya había proyectado la posibilidad hispanoamericana, pero Ortega no muda de parecer hasta su viaje a Argentina, del que regresa en enero de 1929, lo cual confirma la importancia de lo anteriormente remarcado acerca de la necesidad de que los jóvenes de esos países atendiesen a la

vocación vertido en artículos como «La Pampa... promesas» o «El hombre a la defensiva». También en una nota anónima de *La Gaceta Literaria* de principios de septiembre bajo el título «Olarra, apoderado de Espasa-Calpe, a Suramérica» se comenta que este se encontraba de viaje en las delegaciones sudamericanas de la editorial entre otras gestiones por las biografías de la colección⁶⁶. Entran en ello los motivos comerciales: dar salida a los libros a través de las sucursales que el sello tenía en el continente americano —Buenos Aires, México y La Habana; a las que se incorporan posteriormente Santiago de Chile, Montevideo y Quito— y cuyo objetivo era contrarrestar la debilidad comercial y financiera de España frente a las potencias europeas⁶⁷. Hay, por parte de Ortega, una alusión a la necesidad pedagógica de enviar el libro a América en un artículo de febrero de 1915 titulado «Nueva España contra vieja España» (Ortega y Gasset, 2004j). En este propósito le acompañaba Urgoiti, cuya obsesión por entablar otra clase de negocios con América y por la expansión editorial puede observarse en la entrevista de *La Gaceta Literaria* «Capitales del libro español»⁶⁸.

El posible interés de los lectores al otro lado del Atlántico por un proyecto como el biográfico de Espasa-Calpe puede constatarse en una carta del 7 de junio de 1928 que José Mora Guarnido⁶⁹ escribe desde Montevideo a su amigo Melchor con motivo de una de sus reseñas. En ella le hace partícipe de sus impresiones sobre su tierra de acogida, haciendo hincapié en la escasez de buenos libros sobre América y en el «especial interés en que el Mito del conquistador, el mito que ellos se han hecho muy distinto del nuestro, no desaparezca». A lo que añade:

En cualquier libro de autor americano, Bolívar, San Martín, Belgrano, Artigas tienen más importancia que Cortés, Pizarro, Alvar Núñez o cualquier otro de los conquistadores. El número de monografías que existen aquí para hablar de la vida de cualquier “patricio”, general improvisado con más entorchados y cruces que en ninguna parte, es incalculable. Sobre cualquier tipo de estos se agota la documentación, documentación muy fácil de reunir, y si no se tiene, como en el caso de Artigas, el héroe uruguayo, se inventa. Generalmente, no falta un nieto

⁶⁶ «Olarra, apoderado de Espasa-Calpe, a Suramérica», *La Gaceta Literaria*, n.º 41, 01-09-1928, p. 1.

⁶⁷ Sobre el comercio editorial español en Hispanoamérica durante el primer tercio del siglo XX véanse los trabajos de Ana Martínez Rus «El comercio de libros. Los mercados americanos» (2001) y «La industria editorial española ante los mercados americanos del libro 1892-1936» (2002), avance de su libro *La política del libro durante la Segunda República: socialización de la lectura* (2003).

⁶⁸ «Capitanes del libro español: Nicolás María Urgoiti», *La Gaceta Literaria*, n.º 11, 01-06-1927, p. 3.

⁶⁹ José Mora Guarnido (Alhama de Granada, 1894 – Montevideo, 1968). Periodista y escritor, amigo de Fernández Almagro y de García Lorca y fundador de la tertulia del Rinconcillo. En 1922 pasó unos meses en Buenos Aires y, con el golpe de estado de Primo de Rivera, decidió expatriarse a Montevideo, donde, además de colaborar en diferentes publicaciones, llegó a ser cónsul durante los últimos años de la Segunda República. Escribió las biografías *José Batlle y Ordóñez, figura y transfigura* (1931) y *Federico García Lorca y su mundo* (1958).

o nieta del héroe que han coleccionado sus papeles y los ofrecen al historiador para conseguir por su intermedio una pensión del Estado interesado en dar brillo a las glorias del prócer.

No hay una Historia Americana bien hecha. [...] Para los americanos no existe más América que la que comienza en los emancipadores, y esta hecha a gusto de cada nación, de manera que te encuentras en una con un héroe que en la nación de al lado es un bandido o pobre hombre. Vistas desde nuestro balcón europeo, estas glorias americanas nos parecen un tanto ridículas; pero en ellas está concentrada ahora mismo toda la atención de los pocos historiadores provincianos que por aquí hay (FA/2262).

Esta descripción de la situación historiográfica americana recibida justo en el momento en el que se le propone capitanear la colección de las Vidas Españolas del Siglo XIX de Espasa-Calpe pudo ser el detonante para que Fernández Almagro quisiese ampliar el tipo de biografiado, aprovechando esa inclinación de los lectores americanos por la vida de los líderes de la independencia, el trabajo que ya estaban desarrollando aquellos historiadores, y la necesidad de ir confeccionando una buena historia americana. Asimismo, cabe advertir la propensión de Fernández Almagro por el tema en sus reseñas críticas⁷⁰ y en obras posteriores como *Repúblicas Centro y Sudamericanas. Época Contemporánea* (1937) o su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia: *La emancipación de América y su reflejo en la conciencia española* (1944).

Una vez el director tiene la conformidad de Ortega y de la editorial, se vuelve imprescindible la colaboración de mediadores desde el otro continente. Uno de ellos es Guillermo de Torre. Así lo corrobora el siguiente fragmento de la misiva que dirige a Fernández Almagro el 19 de abril de 1929:

Un poco por mí y un poco oficiosamente por el interés de «Calpe» —cuya dirección de publicidad llevo, como sabrás— te ruego que me anticipes una nómina aproximada de los volúmenes que van a salir primero en esa serie de vidas del siglo XIX. Nada les dicen aquí desde Madrid y tienen interés en saber algo de ello, para hacer una propaganda previa en un boletín de propaganda «Guía del lector» que ha empezado a publicar «Calpe». También me interesaría saber si hay algo planeado respecto a vidas americanas, especialmente argentinas. Yo hace tiempo había pensado en hacer una de ellas, aunque hasta ahora no he fijado la elección (en Torre, Fernández Almagro, 2008: 127).

En otra carta muy relevante, del 27 de junio de 1930, Melchor le confirma que la editorial al fin ha decidido incorporar figuras americanas a la serie de biografías y le solicita los nombres de los autores que, además de él, querrían participar. Asimismo, le desvela en quién pensaba como candidato a biógrafo: «Tengo también especial empeño en que hables del asunto con Jorge Luis Borges» (2008: 190). No obstante el empeño del director, la vinculación del cuñado de Guillermo de Torre no se materializó puesto

⁷⁰ En la reseña de un ensayo de Ricardo Sáenz Hayes sobre Sarmiento y Alberdi, Melchor Fernández Almagro comentaba sobre personajes como Sarmiento: «La lección espiritual de estos caracteres no aprovecha gran cosa a las puras especulaciones de la inteligencia. Pero es lo cierto que en ellos lleva a cabal remate la Humanidad sus mejores experiencias vitales. El carácter importa mucho. Primero, es “ser”; luego, todo lo demás. El hombre, en cuanto fuerza de la Naturaleza, hermano del fuego o del viento, será siempre el mejor de los espectáculos» (1927b: 2).

que el directo no recibió respuesta por parte del escritor argentino, tal como se constata en otra misiva de noviembre de aquel mismo año.

Sí colaboró, aunque en calidad de mediador, el poeta chileno Pablo Neruda, quien hacia el verano de 1934 se encontraba en Barcelona ejerciendo de cónsul de su país. Fernández Almagro había entablado relación con él a través de la revista *Caballo verde para la poesía* que este dirigía. De los pocos datos encontrados al respecto se desprende que el poeta sugirió algunos biógrafos y biografiados. Prueba de ello es la carta del también chileno y miembro del Consulado de Chile en Madrid Luis Enrique Délano⁷¹ con fecha del 12 de mayo de 1936 (FA/2979). Al parecer fue Neruda quien facilitó a Fernández Almagro el original de este, titulado «Balmaceda, político romántico», que, a pesar de contar con el visto bueno de la editorial, no llegó a publicarse. Este no fue el único caso de colaboración con la diplomacia hispanoamericana, ya que en la correspondencia del director editorial también consta que el ministro de Relaciones Exteriores de México en mayo de 1931, un tal Sr. Estrada, se había comprometido con el apoderado Manuel Olarra a confeccionar una nota sobre personajes escritores que pudieran figurar en la colección (FA/2788).

Por consiguiente, en esta segunda etapa se realizaron todo tipo de gestiones para expandir las fronteras de la serie biográfica. Mientras tanto, la colección no descuidaba los personajes españoles ni sus posibilidades de mercado. Atendiendo a la nómina de biografiados, prácticamente toda la geografía española se ve representada. No obstante, hay una mayor presencia de personajes madrileños o venidos de todo el país pero que ejercieron su vida política primordialmente en la capital, junto a los que destacan los guerrilleros vascos de las guerras carlistas. A ello hay que añadir el interés de la editorial por incluir personajes catalanes, aunque finalmente solo se publicasen las vidas de Fortuny, Prim y Maragall. La razón de este predominio del triángulo madrileño, vasco y catalán podría ser comercial, teniendo en cuenta que Espasa-Calpe tenía sus talleres en Madrid, Bilbao y Barcelona. Esta hipótesis parece abonada nuevamente, al menos en el caso catalán, por la correspondencia entre apoderados y director editorial.

⁷¹ Luis Enrique Délano Díaz (Santiago de Chile, 1907-1985). Escritor, ensayista, pintor, periodista, traductor y diplomático chileno. Colaboró, entre otros, en *El Mercurio*. Se trasladó a Madrid en 1934 para estudiar Letras e Historia del Arte, donde estuvo hasta 1940. Con Neruda le unía la militancia en el Partido Comunista de Chile Perteneciente a la corriente del imaginismo, algunas de sus obras son: *El pescador de estrellas* (1926), *Rumbo hacia ninguna parte* (1927), *La niña de la prisión y otros cuentos* (1928), *Víspera* (1930), *Juventud asombrosa y juventud herida: entorno de la poesía de Miguel Hernández* (1937), *Pequeña historia de Chile* (1944), *Puerto de fuego* (1956), *La base* (1958), etc.

En ella puede leerse el expreso deseo de Espasa-Calpe de «introducir en Cataluña la colección de biografías» ya en abril de 1930 (FA/2667), puesto que consideraban que la serie «ha de ganar mucho incorporando en ella escritores de esa región» (FA/2672 del 13-05-1930). Las diligencias de Fernández Almagro en esta línea parecen comenzar a finales de 1928 con Carles Soldevilla (FA/2313) y continuar en 1929, momento en el que escribe a Gabriel Alomar para que escoja algún hombre de acción entre «los luchadores políticos y sociales» catalanes⁷², y que más adelante le delimita en los siguientes términos:

Yo opino, desde luego, que puede Vd. encontrar una figura de vida interesante dentro de Cataluña, por haber producido esta región, en las luchas políticas y sociales del pasado siglo, tipos de choque, con variadas significaciones: Hombres disconformes de muchos matices: desde Verdaguer a los anarquistas. No olvido a Pi y Margall. Quizá pudiera buscarse también por el lado un inventor como Monturiol o por los hombres de la Renaixensa. Pero Vd. verá todo esto mejor que yo. Hago hincapié en lo de catalán, para que no falte en nuestra colección la representación de parte tan importante y significativa de nuestro país (Arch GA/4/13 p. 5)⁷³.

Desde la editorial, Fernández Almagro recibió la sugerencia de entablar gestiones para que Prudenci Bertrana⁷⁴ escribiera la biografía de Pi y Margall; Pere Coromines⁷⁵, la de Pep Ventura; Ferran Valls y Taberner⁷⁶, la de Cabrera; Josep Pla⁷⁷ sobre alguien de su interés puesto que «este es seguramente uno de los escritores que

⁷² En carta del 31 de octubre de 1929 encontrada en el Archivo Personal de Gabriel Alomar (BNE) con la signatura Arch GA/4/13 p. 2.

⁷³ Nueva carta hallada en el Archivo Personal de Gabriel Alomar con fecha de 28 de enero de 1930.

⁷⁴ Prudenci Bertrana i Comte (Tordera, Barcelona, 1867 – Barcelona, 1941). Escritor modernista, muy conocido en el ámbito catalán por su primera novela, *Josafat* (1906), y por sus *Proses bàrbares* (1910). Colaboró en *El Poble Català*, *Iberia* y *La Veu de Catalunya*, entre otros.

⁷⁵ Pere Coromines (Barcelona, 1870 – Buenos Aires, 1939). Escritor, político y economista, afiliado en su juventud a la Unión Republicana de Salmerón. Perteneció a la revista *L'Avenç* y en 1909 fue nombrado presidente de la Unió Federal Nacionalista Republicana y director de *El Poble Català*. Durante la dictadura de Primo de Rivera colaboró en diferentes publicaciones y fue presidente del Ateneo Barcelonés (1928-1930). Después fue consejero de Francesc Macià y diputado por Esquerra Republicana de Catalunya. Tras ser comisario general de museos de la Generalitat, se exilió a Buenos Aires. Destacan sus obras *La vida austera* (1908), *Les hores d'amor serenes* (1912), *Elogi de la civilització catalana* (1921), *Pigmalió* (1928), *Prometeu* (1934), *Del meu comerç amb Joan Maragall* (1935) y *El perfecte dandi i altres contes* (1940).

⁷⁶ Ferran Valls y Taberner (Barcelona, 1888- 1942). Jurista, político, historiador y medievalista. Fue catedrático de Historia en la Universidad de Murcia (1922-1928) y profesor de Historia de Cataluña en los Estudios Universitarios Catalanes (1913-1927). En política, fue miembro de la Lliga Regionalista y diputado al parlamento catalán (1932-1938) y al español (1936). Además perteneció a la Mancomunitat de Cataluña y a la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

⁷⁷ Josep Pla (Palafrugell, Girona –1981). Escritor y periodista, considerado uno de los prosistas más importantes de la literatura catalana contemporánea. Fue diputado de la Mancomunitat en 1921 por la Lliga Regionalista y estuvo exiliado en París durante la dictadura de Primo. Colaboró en *La Publicitat*, *La Veu de Catalunya* y, tras la guerra, en *La Vanguardia* y *Destino*. Cercano a Cambó, escribió su biografía política —*Francesc Cambó* (1928-1930)— y otras vidas como *Vida de Manolo* (1928) —traducida al español por Juan Chabás—, *Santiago Rusiñol i el seu temps* (1955); además de su prolífica obra en la que destacan sus dietarios —principalmente *El quadern gris* (1966)—; novelas —como *Llanterna mágica* (1926), *Nocturn de Primavera* (1953) o *L'herència* (1972)—; libros de viajes; crónicas —*Cròniques parlamentàries* (1982), *Madrid. L'adveniment de la República* (1933)—; y un largo etcétera.

más venta tienen en aquella región» (FA/2669); y Alfons Maseras⁷⁸, la de Fortuny. Solo esta última llegó a las librerías. No es de extrañar que el director fuese el encargado de contactar con autores catalanes y de pensar en los personajes históricos dado su interés por Cataluña y por el problema político regional, manifiesto poco más tarde en su ensayo *Catalanismo y República Española* (1932). En palabras de Guillermo Díaz-Plaja, el director editorial era «el único crítico no catalán que valora la importancia de Cataluña en la creación modernista peninsular» (1950: 5). Durante los años en los que se gesta la colección, Viñes Millet le sitúa colaborando:

[...] en las iniciativas que son exponente de un determinado ambiente: la Exposición del Libro Catalán, que organiza Giménez Caballero; el homenaje de los intelectuales madrileños, que tiene lugar algo después. Nuevas amistades le unen también a la ciudad condal: Juan Ramón Masoliver, Carlos Clavería, Guillermo Díaz-Plaja... (Viñes Millet, 2013: 132).

En esta etapa de 1930 a 1935, Fernández Almagro se ocupa de las recomendaciones que recibe por parte de apoderados y del Comité de Gerencia al tiempo que recibe decenas de cartas de gente interesada en participar en la colección y publicar en ella sus tesis doctorales y estudios ya redactados. Son, por lo general, historiadores poco conocidos que escriben desde diferentes provincias, pero también autores como José Bergamín, Luys Santa Marina, Joaquín Entrambasaguas o Dámaso Alonso, que ofrecieron las biografías de Curro Cuchares y Romero Roblero —ambas por Bergamín—, Cabrera, Juan Valera y el duque de Rivas, respectivamente⁷⁹. La disposición de todos ellos venía suscitada por las condiciones de la editorial y por la notoriedad que la colección había adquirido en prensa, tanto por los anuncios de cada uno de los volúmenes que se imprimían como por el número de reseñas y notas, así como por los adelantos de *Revista de Occidente*, nuevamente sobre autores en la órbita orteguiana o de la publicación⁸⁰.

⁷⁸ Alfons Maseras (Sant Jaume dels Domenys, Tarragona), 1884 – Tolosa de Llenguadoc, Francia, 1939). Escritor catalán, perteneciente al grupo de Els Quatre Gats y vinculado a la Lliga Regionalista. Fue también miembro de Unión Catalanista. Tras la guerra se exilió en Francia. Realizó traducciones al catalán de Molière, Alfred de Musset, William Shakespeare, Silvio Pellico y Giacomo Leopardi, y fue el primer traductor de *El glorari* de Eugeni D'Ors. Además de la biografía sobre Fortuny publicada en la colección de las Vidas, también escribió *El pintor Fortuny (1838-1874)* (1938). Entre el resto de sus obras figuran los libros de versos *Delirium* (1907) y *La llàntia encesa* (1926), y las novelas *Edmon* (1908), *La fi d'un idil·li* (1908), *L'adolescent* (1909), *Ildaribal* (1915), *A la deriva* (1921), *La fira de Montmartre* (1925) y *Una vida obscura* (1927).

⁷⁹ Estos ofrecimientos se conservan en la correspondencia de Fernández Almagro: FA/2498, FA/2783, FA/2834, FA/2845.

⁸⁰ Como se ha indicado en nota al pie del capítulo 5, en esta revista se publicaron fragmentos de *Sor Patrocino: la monja de las llagas* («Sor Patrocino», n.º LXVIII, febrero 1929, pp. 145-147), *Zumalacárregui* («Zumalacárregui», n.º LXXXIX, noviembre 1930, pp. 145-176) y *Doble agonía de Bécquer* («Un himno gigante (Para la biografía de Bécquer)», n.º CXLIX, noviembre 1935, pp. 195-224), de Benjamín Jarnés; *Luis candelas: el bandido de Madrid* («Luis Candelas», n.º LXXI, mayo 1929, pp.

En este recorrido por la evolución de la colección, la tercera y última parada es la comprendida entre 1936 y 1942; intervalo marcado, como se ha indicado, por la Guerra Civil. De la correspondencia recibida por el director se colige que en 1935 el interés de la editorial era continuar con la publicación de la colección dada la buena relación de ventas obtenidas hasta el momento (FA/2948). No obstante, el destino iba a ser otro, puesto que, según se observa en la tabla de periodicidad inserta más arriba, se publicaron seis biografías en 1936 —sobre Santa Anna, José Antonio de Saravia, Gustavo Adolfo Bécquer, Donoso Cortés y *Clarín*—, pero solo una durante 1937 —sobre el torero Frascuelo—. El motivo del descenso de publicaciones no pudo ser otro que la guerra, aunque es difícil encontrar documentación al respecto en los archivos personales. Ilustrativamente, en el de Fernández Almagro solo se conserva una carta de agosto a diciembre de 1936 y ninguna de Espasa-Calpe en 1937. La última constancia de la colección es una carta del 23 de febrero de 1938 en la que se le informa de que Manuel Olarra se encontraba en Argentina mientras el apoderado general, Antonio Sabatés, estaba reorganizando los trabajos literarios pero solo se contaba con cuatro o seis empleados en las oficinas madrileñas de la editorial (FA/3150). Estas dificultades durante esos años explican que la colección se cerrara en 1942 con las biografías sobre Germán Gamazo y Concepción Arenal.

El conflicto bélico marcó el cariz y desenlace de las Vidas. Por ejemplo, en el *Frascuelo, o el toreador*, su autor, Eduardo de Ontañón⁸¹, antepone el siguiente aviso en clara alusión a la sublevación:

Quiere el biógrafo hacer una noble advertencia, antes de empezar, al lector desconocido, que el otro no la necesita: que este es un libro escrito a principios de 1936, sin otra preocupación que la de lo que estaba finiquitando y se ha apagado para siempre. Escrito y entregado al editor antes de esa fecha que rodará ya por todas las historias: 18 de julio.

160-188) y *Romea, o el comediante* («Cliché romántico», n.º CXXIX, marzo 1934, pp. 257-287), de Antonio Espina; *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, de Antonio Marichalar («Inciso del malogrado», n.º LXXIV, agosto 1929, pp. 139-168); *Mina el Mozo*, de Martín Luis Guzmán («Primeras armas de Javier Mina», n.º CII, diciembre 1931, pp. 233-265). Asimismo, se ha encontrado la transcripción de algunas páginas de *Juan Van Halen*, de Pío Baroja, en *El Sol* del 16-04-1933 (p. 2).

⁸¹ Eduardo de Ontañón (Lebantini. Burgos, 1904 – Madrid, 1949). Escritor y periodista, colaborador de *Diario Español de La Habana*, *La Libertad*, *La Voz*, *El Sol*, *Crisol*, *Luz*, *Ahora* y *Diario de Madrid* y fundador de la revista literaria *Parábola*, donde escribieron Francisco Ayala, Gerardo Diego, César M. Arconada, Juan Chabás, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas y Federico García Lorca, entre otros. También promovió la revista *Burgos gráfico* y fue redactor-jefe del semanario *La linterna*. Como republicano, se exilió tras la Guerra Civil en Francia, Inglaterra y México, donde se integró a *El Nacional*. Además de publicar en la colección de Espasa-Calpe *El cura Merino: su vida en folletín* (1933) y *Frascuelo, o el toreador* (1937), escribió los poemarios *La sombra de Beatriz* y *Breviario sentimental* —ambos antes de 1920—, *Sinfonía en azul* (1921), *Haz* (1923), *Cuaderno de poemas* (1927) y *Siete poemas mexicanos* (1940), y, en prosa, *Burgos. Enciclopedia gráfica* (1930), *Tres hermanas, tres* (1931), la biografía *Desasosiegos de fray Servando* (biografía) y *Viaje y aventura de los escritores de España* (1942).

Lo que el autor no sabía es que tan pronto, tan de prisa, había de resultar un libro histórico, publicado ahora aunque escrito hace tanto tiempo: a principios de 1936 (Ontañón, 1937: 9).

Asimismo, cabe notar que los personajes históricos biografiados en 1942 no suponían ninguna incomodidad para la censura franquista ni para la ideología del Régimen. Por una parte, en la biografía de Germán Gamazo⁸², «el sobrio castellano», el lector «hallará siempre el recuerdo indeleble del “sobrio castellano”, cristiano y docto, patriota dedicado, práctico y claro jurista, orador castizo», según puede leerse en la introducción de Llanos y Torriglia⁸³ (1942: 11). Tampoco este biógrafo e historiador amigo de Fernández Almagro, el cual ya había publicado previamente en la colección la vida de María Manuela Kirkpatrick (1932), suponía una oposición a la nueva situación política, ya que, de conservador y maurista, evolucionó durante la Segunda República hacia la extrema derecha, como prueba su pertenencia a la ultracatólica *Acción Española*⁸⁴ y su unión al bando nacional. Esta adhesión a la causa franquista le lleva a justificar en esa introducción, titulada «Lo que quieren ser estas páginas», el carácter nacionalista, centralista y patriótico que da sentido a la vida del político y a partir del cual configura su biografía:

Si España está perdurablemente obligada con Castilla, a todo lo largo de la Historia, por sus aportaciones de sacrificio, por su sentido de la unidad, por su ejemplar fraternidad —fraternidad como de hermana mayor que adoctrina y regaña, agasaja y perdona—, más que por nada ha de estarlo por cuanto hizo en el siglo XIX, ciclo concreto de esta *Colección*. Sin Castilla, sin su tesón abnegado, sin su despierta perspicacia, España ya no existiría más que, a lo sumo, como expresión geográfica; tanto menudearon, durante la centuria y con disfraces varios, autóctonos o importados, los intentos disgregadores. Pero ni aun el grito de Cartagena, el más agudo de todos, prevaleció. Ello fue así porque en el corazón de Castilla seguía resonando la voz

⁸² Germán Gamazo (Valladolid, 1838 – Madrid, 1901). Abogado de aficiones literarias y filosóficas, figuró en el grupo de Alonso Martínez y formó parte en la redacción de la Constitución de 1876. Tras pasar al partido de Sagasta, ocupó diferentes carteras ministeriales hasta que pasó del partido liberal al conservador de Antonio Maura.

⁸³ Félix Llanos y Torriglia (San Fernando, Cádiz, 1868 – Madrid, 1949). Político español, abogado, escritor, periodista e historiador. Miembro de Real Academia de Historia desde 1923, se especializó en la historia política contemporánea y en las biografías de grandes personajes históricos. Colaboró, entre otras, en el *Boletín de la Real Academia de Historia* y en la *Revista de Legislación y Jurisprudencia*, así como en los periódicos *El Noticiero*, *La Unión Católica*, *El Debate*, *La Época*, *ABC* y *La Tribuna*. Desde 1945 fue miembro de la Real Academia Española. Además de publicar en la colección de Espasa-Calpe *María Manuela Kirkpatrick: condesa de Montijo* (1932) y *Germán Gamazo: el sobrio castellano* (1942), otras de sus obras son *Desde la Cruz al Cielo. Vida y muerte de la Infanta Isabel Clara Eugenia* (1933), *El divorcio de Cataluña de Aragón. San Juan Fisher y Santo Tomás Moro. Síntesis históricas* (1935), *María I de Inglaterra ¿la Sanguinaria?*, *Reina de España* (1945), *Santas y reinas. Apuntes biográficos* (1942), *En el hogar de los Reyes Católicos y cosas de sus tiempos* (1943). Políticamente conservador, maurista y más tarde franquista, fue redactor de *Acción Española*.

⁸⁴ La revista *Acción Española* publicó 88 números desde diciembre de 1931 hasta junio de 1936, salvo los tres meses de agosto a noviembre de 1932. Ideológicamente ultracatólica y monárquica, se posicionó en contra de las ideas católicas y sirvió como órgano doctrinal de la sublevación franquista. Entre sus colaboradores figuraron César González Ruano, Blanca de los Ríos, Zacarías de Vizcarra, Ramiro Ledesma Ramos y José Luís Vázquez Doderó.

de Móstoles, el imperioso llamamiento centralizador que hizo afluir a la entraña vital la sangre de la Patria (Llanos y Torriglia, 1942: 9-10).

Tampoco la segunda biografía de 1942 y última de la colección, sobre la escritora y penalista Concepción Arenal⁸⁵, representaba ninguna disonancia contra la realidad político-cultural del momento dado el anquilosamiento de su figura, pese a estar firmada por Juan Antonio Cabezas, redactor del diario asturiano y republicano *Avance* durante la guerra. Cabezas fue apresado en Madrid cuando el bando nacional entró en la ciudad y, consecuentemente, fue sentenciado a muerte, pero su condena fue conmutada en 1941, aunque no quedó libre hasta 1944.

Cabe tener en cuenta que el final de la colección en 1942 coincide con cierta saturación de biografías, tal como hacía patente la encuesta realizada en 1944 por *La Estafeta Literaria*⁸⁶ a diferentes librerías y editoriales. En ella, ante las preguntas de si se habían vendido durante aquel año más novelas o biografías y a qué atribuían la diferencia de ventas, excepto la editorial Espasa-Calpe todos declaraban una mayor demanda de novelas porque el público estaba saturado de biografías y un reciente interés hacia aquellas novelas que habían sido adaptadas al cine. La encuesta iba acompañada de un artículo a cargo de Antonio Bermejo de la Rica titulado «Biógrafos y novelistas: el asombro de los literatos ante la invasión de las biografías» en el que acusaba el auge de las biografías a la decadencia temática y cualitativa de la novela, por lo que aconsejaba a los novelistas huir de los asuntos pequeños, mientras que sugería a los biógrafos que atendieran con más rigor y exhaustividad a la documentación antes de disponer esos datos en una obra artística.

Asimismo, a pesar de la buena acogida de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, Martínez Cachero expone que después de 1939 la apuesta de Espasa-Calpe fue la colección Grandes Biografías (1997: 86), centrada en variadas figuras de diferentes épocas como Alejandro Magno (siglo IV aC), el duque de Gandía (siglo XVI), Diego García de Paredes (siglo XVI), Felipe II (siglo XVII), Alejandro I de Rusia (siglos XVIII-XIX), etc. De esa nómina de personajes diversos se deduce que uno de los motivos de la interrupción de la colección parece ser la mala consideración con que se tiñó al siglo XIX durante la dictadura franquista, además del

⁸⁵ En la última página de la biografía se indica que fue escrita en Madrid, entre abril y octubre de 1941.

⁸⁶ Se trata de una encuesta aparecida en la página 9 del número 13 de *La Estafeta Literaria* y realizada a diferentes librerías y editoriales. Entre las editoriales se hallan Espasa-Calpe, La Nave y Biblioteca Nueva, mientras que la representación del gremio de librerías está conformada por la Librería Pueyo, la Librería Ruiz Hermanos, la Librería Dosat, Afrodísio Aguado, la Librería Génova y la Librería Letras.

alejamiento de la cultura oficial respecto al pasado más inmediato y político —no deben olvidarse las diferentes revoluciones ni la agitación liberal y democrática que impregnaron el siglo XIX— y el consiguiente interés hasta la gloria nacional de los siglos XVI y XVII, algo que Martínez Cachero califica como «la moda de las biografías “imperiales”». Dentro de esa moda incluye al falangista Luys Santa Marina y a los integrantes del grupo Barcelonés «Azor»; la serie La España Imperial en la editorial Biblioteca Nueva con biografías sobre Calderón, Isabel la Católica, Fernando el Católico, Carlos V o Felipe II; algunas de las biografías de la editorial Juventud, como *El gran Capitán*, por Juan Cabal, y *La segunda mujer del Rey Católico (Doña Germana de Foix, última reina de Aragón)*, por José García Mercadal; y libros sueltos de Cristóbal de Castro como su *Mujeres del Imperio* (Martínez Cachero, 1997: 86-87).

El historiador José María Jover Zamora asegura en su artículo «El siglo XIX en la historiografía española contemporánea (1939-1972)» que la condena sobre el periodo decimonónico durante los primeros años del franquismo se debía a la corriente historiográfica nacionalista, cuyo máximo representante era Marcelino Menéndez Pelayo y el último tomo de su *Historia de los heterodoxos españoles (1880-1882)*. Esta tendencia es precisamente la que se recupera en los años 40, pues la opinión historiográfica, extendida por los diferentes organismos ideológicos del Régimen, responsabilizaba al siglo XIX de la gran distancia que mediaba entre el presente y el imperialismo y esplendor de los Reyes Católicos y la época de los Austrias.

Entre la escuela de Menéndez Pelayo y su sucesora durante la inmediata posguerra se sitúa una corriente de corte liberal que atendió a la guerra de la Independencia y al reinado de María Cristina de Habsburgo, biografiada para la colección por el conde de Romanones, y objeto de los estudios de Juan Ortega y Rubió⁸⁷ y Gabriel Maura Gamazo⁸⁸. Según Jover Zamora, uno de los enlaces entre esta

⁸⁷ Juan Ortega y Rubió (Puebla, Murcia, 1845 – Madrid, 1921). Fue catedrático de Historia de España en la Universidad de Valladolid y en la Universidad de Madrid, además de publicista. Fue cronista de Valladolid y colaboró en la *Ilustración Católica de Madrid* y en *La Revista Contemporánea*. Entre sus obras históricas se encuentran *Sumario de psicología, lógica y filosofía moral* (1878), *Compendio de la Historia Universal* (1878), *Ensayos de historia y filosofía* (1880), *Historia de Valladolid* (1881), *Compendio de Historia de España* (1889), *Historia de la Regencia de María Cristina* (1905).

⁸⁸ Gabriel Maura Gamazo (Madrid, 1879 - Madrid, 1963). Político e historiador, hijo de Antonio Maura y Montaner. Fue nombrado primer duque de Maura y perteneció al Partido Liberal-Conservador. Fue miembro de número de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia Española. Entre sus obras históricas destacan *Historia crítica del reinado de don Alfonso XIII durante su minoridad bajo la regencia de su madre doña María Cristina de Austria* (1919 y 1925), *Bosquejo histórico de la Dictadura* (1930), *Dolor de España* (1932) y *Por qué cayó Alfonso XIII* (en colaboración con Melchor Fernández Almagro, 1948).

tendencia de historiografía liberal de los años 1920-1930 y la recuperación del siglo XIX como objeto de estudio en los años 50 fue, precisamente, Melchor Fernández Almagro⁸⁹. Por consiguiente, la colección es uno de los frutos más notables de esa historiografía liberal. Prueba de su importante papel para la historiografía decimonónica, principalmente el de aquellas biografías referidas a políticos, son las siguientes palabras del ya fallecido catedrático de la Universidad Complutense de Madrid:

Quedaba, en fin, la historia política como biografía de los grandes políticos; forma clásica de aquella, rica en lejanos e ilustres precedentes, a que se había acogido Fernández Almagro en 1951, según se indicó, al abordar la política de la Restauración a través de la personalidad de Cánovas. Una colección de la editorial Espasa-Calpe («Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX») había agrupado, en los años que precedieron a la guerra civil, un conjunto de monografías de aquel carácter, algunas de las cuales quedarán como clásicas; recuérdense las biografías de Aviraneta y Van Halen, de Espartero, Salamanca, Sagasta y María Cristina de Habsburgo, de Cheste, de Serrano, de Carlos VII o de Pablo Iglesias, redactadas, respectivamente, por Pío Baroja, el conde de Romanones, el marqués de Rozalejo, el marqués de Villa-Urrutia, el conde de Rodezno y Juan José Morato (y obsérvese, de pasada, el interés de los nobles-escritores por los grandes personajes del XIX). Nada semejante, en líneas generales, en los años de posguerra; y este escaso cultivo de la gran cantera biográfica ochocentista contrasta con el auge sostenido de la biografía política relativa a otros siglos (Jover Zamora, 1974: 23).

Además del cambio de tendencia historiográfica que implicaba la dictadura, otra de las causas que seguramente contribuyeron a la finalización de la colección apunta a las transformaciones que acaecieron en el seno de la editorial Espasa-Calpe. Desde el comienzo de la guerra la producción de libros en España se vio afectada por la escasez de materias primas y de personal cualificado, el control político, los problemas con el transporte y las comunicaciones, etc. La primera de las consecuencias fue el nacimiento en 1937 de Espasa-Calpe Argentina S. A. a partir de la delegación bonaerense que desde 1928 habían gestionado Gonzalo Losada Benítez y Julián Urgoiti, el hijo del fundador de Calpe. Las sucursales de editoriales españolas en América se habían dedicado a importar y distribuir libros españoles y, a partir del conflicto bélico peninsular, comenzaron a editar sus propias obras y a constituirse en sociedades anónimas (Larraz, 2009 y 2010). A pesar de la constitución de la nueva empresa, el Consejo de Espasa-Calpe continuaba siendo su accionista principal e intentaba ejercer el control sobre lo que se publicaba desde Argentina. Este es el motivo del viaje a Argentina de Manuel Olarra: ponerse al frente de la empresa argentina en lugar de Losada y Urgoiti. Esto debió afectar directamente al desarrollo de la colección de las Vidas, dado el

⁸⁹ En palabras de Jover Zamora, Fernández Almagro es «uno de los grandes artífices de la “Historia Contemporánea de España” considerada en su versión académica, tradicional, en función de continuidad con la clásica historiografía liberal-conservadora de los años de preguerra» (1974: 22).

seguimiento que Olarra y Díez Mathieu habían mantenido. En aquellos momentos, el Consejo español recondujo la política editorial hacia las indicaciones de la censura y el conservadurismo ideológico.

Dado el panorama editorial de posguerra, como se ha referido anteriormente muchas de las biografías de la colección fueron publicadas, ya sin el título de Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, en la Colección Austral, iniciada por la sucursal argentina en 1936 y que incorporó a su catálogo muchas de las obras que se habían publicado desde 1919 en la Colección Universal. Concretamente, las biografías pasaron a engrosar la Serie Naranja de Austral, destinada a «biografías y vidas novelescas». No obstante, cabe tener en cuenta que, al menos durante los primeros años, la selección de obras de Austral tenía en cuenta los escollos de la censura franquista y editaba solo aquellos títulos y autores que no supusieran un problema para su importación a España; precauciones de las que no quedaban al margen las biografías sobre los libertadores hispanoamericanos⁹⁰.

Ejemplo de esta particularidad de las reediciones de Austral es el *Carlos VII: duque de Madrid*. Firmada en Pamplona en octubre de 1943, su tercera edición incluye un prólogo de siete páginas en las que su autor, Tomás Domínguez Arévalo (conde de Rodezno)⁹¹, con un tono meramente político que aleja la obra de la regeneración biográfica llevada a cabo en Europa, subraya su carácter tradicionalista: «Este libro, del que hoy se prepara tercera edición, fue escrito en 1929, cuando la Monarquía fue siempre incansable debelador, vivía sus últimos días entre convulsiones anárquicas y zozobras angustiosas. Fue aquella época de inquietantes perspectivas» (Domínguez Arévalo, 1944: 1). Se observa en ello la peculiar evolución de una colección que surgió con unas ideas progresistas en parte deudoras del clima de gestación de la Segunda República y que aunó a escritores y personajes históricos de todo tipo. En este prólogo,

⁹⁰ Para más información sobre la colección Austral véanse de nuevo los artículos «Política y cultura: Biblioteca Contemporánea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural», de Fernando Larraz (2009), junto con su estudio *Una historia transatlántica del libro: relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)* (2010), así como «La Colección Austral: 75 años de cultura en el bolsillo (1937-2012)», de Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldúa (2012), y el número 749 de *Ínsula* (2009), dedicado a Austral.

⁹¹ Tomás Domínguez Arévalo (Madrid, 1883 – Villafranca, Navarra, 1952). Político de ideología carlista o tradicionalista, hijo del conde de Rodezno. Presidente de la Junta Suprema Tradicionalista, diputado a Cortes en 1931 y senador. Negoció la participación del movimiento tradicionalista navarro en el levantamiento contra el Gobierno de la República y ocupó la cartera de Justicia en el primer gobierno franquista de Burgos. Asimismo, fue Académico de la Real Academia de la Historia, abogado, escritor y genealogista. Fundó y dirigió la *Revista de Estudios Históricos y Genealógicos*, y escribió, además del *Carlos VII, Los Teobaldos de Navarra* (1909) y *La Princesa de Beira* (1928).

el conde de Rodezno expone su discurso de vencedor, haciendo hincapié en la fórmula de «revolución anárquica» de la Segunda República y el fracaso de España en su intento de adaptarse al racionalismo del siglo XVIII y al liberalismo político. Los modelos extranjeros quedaban de nuevo sepultados bajo el tradicionalismo, representado entre otros hechos históricos por las guerras carlistas y reivindicado en figuras históricas como el pretendiente al trono Carlos María de Borbón.

Es este un destino que desvirtúa los propósitos con los que se inició la colección. No obstante, cabe avanzar unos años más para observar que hacia la década de los 60 se incorporan al catálogo de Austral algunas de las biografías de los escritores republicanos exiliados algún tiempo, como las cuatro vidas consagradas por Benjamín Jarnés y el *Luis Candelas* de Antonio Espina⁹². Espasa-Calpe continuó reeditando, por lo tanto, muchas de las biografías de la colección y, con la incorporación del sello al grupo Planeta, también han aparecido recientes tiradas. Son principalmente las biografías de Jarnés, Espina y Marichalar las que han gozado de una trayectoria más dilatada, en la que hay que incluir otras ediciones más locales⁹³.

7.3. La nómina de biógrafos y biografiados

De acuerdo con lo expuesto en el apartado anterior, la colección se guiaba por tres objetivos: amenidad, vibración dramática y sentido novelesco. En este punto del examen de la colección es necesario profundizar en los biógrafos encargados de cumplir esos requisitos y en los biografiados escogidos a fin de desentrañar la coherencia del proyecto y de concretar en qué medida se pusieron en práctica las ideas orteguianas y

⁹² Las biografías de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas halladas en la colección Austral son: *Doña María Cristina de Habsburgo y Lorena, Salamanca: conquistador de riqueza, gran señor y Amadeo de Saboya, el rey*, de Romanones; *Carlos VII, duque de Madrid*, de Domínguez Arévalo; *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, de Marichalar; *Aviraneta o La vida de un conspirador* y *Juan Van Halen: el oficial aventurero*, de Baroja; *Martí, el apóstol*, de Mañach; *Fructuoso Rivera*, de Manacorda; *Juárez el Impasible*, de Pérez Martínez; *Morelos: caudillo de la independencia mexicana*, de Teja Zabre; *Sor Patrocinio, Zumalacárregui, Castelar: hombre del Sinaí y Doble agonía de Bécquer*, de Jarnés; *Luis Candelas*, de Espina. Para comprobar qué biografías pasaron al catálogo de Austral se ha consultado el catálogo internacional www.worldcat.org.

⁹³ En Planeta se han editado entre 2008 y 2009 las cuatro biografías de Jarnés; *Doña María Cristina de Habsburgo y Lorena y Espartero, el general del pueblo*, de Romanones (la segunda también en otras editoriales de Vitoria); y *Prim: el caudillo estadista*, de Santovenia y Echaide. A ello hay que sumar la publicación de *Aviraneta o La vida de un conspirador* y *Juan Van Halen: el oficial aventurero*, de Baroja, en la madrileña Edaf (1998); *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, de Marichalar, en Palabra (1998) y Visor (2012); *Juárez el Impasible*, de Pérez Martínez, en el Fondo de Cultura Económica (2006); *José Antonio de Saravia: de estudiante extremeño a general de los ejércitos del Zar*, de Hidalgo, en Renacimiento (2008); y ediciones argentinas de *José de San Martín: libertador de la Argentina y de Chile, protector del Perú*, de García del Real, y de *Sarmiento: constructor de la nueva Argentina*, de Ponce, entre otras.

europeas sobre la biografía. Asimismo, es especialmente significativo recuperar la amplia nómina tanto de biógrafos como de biografados que sonaron para formar parte del proyecto, aunque quedaran en mera propuesta, con objeto de redondear el sentido de la colección. Para ello, por lo tanto, es conveniente atender al catálogo completo de la colección, recogido en los anexos.

Se ha venido incidiendo en el marcado carácter político de la colección y de sus personajes históricos. No obstante, es preciso recuperar de nuevo la reseña que Melchor Fernández Almagro ofrece del *Luis Candelas* de Antonio Espina para ampliar esta impresión, ya que para el director de la colección todo el siglo XIX español tenía por sí mismo una biografía:

Una de las primeras biografías que en España importaba hacer era la de un personaje sobremanera misterioso y litigado, envuelto como lo venía estando por golpes caprichosos de luz y sombra: por el amor y el menosprecio. No se trata de individuo alguno sujeto al pago de cédula personal, sino precisamente de un siglo, porque los siglos también tienen biografía. Y el XIX nuestro —a él me refiero— hizo cuanto pudo por acusarse en la pantalla de la Historia con perfil completamente individualizado. Su fisonomía y andanzas habrán de fijarse mediante el doble tiempo de acumulación y selección que representa en cada caso el examen de vidas representativas: la del tribuno, la del cabecilla, la del torero, la del caballero de industria, la del poeta... De aquí la oportunidad de Espasa-Calpe al planear una serie, ya en marcha, de «Vidas españolas del siglo XIX», sin dejar fuera —porque no se trata de un Plutarco que edifique— personaje alguno de interés específico, por esquinado que esté contra la ley ya que la Historia, en efecto, no es una moralidad ni un ejemplo; es nada más y nada menos que una gran aventura. Aparte de que en un país como el nuestro, de anómala conciencia jurídica, el delincuente, precisamente el bandolero, asume claro valor exponencial (Fernández Almagro, 1930: 1).

Por ello, la colección reproduce ese panorama decimonónico a través de varias perspectivas —tal como se ha remarcado en el capítulo sobre Ortega—, tanto las del «tribuno», «el caballero de industria» y «el poeta» como las del «cabecilla» —los guerrilleros que desde el Comité de Gerencia recomendaban incluir—⁹⁴ o «el torero». Cualquiera, por lo tanto, podía ser personaje digno de biografiarse en sintonía con los preceptos de la nueva biografía, ya que el objetivo no era moralizante ni ejemplificador: todos pueden ser héroes biográficos⁹⁵. Significativamente, Fernández Almagro se hace eco en esta cuestión de la teoría del *Aspectos de la biografía*:

Ha dicho el perito Maurois, acaso para demostrar la substantividad del género biográfico, que es indiferente —o punto menos— el personaje tema. Lo esencial es la biografía

⁹⁴ Una carta de José Ortega y Gasset a Pío Baroja del 21 de febrero de 1934 ilumina el interés por los guerrilleros en la colección. En ella, el filósofo le indica que unos jóvenes querían realizar una serie de conferencias sobre biografías representativas del pasado español y buscaban una figura que representase la actuación del hombre popular español como tal: «No se me ocurre más que un guerrillero con lo cual del mismo tiro le mataría este otro pájaro que es la representación del guerrillerismo imprescindible aun en el más constreñido resumen de nuestra historia» (Archivo José Ortega y Gasset).

⁹⁵ En *Meditaciones del Quijote* Ortega recupera los versos de Goethe «Yo luchador he sido, / Y esto quiere decir que he sido un hombre» para dejar constancia de que todos somos en varia medida héroes, al combatir «siempre por algo lejano» (2004i: 754).

por sí; el personaje, casi añadidura. Pero no cabe dudar de la estrecha relación que han de mantener, sin embargo, biógrafo y biografiado (1930: 1).

De este modo, el director subraya el carácter autónomo de la biografía en cuanto obra de arte y la supremacía de la relación entre biógrafo y biografiado, tal como quedará demostrado más adelante. De las palabras del director editorial se desprende el surgimiento de la colección como una completa biografía del siglo XIX. Una tras otra, las diferentes biografías conforman un intrincado tejido de nombres que se repiten. Es difícil encontrar en ellas a protagonistas decimonónicos aislados o desmarcados: todos los personajes históricos están interrelacionados, por lo que es imposible tratar de Isabel II sin mencionar a Prim, trazar la biografía de este sin Amadeo de Saboya, relatar la vida del monarca sin Sagasta, la de Eugenia de Guzmán sin su madre —María Manuela Kirkpatrick—, etc. Militares, políticos, religiosos, bandidos, infantes, generales, marinos, nobles, aventureros, banqueros, juristas, escritores, poetas, pintores, músicos, guerrilleros, eclesiásticos, actores dramáticos, toreros: todos son personajes —como revela Fernández Almagro— que merecen una biografía porque, como exponen Alfons Maseras y Carles Fagés de Climent al inicio de la biografía que elaboran sobre el pintor catalán Marià Fortuny:

Toda vida es una aventura. Toda existencia es un enigma. Lo son las vidas llanas y apacibles, que parecen ignorar el dolor. Lo son, con más razón, las vidas inquietas y tumultuosas, y las que se proyectan más hacia dentro del alma que hacia el mundo exterior, como suelen ser las de quienes han nacido con el demonio del arte en el cuerpo. El hombre sedentario puede resultar tan aventurero como el nómada, pues su vida, en último análisis, está regida por un mismo azar y guiada por una misma sed de ambición, de gozo, de riqueza, de gloria, de felicidad (Maseras, Fagés de Climent, 1932: 7).

La vida es enigma, jeroglífico diría Ortega y Gasset, de suerte que todos los biografiados son atractivos porque presentan al hombre lleno de dudas y vacilaciones en busca de la felicidad (1932: 8) con el que el lector puede identificarse. Los biografiados, así pues, ya no son un bloque de piedra sin fisuras, sino seres complejos. Además, a través de sus existencias se reconstruye ese siglo que, según el filósofo raciovitalista, había sido contemplado desde el punto de vista social y colectivo. De esta manera, las biografías singularizan en una vida los grandes acontecimientos históricos del siglo XIX.

A continuación se ha elaborado una clasificación de los biografiados por épocas⁹⁶ para ver cómo queda repartido el interés de la colección. Se ha optado por parcelar el siglo en tres épocas: el primer tercio del siglo, remontando la franja al inicio del reinado de Carlos IV en 1788 hasta el final del reinado de Fernando VII en 1833; el

⁹⁶ El orden de los biografiados en esta y las siguientes tablas obedece al de su aparición en la colección.

segundo tercio, desde la Regencia de María Cristina hasta la revolución de La Gloriosa (1868); y, el último tercio, desde el Sexenio democrático hasta la muerte de Alfonso XII (1902). De este modo, entre 1788 y 1833 se proclaman las independencias de las hasta entonces colonias españolas y tiene lugar la resistencia a la invasión francesa. Se despiertan así la «vital sacudida» y el «ardiente dinamismo» que, en términos orteguianos, emergen en su totalidad durante el Romanticismo, comprendido en el período entre 1833 y 1868, cuya «atmósfera histórica», como se recordará, reivindica el filósofo en «Comentarios del conferenciante. Una carta» (1914) y otros textos frente a la época de la Restauración (1875-1931) y el utilitarismo. Esta se corresponde con el último tercio de siglo, precedida del Sexenio democrático que, Primera República incluida, sirve de experimento para quienes en el siglo XX desean abolir esa Restauración y restablecer un sistema democrático.

CLASIFICACIÓN DE LOS BIOGRAFIADOS POR ÉPOCAS		
	SUCESOS	BIOGRAFIADOS
1788 - 1833	<p>Reinado de Carlos IV (1788-1808)</p> <p>Guerra de la Independencia (1808-1814)</p> <p>Independencias hispanoamericanas (1809-1825)</p> <p>Reinado de Fernando VII (1814-1833)</p> <p>-Sexenio absolutista (1814-1820)</p> <p>-Trienio liberal (1820-1823)</p> <p>-Década ominosa (1823-1833)</p>	<p>Luis Candelas (1806-1837), Simón Bolívar (1783-1830), Tomás Zumalacárregui (1788-1835), Francisco Xavier Mina (1789-1817), José de San Martín (1778-1850), Francisco Castañeda (1776-1832), Carlos María de Bustamante (1774-1848), José Gervasio Artigas (1764-1850), José Tomás Boves (1782-1814), José María Morelos (1765-1815), Juan Antonio de Olavarrieta (<i>Clara Rosa</i>) (1763-1822)</p>
1833 - 1868	<p>Reinado de Isabel II (1833-1868)</p> <p>-Regencia de María Cristina (1833-1840)</p> <p>-Regencia de Espartero (1840-1843)</p> <p>-Década moderada (1844-1854)</p> <p>-Bienio progresista (1854-1856)</p> <p>-Gobiernos moderados de O'Donnell (1856-1868)</p> <p>Primera guerra carlista (1833-1839)</p> <p>Reconocimiento de las independencias de República Dominicana y Chile (1844)</p> <p>Segunda guerra carlista (1846-1849)</p>	<p>Sor Patrocinio (1811-1891), Mariano Téllez (duque de Osuna) (1814-1882), Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), Casto Méndez Núñez (1824-1869), Eugenia de Guzmán (1823-1920), Eugenio de Aviraneta (1792-1872), José de Salamanca (1811-1883), Cecilia Böhl de Faber (<i>Fernán Caballero</i>) (1796-1877), Isabel II (1830-1904), José María Iparraguirre (1820-1881), María Manuela Kirkpatrick (1794-1879), Joaquín Baldomero Fernández-Espartero (1793-1879), Joan Prim i Prats (1814-1870), Juan Van Halen (1790-1864), Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), José Fructuoso Rivera (1769-1844), Jerónimo Merino (1769-1844), Benito Juárez (1806-1872), Juan de la Pezuela (conde de Cheste) (1809-1906), Antonio López de Santa Anna (1790-1877), José Antonio de Saravia (1785-1871), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), Donoso Cortés (1809-1853)</p>
1868 - 1902	<p>Sexenio democrático (1868-1874)</p> <p>-La Gloriosa (1868) y regencia de Serrano (1868-1871)</p> <p>-Reinado de Amadeo I (1871-1873)</p> <p>-Primera República (1873-1874)</p> <p>-Golpe de Pavía y dictadura de Serrano (1874)</p> <p>Tercera guerra carlista (1872-1876)</p> <p>Revolución cantonal (1873-1874)</p> <p>Restauración borbónica (1875-1931) y turnismo (1881-1890)</p> <p>-Reinado de Alfonso XII (1875-1885)</p> <p>-Regencia de María Cristina (1885-1902)</p> <p>Guerra de Cuba (1868-1898) y Desastre del 98</p>	<p>Francisco Serrano (1810-1885), Carlos VII (1848-1909), Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903), Joaquín Costa (1846-1911), Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), Pablo Iglesias Posse (1850-1925), Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), Marià Fortuny (1838-1874), Jaime de Borbón (1870-1931), Adelardo López de Ayala (1828-1879), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), José Martí (1853-1895), María Cristina de Habsburgo y Lorena (1858-1929), Antonio Maura (1853-1925), Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895), Valeriano Weyler (1838-1930), Emilio Castelar (1832-1899), Amadeo de Saboya (1845-1890), Joan Maragall (1860-1911), Julián Romea (1848-1903), Gabriel y Galán (1870-1905), Leopoldo Alas (<i>Clarín</i>) (1852-1901), Salvador Sánchez Povedano (<i>Frascuero</i>) (1842-1898), Germán Gamazo (1838-1901), Concepción Arenal (1820-1893)</p>

Como resulta obvio, clasificar a los personajes biografiados en una sola época no deja de ser algo reduccionista, puesto que la mayoría vivieron más de un tercio de siglo o fueron protagonistas de la historia contemporánea española en un tiempo a caballo entre dos de las etapas aquí diferenciadas. El criterio que ha prevalecido ha sido precisamente el de su importancia histórica o su consagración en el ámbito en el que destacaron. Aún con ello, surgen casos como el de Eugenia de Guzmán, esposa de Napoleón III y, por lo tanto, emperatriz de los franceses de 1853 a 1920; José de Salamanca, quien destaca como banquero durante las regencias de María Cristina y Espartero, años en los que construye el conocido barrio madrileño, pero tras su ruina definitiva también tiene un destacado papel político durante el período revolucionario y la Restauración; o las largas carreras de Marià Fortuny, Adelardo López de Ayala, Domingo Faustino Sarmiento y Concepción Arenal, entre otros.

Salvando estos reparos y aun contemplándose el criterio generacional reivindicado por Ortega y Gasset, se observa una menor representación de los personajes históricos que marcan la primera etapa (un total de once), representada, sobre todo, por los libertadores hispanoamericanos y los aventureros o guerrilleros (Zumalacárregui, Mina, *Clara-Rosa*...). En cambio, el reparto entre los protagonistas del Reinado de Isabel II —período romántico— y los del Sexenio democrático y la Restauración —período realista— prácticamente se equipara: veintitrés personajes del segundo tercio de siglo y veinticinco del tercero. Un equilibrio aún mayor si se tiene en cuenta que hay biografiados con una importante presencia en ambos tercios y que incluso evolucionan de una postura liberal y cercana al romanticismo al conservadurismo ideológico. Los años entre 1833 y 1868 están representados por la monarca y la regente, así como por sus políticos más importantes (Martínez de la Rosa, Donoso Cortés), algunos generales —más tarde políticos— con importante contribución en las dos primeras guerras carlistas (Prim y Espartero) —contendias personificadas en figuras contrapuestas como Aviraneta y Merino—, los primeros gobernantes hispanoamericanos (Fructuoso Rivera, Benito Juárez), los escritores románticos ejemplarizados en *Fernán Caballero*, Alarcón y Bécquer, etc. El perfil del final de siglo es bastante semejante: políticos del Sexenio y de la Restauración —sin olvidar a los adalides del turno de partidos—, generales y protagonistas de la tercera guerra carlista, reformistas como Joaquín Costa —del que Ortega aseguró haber aprendido «el estilo político, la sensibilidad y el mejor castellano» (2004m: 102)— y Concepción Arenal,

figuras anecdóticas como *Frascuero*, líderes hispanoamericanos con vertiente literaria (Martí, Sarmiento) y escritores tan dispares como Gabriel y Galán y *Clarín*.

Son muchos los biógrafos que comparten la distinción orteguiana del siglo en dos etapas claramente diferenciadas. Véase, a modo de ejemplo, el extenso comentario de Juan Antonio Cabezas sobre el Sexenio en su *Clarín*, en el significativo año de 1936:

Se hace una política de ensayos, propia de todo período revolucionario. Una política de laboratorio. Política para minorías de aficionados, sin contar con el pueblo verdadero. La gran mayoría de los españoles, trabajadores del campo y de la ciudad, pequeños negociantes e industriales pacíficos, pero en su mayoría ansiosos de las libertades y derechos que lleva implícitos el triunfo del liberalismo, son conejillos de Indias propicios al ensayo de advenedizas teorías, en manos de unos militares ambiciosos y unos teorizantes sin conciencia de la realidad histórica en que viven. Y así pudo haber en España, en menos de siete años, Revolución del 68, destronamiento de la borbona, regencia, reinado de Amadeo, República del 73, dictadura de Pavía, y, por último, restauración monárquica. Tales fueron los resultados de tanto ensayo político y social, intentados por hombres que no tenían teorías revolucionarias, ni siquiera firmes convicciones políticas, sino un sentimentalismo revolucionario y anárquico, y acaso muchos de ellos exceso de buena fe. Y por si fuese poco este andar, “la nave del Estado”, de puerto en puerto y de tormenta en tormenta, a veces con muchos capitanes y otras sin capitán, aún hay más. Hay una sangrienta guerra civil, que se nutre y fortalece de las discordias interiores del poder ejecutivo, de sus debilidades, naturales en estas andanzas. Y aún hay más. Hay una enconada lucha cantonal, que nace de la falsa interpretación de los postulados revolucionarios (Cabezas, 1936: 69).

Una concepción similar es la de Benjamín Jarnés, quien, al reseñar el *Juan Van Halen* de Pío Baroja en *Luz*, hace referencia a los dos tipos de hombres opuestos de acuerdo con esa división que señala el propio Baroja: los hombres de valor y energía de la primera etapa y los retóricos, en su mayoría mediocres, de la segunda; a lo que añade Jarnés:

Puede decirse que en la primera mitad del siglo se sentía profundamente aquel ansia de transformación que venía sacudiendo Europa; en la segunda se pensaba en ella, se escribía acerca de ella, pero los hechos —hablamos de España— se encarrilaron por bien distinta ruta. Ahí tenemos la Restauración y la Regencia, capaces de hacernos pensar en una poco menos que total abdicación de los ideales heroicamente defendidos por los hombres de la primera mitad del siglo. A los mártires y confesores heroicos de la libertad sucedieron los comediantes y charlatanes que se dejaron escapar la historia de las manos, no sabemos si por cobardes, por tunos o por vacíos (Jarnés, 1933b: 10).

Consecuentemente, el criterio temporal conduce al de las profesiones o ámbito social en que se insertan los biografiados. En el siguiente cuadro se distingue entre personajes españoles e hispanoamericanos atendiendo a esta pauta. Dado que algunos de ellos tienen un doble perfil, se ha optado por repetirlos y marcarlos en negrita:

CLASIFICACIÓN DE LOS BIOGRAFIADOS POR PROFESIÓN O ÁMBITO SOCIAL		
	ESPAÑOLES	HISPANOAMERICANOS
POLÍTICOS	Francisco Serrano, Francisco Martínez de la Rosa, Práxedes Mateo Sagasta, Joaquín Costa, Antonio Cánovas del Castillo, José de Salamanca, Pablo Iglesias, Adelardo López de Ayala, Joaquín Baldomero Fernández-Espartero, Joan Prim, Francisco Xavier Mina, Antonio Maura, Manuel Ruiz Zorrilla, Valeriano Weyler, Emilio Castelar, Donoso Cortés, Germán Gamazo	Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, Carlos María de Bustamante, Fructuoso Rivera, Benito Juárez, Antonio López de Santa Anna
ESCRITORES	Francisco Martínez de la Rosa, Fernán Caballero, José María Iparraguirre, Adelardo López de Ayala, Pedro Antonio de Alarcón, Emilio Castelar, Joan Maragall, Juan Antonio de Olavarrieta (Clara-Rosa), Juan de la Pezuela (conde de Cheste), Gustavo Adolfo Bécquer, Donoso Cortés, Gabriel y Galán, Leopoldo Alas (Clarín), Concepción Arenal	Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, Carlos María de Bustamante
MILITARES O CAUDILLOS	Francisco Serrano, Mariano Téllez (duque de Osuna), Méndez Núñez, Joaquín Baldomero Fernández-Espartero, Joan Prim, Juan Van Halen, Valeriano Weyler, Juan de la Pezuela (conde de Cheste), José Antonio de Saravia	Simón Bolívar, Carlos Manuel de Céspedes, José de San Martín, Carlos María de Bustamante, Fructuoso Rivera, José Gervasio Artigas, José María Morelos
GUERRILLEROS	Tomás Zumalacárregui, Eugenio de Aviraneta, Francisco Xavier Mina, Jerónimo Merino	José Tomás Boves
NOBLES	Carlos María de Borbón, Mariano Téllez (duque de Osuna), Eugenia de Guzmán, Isabel II, María Manuela Kirkpatrick, Jaime de Borbón, María Cristina de Habsburgo y Lorena, Amadeo de Saboya	
RELIGIOSOS	Sor Patrocinio, Francisco Xavier Mina, Jerónimo Merino, Juan Antonio de Olavarrieta (Clara-Rosa)	Francisco Castañeda
OTROS	Luis Candelas (bandido), Marià Fortuny (pintor), Julián Romea (actor), José de Salamanca (banquero), Salvador Sánchez Toledano (Frascuero) (torero)	

Analizando en primer término la doble representación de cada una de las facetas de la vida pública decimonónica, el primer dato objetivo es la mayor presencia de personajes españoles (cuarenta y seis) que de hispanoamericanos (trece). En el caso de

la nacionalidad de los personajes hispanoamericanos, esta se ramifica en cuatro mexicanos —José María Morelos, Benito Juárez, Carlos María de Bustamante y Antonio López de Santa Anna—, tres argentinos —Domingo Faustino Sarmiento, José de San Martín, el padre Castañeda—, dos cubanos —Carlos Manuel de Céspedes, José Martí—, dos uruguayos —José Gervasio Artigas y Fructuoso Rivera— y un boliviano —Simón Bolívar—. Salvo este último, el primer libertador, el resto son, por lo tanto, personajes históricos de cada uno de los países, en los que Espasa-Calpe tenía en aquellos momentos una sucursal, lo cual añade peso al factor comercial de la ampliación a la coordinada hispanoamericana de la colección. Asimismo, aún en esta partición española-hispanoamericana, cabe matizar el caso de Francisco Xavier Mina, de nacionalidad española pero combatiente en favor de la independencia mexicana, y el de José Tomás Boves, al que, aunque nacido en Oviedo, se le considera un guerrillero hispanoamericano.

El segundo dato notorio es la mayor incorporación de personajes políticos (veinticuatro entre españoles e hispanoamericanos), frente a escritores (diecisiete), miembros del ejército o caudillos de las independencias (dieciséis), guerrilleros (cinco), reyes y demás miembros de la realeza (ocho), religiosos (cinco), y un cajón de sastre que alberga un bandido, un pintor, un actor, un banquero y un torero. No obstante, tal como ocurre con la clasificación por períodos, estas cifras son rebatibles, dado que propiamente escritores o poetas solo eran *Fernán Caballero*, José María Iparraguirre —bardo, más que poeta—, Pedro Antonio de Alarcón, Joan Maragall, Gustavo Adolfo Bécquer, Gabriel y Galán, Leopoldo Alas y Concepción Arenal —en este caso atendiendo a su primera etapa y no a sus escritos de corte jurídico—; a los que hay que añadir a José Martí y Domingo Faustino Sarmiento. El resto eran, por lo general, políticos con una tendencia más o menos literaria o historiadora.

No deja de ser, de algún modo, el reflejo de la descripción sobre el panorama decimonónico que ofrece Cabezas para ilustrar el resentimiento que despertaban los «paliques» de *Clarín*: «En el siglo XIX abundan los dramaturgos militares, los escritores marinos, los poetas jefes de negociado o jefes de Gobierno. De tal modo, política y literatura están mezcladas y sometidas al favoritismo gubernamental» (1936: 160). Por ello, en vista de la nómina de biografiados se puede considerar que la colección tuvo un

perfil más político, acorde al objetivo que prevalece en Ortega y Gasset⁹⁷, representativo de lo que Luis de Sosa⁹⁸ expone en el prólogo a su biografía sobre Martínez de la Rosa como «esa oscilante ideología característica del siglo XIX» (1930: 12) en la que la trayectoria de las figuras políticas vira bruscamente de izquierda a derecha. Desde monárquicos a republicanos, desde liberales a carlistas, es patente la representación de todas las esferas sociales y de todos los espectros políticos en ellas.

En el tipo de personajes se reconoce, por lo tanto, la impronta orteguiana no solo en el ya advertido criterio generacional para el estudio de la historia, sino también en lo expuesto por el filósofo en *El tema de nuestro tiempo*: «Unos y otros son hombres de su tiempo, y por mucho que se diferencien se parecen más todavía. El reaccionario y el revolucionario del siglo XIX son mucho más afines entre sí que cualquiera de ellos con cualquiera de nosotros» (Ortega y Gasset, 2005c: 563-564). Hay que sumar a ello la definición y tipificación que el filósofo establece en el anteriormente comentado «Sobre las carreras» (1934):

Se llama “carreras” a los esquemas sociales de la vida en que predomina el hacer espiritual —intelecto, científicos; voluntad, políticos, hombres de acción; imaginación, poetas, novelistas, dramaturgos— y “oficios” a aquellos en que predomina el hacer de la mano, la mano de obra. La división, por lo visto, más radical que la sociedad hace entre los destinos típicos sociales del hombre, es esta entre hombres de espíritu y hombres de la mano (Ortega y Gasset, 2006f: 300).

De este modo, las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX se limitan a los primeros, los hombres de espíritu. Dentro de ellos, la colección reúne tanto a los guiados por la voluntad —los políticos⁹⁹—, como a los que están movidos por la

⁹⁷ Asimismo, recuérdese al respecto que, como se ha referido en el capítulo 5, Ángel Sánchez Rivero al reseñar el *Disraeli* de Maurois y antes de haber recibido el encargo de biografíar a Prim para las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, ya había apuntado que la única biografía con interés histórico era la del hombre público, la del político, puesto que en sus vidas los actos tienen un valor sustantivo (1927: 300).

⁹⁸ Luis de Sosa y Pérez (Madrid, 1902-1971). Escritor, historiador y profesor de Historia Moderna en la Universidad de Madrid y en la de Sevilla. Colaboró con la *Revista del Archivo, Biblioteca y Museos de Madrid*, la *Revista Política, Parlamentaria y Financiera*, el *Boletín de la Universidad de Madrid* y *Anales de la Universidad de Madrid*. Franquista y falangista, fue agente del Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional y secretario provisional del Servicio Español del Profesorado de Educación Nacional en FET y de las JONS. Colaboró también en publicaciones falangistas como *Arriba y Haz*. Algunas de sus obras son *Martínez de la Rosa: político y poeta* (1930) —en la colección de Espasa-Calpe—, *Martínez Marina. Siglo XIX. Biografía y Antología* (1935), *Masarryk y Checoslovaquia* (1935), *El Rasgo. Un incidente universitario en nuestro siglo XIX* (1944) y *La cultura contemporánea* (1949).

⁹⁹ Es interesante aportar que en «Pablo Iglesias», un artículo de 1910, Ortega y Gasset ya advertía: «es menester acentuar que Pablo Iglesias tiene derecho a que su vida sea contada —como un ejemplo que solicita la imitación—, cualquiera que fuese la aquiescencia que a opiniones se preste. Todo hombre honrado ha de sentir que le acrece la fe en los poderes de bondad concedidos a la especie humana cuando vea florecer la virtud en el campo enemigo, y ningún verdadero católico cometerá el sacrilegio de poner coto a la divina munificencia cuando la mano de Dios se alarga un poco y deja caer algunos puñados de virtudes en las entrañas de los hombres malos (2004b: 346).

imaginación —los poetas y novelistas—, dejando sin representación aparente al grupo de los hombres de intelecto —los científicos—. Aunque esta ausencia puede relacionarse con el retraso científico de España, lo cierto es que en esa categoría intelectual encajan Joaquín Costa y *Clarín*, y que, como se ampliará más adelante, se quiso incluir entre los biografiados a Jaime Balmes, Menéndez Pelayo y a Julián Sanz del Río.

Del cómputo total de lo finalmente publicado, por lo tanto, sobresaie el número de personajes históricos guiados por la voluntad, lo cual emparenta con la importancia concedida durante los años veinte y treinta al hombre de acción de la que también se ocupa Ortega con su inquietud por el hacerse¹⁰⁰. En el caso de las biografías del período decimonónico, guerrilleros, aventureros y generales dan el perfil novelesco anhelado por los lectores, por una parte, por el contexto literario y, por otra, por el político-social. En este aspecto pueden ser iluminadoras las palabras de Pío Baroja recogidas por *La Gaceta Literaria* en marzo de 1929 con las que defiende su seducción por personajes crueles, bárbaros y sanguinarios: «Yo no sé si es lógico, pero para mí y creo que para todo escritor entusiasta de la acción, lo es el sentir más interés por la vida de Zumalacárregui o la del conde de España, que por la de Pérez Galdós o la de France» (Baroja, 1929: 4). Recuérdese que precisamente Zumalacárregui es biografiado en la colección de Espasa-Calpe por Jarnés y que Baroja se ocupa de dos aventureros: Aviraneta y Juan Van Halen. Y es que, según el autor, el público se encarrilaba hacia el «tipo reconcentrado y sombrío del cura Santa Cruz o la figura trágica y siniestra de Mateo Morral», a lo que añade:

Cierto que hay literatos que tienen la pretensión de ser interesantes en su vida y les gusta la literatura hecha sobre el literato: el drama del dramaturgo, la novela del novelista, la comedia del comediante. A mí todo esto me parece que anda muy cerca del amaneramiento y de la literatura de segunda mano (Baroja, 1929: 4).

Se aprecia en ello la ambivalencia de la colección, puesto que junto a la postura barojiana y el traslado a la biografía del esquema de la novela de aventuras, considerado obsoleto por Ortega, coexiste también biografías de novelistas y de comediantes, como *Fernán Caballero: la novelista novelable*, *Pedro Antonio de Alarcón: el novelista romántico* y *Romea, o el comediante*. Pero, a pesar de esa divergencia, desde el título se denota la intención de buscar ese perfil novelesco, sean novelistas o guerrilleros, incrementado por el romanticismo de buena parte de ellos. Así se advierte en

¹⁰⁰ Léase, por ejemplo, el ensayo *Ensimismamiento y alteración* (1939), en el que Ortega y Gasset asegura que el destino del hombre es primariamente acción (2006j: 539).

calificativos como *romántico* —*La vida azarosa y romántica de don Carlos María de Bustamante, Pedro Antonio de Alarcón: el novelista romántico, Concepción Arenal, o el sentido romántico de la justicia*—, *ventura* o *aventura* —*Riesgo y ventura del duque de Osuna* (rima interna incluida), *Juan Van Halen: el oficial aventurero*—, *cronicón* —*La Santa furia del padre Castañeda: cronicón porteño de frailes y comefrailes, donde no queda títere con cabeza*, título que parece sacado de un folletín decimonónico— y *folletín* —*El cura Merino: su vida en folletín*—.

Volviendo a la tabla según el ámbito profesional de los biografiados, la cantidad de personalidades duplicadas también hace palmaria el sentido novelesco de la «vibración dramática» de la existencia. De ello se puede colegir a su vez la relación con la aspiración orteguiana de mostrar al individuo en su pulsión entre vocación y circunstancias reales, ese drama vital que sirva de modelo para comprender, más que de modelo para imitar. La doble vocación es perceptible incluso en algunos de los títulos de esos biografiados: *Don Francisco Martínez de la Rosa: político y poeta*, *Juan Maragall: poeta y ciudadano*, *Donoso Cortés: su vida y su pensamiento*. Por un lado se encuentran los hombres con una vocación marcadamente literaria, aunque sus circunstancias les llevaran al terreno político¹⁰¹; por otro, aquellos generales que se dedican en su senectud a la política; y, por último, los religiosos reconvertidos en guerrilleros. Ejemplo de este último grupo es el argentino Francisco Castañeda, un sacerdote al que su carácter rebelde le empujó a la lucha por la independencia. Otro caso sería el del cura Merino que, tras ser burlado y agredido por los soldados franceses en 1808, decidió combatir contra los galos y pasó de cura a guerrillero. También se encontró en una posición similar el mexicano José María Morelos y Pavón, que inició la carrera eclesiástica pero en 1819 se unió al movimiento insurgente.

No obstante la dualidad vocacional, puede observarse el hincapié sobre uno de los dos perfiles por parte del biógrafo. Así, Luis de Sosa indica en el prólogo haber dado más valor a la faceta política de Martínez de la Rosa que a la literaria. En su opinión, aunque el granadino conservara su prestigio literario y fuera el primer propagador del Romanticismo en España, sus obras no tienen el mismo grado de interés que sus ideas políticas, capaces de «consagrarle como uno de los más ilustres hombres públicos»

¹⁰¹ Por ejemplo, en el posterior artículo de «“Memorias” y olvido», Melchor Fernández Almagro destacaba la prosa y el estilo literario de políticos como Castelar y Pi y Margall (1960a: 3).

(Sosa, 1930: 12). Más reacio respecto a su biografiado es Luis de Oteyza¹⁰², el cual se distancia notablemente de Adelardo López de Ayala al considerarlo un «figurón». Con una ironía que guarda cierto paralelismo con la de Lytton Strachey, Luis de Oteyza no tiene reparos en admitir: «escogemos, para biografiarle irrespetuosamente, al más hinchado y también el más vacío entre tales figurones» (Oteyza, 1932: 7-8). Además, el escritor y periodista lanza un dardo al presente al establecer un paralelismo entre López de Ayala y los literatos coetáneos que habían alcanzado cargos públicos con la República, tras haber medrado con la Monarquía y la Dictadura, obedeciendo al interés de colocar sus obras.

Consiguientemente, si el perfil de los biografiados es variado y está lleno de matices, no lo es menos el de los biógrafos que deben reflejar sus dramas vitales. Tal como la sucesión de personajes histórico reconstruye el panorama histórico-literario del siglo XIX en España e Hispanoamérica, no es exagerado sostener que a su vez los diferentes autores encargados de relatar sus vidas proporcionan una pequeña panorámica histórico-literaria entre 1929 y 1949.

Como ya se habrá advertido, a pesar de que, por lo general, los trabajos que aluden a la colección biográfica impulsada por Ortega destacan los nombres de Jarnés, Espina o Chabás por ser los novelistas relacionados con el filósofo y la novela vanguardista, el perfil de los biógrafos traspasa las fronteras de los escritores del «Nova Novorum». En realidad, prácticamente ninguno era biógrafo al uso, por lo que en el siguiente cuadro se han clasificado el total de los cuarenta y cuatro autores de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX manteniendo la distinción de coordenada espacial, de la que queda fuera el profesor de literatura alemán Edmund Schramm traducida para la colección por Ramón de la Serna¹⁰³, y destacando su ámbito principal.

¹⁰² Luis de Oteyza Zafra (Badajoz, 1883 – Caracas, 1961). Escritor, periodista y diplomático. Fue redactor y director de *El Liberal*, fundador y director de *La Libertad*. Se dedicó a la política durante la Segunda República y fue nombrado embajador en Caracas en 1933. Se dio a conocer por obras poéticas como *Flores de almendro* (1903). Entre sus trabajos, muchos de ellos recopilación de sus artículos periodísticos se encuentran *En tal día* (1915-1919), *Galería de obras famosas* (1916), *Las mujeres de la literatura* (1917), *De España al Japón* (1927), *El pícaro mundo* (1928) y *López de Ayala: figurón político* (1932) —número de la colección—; y novelas como *El tesoro de Cuauhtémoc* (1923), *El diablo blanco* (1928), *¡Viva el rey!* (1929), *Los dioses que se fueron* (1929) *El hombre que tuvo harén* (1931), *Anticópolis* (1931), *El tapiz mágico* (1931) y *Río revuelto* (1932).

¹⁰³ Se trata del escritor y traductor Ramón de la Serna y Espina (1894-1969), hijo de la escritora Concha Espina y del escritor y traductor Ramón de la Serna y Cueto. Nacido en Chile, pasó su infancia y juventud en América y Europa. Estudió en Alemania y fue corresponsal durante los años veinte de diarios como *El Sol* y *Libertad*. Además de las traducciones, publicó novelas como *Antonio Ruiz* (1927) o *Chao* (1932). Tras la Guerra Civil regresó a Chile, donde colaboró con *El Mercurio* y escribió los dramas *Olga Chejova* (1954), *Boves* (1957) y *La noche inclinada* (1962).

CLASIFICACIÓN DE LOS BIÓGRAFOS		
	ESPAÑOLES	HISPANOAMERICANOS
ESCRITORES	Benjamín Jarnés (1888-1950), Antonio Espina (1894-1972), Antonio Marichalar (1893-1973), Manuel Ciges Aparicio (1873-1936), José María Salaverría (1873-1940), Pío Baroja (1872-1956), Alfons Maseras (1884-1939), Pedro de Répide (1882-1948), Luis de Oteyza (1883-1961), Hipólito González y Rodríguez de la Peña (<i>Julio Romano</i>) (1886-1952), Eduardo de Ontañón (1904-1949), Juan Chabás (1898-1954), Fernando Íscar Peyra (1886-1958), Juan Antonio Cabezas (1900-1996)	Angélica Palma (1883-1935), Martín Luis Guzmán (1887-1976) , Emeterio S. Santovenia y Echaide (1889-1968) , Arturo Capdevila (1889-1967), Jorge Mañach (1898-1961), Alberto Lasplaces (1887-1950), Héctor Pérez Martínez (1906-1948) , Rafael Felipe Muñoz (1899-1972)
HISTORIADORES	Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia (1850-1933), Luis de Sosa (1902-1971), Álvaro de Figueroa y Torres (conde de Romanones) (1863-1850), Juan José Morato (1864-1938), Félix Llanos y Torriglia (1868-1949) , Francisco Melgar y Trampús (1903-1971), José María Azcona y Díaz de Rada (1882-1951), Antonio Urbina y Melgarejo (1895-1967)*	Herminio Portell Vilá (1901-1992), Martín Luis Guzmán (1887-1976) , Aníbal Ponce (1898-1938), Emeterio S. Santovenia y Echaide (1889-1968), Victoriano Salado Álvarez (1867-1931), Telmo Manacorda (1893-1954), Alfonso Teja Zabre (1888-1962)
POLÍTICOS	Tomás Domínguez Arévalo (conde de Rodezno) (1883-1952), Álvaro de Figueroa y Torres (conde de Romanones) (1863-1850), Salvador Bermúdez de Castro (1863-1945), Félix Llanos y Torriglia (1868-1949) , César Silió y Cortés (1865-1944), Pedro Gómez Chaix (1864-1955), Antonio Urbina y Melgarejo (1895-1967), Diego Hidalgo Durán (1886-1961)	Martín Luis Guzmán (1887-1976) , Héctor Pérez Martínez (1906-1948)
OTROS	Manuel de Mendivil y Elio (1874-1942) (militar) y Luis Bermúdez de Castro (1864-1857) (militar), Juan José Morato (1864-1938) (tipógrafo), Eduardo García del Real (1870-1947) (médico)	

*Edmund Schramm (1902-1975), profesor alemán.

Tal como se aprecia, en el total de cuarenta y cuatro «aprendices de biógrafo» pueden establecerse cuatro categorías atendiendo a su trayectoria. De este modo, la primera de esas categorías agolpa a escritores y periodistas de muy diversa tendencia; la segunda reúne a historiadores, muchos de los cuales pertenecientes a la tendencia historiográfica liberal y, por ende, cercanos al ensayismo histórico de Fernández Almagro; la tercera alberga a políticos y la cuarta es una categoría heterogénea que aglutina a militares, un tipógrafo y un médico. Como ocurre con las taxonomías

precedentes, hay lugar para la matización y la ambivalencia. De entrada, la doble vocación también está presente en muchos de esos biógrafos que, precisamente por su recorrido político, están en disposición de volcar su experiencia en libros históricos y de biografíar a personajes con los que compartieron tribuna. A ello hay que añadir el hecho de que algunos autores como Mendívil¹⁰⁴, Bermúdez de Castro¹⁰⁵ o García del Real¹⁰⁶ no tuvieron una continuidad ni en la escritura literaria ni en la histórica. Conviene, así pues, perfilar esta clasificación.

Llama la atención que, aunque el grupo de escritores sea mayor que el resto, esté bastante igualado con el de políticos e historiadores, sobre todo teniendo en cuenta que los críticos, tanto europeos como españoles, habían señalado que el mejor encargado para penetrar intuitivamente en la existencia de un personaje histórico y modelarla con estilo literario eran los novelistas, y que una de las motivaciones de Ortega para impulsar la colección había sido poner en las manos de los jóvenes novelistas almas reales. A esta aparente incongruencia se une la diversidad de esos escritores. Por una parte se encuentran esos autores vanguardistas en la órbita de Ortega: Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Antonio Marichalar y Juan Chabás. De ellos, Jarnés, repitió la nueva labor de biógrafo de la colección en cuatro ocasiones y Espina en dos. A grandes rasgos, todos eran habituales en la revistas de la época, especialmente en *Revista de Occidente*, y en la renovación literaria de los años veinte. Son ellos los novelistas o ensayistas, como en el caso de Marichalar, vueltos a la tarea de reflejar la vida humana por encargo del propio Ortega. No tan cercanos al paraguas orteguiano, pero también insertos en la renovación literaria de los años veinte y treinta y en publicaciones como *El País*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *Libertad*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera*, *El Sol* y *La Voz*, entre otras,

¹⁰⁴ Manuel de Mendívil y Elio (Madrid, 1874 – San Sebastián, 1942). Militar de la Marina y escritor. Se retiró tras la proclamación de la Segunda República y militó en el bando franquista. Colaboró en *Mundo naval ilustrado*, *Alrededor del Mundo*, y *Blanco y Negro* y fue director de la *Revista General de Marina*. Antes de la biografía de Méndez Núñez, escribió novelas y relatos —*El ocaso de los reyes* (1911), *Amor, eterno amor* (1912), *Historia de muchas vidas* (1913)— y estudios técnicos —*Francia y su política naval* (1920), *El «Libro azul» del Almirantazgo británico* (1921), *El combate naval de Coronel* (1921)—.

¹⁰⁵ Luis Bermúdez de Castro (Madrid, 1864 – 1957). Militar español: participó en la guerra de Cuba y en la de Marruecos, fue subsecretario de Guerra en funciones de Primo de Rivera y comandante general de Ceuta, entre otros. Participó en la Guerra Civil en el bando nacional y fue nombrado director del Museo del Ejército. Dirigió temporalmente el periódico *El Imparcial* y colaboró en revistas latinoamericanas. Algunas de sus obras son: *Historietas militares* (1912), *Arte del buen mandar* (1944), *Milicia y humor* (1946), *Militares románticos* (1950), etc.

¹⁰⁶ Eduardo García del Real (1870-1947). Médico y autor de varias historias de la medicina, algunas publicadas por Espasa-Calpe. Era también licenciado en Filosofía y Letras (1919) y autor de una *Historia de la Medicina en España* (1921).

se hallan Manuel Ciges Aparicio¹⁰⁷, Luis de Oteyza, *Julio Romano*¹⁰⁸, Eduardo de Ontañón. Más regionales son el asturiano Juan Antonio Cabezas, el salmantino Fernando Íscar Peyra¹⁰⁹ y el catalán Alfons Maseras, miembro de Els Quatre Gats y de la Lliga Regionalista.

A todos estos periodistas y escritores hay que añadir tres novelistas consagrados y de tendencia realista como Pedro de Répide¹¹⁰, José María Salaverría o Pío Baroja. En el caso del primero, fundador de *La Libertad* y autor de novelas y obras de carácter histórico que le valieron la consideración de cronista de Madrid. En su caso, no parece que fuese decisión de Fernández Almagro incluirlo en la dirección, puesto que en carta a Federico García Lorca en julio de 1922 el director editorial refuta la calidad literaria de Répide (en García Lorca, Fernández Almagro, 2006: 62). En cuanto a la elección de Salaverría, integrante de la generación del 98 y autor de las biografías de Bolívar e Iparraguirre, su designación seguramente estuviese motivada por sus fluidas relaciones editoriales con Espasa-Calpe y porque era conocido por sus ensayos críticos *Retratos* (1916) y *Nuevos retratos* (1929) —en los que ataca al resto de escritores del 98 y a Ortega y Gasset— y por obras hagiográficas —*Las sombras de Loyola* (1911), *Santa*

¹⁰⁷ Manuel Ciges Aparicio (Enguera, Valencia, 1873 – Ávila, 1936). Novelista, periodista y político. Tras participar como soldado en Cuba, donde permaneció arrestado dos años, publicó en *Vida Nueva*, *El País*, *El Imparcial* y escribió una tetralogía autobiográfica con los títulos: *Del cautiverio* (1903), *Del hospital* (1906), *Del cuartel y de la guerra* (1906) y *Del periódico y de la política* (1907). En el plano político fue militante de Acción Republicana y gobernador civil de Ávila (1931), motivo por el que fue fusilado al inicio de la Guerra. Como narrador, utilizó el reportaje novelado: *El vicario* (1905), *La romería* (1911), *Marruecos* (1912), *Villavieja* (1914), *Circe y el poeta* (1926); *Los caimanes* (1931), etc. Escribió también novela histórica —*Las luchas de nuestros días: los vencedores* (1908) y *Los vencidos* (1910)— y obras políticas —*El juez que perdió la conciencia* (1925), *La evolución de las condiciones de trabajo en la Rusia de los soviets* (1928) y *España bajo la dinastía de los Borbones* (1932)—.

¹⁰⁸ Hipólito González y Rodríguez de la Peña, conocido como *Julio Romano* (Granada, 1886 – Madrid, 1952). Periodista, autor dramático y novelista de formación autodidacta. Colaboró en los principales periódicos y revistas de Madrid, especialmente en el *ABC*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*. Escribió algunas biografías, como la dedicada a Cabrera, y novelas, entre las que destacan *¡Canalla!* (1924), *Hambre de tierra* (1935) y *Luz en las tinieblas* (1940). En colaboración con su hermano José escribió las obras teatrales como *El faro* (1923) y *Yo quiero tener un hijo* (1923).

¹⁰⁹ Fernando Íscar Peyra (Salamanca, 1886-1958). Abogado y escritor, colaboró en el diario *El Adelanto*, en el que también escribió Miguel de Unamuno, y fue director de *La Gaceta Regional* (1920-1923). Escribió *La bolsa y la vida: novela picaresca* (1921), *Ecos de la francesada* (1927) y *Sabel, la buena esposa* (1932).

¹¹⁰ Pedro de Répide (Madrid, 1882-1948). Escritor representante del clasicismo castellano. Colaboró en los principales periódicos de Madrid y fundó *La Libertad*. Fue encargado de dirigir la biblioteca de la reina Isabel II. Algunas de sus obras más destacadas son *La enamorada indiscreta* (1900), *Del Rastro a Maravillas* (1900), *El solar de la bolera* (1908), *El Madrid de los abuelos* (1908), *La casa de todos* (1908), *Los cohetes de la verbena* (1910), *La llave de la Araceli* (1911), *Costumbres y devociones madrileñas* (1914), *La Negra* (1914), *La torre sin puerta* (1916), *Los espejos de Clío* (1918), *La lámpara de la fama* (1919), *El maleficio de la U* (1919), *Jardín de princesas* (1920), etc. El Ayuntamiento de Madrid le concedió el título de Cronista de Madrid.

Teresa de Jesús (1921)— que con el auge biográfico fueron ampliadas en *Retrato de Santa Teresa* (1926) y *Loyola* (1929)¹¹¹.

No deja de resultar asimismo peculiar la inclusión del también noventayochista Pío Baroja, puesto que su manera de novelar no solo fue criticada por Ortega, sino también por todos aquellos escritores bajo su magisterio que figuran en la colección y que desarrollaron su actividad en las filas de la novela vanguardista. No obstante, su presencia está justificada por el extenso número de sus novelas históricas y por una concepción de la historia en nada alejada de la nueva biografía, ya que para el autor de *Zalacaín el aventurero* esta no es una ciencia, sino una rama de la literatura al concebir que la verdad del arte es superior a la de la realidad y la historia, interpretación sometida a la inseguridad de los datos¹¹². A ello hay que sumar la advertencia en las primeras páginas de su *Juan Van Halen, el oficial aventurero* acerca del período anterior a la Restauración en una dirección idéntica a la manifestada por Ortega¹¹³:

En España se han olvidado casi por completo los hombres de la primera mitad del siglo XIX. La Restauración y la Regencia, formadas por políticos y por periodistas mediocres, mostró interés en exaltar la segunda mitad del siglo XIX y darla como la más importante en nuestra Historia.

Los hombres de la primera mitad del siglo, el Empecinado, Torrijos, Zumalacárregui, Cabrera, Espartero, se distinguieron por su carácter, su valor y su energía. Los de la segunda mitad, los Castelar, los Pi y Margall, los Salmerón y los Cánovas, como maestros de cultura, no estuvieron a la altura de los otros como maestros de energía (Baroja, 1933: 9).

En lo referente a los escritores hispanoamericanos, la diversidad de procedencias problematiza su enmarcación en una sola corriente histórico-literaria. Seguramente el más conocido sea el mexicano Martín Luis Guzmán¹¹⁴, político liberal, periodista,

¹¹¹ Véase la tesis de Andreu Navarra *José María Salaverría: escritor y periodista (1904-1940)* (2005).

¹¹² Véase al respecto el estudio de Francisco J. Flores Arroyuelo *Pío Baroja y la historia* (1971), fruto de su tesis doctoral.

¹¹³ Como refiere José-Carlos Mainer en la biografía sobre Baroja, «El propósito de Ortega había tenido como horizonte de referencia el auge de la biografía histórica europea (Lyttton Strachey, Emil Ludwig, Stefan Zweig, André Maurois...), pero también un tratamiento evocador y algo distante de un siglo que intelectualmente apreciaba poco pero que le divertía: los títulos de la colección con el nombre del biografiado, seguido de una suerte de lema-resumen de su vida, y la atractiva presentación física de los volúmenes, de tipografía algo arcaizante y popular, patentizaban una posición personal que, en cierto modo, Baroja compartía» (Mainer, 2012: 285).

¹¹⁴ Martín Luis Guzmán (Chihuahua, 1887 – Ciudad de México, 1976). Escritor, periodista y diplomático. Se incorporó a la revolución mexicana, de la que después fue cronista, como delegado en la convención del Partido Progresista Constitucional (1911). Después fue consejero del ministro de la Guerra en el gobierno de Eulalio Gutiérrez y se exilió entre 1914-1920 y 1925-1936, años en los que estuvo en España. Como periodista, fundó *La Juventud* en Veracruz, dirigió en Nueva York *El Gráfico* en 1917, fundó en su país *El Mundo* en 1922, colaboró en *El Heraldo de México* y en *El Universal*, además de en la revista *Romance* —puente de unión entre los exiliados españoles y los intelectuales mexicanos—, y fundó en 1942 el semanario *Tiempo*. El fondo histórico preside toda su labor novelística: *El águila y la serpiente* (1928) —su obra de mayor proyección literaria—, *La sombra del caudillo* (1929) y *Memorias de Pancho Villa* (1938-39). Otras de sus obras son: *La querrela de México* (1915), *A orillas del Hudson* (1922), *Aventuras democráticas* (1929), *Filadelfia, paraíso de conspiradores*, y *otras historias noveladas* (1933),

cronista de la revolución mexicana y narrador. Estuvo expatriado en España entre 1925 y 1936, años en los que trabajó para *El Sol* y *La Voz*, diario del que llegó a ser director. No es de extrañar, por lo tanto, que se pensara en él para la colección dada su inserción en el Madrid de la época y la buena acogida por parte de la crítica de *El águila y la serpiente* (1928), presidida, como el resto de sus novelas, por el fondo histórico. Menos conocido en España era el también mexicano Rafael Felipe Muñoz¹¹⁵, que, como Guzmán, combinó el periodismo con un ciclo de novelas a modo de crónica de la revolución. Más conocido a este lado del Atlántico era el argentino Arturo Capdevila¹¹⁶, profesor de literatura argentina e hispanoamericana en la Universidad de La Plata y amigo de Guillermo de Torre. La lista de escritores se completa con la peruana Angélica Palma¹¹⁷ —hija del escritor romántico Ricardo Palma—, el cubano Jorge Mañach¹¹⁸ —cuyo *Martí: el apóstol* se estima aún como una de las mejores biografías del poeta—

El hombre y sus armas (1938), *Campos de batalla* (1939), *Panoramas políticos y la causa del pobre* (1940), *Muertes históricas* (1958), *Islas Mariás, novela y drama* (1959), *Academia* (1959), *Otras páginas* (1959), *Maestros rurales y Piratas y Corsarios* (1960), *Pábulo para la historia* (1960), *Necesidad de cumplir las leyes de reforma* (1963); *Febrero de 1913* (1963) y *Crónicas de mi destierro* (1964).

¹¹⁵ Rafael Felipe Muñoz (Chihuahua, México, 1899 – Ciudad de México, 1972). Escritor y periodista mexicano. Al estallar la revolución cubrió la información del frente y, terminada la contienda, fue jefe de prensa del general Álvaro Obregón. Fue editor y cofundador de varios diarios (*El Heraldillo de México*, *El Universal Gráfico*, etc.), sin embargo, fue su obra novelística la que le proporcionó un nombre destacado en la historia de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX: *El feroz cabecilla* (1928), *Vámonos con Pancho Villa* (1930), *El hombre malo* (1931), *Si me han de matar mañana* (1933), *Su Alteza Serenísima* (1936) y *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1942).

¹¹⁶ Arturo Capdevila (Córdoba, Argentina, 1889 – Buenos Aires, 1967). Escritor, jurista y profesor de Filosofía y Sociología en su ciudad natal, y profesor de Literatura argentina e hispanoamericana en la Universidad de La Plata. Practicó la poesía —*Jardines solos* (1911), *Melpómene* (1912), *El poema de Nenúfar* (1915), *El libro de la noche* (1917), *La fiesta del mundo* (1921), *El tiempo que se fue* (1926), *El apocalipsis de San Lenin* (1929), *Simbad* (1929), *Córdoba azul* (1940), *Otoño en flor* (1952)—, el drama —*La Sulamita* (1916), *El amor de Schehrazada* (1918), *La casa de los fantasmas* (1926), *Zincalí* (1927), *Branca d'Oria* (1933), *Cuando el vals y los lancros* (1937), *Consumación de Sigmund Freud* (1946)—, la novela —*Arbaces, maestro de amor* (1945), *Advenimiento* (1947) y *El gran reidor Segovia*—, el libro de viajes —*Tierras nobles: viajes por España y Portugal* (1925)—, el ensayo —*La dulce patria* (1917), *Babel el castellano* (1928) y *Antano* (1936)—, el estudio jurídico-histórico —*Dharma: influencia de Oriente en el Derecho de Roma* (1914), *Las vísperas de Caseraos* (1922), *Las invasiones inglesas* (1938), *Historia de Dorrego* (1949), *La ruta de San Martín* (1950)—, el estudio literario —*Los románticos: espectros, fantasmas y muñecos del romanticismo* (1929), *El pensamiento vivo de Benito Pérez Galdós* (1944), *Popol-vuh o la Biblia de los mayas* (1945)—.

¹¹⁷ Angélica Palma (Lima, Perú, 1883 – Rosario, Argentina, 1935). Escritora y periodista, colaboró en publicaciones peruanas como *Prisma*, *El Comercio*, *Variedades* o *La Crónica*. En 1919 viajó a España y editó las *Tradiciones Peruanas* de su padre, Ricardo Palma (1924-1925). Entre sus diferentes obras se encuentran *Vencida* (1918), *Por senda propia* (1921), *Coloniaje romántico* (1923), *Tiempos de la Patria Vieja* (1923), *Uno de tantos* (1926), *Sombra alucinante* (1939), *Contando cuentos, cuentos para niños* (1930); y la biografía *Ricardo Palma* (1933).

¹¹⁸ Jorge Mañach (Sagua la Grande, Cuba, 1898 – San Juan de Puerto Rico, 1961). Escritor, sociólogo, historiador y crítico, cultivó los géneros literarios más diversos, en especial el ensayo. Buena parte de sus primeros años transcurrieron en España, país al que se sintió ligado por sus antecedentes familiares y su formación literaria, inclinada hacia Marañón y Ortega y Gasset. De su producción cabe citar *La pintura en Cuba* (1925), *Estampas de San Cristóbal* (1926), *Goya* (1928), *Indagación del choteo* (1928), *Historia y estilo* (1944), *Pasado vigente* (1938), *Imagen de Ortega* (1956) y *Visititas españolas* (1960).

y el uruguayo Alberto Lasplaces¹¹⁹. En líneas generales, la mayoría de estos escritores hispanoamericanos tendían hacia el periodismo y el ensayo, hacia lo histórico, aunque alguno de ellos también se hubiera encaminado hacia géneros literarios.

La línea entre escritores de corte ensayístico e historiadores es fácilmente franqueable. Entre estos últimos se encuentran los españoles Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia —marqués de Villa-Urrutia—¹²⁰, Luis de Sosa, Francisco Melgar y Trampús¹²¹ y José María Azcona y Díaz de Rada¹²², a los que cabe unir los que combinan los estudios históricos con la política como el conde de Romanones —el autor con más biografías de toda la colección—, Félix Llanos y Torriglia y Antonio Urbina y Melgarejo¹²³. No es extraño este paso de la política a la historia puesto que, la mayor parte de ellos de tendencia conservadora, se insertan en la tradición que entiende la historia como una obra político-literaria donde se recogen los caracteres y se valoran

¹¹⁹ Alberto Lasplaces (Montevideo, Uruguay, 1887-1950). Escritor y periodista, autor de cuentos como *El club de los jubilados* (1937) y de ensayos como *Opiniones literarias* (1919). Como traductor, hizo una traducción de los poemas de Edgar Allan Poe en 1919. Además de la biografía sobre Artigas, también escribió la *Vida admirable de José Pedro Varela* (1928).

¹²⁰ Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia (marqués de Villa-Urrutia) (La Habana, Cuba, 1850 – Madrid, 1933). Diplomático e historiador español, primer marqués de Villa-Urrutia. Liberal conservador, ocupó varios cargos diplomáticos por todo el mundo, fue ministro de Estado de Raimundo Fernández Villaverde (1905), senador vitalicio (1904-1905) y miembro de número de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia. Colaboró en la revista *España, Revista Contemporánea, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* y en el *Boletín de la Real Academia de Historia*. Entre sus principales obras destacan: *Una embajada a Marruecos en 1882. Apuntes de viaje* (1883), *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la emperatriz Doña Margarita. Infanta de España, esposa del emperador Leopoldo I* (1905), *España en el Congreso de Viena, según la correspondencia oficial de Don Pedro Gómez Labrador; Marqués de Labrador* (1907), *Relaciones entre España e Inglaterra durante la Guerra de la Independencia. Apuntes para la Historia Diplomática de España de 1808 a 1814* (1911-1914), *Las mujeres de Fernando VII* (1916), *Fernando VII. Rey Constitucional. Historia diplomática de España de 1820 a 1823* (1922), *Lucrecia Borja. Estudio histórico* (1922), *Talleyrand. Ensayo biográfico* (1922), *Los embajadores de España en París de 1883 a 1889...* (1927), *Fernando VII. Rey Absoluto. La ominosa década de 1823 a 1833* (1931), *Madame de Stael* (1930), *Fernán-Núñez. El embajador* (1931), *Cristina de Suecia* (1933), *Cartas al Ministro de Estado (1907-1909)* (1994).

¹²¹ Francisco Melgar y Trampús (1903-1971). No se han encontrado datos significativos de este autor, más allá de la concesión del título carlista de II conde de Melgar (1956-1971). Algunas de sus obras son: *O'Donnell* (1946), *Pequeña historia de las guerras carlistas* (1958) y *El noble final de la escisión dinástica* (1964).

¹²² José María Azcona y Díaz de Rada (Tafalla, Navarra, 1882-1951). Escritor, bibliófilo y especialista en la historia española del siglo XIX, sus guerras civiles y sus fuentes documentales; académico de la Real Academia de la Historia desde 1921. Fue juez de paz y alcalde de Tafalla (1910-1911) y diputado a Cortes (1914-1916) por el Partido Liberal. Publicó las *Memorias de Ángel Morrás* (1933), *De Madrid a Navarra. Memorias de una prerrevolución* (1936), *Zumalacárregui: Estudio crítico de las fuentes históricas de su tiempo* (1946), *Bibliografía de San Francisco de Javier* (1952). En sus artículos periodísticos empleó casi siempre el seudónimo de *Fray Gerundio*.

¹²³ Antonio Urbina y Melgarejo (Madrid, 1895-1967). Marqués de Rozalejo y marqués del Valdo. Ingeniero agrónomo, gobernador civil de varias provincias —entre ellas Guipúzcoa—, hombre de cámara de Alfonso XIII y miembro del Consejo Real de Juan de Borbón. Además de *Cheste, o todo un siglo (1809-1906)*, escribió también otras obras de investigación histórica como *Las relaciones comerciales con Rusia* (1933), *La industrialización y el resurgimiento de España: hacia una economía nacional* (1942), *Inglaterra y las fuerzas del abismo...* (1942), *Las invasiones inglesas del Río de la Plata* (1948).

las acciones de las grandes figuras sin dejar de hacer mención al ambiente social en el que desarrollan su existencia y actividad. En el ámbito hispanoamericano, la mayoría de estos historiadores eran profesores universitarios —Herminio Portell Vilá¹²⁴ y Aníbal Ponce¹²⁵— o académicos, como Victoriano Salado Álvarez¹²⁶. Contrasta, por lo tanto, el perfil historiador y académico de estos biógrafos con el propósito de la nueva biografía.

Más discordante con esos propósitos de renovación es la constatación de ese grupo de políticos y del reducto de quienes solo se acercaron a los estudios históricos con ocasión del encargo de Espasa-Calpe, dado que su designación obedece al conocimiento directo del biografado que, por lo tanto, conllevaba la falta de perspectiva y la mitificación del personaje. Este grupo, el más heterogéneo y difícil de precisar, comprende entre otros, a autores ocasionales o dados a géneros menos literarios como el conde de Rodezno —político de ideología carlista encargado del *Carlos VII*—, el ministro y biógrafo de Maura César Silió¹²⁷, el republicano Pedro Gómez Chaix¹²⁸ —biógrafo de Ruiz Zorrilla, fundador del Partido Republicano Progresista—, los militares Manuel de Mendívil y Luis Bermúdez de Castro, Eduardo García del Real —médico que había publicado algunas historias de medicina en Espasa-Calpe—, el

¹²⁴ Herminio Portell (Vilá Cárdenas, Cuba, 1901 – La Florida, EE. UU., 1992). Historiador cubano, catedrático de Historia de América y de Historia Moderna de la Universidad de La Habana exiliado en EE. UU desde 1959. Además de la biografía sobre Céspedes es autor de *Historia de Cárdenas* (1928) e *Historia de Cuba en sus relaciones con los Estados Unidos y España* (1938-1941).

¹²⁵ Aníbal Ponce (Buenos Aires, 1898 – México, 1938). Escritor argentino exiliado desde 1936 en México, donde fue catedrático de Humanidades en la Universidad Nacional. Además de la biografía sobre Sarmiento escribió *La vejez de Sarmiento* (1927), *Un cuaderno de croquis* (1927), *La gramática de los sentimientos* (1929), *Educación y lucha de clases* (1936) y *De Erasmo a Romain Rolland* (1936).

¹²⁶ Victoriano Salado Álvarez (Teocaltiche, México, 1867 – Ciudad de México, 1931). Periodista, escritor, historiador, diplomático y académico mexicano. Vivió exiliado en España (1914-1919) y en Estados Unidos (1919-1921). Colaboró con *Excelsior* y *El Universal*, *El Correo de Jalisco*, *La República Literaria*, *El Imparcial*, *La Opinión*, *La Prensa de San Antonio* y *Diario de Yucatán*. Entre sus obras destacan: *De mi cosecha, colección de estudios críticos literarios de la tradición nacionalista frente al modernismo* (1899), *De autos, colección de cuentos* (1901), *Episodios nacionales mexicanos* (1903-1906), *México peregrino* (1924), *Memorias de Victoriano Salado Álvarez* (1929).

¹²⁷ César Silió (Medina de Rioseco, Valladolid, 1865 – Madrid, 1944). Político, jurisconsulto y escritor. Fue diputado por Valladolid (1903-1910), además de concejal y director de *El Norte de Castilla* y más tarde de *La Libertad*. Miembro significativo del maurismo, ocupó cargos políticos como el de senador y ministro de Instrucción Pública (1919, 1921, 1922). Escribió libros, entre ellos *La crisis del Derecho penal* (1891), *Problemas del día* (1900) y *La educación nacional* (1914). Fue vocal del primer Consejo de Administración de Calpe en junio de 1918.

¹²⁸ Pedro Gómez Chaix (Málaga 1864-1955). Fue senador y uno de los máximos propulsores de la Unión Republicana (1903-1910), diputado por la Conjunción Republicano-Socialista (1931), además de propietario de *El Popular*. Algunos de sus libros son *La filosofía en los poetas clásicos latinos* (1886) y *Jurisdicción especial mercantil* (1927).

tipógrafo Juan José Morato¹²⁹ —considerado uno de los historiadores pioneros en el movimiento obrero español—, etc.

La heterogeneidad de autores de la colección refleja, a su vez, la diversidad de ideologías en pugna durante la Segunda República, algo que, por otro lado, repercute en los diferentes puntos de vista desde los que se produce el acercamiento al género biográfico, comenzando por los que intentan imprimirle un carácter literario hasta quienes como Bermúdez de Castro admiten haber «pintado el boceto sin arte, claro está, pero con todo el parecido posible» (1934: 11)¹³⁰, pasando por Alfonso Teja Zabre¹³¹, que advierte haber adaptado un ensayo biográfico anterior «alegrándole el estilo» para encajarlo en el marco de la colección (1934: 8).

Como es lógico, la disparidad de biógrafos también reverbera en la relación establecida entre biógrafo y biografado. Por una parte se percibe la distancia crítica que en algunas ocasiones, como el ejemplo comentado de Luis de Oteyza respecto a López de Ayala, recuerda el tono desmitificador e irónico de Lytton Strachey. Similar es el empleado por Eduardo de Ontañón, quien, a modo de crítica y parodia al mismo tiempo, configura un ingenioso prólogo en su biografía sobre el cura Merino consistente en una carta apócrifa de este dirigida al autor defendiéndose de los embustes y la frivolidad vertida en su retrato. A ello responde Ontañón con otra misiva en la que asegura haberse acogido a los datos más vivos y populares por considerar que son los más auténticos¹³².

¹²⁹ Juan José Morato (Madrid, 1864 – Moscú, 1938). Tipógrafo y publicista de formación autodidacta vinculado al socialismo madrileño. Fue redactor y luego administrador de *El Socialista* (entre 1898 y 1901), y también escribió en *La Voz del Pueblo*, *La lucha de clases*, *El Obrero*, *Democracia*, *Tiempos Nuevos*, *El Herald*, *Vida Nueva*, *Revista Nueva* y *La libertad*. Tras pertenecer al Frente Popular, se exilió. Se le considera uno de los pioneros de la historia del movimiento obrero español. Tradujo obras socialistas de Lafargue, Deville o W. Morris y obras literarias de Nodier, Salgari, George Sand o Eça de Queirós. Entre sus obras se encuentran: *Notas para una historia de los modos de producción en España* (1897), *España y el descubrimiento de América* (1899), *Guía práctica del compositor tipográfico* (1900), *Jaime Vera y el socialismo* (1918), *El partido socialista obrero: génesis, doctrina, hombres, organización, desarrollo, acción, estado actual* (1918), *La cuna de un gigante. Historia de la Asociación General del Arte de Imprimir* (1925), *Historia de la Sección Española de la Internacional (1868-1874)* (1939).

¹³⁰ Esta ausencia de pretensión artística contrasta con lo dicho de él por Fernández Almagro en 1928 al reseñar su libro *De la Revolución a la Restauración*: «Sabe contar: virtud genuina de historiador que, a su modo, es un novelista. Sin el arte de un novelista, el historiador no sabría de relieves y claroscuros» (1928c: 3). Quizás fuera esta obra y este juicio los que le llevaron a contar con él para la colección.

¹³¹ Alfonso Teja Zabre (San Luis de la Paz, Guanajuato, México, 1888 – Ciudad de México, 1962). Jurista, historiador y diplomático mexicano. Su labor más interesante fue la de historiador, en la que destacan *Historia de Cuauhtémoc* (1924), *Ensayos de Historia de México* (1934-36), *Breve historia de México* (1936), *Teoría de la revolución* (1938), *El adiós a Rubén Darío* (1941) y *Dinámica de la historia y la frontera interamericana* (1947).

¹³² En el caso de Eduardo de Ontañón, fue él mismo quien ofreció a Melchor Fernández Almagro la biografía de Merino por considerar que, frente al Empecinado, tenía otro perfil, una «aureola novelesca de alegre y sórdida andanza, de veleidad y soberbia y fantasía toscamente campesina» (FA/2720).

Por otra parte, también hay autores que, según lo indicado, habían conocido directamente a su retratado y que, por consiguiente, no esconden su simpatía hacia ellos. Es una postura ambigua ya que, aun siendo cercana a la inclinación e identificación defendida por André Maurois y subrayada por Fernández Almagro en la crítica al *Luis Candelas*, también es parecida al antiguo modelo en que se designaban como biógrafos a conocidos de la familia o del personaje por lo que entremezclaban subjetividad y mitificación. Ejemplos de estos biógrafos próximos a sus biografiados son el conde de Romanones, al menos en cuanto a Sagasta y la regente María Cristina; el marqués de Villa-Urrutia, quien presume de la afiliación con la emperatriz Eugenia de Guzmán al considerarla «merecedora de una biografía en que resplandezca la verdad y que se le haga la justicia que le niegan a menudo sus apasionados enemigos políticos» (Villa-Urrutia, 1930: 19); Pedro de Répide, director durante un tiempo de la biblioteca de su biografiada, Isabel II; Salvador Bermúdez de Castro¹³³, secretario de Cánovas del Castillo; o César Silió, quien no oculta haber sido amigo y partidario de Maura y sostiene que «Toda biografía, si no yerro, supone un punto de contacto entre el biografiado y el biógrafo» (Silió, 1934: 7). De hecho, para él es imposible la imparcialidad:

Lo que sí es asequible y exigible en las biografías, que no han de reducirse al frío relato cronológico de una vida, es la fidelidad en la exposición de los hechos, la escrupulosa rectitud en el juicio y el tono limpio de pasión, comprensivo del momento y de las circunstancias, al comentar (1934: 8).

También para Luis de Sosa el mayor inconveniente al trazar una biografía era el «apasionamiento que se adueña de nosotros de un modo inevitable» (1930: 9). Y es que, a pesar de no ser todos escritores o novelistas, muchos de estos aprendices de biógrafo más adheridos a la disciplina histórica manifestaban en sus prólogos estar al corriente del nuevo tipo de modelo biográfico que traspasaba la mera sucesión de acontecimientos, bien fuera por la poética que se iba forjando en la prensa española, por la lectura directa de los biógrafos europeos —principalmente de Maurois, Ludwig o Zweig—, por la opinión de Ortega o, directamente, porque fuese la pauta que les

¹³³ Salvador Bermúdez de Castro y O'Lawlor. (Madrid, 1863-1945). Político de tendencia conservadora, sociólogo, escritor, periodista, bibliófilo e historiador aficionado. Segundo marqués de Lema y duque de Ripalda. Fue secretario de Antonio Cánovas del Castillo y militante del Partido Liberal Conservador. Miembro de la Real Academia de Historia (1916) y de Real Academia Española (1935), compartió con el marqués Villa-Urrutia, el duque de Maura y otros historiadores aristócratas la tradición de la Historia entendida como obra político-literaria. Algunas de sus obras son: *Antecedentes políticos y diplomáticos de los sucesos de 1808. Estudio histórico-crítico* (1909-1911), *Estudios históricos y críticos* (1913), *De la revolución a la restauración* (1927), *Mis recuerdos (1880-1901)* (1930), *La política exterior española a principios del siglo XIX* (1935), *España 1640: lecciones intemporales de una derrota* (1997).

proporcionase Melchor Fernández Almagro o Espasa-Calpe. Notorio de todo ello son las indicaciones de Romanones, quien se reconoce «aprendiz de escritor» y destaca rehuir de la profusión de datos propia de las biografías anteriores al cambio de paradigma, al tiempo que asegura no pretender copiar los modelos que «no faltan allende las fronteras» (1930: 17). Seguramente debido a la tendencia historiográfica en la que se enclava, el autor comparte la voluntad de Maurois y de Ortega de reflejar la existencia de los personajes históricos en su devenir, en su ejecución y quehacer, y de ofrecérselos al lector para que los vea vivir. Así se puede observar en *Sagasta, o el político*, donde expone acerca de las pautas que rigen toda la colección:

No son los datos biográficos del gran caudillo liberal lo que puede importar en mayor grado al lector de VIDAS ESPAÑOLAS E HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XIX; sin duda, lo que esta Biblioteca se ha propuesto es dar a conocer, tanto la vida pública, la vida íntima de las figuras más interesantes de aquella centuria, descubriendo el resorte de sus acciones, la pasión que las movió, el ambiente que respiraron, el ritmo en fin, de toda su época.

Al trazar estas siluetas hay que hacer algo más que historia, aunque podría parecer algo menos. Para ello precisa no dejar de lado a la fantasía, porque la historia escueta es siempre árida y, a fuerza de intentar ser la verdad misma, fatalmente se aleja de ella no pocas veces (Romanones, 1930: 17).

Queda constancia, de este modo, de la intención de la nueva biografía de contrastar la faceta pública con la íntima, de reflejar la complejidad de toda existencia e insertarla en sus circunstancias, en el friso de la época del que habla Maurois, sin dejar de lado una fantasía que no equivale a invención. También en las introducciones de *Salamanca: conquistador de riqueza, gran señor* (1931) y de *Espartero: el general del pueblo* (1932) Romanones incide en esa determinación de penetrar en el alma del biografiado. Por ejemplo, sobre la biografía del banquero especifica:

Referir los episodios de su vida, recoger las anécdotas que se le atribuyen, verdaderas unas, falsas otras, no han de constituir la principal finalidad de estas páginas: nos proponemos, aunque el empeño sea difícil, algo más; llegar a lo hondo de su complicada individualidad, seguir el desarrollo de esta en los múltiples aspectos que ofrece, describir, en suma, cómo se logra una fortuna de cientos de millones, y cómo se muere, después de una lucha de cincuenta años, casi pobre (1931: 13-14).

El político e historiador tiene aprehendida su misión de penetrar en el jeroglífico de la vida humana y de comprender al biografiado, más allá de la narración de los hechos externos. Es por ello por lo que *Julio Romano* antepone la siguiente cita de Croce a su vida de Weyler:

...Y en un sentido completamente diferente (o sea reaccionando contra la falsa idea de una objetividad histórica que se limita a la mera reproducción al dato) se puso perfectamente en luz que ninguna narración histórica es posible sin la “reacción” del sentimiento frente al dato (en Rodríguez de la Peña, 1934: 11).

Se observa, por lo tanto, la predisposición de los nuevos biógrafos a reconstruir la historia de un alma haciendo revivir al personaje y despolvándolo de la mera relación

de anécdotas. Lo mismo ocurre con Espartero, con quien Romanones admite intentar «sin traicionar la verdad histórica, trazar su silueta, esforzándome más en llegar al fondo de su alma que en relatar fiel y cronológicamente sus hechos biográficos, y el lector me perdonará si en algún momento dejo que la fantasía guíe mi pluma» (1932: 9). Esta alusión a la fantasía, es sin duda, la más polémica y la menos repetida por sus compañeros de colección.

Las ideas en torno a la nueva biografía, así como los ecos orteguianos, también resuenan con gran evidencia en otras de las introducciones que anteponen los autores. Uno de los que hay que destacar, precisamente por su condición de militar, es Manuel de Mendívil, quien, además de afirmar no aspirar a escribir la biografía «monda y lironda» del marino Méndez-Ñúñez y rehuir de la «erudición copiosa», cifra del siguiente modo su concepción biográfica:

Un hombre no es una abstracción; desde que nace hasta que muere vive el hombre en el mundo en relación continua con sus semejantes; la profesión que elige encauza sus actividades; el medio ambiente se refleja en él; sus acciones y reacciones reflejarán a su vez aquel ambiente, y el examen de tal ambiente nos hará conocer si el héroe, doblegándose al común sentir, fue una simple unidad en el manso rebaño de Panurgo, o si, por tener ideas arraigadas, ideas antioportunistas, y por ajustar a ellas en todo momento su conducta, fue lo que ahora llaman un inadaptado.

Quisiera, en fin, que vivierais conmigo la vida del héroe, que le acompañarais en sus vicisitudes y fuerais siguiéndole paso a paso a través de sus varias incidencias, atentos siempre al fondo del cuadro, es decir, al lugar de la acción, a los múltiples sucesos que en torno al héroe se producían, y a los que, como es lógico y natural, se ajustarían su pensamiento antes que nada y su conducta a continuación (Mendívil, 1930: 12-13).

Nuevamente, puede leerse entre líneas la importancia concedida al ambiente como telón de fondo por parte de los nuevos biógrafos europeos, pero también el peso de la circunstancia orteguiana. Asimismo, la dualidad entre las acciones y el pensamiento del biografiado, lo exterior y lo interior sintetizan la intención de traspasar la historia, el mero dato, y de disponerse a captar realmente al individuo acoplando una perspectiva «desde dentro». Otros, como Arturo Capdevila, se acogen a la licencia de no seguir «el método cronológico estricto» (1932: 7), discurso especialmente característico de Strachey con sus analepsis y prolepsis, y subrayan la importancia de ver vivir a su biografiado. Asimismo, el escritor argentino discurre del siguiente modo acerca de la hibridez del nuevo paradigma biográfico:

Por lo restante, no deseo averiguar si mi trabajo pertenece más a la novela que a la historia. Parten límites la historia y la novela en la biografía. Mas presumo que este mi libro será tanto más histórico cuanto más novelesco parezca. Quiero decir que he avanzado sin miedo hacia la novela, en busca de la mayor verdad posible para bien de un personaje profundamente novelesco (Capdevila, 1932: 7-8).

El sentido novelesco, pauta de Fernández Almagro para los números de la colección, depende, en palabras de Capdevila, de los rasgos del biografiado y del

requisito de verlo vivir, de modo que se adopta la distinción de André Maurois entre biografía novelada y biografía novelesca. También novelescos son los biografiados de otro novelista, Pío Baroja. El suyo es el único caso en el que de un personaje real y a la vez protagonista de su serie de novelas históricas *Memorias de un hombre de acción* (1913-1935) se da el paso a la biografía novelesca, cuando llevaba escritas veinte de las veintidós que componen la serie. Como comenta Flores Arroyuelo, en la biografía de Aviraneta para Espasa-Calpe el autor reconstruyó y fijó la figura de este y añadió aquellas épocas y episodios «que no habían encontrado acomodo con la ficción por no tener la suficiente fuerza expresiva o por no querer Baroja aventurarse en un terreno inédito a su propia experiencia» (Flores Arroyuelo, 1971: 203). En cambio, la biografía de Van Halen no le permitió levantar ninguna serie de ficción porque este ya había dejado constancia de sus aventuras en sus memorias y folletos, por lo que «tuvo que reservar su imaginación ante los copiosos datos que las fuentes le proporcionaban» (1971: 217).

De las palabras de Baroja en su incursión por el género biográfico se extrae que, a priori, parecía intentar desmarcarse o singularizarse respecto al resto de biógrafos al incidir tanto en los datos. Sin embargo, en el caso de Aviraneta, el autor confiesa: «Como en todos los asuntos de que me he ocupado, mi curiosidad por Aviraneta partió, más que de una lectura previa, de las relaciones individuales» (Baroja, 1931: 7). Hay en este interés por su antepasado lejano, por lo tanto, la empatía necesaria entre biógrafo y biografiado realizada por la nueva biografía. En cambio, en la introducción de Van Halen Baroja sostiene no haberse dejado llevar por su vena de novelista, sino por la de mero historiador: «Yo no sé si en una biografía puramente histórica como esta la tarea del escritor debe consistir en estilizarla y en adornarla o únicamente en buscar datos para aclarar sus puntos oscuros. Yo he optado por esto último dentro de la pobreza de mis medios» (Baroja, 1933: 7). Más adelante, refuerza esa objetividad advirtiendo que al existir unas *Memorias* del oficial

[...] no hay más remedio que seguirle fielmente. No se puede fantasear como en una novela. Únicamente se pueden cotejar en otros libros sus afirmaciones y ver si son ciertas o equivocadas. Se puede también llenar los huecos de su narración, y eso hemos intentado hacer (1933: 39).

A pesar de esta aparente fidelidad al dato y de citar constantemente esas memorias, no debe perderse de vista la concepción barojiana de que la historia es una rama de la literatura precisamente por la inseguridad de los datos, de manera que esas memorias pierden pronto valor al estar escritas en realidad por un tal Ch. Rogier. Sí cabe referir, no obstante, que la cantidad y extensión de las notas al pie de esta segunda

biografía barojiana están lejos de la amenidad del nuevo modelo biográfico y contrasta con el resto de las de la serie biográfica. A grandes rasgos, las dos biografías de Baroja se asemejan a la novela de aventuras en las que se suceden las peripecias sin que se profundice en las causas ni en las circunstancias, por lo que el destino o la vocación a los que aspira la nueva biografía y Ortega quedan del todo diluidos y ausentes.

En el caso de otro novelista, José María Salaverría, en sus biografías sobre Bolívar e Iparraguirre —este último propuesto por él mismo para la colección según la correspondencia de Fernández Almagro— el personaje es el preámbulo para deslizar sus ideas. Como en muchas de sus obras, Salaverría se sirve del hibridismo genérico, una mezcla de ensayo, novela y biografía, para propagar, como bien apunta Andreu Navarra, «un mensaje netamente ultranacionalista» (2005: 369). Es así como prima el ensayo sobre la biografía, de modo que su *Bolívar* acaba por insertarse en sus obras del ciclo americano pues, aunque le interesa el perfil de hombre de acción y culto del libertador, ideológicamente el escritor se ve impelido a desautorizar la oposición del caudillo al poder español; esto es, a demostrar su tesis de que solo se puede gobernar desde posturas conservadoras y a poner el foco sobre aquellos españoles que despiertan su simpatías (2005: 367-368). Algo similar ocurre en *Iparraguirre: el último bardo*, donde la digresión política y sociológica se adueña del relato biográfico. Según queda patente en el estudio de Andreu Navarra, Salaverría consigue con ello «dar rienda suelta a sus convicciones románticas, a la vez que trata de discriminar “científicamente” la raza pura vasca, y nos ofrece un retrato esteticista pero superficial de su admirado “versolari”» (2005: 334).

Falta por ver cómo Jarnés, Espina, Chabás, Marichalar y Cabezas, los teóricos de la biografía y novelistas, ejecutan la práctica biográfica que les fue encargada, algo reservado para el capítulo 8. Sin embargo, el análisis llevado a cabo hasta el momento sobre los biografiados y los biógrafos de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX pone de relieve que, pese a ser una serie editorial deudora del ambiente prerrepblicano, aún tanto a autores y personajes progresistas como a conservadores. Ello, unido a la alternancia de biógrafos escritores, historiadores, políticos..., repercute en el modo de abordar la tarea biográfica y en el de acogerse o no al nuevo patrón europeo.

El examen de biógrafos y biografiados parece encaminar hacia una colección con frutos muy dispares en su calidad, en ocasiones debido al poco interés del biografiado y en otras a la mala elección del biógrafo. Esta sensación de proyecto

abortado se incrementa al contrastar la nómina de autores y personajes con la que Espasa-Calpe y de Melchor Fernández Almagro barajaron. Reconduciendo los pasos hacia los anuncios de la colección y la correspondencia entre editorial y director se descubre que el *Teresa Mancha* de Rosa Chacel no fue el único libro que no llegó a ver la luz en la colección. Por ejemplo, junto a ella en los primeros reclamos de la serie se anunciaban *Olózaga* por el político e historiador Manuel Núñez de Arenas, *Antonio Maura* por el también político Ángel Ossorio y Gallardo¹³⁴ en lugar de por Romanones, y *Sanz del Río* por el profesor de la Institución Libre de Enseñanza Fernando de los Ríos. Además, el grupo de biógrafos literarios era mayor que el resultante, pues estaba previsto: *El general Prim* por el escritor Ángel Sánchez Rivero, *El Empecinado* por Juan de la Encina —en realidad seudónimo del crítico de *La Voz* Ricardo Gutiérrez Abascal ya aparecido en el apartado 5.3.1.—, *José de Salamanca* por el poeta Manuel Abril y no por Romanones, *Jacinto Verdaguer* por el también poeta Tomàs Garcés, *Francisco Mayoral* por Azorín, *El general Savalls* por Josep Pla, *Calvo de Rozas* por el político Mariano Marfil, *Donoso Cortés* por Eugeni d'Ors en lugar de Schramm, *Manuel García* por Adolfo Salazar. Incluso se esperaba que Fernández Almagro escribiera un *Narváez* y que Ortega y Gasset biografiara al político y escritor romántico Gabriel García de Tassara.

Huelga porfiar en las limitaciones que conlleva indagar acerca de estos encargos truncados. En algunos casos, siguiendo la pista del desarrollo de la colección se observa que los personajes cambian de un autor a otro; por ejemplo, Juan de la Encina pasaba a ocuparse de *El marqués de Mendigorriá* y *El Empecinado* iba a ser biografiado por Gregorio Marañón ya que, según consta en carta de Antonio Marichalar a Fernández Almagro, el médico deseaba escribir esta biografía si no se encargaba de ella Juan de la Encina (FA/2717 del 29-12-1930). En otras ocasiones, hay alguna constancia o alusión en la correspondencia entre los apoderados de Espasa-Calpe y Fernández Almagro. Por ella sabemos que la editorial quería que el mexicano Jaime Torres Bodet¹³⁵ biografiara a

¹³⁴ Ángel Ossorio y Gallardo (Madrid, 1873 – Buenos Aires, 1946). Abogado y político democristiano, ministro de Fomento durante el reinado de Alfonso XIII y embajador de la Segunda República. Escribió *Historia del pensamiento político catalán durante la guerra de España con la República Francesa* (1913), *El Alma de la Toga* (1919), *Esbozos Históricos* (1930), *Cartas a una Señora sobre Temas de Derecho Político* (1932), o las póstumas *Mis Memoria* (1975) y *La España de mi vida. Autobiografía* (1977).

¹³⁵ Jaime Torres Bodet (Ciudad de México, 1902-1974). Escritor, diplomático y director general de la Unesco (1948-1952). A lo largo de su carrera diplomática, estuvo destinado en Madrid (1929-1931), París (1931-1934), La Haya, etc. Miembro del grupo de la revista *Los contemporáneos*, cultivó la poesía, el

Morelos —finalmente abordado por Alfonso Teja Zabre— y que el autor se sentía orgulloso de incluirse en el proyecto (FA/2707 y FA/2725); sin embargo, se desconoce el motivo por el que acabó escribiéndola Alfonso Teja. También hay evidencias sobre *Azorín*, quien parece que en un principio iba a ocuparse de la biografía de Rosalía de Castro, pero el novelista acabó retractándose «puesto que se había publicado recientemente un libro sobre la misma figura, enviamos nuevo contrato con el nombre en blanco (nos dijo que él pensaría el que iba a hacer)» (FA/2486 del 13-08-1929). Se deduce que *Azorín* rellenó ese nombre en blanco con el del sargento Francisco Mayoral; en cambio, se desconocen las causas por las que esta biografía quedó malograda. Junto a él cabe hablar de otro noventaiochista, Miguel de Unamuno. La editorial deseaba que se ocupara de Benito Pérez Galdós y Fernández Almagro recurrió al yerno del catedrático de Salamanca, José María Quiroga, para conseguir su asentimiento. Este último le informaba en carta del 8 de julio de 1930 que «Don Miguel está pasando por una crisis de vagancia tremenda»:

Respecto a lo de la biografía de Galdós, sin embargo, está dispuesto a hacerla. Pero quiere que le dejen tiempo. Necesita releer todo Galdós, y, antes, que le den una especie de “curriculum vitae” del personaje. En realidad, una serie de fechas: año de nacimiento, fecha de llegada a Madrid, y la de cada una de sus obras. Además, hablar con alguno de los que le trataron de cerca, como, por ejemplo, el sobrino (FA/2688).

De nuevo, se pierde la pista, inadvertida en el epistolario entre Quiroga Plá y Unamuno, y se desconoce a dónde fue a parar aquel proyecto unamuniano. La casuística de este vaivén de nombres es muy variada e incluso hay ejemplos en los que, llegado el momento, era el autor quien debía romper el compromiso por encontrarse saturado de trabajo: es lo que ocurrió con Ramón María Tenreiro y su uque de Rivas o con Tomàs Garcés¹³⁶ y su Verdguer. En el caso del poeta y mosén catalán, Josep Pla se mostró interesado en biografíarle, aunque al estar convenido que lo hiciera Garcés se decantó por Savalls. Más sombrío es lo acaecido con la vida de Prim, ofrecida en un origen a Ángel Sánchez Rivero. Tras su prematura muerte en agosto de 1930 se le asignó a Joan Estelrich (FA/2562) y también Benjamín Jarnés se brindó a terminarla a partir de los

ensayo y la narración: *Fervor* (1918), *El corazón delirante* (1922), *La casa* (1923), *Los días* (1923), *Destierro* (1930), *Estrella de día* (1933), *Fronteras* (1954), *Tiempo de arena* (1955), *Sin tregua* (1957), *Balzac* (1959), *Memorias* (1961), *Tolstoi* (1965), *Rubén Darío* (1966), *Proust* (1967), etc..

¹³⁶ Tomàs Garcés i Miravet (Barcelona, 1901-1993). Abogado, poeta, traductor, crítico literario y profesor universitario. Fundó la revista *Mar Vella*, y colaboró en *La Publicitat*, *Ariel*, *Serra d'Or*, *Revista de Poesia* y *Revista de Catalunya*, entre otras. También fue uno de los fundadores de *Quaderns de Poesia*. Algunos de sus poemarios son *Vint cançons* (1922), *Tres cançons* (1923), *El somni* (1927), *Paradís* (1931), *El senyal* (1935), *La nit de Sant Joan* (1951), *Viatge d'octubre* (1955),...; y entre su obra en prosa figuran *Paisatges i lectures* (1926), *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits* (1977), *El temps que fuig* (1984), etc.

materiales de Sánchez Rivero (FA/2725), aunque no haya indicios que aclaren por qué acabó culminándola Emeterio S. Santovenia. Sí hay pruebas, en cambio, de los movimientos por parte de Espasa-Calpe para incluir en su plantilla de nuevos biógrafos, además de a Gabriel Alomar, a Ramón Pérez de Ayala —«alguna que no sea la de Mella» (FA/2677)—, Ramón M.^a del Valle-Inclán —a quien querían destinar la vida sobre la condesa de Espoz y Mina—, Manuel Azaña —una sobre el Pi y Margall primero encargado a Prudenci Bertrana—, Cossío —no queda claro si se referían al colaborador de *El Sol y Revista de Occidente* José María de Cossío o al autor de *El Greco* (1908) e impulsor de las Misiones Pedagógicas Manuel Bartolomé Cossío—, el antropólogo y exmilitante del Partido Republicano Reformista Luis de Hoyos —un Salmerón— y al ya aprendiz de biógrafo Joaquín Arderús —sobre el revolucionario Toñete Gálvez—. Sin embargo, solo se sabe que, de estos candidatos, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Azaña y Arderús eran reacios a participar en la colección, por lo que intentaron que uno de ellos, Luis de Hoyos, mediara en calidad de amigo.

Como se ha indicado en el apartado de la gestación y evolución del proyecto biográfico, fueron varios los escritores que escribieron a Espasa-Calpe o a Fernández Almagro ofreciendo una biografía, a veces con algún otro escritor como intermediario. De este modo, Luys Santa Marina propuso encargarse del carlista Ramón Cabrera, José Bergamín del torero Curro Cuchares y del político Romero Roblero, Joaquín Entrambasaguas del duque de Rivas —proposición que llegó después de la renuncia de Tenreiro— y Dámaso Alonso de Juan Valera.

Según puede apreciarse, tanto con estos ofrecimientos como con las precedentes gestiones de Fernández Almagro y de Espasa-Calpe por incorporar a Unamuno, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, *Azorín*, Azaña... no solo se hubiera enriquecido el elenco de biógrafos, sino también el de biografiados, sobre todo porque se hubiera ampliado la pléyade de poetas y novelistas decimonónicos. En esta vertiente de la colección que quedó sin materializar tuvo mucho que ver el destino de cada uno de esos autores —negativas, renunciadas, escasez de tiempo,...—, pero también las propias decisiones de la editorial. Por ejemplo, por la correspondencia hallada se sabe que Fernández Almagro enviaba informes al Comité Directivo sobre posibles biografías y el estado de los encargos y recibía de vuelta el memorándum con la opinión de dicho comité. En algunos casos eran sus miembros quienes proponían a alguien como autor: es el caso de la biografía de Menéndez Pelayo, para la que piensan en Miguel Artigas, exdirector de la Biblioteca Menéndez Pelayo y desde 1929 director de la Biblioteca Nacional

(FA/2717 del 29-12-1930). Más significativa es la orden de marzo de 1933, momento en que el Comité Directivo acuerda no proponerle por el momento ninguna biografía a Eugeni d'Ors —se desconoce el motivo— y, aún más sorprendente, rechazar una biografía de Isaac Albéniz escrita por Gerardo Diego aduciendo las siguientes razones:

No se acepta la de Albéniz ante el temor de que pueda suceder lo que con la de Fortuny por considerarse al autor poco conocido y la vida del biografiado carece dentro de la masa común de lectores de suficiente relieve, para que pueda asegurarse un éxito en su venta (FA/2854 del 10-03-1933).

El argumento parece poco fiable, ya que el año anterior Gerardo Diego había publicado su revolucionaria *Poesía española. Antología 1915-1931*, de suerte que el poeta era lo suficientemente conocido como para esperar de él y de sus cualidades artísticas una de la mejores biografías que pudo haber albergado la colección. La comparación con Alfons Maseras, autor del *Fortuny*, por lo tanto, es desequilibrada y, al fin y al cabo, se aceptaron biografías de autores y biografiados menos conocidos para esa masa de lectores.

Otro de los reveladores informes de Espasa-Calpe que se conservan está fechado a 24 de diciembre de 1935 (FA/2948). En él se especifica que en la última reunión del Consejo se estudió la relación de ventas hasta la fecha y, vistos los buenos resultados, se convino continuar con su publicación e incorporar la biografía de Concepción Arenal y otras que quedaron en simple pretensión: las vidas de políticos como Narváez, Olózaga y Osorio y Silva; generales y militares como Cabrera, Diego de León y Torrijos; el filósofo Jaime Balmes; escritores como Juan Valera, Rubén Darío, Juan Montalvo; el dramaturgo Echegaray y la actriz Matilde Díez, o el compositor Isaac Albéniz —parece que cambiaron su opinión acerca del personaje—. No obstante esta ampliación, en la que sintomáticamente disminuye la presencia de personajes hispanoamericanos, el Consejo advierte lo siguiente acerca de sus correspondientes biógrafos:

Estas biografías convendría que fueran redactadas por autores muy escogidos, pues conviene que se eleve el tono de la colección, ya que la indiferencia que observamos en ocasiones creemos debe achacarse a que algún autor no tiene suficiente prestigio entre la masa de lectores (FA/2948).

Era lógico que tarde o temprano la editorial se percatara del error sobre muchos de esos biógrafos sin habilidades literarias y totalmente desconocidos para el lector que, en cierto modo, desvirtuaban el cometido novelesco de hacer ver al personaje histórico y profundizar en su vida íntima, en su drama vital. Además, aunque la colección debía estar redactada por autores españoles, vieron conveniente «invitar a dos extranjeros que se han distinguido mucho en el estudio de personas españolas y por lo tanto sería conveniente se dirigiese V. a Don Juan Serrailh y Hans Roger Madol» (FA/2948).

También reparaban en los fallos de selección de los biografiados ya que, por ejemplo, deciden estudiar más adelante las biografías de Salmerón y Pi y Margall «pues el mal resultado de la venta de Ruiz Zorrilla nos hace sospechar que no se debe solamente al autor su mala venta» (FA/2948). En esta y en otras propuestas, es el factor comercial el que tiene la última palabra: «Se rechazan en absoluto las de Rafael Calvo y Jacinto Verdaguer, por considerarse que no serán de suficiente venta y la de Canalejas y Emilia Pardo Bazán por creer conveniente que no figuren estas que remontan mucho el siglo corriente» (FA/2948). Por último, se pide revisar las gestiones acerca de las vidas del duque de Rivas, Menéndez Pelayo, Mariano José de Larra y José de Espronceda, entre otros.

El duque de Rivas, Larra y Espronceda habrían acompañado a Bécquer —cuya biografía coincidió con su centenario en 1936— y habrían contribuido a completar el homenaje al Romanticismo en el que consistía en parte la colección. Debe traerse a colación que, según las «Noticias literarias» *La Gaceta Literaria*¹³⁷, al menos desde marzo de 1931 existía una agrupación de amigos de *Fígaro*:

[...] enamorados de la obra de Mariano José de Larra, de su significación en la literatura española, de su seguro influjo en el pensamiento contemporáneo. Sus fines son los de mantener encendida siempre la llama del ideal de Larra, el amor consciente a España, que no es patriotería; el anhelo de progreso, que no es afán de exhibición; el ansia de libertad sin barreras, sin limitación (1931: 11).

Entre esos devotos de Larra se encontraban, como era de esperar, Ortega y Gasset y también Carmen de Burgos, Ramón Gómez de la Serna, Manuel García Morente, Ramón Pérez de Ayala, Ramón María Tenreiro y Gregorio Marañón, entre muchos otros que fueron sumándose al proyecto. El objetivo no era otro que preparar el centenario de la muerte de Larra que tendría lugar en febrero de 1937: «Queremos que esta preparación sea un movimiento sostenido, no un impulso que se pierde. Es decir, que lo que surja se vaya realizando y continúe viviendo después de una fecha que solo puede ser un jalón, nunca una meta» (1931: 11). Lamentablemente, la biografía de Larra no pudo convertirse en un hito de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX ni su centenario lograr asentar su espíritu de progreso y libertad. Muy al contrario, la guerra cercenó todo intento de hacer persistir sus ideas. Aun con ello, tal como se detallará en el capítulo, Larra fue de algún modo protagonista en varias de las vidas de la colección.

¹³⁷ N.º 103 del 01-04-1931, pp. 11-12.

Estas últimas páginas dedicadas a la planificación fallida de la colección, biografiados y biógrafos de los que solo quedaron huellas administrativas, dejan el regusto de lo que pudo ser y no fue. Por una parte, el panorama del siglo XIX que hubiera trazado la serie de Espasa-Calpe hubiese sido más representativo con la inclusión de escritores como Larra, Espronceda, Galdós, Juan Valera, Pardo Bazán y Rubén Darío, o de políticos como Salmerón y Pi y Margall, entre tantos otros que han ido rescatándose. Por otra, en lo tocante a los biógrafos, conviene enumerar juntos a todos aquellos que llegaron a sonar como candidatos, desde novelistas consagrados a personalidades más cercanas al ámbito político, pasando por poetas, pero, casi todos, con una conocida faceta como periodistas o escritores: *Azorín*, Unamuno, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Marañón, Pla, Bergamín, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Manuel Abril, Alomar, Salazar, Arderús, Torres Bodet, Sánchez Rivero, Corominas, Tenreiro, Luys Santa Marina, Giménez Caballero, Estelrich, d'Ors, Azaña, Sánchez Guerra, Fernando de los Ríos, Cossío. Pese a que no se puede equiparar la calidad prosística de Unamuno con Estelrich, por poner un ejemplo, y que corresponden a ideologías muy diversas, es evidente que muchas de esas biografías abortadas hubieran contribuido a aumentar los logros de la nueva biografía en España y a adentrarse, con la intuición propia del artista, en la complejidad de los españoles del siglo XIX.

Los motivos de estos intentos fallidos y de la desproporcionalidad tanto entre biógrafos como entre biografiados son difíciles de atribuir a una única causa. Por un lado, se encuentra la voluntad de esos escritores para aceptar, rechazar y llevar a cabo el encargo. Por otro, pudieron influir las iniciales desavenencias entre director y apoderados, algo que, como indica Mercedes Cabrera, ya ocurría en los tiempos de Calpe:

Desde el punto de vista intelectual, también hubo complicaciones, ya que no pareció existir la necesaria compensación y coordinación entre las propuestas de edición de los asesores y directores intelectuales, y los puntos de vista de la dirección (1994: 183).

Esta pareció ser una tónica general también de Espasa-Calpe y de la colección biográfica, según lo apuntado más arriba. Asimismo, es palpable que el carácter histórico del propio Fernández Almagro pudo hacer inclinar el peso de los personajes y de sus autores hacia ese lado de la balanza. Sin embargo, se carece de la suficiente documentación como para acabar de ratificar esta hipótesis.

A pesar de esa dualidad entre las biografías cristalizadas y las truncadas y de lo mejorable de la colección, esta gozó del éxito de lectores y reediciones ya comentado. El resultado son unas biografías más literarias y relacionadas con el fenómeno de la

nueva biografía, frente a otras incapaces de reconstruir la historia del alma que las ocupa o directamente mero vehículo ideológico. Al finalizar la colección, algunos autores permanecieron en España ocupando altos cargos en el Régimen franquista; otros tuvieron que exiliarse o fueron asimilados. De una u otra manera, la colección es el reflejo de la sociedad decimonónica, pero también del primer tercio del siglo XX y de los movimientos políticos y literarios que fundamentaron la etapa republicana, los cuales marcan el desarrollo de la colección y también su final.

En vista de este panorama global, para cerrar este examen de la nueva biografía en España conviene volver en círculo a las publicaciones periódicas y a los novelistas biógrafos que configuran la poética de esa nueva modalidad biográfica para atesorar qué opinaron sobre la colección de Espasa-Calpe, en el caso de las primeras, y cómo pasaron de la teoría a la práctica, en el de los segundos.

7.4. La recepción crítica de las Vidas

La recepción de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX por parte de la crítica literaria actuó, según se ha apuntado, como uno de los canales para promocionarla. De este modo, la colección fue objeto de la creciente atención prestada al género biográfico desde las publicaciones periódicas y contribuyó con ello a la reflexión en torno a la poética biográfica. En este aspecto, fue partícipe del debate entre lo novelado y lo novelesco en unos términos similares a los mantenidos en Francia y, en consecuencia, sirvió para remarcar la necesidad de sumarse a la renovación biográfica incorporando la intuición y sensibilidad propias del artista, así como para enjuiciar si desde España surgía un biógrafo moderno a la altura de Strachey, Maurois, Ludwig o Zweig.

Las Vidas fueron prácticamente reseñadas en su totalidad en *El Sol*, bien en la sección de «Notas críticas», posteriormente denominada «Los Libros», bien con artículos específicos que ampliaban esas breves noticias. Entre estos últimos se encuentran los firmados por Luis Bello o el «Escaparate de libros (ojeada semanal)» de José Díaz Fernández, protagonistas en el seguimiento de la colección durante los tres primeros años. A ello se unen las reseñas en *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente*, así como en periódicos no tan cercanos a la órbita orteguiana como *La Vanguardia* o *ABC*, entre otros. Como era de esperar, no todas las biografías de la serie merecieron la misma atención pues, según el cotejo efectuado se observa un mayor interés hacia los primeros números, especialmente aquellos firmados por Benjamín

Jarnés¹³⁸, Antonio Espina y Antonio Marichalar. A ello se une la consideración al *Aviraneta* de Pío Baroja, así como a personajes históricos del orbe político —principalmente, Martínez de Rosa, Sagasta, Cánovas del Castillo, Isabel II, Espartero— e hispanoamericano —Bolívar, Sarmiento, Céspedes,...—. De la vastedad de los materiales que constituyen esa recepción crítica, muchos de los cuales ponían el foco en resumir la vida del biografiado sin atender a la calidad literaria de la obra, se han seleccionado aquellos más significativos para comprobar el valor de la serie de Espasa-Calpe en el contexto de renovación biográfica.

Lo primero que se comprueba en el examen de la recepción crítica de la colección es la buena acogida que esta tuvo en las páginas de actualidad literaria. Son frecuentes los comentarios que se inician estimando positivamente el incentivo hacia ese género poco practicado en las letras españolas de acuerdo con lo advertido desde 1925 por Alcalá Galiano y más tarde por Ricardo Baeza. Así se comprueba en la panorámica «La actividad literaria y editorial internacional durante 1930» con la que Juan Andrade¹³⁹ estrena el año de 1931 en *La Gaceta Literaria*. En ella, tras el consabido dictamen de la mayor presencia del género biográfico en la literatura extranjera, registra:

Últimamente parece observarse también en este sentido una gran evolución. La colección de *Vidas españolas del siglo XIX*, que viene publicando Espasa-Calpe, constituye un buen éxito de librería, y las biografías de Emil Ludwig, han obtenido en España un éxito incluso más considerable que en Francia (Andrade, 1931: 20).

La importancia de cubrir esta olvidada parcela literaria también era destacada por el mexicano Jaime Torres Bodet, quien desde *Revista de Occidente*, seguramente motivado por el empuje publicitario que Fernando Vela y Melchor Fernández Almagro querían darle a la colección desde sus páginas, realiza en febrero de 1930¹⁴⁰ una

¹³⁸ En el caso del escritor aragonés, la referencia bibliográfica de las reseñas sobre las biografías de la colección se encuentran en la bibliografía de Domínguez Lasierra (2013).

¹³⁹ Juan Andrade Rodríguez (Madrid, 1898-1981). Además de redactor de *El Sol*, fue editor, miembro del Partido Comunista y director de *El Comunista*. Expulsado del partido en 1927, formó parte en la fundación de Izquierda Comunista de España (1930), de cuya publicación, *Comunismo*, fue director (1931-1934). Más tarde fue miembro activo del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) e impulsó *La Batalla* y la Editorial Marxista, así como *Cenit*, *Hoy* y *Oriente*. Con el final de la contienda en 1939, se exilió en Francia, donde estuvo condenado entre 1940 y 1944 por participar en la Resistencia. Entre sus obras destacan: *China contra el imperialismo* (1928), *La burocracia reformista en el movimiento obrero* (1935), *Apuntes para una Historia del PCE* (1979), *Recuerdos personales* (1983) y *Notas sobre la Guerra Civil* (1986).

¹⁴⁰ La primera constancia hallada del interés del escritor por convertirse en biógrafo de la serie es de octubre de ese 1930, posterior, por lo tanto, a este artículo. Además, cabe tener en cuenta que se había ocupado de la recensión del *Aspectos de la biografía* de Maurois en 1929 y que, por lo tanto, conocía la poética del género.

valoración general del proyecto y de sus cinco primeros números, aún delimitados al ámbito español, en la que atiende a sus objetivos, factores determinantes y virtudes. El primer acierto era evidente: iniciarse en la tradición biográfica; pues, frente al peligro que el auge biográfico podía significar en Europa, en España «tal clase de narcisismo histórico no se presenta con igual intensidad» (Torres Bodet, 1930: 281). El segundo, unir a esa necesidad literaria otra de carácter histórico:

Ahora, en un minuto de revisión nacional de valores, cuando la vida necesita apoyarse en otra cosa que la seguridad de la rapidez adquirida, una generación de biógrafos no solo se adapta a un tono convencional del gusto en el mundo. Responde a una necesidad íntima del país. Implica la madurez de su conciencia crítica (1930: 281).

El escritor y diplomático es, de hecho, el único que claramente señala el contexto histórico-político prerrepblicano y la función de «revisión de valores» de la colección mediante la recuperación de esas figuras inmediatamente precedentes para forjar y asentar un estado realmente democrático; dicho en términos orteguianos: de no cometer los mismos errores del pasado. Más adelante, añade a ello razones de carácter social en la delimitación al siglo XIX, un siglo —según Torres Bodet— sin grandeza que se aferra en enlazar con la tradición de la Edad de Oro y que no percibe el cataclismo que se avecinaba en el 98.

Además de este factor nacional, Torres Bodet destaca la vinculación europea del proyecto, pues considera que la naturalidad de la renovación biográfica llevada a cabo por parte de Lytton Strachey y André Maurois se halla «sin sumisiones de escuela» (1930: 282) en los ejemplares de la colección. En esa adhesión de la serie al modelo europeo figuran a su vez las colecciones biográficas francesas. Sin embargo, el crítico señala aquí la coordenada nacionalista frente al criterio universal de las *Vies de Hommes Illustres* de la N. R. F.-Gallimard. Las biografías de Espasa-Calpe se hacían eco del componente artístico del biógrafo moderno, capaz de acercarse tanto al gran personaje histórico como de dar un interés a la existencia de cualquier otro biografiado. Teniendo en cuenta esas referencias, Torres Bodet realiza un breve análisis de las cinco primeras biografías en el que resalta la variedad de sus «cinco escritores de edades y gustos diversos» (1930: 286) e incide, en el caso de los autores del «*Nova Novorum*» —Jarnés, Espina y Marichalar—, en la variación de sus puntos de observación como novelistas. Aún así:

Este no decidirse a penetrar en el corazón humano del individuo —que hallo en casi todas las biografías del grupo al que pertenece la de Antonio Marichalar— me parece sintomático de una cierta discrepancia interior entre las facultades y los deseos de sus autores (1930: 292).

Se desprende de este juicio cierta incomodidad en ese cambio de enfoque del novelista al biógrafo que habían debido adoptar estos autores por encargo de Ortega y Gasset. Tal como se verá a continuación, Torres Bodet no es, sin embargo, el único que repara en este cambio de rol de los aprendices de biógrafo. Aun con ello, su valoración global de los cinco primeros números es positiva:

El balance de los primeros cinco volúmenes publicados por la Editorial “Espasa-Calpe” en su colección de Vidas Españolas, no podía ser más halagüeño. Sus autores, tan diversos en el matiz como en el propósito literario, han demostrado la significación que una época determinada del pensamiento y una vibración particular de la vida son capaces de recibir cuando la sensibilidad y el talento de una generación se atreven a resucitarlas.

Buen síntoma de la vivacidad de una literatura en crecimiento. Y magnífico arco de triunfo para conmemorar el centenario de este 1830, ya ahora ineludible (1930: 293).

De la visión de conjunto de Torres Bodet se extrae el propósito de *Revista de Occidente* de señalar las intenciones más claramente orteguianas y que no habían sido tan remarcadas desde otras publicaciones, como son la revisión de valores, el centenario del Romanticismo y el experimento literario de esos renovadores de la novela, a su vez críticos de la revista, que debían modernizar otro género biográfico y ahondar en los personajes históricos aplicando sus cualidades artísticas.

La recepción crítica de los diferentes números tenía en cuenta los elementos más característicos de la nueva biografía. Uno de ellos es el dibujo del friso de una época al tiempo que se interioriza en el personaje histórico. De este modo, si *Andrenio*, coincidiendo con los biógrafos europeos y con Ortega, había indicado que el gran hombre es el punto de vista excelente para abarcar su época (Gómez de Baquero, 1927: 8), los diferentes críticos que se ocuparon de los volúmenes de la colección de Espasa-Calpe remachaban en cómo estos recuperaban el ambiente decimonónico. Así ocurre con la nota de Jenaro Artiles, quien desde *El Sol* destaca el acierto de que *El general Serrano, duque de la Torre* (1929) fuese la primera de las biografías de la serie por constituir «un bello resumen de la historia interna del siglo, propedéutica necesaria» (Artiles, 1929b: 2). El mismo crítico volvía a acentuar la misma cualidad en la segunda de las biografías del marqués de Villa-Urrutia, *Eugenia de Guzmán: emperatriz de los franceses* (1930), puesto que, en su opinión, convierte la biografía en historia de toda la época y de la vida del emperador Napoleón III (1930a: 2). La elección de este personaje, según destaca Jorge Rubio y González¹⁴¹ desde *La Gaceta Literaria*, permitía ampliar los conocimientos históricos a Francia: «las peripecias políticas del turbulento Bonaparte de Solferino y Sedán, y los problemas que plantea la Europa que empieza a

¹⁴¹ No se han encontrado datos significativos acerca de este crítico.

constituirse bajo la poderosa inteligencia de Bismarck y la inquieta sagacidad de Cavour» (Rubio y González, 1930c: 15).

En consecuencia, el recorrido por la vida de un personaje facilitaba la contemplación de todo el siglo. Es el caso del *Sagasta* a cargo de Romanones (1930), calificado por Díaz Fernández como un «itinerario dramático de la vida española» por la presencia del político liberal en los momentos más importantes del siglo anterior (1930d: 2). También descuella la reconstrucción del perfil de toda una época en el *Aviraneta* de Pío Baroja, ya que, en palabras de Enrique Díez-Canedo, la biografía de su antepasado constituía para quienes no conocieran las *Memorias de un hombre de acción* un resumen enfocado al telón de fondo:

La biografía que ahora escribe ateniéndose a los datos ciertos, pero sin desdeñar del todo la reconstitución libre propia del novelista y animándola con ese rápido, casi vertiginoso, desfile de tipos que se acusa con tanta dinamicidad en las obras más recientes del escritor, siempre más vivas que correctas, es para sus lectores como resumen que trae sucesivamente al recuerdo los libros en que la ficción domina; para el que no los conozca, la revelación, más que de un carácter, de toda una época. Época versátil y agitada, prolongada mucho tiempo aún, a cuyo final verdadero acaso nos haya sido dado asistir (Díez-Canedo, 1931a:2).

Según el propio Díez-Canedo en otra recensión, la dedicada al *Iparraquirre* de Salaverría, esa revelación del carácter de toda una época conllevaba en ocasiones repeticiones de acontecimientos históricos, fruto de la concomitancia de personajes, «sucesivas evocaciones de unos mismos hechos, vistos por una u otra faceta» (1932: 2). Estas redundancias podían resultar molestas para algunos lectores, pero de algún modo esos diferentes puntos de vista son el correlato del perspectivismo orteguiano.

De entre todos los autores, el nuevo biógrafo más laureado por su capacidad para representar el ambiente al modo de Strachey en *La reina Victoria* y de descubrir al personaje moviéndose en el friso de su época como dictaminaba Maurois es Antonio Espina. Así lo confirma el juicio de José Díaz Fernández:

Todo el madrileñismo del siglo pasado se concentra en el libro de Espina como el alcohol en el vino. Pero destilada por su prosa apretada y penetrante, queda la materia esencial, el contenido eterno de un pueblo con atmósfera propia y permanente sustancia. Esta sí que es el alma de Madrid, reactivada y actualizada por una expresión de hoy. Espina atraviesa Larra y Mesonero, cruza la historia y la versión popular y llega triunfalmente a la explanada del arte moderno con una interpretación novelesca del bandido de Madrid. Todo el cuadro de la sociedad de entonces se extiende a los ojos del lector, formando el coro multitudinario de Luis Candelas (Díaz Fernández, 1929a: 3).

También alude al particular cuadro de la sociedad del Madrid romántico del bandido Candelas el crítico Luis Bello (1929: 2). Similares alabanzas surgen con la otra biografía de Espina para la colección: *Romea, o el comediante* (1935). En esta ocasión es su compañero de *Revista de Occidente* Antonio Obregón quien aprecia que, pese a lo poco accidentado de la vida de Romea, «Espina consigue salvar a su biografiado a

fuerza de ambiente. Con Romea unas veces y a ratos sin él, nos muestra el bello cuadro del Romanticismo en Madrid», en el que se incluye el suicidio de Larra (Obregón, 1935: 368). Similar es la síntesis de Enrique Díez-Canedo en *El Sol* al destacar la composición del «fondo de escena» (1935: 1). Y es que los críticos coinciden en subrayar la capacidad de Espina, conocido como el *Fígaro* del siglo XX¹⁴², para ahondar en ese Romanticismo, al ser «el que de toda la generación dominante tiene más raíces en el pasado literario español» (1935: 370)¹⁴³.

La importancia prestada por los biógrafos al ambiente era capital para comprender el siglo precedente. Incluso los críticos más desfavorables al auge, como José María Alfaro, para quien el hombre del momento tenía el «sentir histórico» adormecido y las biografías eran el camino más corto y sin esfuerzos para forjarlo¹⁴⁴, admite en su crítica del *Pedro Antonio Alarcón: el novelista romántico* escrita por Rodríguez de la Peña (1933) que el español no entendía bien el siglo XIX porque no quería asumir que «tiene un pie proyectado hacia atrás en el tiempo» (Alfaro, 1933c: 4). Para entender la historia reciente la biografía moderna no se limitaba exclusivamente a reproducir la estampa: era fundamental hacerlo revisando sus valores, como diría Torres Bodet. He aquí una de las claves que señala Luis Bello para desligar las buenas biografías de la serie, aquellas al uso de la nueva biografía, de las biografías mitificadoras propias del antiguo modelo y cercanas a la historia política. De resultas de ello se abre una brecha entre los autores veteranos de la colección, como Romanones o el conde de Rodezno, a caballo entre dos siglos, y los jóvenes escritores, como Espina, Marichalar o Jarnés, capaces de una nueva mirada. En palabras de Bello:

Ni es apología, ni hubiera odiado al duque de Osuna, ni hallo interés en lo que tiene de siglo XIX, sino, al contrario, en cómo lo mira y cómo lo ve el siglo XX. «Memorias del tiempo viejo» tratadas ya sin reverencia, sin prejuicio de familia, sin sonsonete sentimental y sin énfasis. Y además sin erudición. Ocultando el esfuerzo, como en el bueno y bello deporte (Bello, 1930b: 2).

Lo interesante es ese punto de vista desde el siglo XX, libre de erudición, de edificación, despojada de tabúes, y sin filiación romántica (1930b: 2). Los críticos que

¹⁴² El primero en ver en Espina a *Fígaro* es Juan Ramón Jiménez en una semblanza aparecida por primera vez en 1928 y recogida posteriormente en *Españoles de tres mundos* (1942). Otros de los que le equipararon con Larra fueron Esteban Salazar Chapela, Guillermo de Torre y Juan Rejano.

¹⁴³ Juan Chabás, compañero generacional, dirá de él en su *Breve historia de la literatura española*: «Su prosa, de recortado ritmo, tiene a veces resonancias chirriantes. Posee, herencia feliz de poeta, concisión y firmeza constructiva. Y un cierto desenfado, entre romántico y castizo madrileño, dos cosas que esencialmente es A. Espina, muy siglo XIX y muy madrileño» (1936: 309).

¹⁴⁴ En el mismo sentido se manifestaba al reseñar el *Tres titanes* de Emil Ludwig (1933b). Véase el apartado 5. 2.

se acercaban a las vidas de la colección siguieron como pauta la sentencia de Alcalá Galiano según la cual «Hoy no concebimos un bien historiador sin dotes literarias» (1929a: 7). Por ende, la distinción de Luis Bello entre biografías propias de la nueva tendencia y biografías a la vieja usanza se extiende a buena parte de las reseñas, ya que no solo se trataba de observar la historia desde un nuevo prisma y comprenderla, sino también de dilucidar si la colección estaba cumpliendo en España la renovación de Strachey, Maurois, Ludwig y Zweig. Ello se percibe notoriamente en la opinión que despierta el cuarto número de la serie: el *Carlos VII, duque de Madrid* (1929) de Tomás Domínguez Arévalo. La valoración de José Díaz Fernández al respecto es taxativa: no responde a las nuevas coordenadas del género: «Es una biografía del viejo régimen: quiero decir que ese noble carlista no ha utilizado el nuevo instrumento de la biografía novelada, y su libro es preferentemente una relación de hechos lo menos literaria posible» (Díaz Fernández, 1929b: 2). Cabe señalar que, aunque el crítico no distinga entre la oposición de Maurois entre «biografía novelada» y «biografía novelesca», se refiere a esta última: la modalidad en la que prima el estilo literario pero no ficcional. El juicio de la biografía del conde de Rodezno no solo es negativo porque no se adhiriera al modelo vigente, sino porque ese mero encadenamiento de sucesos está realizado desde una óptica tradicionalista, afín al carlismo y, por ende, partidista; una acumulación de juicios históricos acerca de los acontecimientos y de sus protagonistas que asimismo le achaca Luis Bello (1930a: 2). Tampoco es novelada —nuevamente con el sentido de «novelesca»—, pese a su título, la biografía sobre Fernán Caballero a juicio de Díez-Canedo:

La «novelista novelable» no tiene todavía su novela. Angélica Palma la ha visto, y apenas la ha intentado, en su libro, escrito con esa pulcritud y decoro que son peculiares en la hija del gran escritor de las «Tradiciones peruanas». Alabemos lo que nos da y suspiremos por lo que no ha querido hacer, atenta a escribir, más que una biografía novelada, un estudio fiel y sincero, firme en lo cierto, contenido por el respeto a la hora de aventurarse en lo conjetural y no documentado (Díez-Canedo, 1931b: 2).

Esto es, una biografía sin «albur de intuición» e incapaz de penetrar en el alma del personaje o, como indica Díez-Canedo, de traspasar el umbral de los episodios y adentrarse en los secretos con los que suele vivir el escritor para sus adentros (1931b: 2). También apegado al dato parecen considerar el *Don Francisco Martínez de la Rosa: político y poeta* de Luis de Sosa (1930), del que Díaz Fernández opina desde su ojeada semanal de libros nuevos:

La biografía de Luis de Sosa encuadra perfectamente al personaje en el paisaje de su tiempo. Quizá demasiado atenido al dato y a la fecha, olvida esos rasgos puramente literarios que facilitan a la biografía el encanto de una obra de imaginación. Pero el trabajo del biógrafo ha

sido concienzudo y fructífero. Probablemente sea, como con el «Carlos VII», el libro menos literario de la colección; pero a veces lo que sobra en los libros políticos es la literatura (Díaz Fernández, 1930c: 2).

Pese a esa concesión hacia los libros políticos, no obligatoriamente literarios, más tarde se descubre que Díaz Fernández, como gran parte de los comentaristas, en realidad considera imprescindibles las cualidades literarias. Así se observa en su juicio al *Bolívar* de Salaverría (1930), ya que, aunque encomie su evocación histórica y la visión animada y vivaz del personaje, destaca:

[...] la silueta humana se nos pierde fácilmente en la encrucijada de los hechos y de los documentos históricos. La juventud de Bolívar está descrita con mayor fuerza y plasticidad que la época de sus hazañas. En este punto, el biógrafo ha escogido el camino expedito de la relación histórica, hasta presentarnos aspectos del militar y el político que no se complementan con la imagen palpitante del hombre, sobre la cual enfoca su atención el lector contemporáneo (1930h: 2).

El componente literario era esencial para lograr que el lector descubriese la «imagen palpitante del hombre», el carácter novelesco, o las peripecias del personaje; todo aquello que le había sido privado de la novela vanguardista. Este componente literario era, sin lugar a dudas, el rasgo que, guiados por la nueva poética del género, deseaba hallar la crítica del momento. De ahí que se remarque cómo el lector asiste al proceso gradual en que se va formando el personaje de Carlos Manuel de Céspedes gracias a Portell Vilá «y llega emocionado a la última fase de la vida del héroe, en la que la ingratitud y el desengaño imprimieron en la gran figura la circunstancia que parece inevitable en los casos en que se conquista la inmortalidad» (H., 1931a: 2)¹⁴⁵. Otro ejemplo es el *Pablo Iglesias*, cuyo autor, Juan José Morato, ni pierde la objetividad ni defrauda a «los que buscan en las biografías la ayuda para penetrar audazmente en lo hondo de un espíritu, en las cosas sin nombre, lejanas de los hechos concretos y madres de ellos, que marcan la íntima dirección de los actos» (Salas Viu, 1931: 2).

Dado que el objetivo era ver el desarrollo de un personaje histórico, penetrar en su interioridad para entenderlo, todo intento que prolongara el modelo de apego al dato sin intuición poética resultaba desacertado. Esto es, cuanta más erudición y dato histórico, menos amenidad y capacidad de reavivar el personaje histórico bajo una perspectiva humanizada. Prueba de ello son las palabras de José María Alfaro en referencia al *Ruiz de Zorrilla: el ciudadano ejemplar* por Pedro Gómez Chaix (1934), una biografía cuyos abundantes datos y documentos ocultan la figura del político:

Falta en esta un trazado total —poético casi, diremos— de la figura de Ruiz Zorrilla. No basta con seguir al biografiado desde su acta de nacimiento hasta la de defunción, al través de

¹⁴⁵ Posiblemente se trate de Remée Hernández.

todas las incidencias exteriores de su vida, para que la dimensión de este quede apresada. Hay algo más en la Historia. Y es precisamente lo que tiene de viva, agitada por el calor del viento poético, creativo (Alfaro, 1934: 7).

La manera de concebir la historia y de ejecutar la biografía había cambiado en Europa y había calado en España; «la Historia, antes que ciencia, es obre de arte» remarca Pedro Mourlane Michelena¹⁴⁶ (1933: 9) parafraseando a Romanones. Sin embargo, pese a que la colección nace con esa voluntad novelesca, no todos sus biógrafos se percataron de los nuevos aires. Así se observa en el noveno volumen de las Vidas, *Méndez-Núñez, o el honor* (1930), del también marino Manuel de Mendívil. Se trata de un libro «sin literatura» (Díaz Fernández, 1930e: 2) al que desde *La Gaceta Literaria* se censura por alejarse de las pretensiones de renovación biográfica que debía cumplir la colección: «Apresúrome a confesar que en modo alguno creo encontrarme frente a una de las obras maestras del género» (Rubio y González, 1930b: 12). Para el crítico, la dificultad intrínseca a este no era motivo suficiente para no haber conseguido un buen ejemplar biográfico en España:

Francia con Maurois, Alemania con Emil Ludwig y sobre todo Inglaterra con Lytton Strachey, han dado verdaderas creaciones de arte al iniciar o seguir la corriente biograficista a que España, como suele ocurrir, se ha incorporado tarde y, ¿por qué no decirlo?, con muy poca fortuna.

Apenas dos o tres ejemplares de los que en nuestro país han visto la luz pública merecen siquiera un relativo aprecio. Se acusa el criterio de encargar la factura de la biografía de los diversos personajes a señores que en nuestros días ejercen su misma profesión; y así, el conde de Romanones ha firmado la de su jefe, Sagasta; Marichalar la de otro aristócrata; Ciges la de su paisano Costa, y ahora el conocido marino y arriesgado escritor señor Mendívil la del almirante Méndez Núñez. El criterio es más o menos afortunado, claro está, según la fortuna con que cada cual ha llevado a cabo su empresa. El último aparecido colma la desventura (1930b: 12).

Según Rubio y González, España se excede en esa presunta incorporación tardía a la corriente pues tan solo distan un par de años entre las iniciativas españolas y el coleccionismo biográfico francés, algo más respecto a los biógrafos europeos citados. En cualquier caso, tras el primer año y con diez volúmenes publicados, las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX pagaban la factura del perfil del biógrafo. La nueva biografía exigía una empatía del autor hacia su personaje que se deformaba cuando el vínculo era fruto del conocimiento previo o de la correspondencia profesional. Ahora bien, la selección del biógrafo de acuerdo con la profesión del

¹⁴⁶ Pedro Mourlane Michelena (Irún, 1888 – Madrid, 1955). Periodista colaborador en numerosas publicaciones: *Novedades*, *Hermes*, *Bidasoa*, *La Esfera*, *El Pueblo Vasco*, *El Liberal*, *El Sol*. Fue el director de *La Semana* (de Bilbao) (1921-1924) y de *La Noche* (desde 1924). Miembro de Falange, dirigió *Arriba*, *Vértice* y *Escorial*. Recogió parte de sus artículos en *El discurso de las armas y las letras* (1915) y publicó también *Inquietudes* (1906), *El discurso de las armas y las letras* (1915), *Los poetas en lengua vasca* (1918), etc.

biografiado es la punta del iceberg que esconde el problema de base: las cualidades literarias del autor:

De la biografía interesa principalmente el personaje y su ambiente, y cuando el biógrafo no es Plutarco ni Carlyle resulta desagradable, enojosa y torpe su intromisión en la textura de la obra. Solo a base de ingenio y parquedad podría hacerse perdonar su exhibición. Pero el ingenio literario es, por supuesto, cualidad del escritor, y escritor ha de ser ante todo el autor de una biografía (Rubio y González, 1930b: 12).

El dictamen del crítico de *La Gaceta Literaria* se correspondía con el de Ricardo Baeza tres años atrás: «solo un novelista, un creador de ficción (si no en obra, siquiera en potencia), será capaz de darnos la obra maestra biográfica» (1927c: 5). El problema es que la mayoría de biógrafos aparecidos no eran creadores de ficción en potencia, de suerte que Rubio y González solo redime a quienes sí tenían origen literario:

Pero comoquiera que, por otra parte, tampoco basta esta condición para realizar una buena biografía, si no se reuniera a ellas las de cultura del tema a desenvolver, penetración psicológica y la suficiente erudición para precisar con datos históricos la silueta del personaje, no es extraño que aquellas resulten, si perfectas de estilo y llenas de encanto artístico, un poco desvaídas, imprecisas y borrosas (1930b: 12).

Por consiguiente, pese a las competencias de los biógrafos escritores, y hasta ese momento solo podía referirse a Jarnés, Espina, Marichalar y Ciges Aparicio, para Rubio y González estos no habían logrado adaptarse a la biografía moderna con total eficacia y validez. En cambio, veía factible una mejora de la colección con otros autores:

Se anuncia como inmediata la publicación de *Mina el mozo*, biografía que firma el distinguido escritor mexicano Martín Luis Guzmán, cuyas dotes literarias prometen mejor suceso. Es de desear que este futuro libro inicie una nueva era ascendente para la colección, pues no faltan nombres de escritores en la literatura contemporánea con pluma dotada del vigor suficiente para hacer revivir los personajes de nuestro siglo XIX. ¡Qué sugestiva, por ejemplo, la indicación de Baroja como posible biógrafo de uno de esos personajes que pueblan sus novelas de la vida española del pasado siglo, la de Valle Inclán o las plumas muy vivaces de Giménez Caballero y Francisco Ayala! (1930b: 12).

Ciertamente, según lo ya recopilado, Espasa-Calpe y Fernández Almagro lograron incorporar a Pío Baroja a la serie y realizaron gestiones en torno a Valle-Inclán, Giménez Caballero —no tan casualmente director de quien subscribía estas elogiosas palabras— y otros novelistas de reconocido prestigio. Sin embargo, las negociaciones no dieron sus frutos y el número de los biógrafos novelistas se vio reducido.

El argumento de José Rubio y González era compartido un año después desde las páginas de *El Sol* por Ramón María Tenreiro, quien en aquel momento aún iba a encargarse de la biografía del duque de Rivas para la colección y, por lo tanto, conocía de cerca sus aspiraciones y objetivos. El motivo de la nota crítica era la publicación de *Cánovas, o el hombre de Estado* por Salvador Bermúdez de Castro (1931), otra de las

biografías que no encajaban en la coordenada moderna del género por su tono laudatorio y panegírico:

Desde luego, este libro no se adapta gran cosa a lo que debe ser ideal de las biografías noveladas: un relato del cual la figura del héroe histórico surja ante nosotros llena de vida y lo veamos actuar y moverse en nuestra presencia como vemos a los personajes de las buenas novelas, importando más la artística revivificación del personaje en el conjunto de su psicología que la exactitud de los detalles. Resulta aquí, cosa que ya podría haberse sospechado, que las mejores «vidas novelescas» no las componen los compañeros de profesión del héroe retratado: los marineros, para pintar la vida del nauta; los políticos, para la del gobernante, etc. (Tenreiro, 1931: 2)

Salvando la imprecisión con la que emplea el marbete de «biografía novelada», Tenreiro vuelve a hacer hincapié en que la biografía moderna, novelesca, es la que consigue revivir al personaje y hacerlo ver en su desarrollo vital, como si de personajes de novela se tratase. Una proeza solo al alcance de los escritores; lejos, en contraste, de esos compañeros de profesión como el exministro de Cánovas puesto que «lo de infundir vida a un muñeco épico, si no se hace intuitivamente, no hay aplicación, diligencia ni estudio que enseñe a realizarlo» (1931: 2). Los buenos e intuitivos biógrafos de las Vidas hasta ese momento, con quince números publicados, vuelven a ser los narradores de la *nueva* literatura: «son los novelistas y poetas —Jarnés, Marichalar, Antonio Espina— quienes han dado a la colección sus más claros títulos a la pública consideración y estima» (1931: 2).

Además de constituir un buen ejemplo a ojos de los comentaristas literarios, Jarnés y Espina seguían combinando sus tanteos biográficos con el ejercicio de la crítica, de forma que a su vez contribuyen a discernir las biografías que siguen el modelo de las que no. Precisamente en este sentido puede considerarse el recorrido que Benjamín Jarnés realiza desde su *Feria del libro* (1935) por varias de las biografías de la serie. En él, Jarnés comparte la necesidad de que los biógrafos sean escritores, por lo que subraya las «facultades no solo de narrador, sino de artista» de Eduardo de Ontañón en *El cura Merino: su vida en folletín* (1933) (Jarnés, 1935b: 204). Asimismo, la poética biográfica queda manifiestamente expuesta en su análisis de *Mina: el Mozo* (1932) de Martín Luis Guzmán. Este sirve al autor de *El profesor inútil* para subrayar que la Historia no es más que una «magna ficción convencional» (1935b: 185). El biógrafo debe reflejar como un todo armónico la incoherente vida de su biografiado: «Así, la verdad histórica no sale ganando nada, pero sale ganando mucho la verdad artística» (1935b: 185). Prima, por lo tanto, la verdad artística —poética, diría Maurois—, aquella a la que se lanzan los seres «instintivos», frente a los «curiosos» que persiguen la

verdad histórica. Aún con ello, el camino para conseguir la buena biografía es unir el dato y el instinto, verdad histórica y verdad artística, tal como ejemplifica Guzmán:

Hay un tercer camino: alternar el trabajo con el ocio, la investigación con la aventura; acumular pormenores y subirse encima de ellos para atisbar el sentido del paisaje humano total. *Mina el mozo* acusa un magnífico esfuerzo en la persecución del detalle (1935b: 185)¹⁴⁷.

Por su parte, desde *Revista de Occidente* Antonio Espina señala la capacidad del biógrafo mexicano de enfocar al personaje desde dentro, coincidiendo con lo propugnado por Ortega y Gasset pocos meses antes en «Pidiendo un Goethe desde dentro»:

Mina el Mozo nos da el guerrillero en acción. Pero también el guerrillero por dentro. El mecanismo de una conciencia juvenil y valerosa nacida para el asalto de todos los triunfos, incluso el de la muerte cuando se sabe caer con la filosófica impavidez con que se desplomó el herácleo navarro frente a los fusiles de un pelotón de ejecuciones (Espina, 1932: 112).

La consigna orteguiana se unía al patrón de las biografías novelescas para sacar a relucir la interioridad del personaje, su drama vital y el desarrollo de su existencia. Es un requisito complejo pero abordable si el biógrafo es un buen e intuitivo escritor, a la altura, por ejemplo, de Ciges Aparicio y su *Joaquín Costa: el gran fracasado* (1930). Antes de que Ortega expusiera por escrito su famoso decálogo biográfico pero ya impregnado de él, Antonio Espina enfatizó la necesidad de elaborar la biografía iluminando «la figura por el interior, meter la luz bajo aquel cráneo —como lo tuvo en vida— para que el relámpago le saliese por los ojos y una llamarada bermeja por las fauces» (Espina, 1930d: 138). Se aplica nuevamente la idea orteguiana de mostrar un modelo vital que demostrara que la vida es un drama entre la vocación —lo interior— y las circunstancias —lo exterior—:

Ciges Aparicio narra con fuerza dramática esta lucha constante del hombre contra su destino, el odio maldito, el morbo maldito y la necedad maldita del ambiente en que vivía, pues ninguna circunstancia adversa perdonó, con ojeriza de bíblico anatema, al buen concitador. Todo un carácter, evidentemente. El triunfo interior, el de la voluntad y la inteligencia, lo obtuvo. El otro, no. El otro, de conseguirlo, debiera habérselo otorgado su país, y este no quiso hacerlo (1930d: 138-139).

En cuanto a las expectativas que podían despertar los biógrafos con mayor trayectoria literaria, Baroja, Salaverría y Répide, aunque la crítica suele ser respetuosa con sus ensayos biográficos, tampoco despuntan en sus libros los requisitos de la nueva biografía. Por ejemplo, Antonio de Obregón se limita a referir acerca de Baroja y de su *Aviraneta*: «El novelista devoto de la acción, ha descrito sus aventuras después de catalogarlas cuidadosamente con arte y con maña... Sin embargo, en otras ocasiones se

¹⁴⁷ El comentario de Jarnés sobre Martín Luis Guzmán y su *Mina el Mozo* en *Feria del Libro* guarda muchas similitudes con la reseña de la obra que redacta para *La Vanguardia*. Véase Jarnés, 1932.

palpan bien los latidos del corazón de Aviraneta» (1931: 320). La documentación, las peripecias del personaje y el verlo vivir ocasionalmente parecen elementos escasos para enfatizar la aportación de Baroja a la renovación del género en una biografía que, como se ha visto en las palabras de Díez-Canedo, revela más el carácter de toda una época que del personaje. Más claramente desacorde se muestra Benjamín Jarnés, para quien, a pesar del primado de la acción y de lo novelesco, Baroja es incapaz de apasionarse por sus personajes ni de, mucho más peligroso cuando se ejerce de biógrafo, adentrarse en su psicología:

Baroja vive aislado aun en sus mismos personajes. Todos ellos echan a andar por la novela ante la indiferencia del propio autor, sin lograr nunca apasionarle. Por no haberse enamorado de ninguno de sus héroes hizo acaso desfilar tantos por sus libros. No siente predilecciones, no conoce dudosas ternuras paternas. Su obra es un mundo de estrellas errantes, sin satélites afectivos. No es creador —él, *hombre humilde y errante*— de remansos psíquicos (Jarnés, 1935b: 188).

En comparación con Baroja, las reseñas de las dos biografías de Salaverría exteriorizan más abiertamente la inexactitud respecto al modelo europeo, a excepción de la opinión de Jorge Rubio y González, que considera su *Bolívar: el libertador* (1930) como una obra objetiva e influenciada por Maurois (1930d: 15). En oposición, Luis Bello, desde el comedimiento, destaca que en ese tipo de libros hay dos protagonistas, biografiado y biógrafo, y que, pese al intento de comprensión, Salaverría «va exponiendo hechos con un contrapunto discretamente revelador de sus personales inclinaciones»; dicho de otro modo: el autor sigue a su héroe con «simpática pero reservada objetividad» (Bello, 1930d: 2). Lo que el crítico y pedagogo deja entrever es el tono ensayístico y partidista que el escritor vasco confiere a sus biografías, tal como se adujo anteriormente. Idéntico reproche aparece en el comentario de Díez-Canedo al *Iparraquirre: el último bardo* (1932) quien, reconociendo que el personaje tiene más de lírico que de dramático o narrativo, apunta como única tacha «las teorías de conservación artificiosa del espíritu vasco a que toca en los últimos capítulos» (Díez-Canedo, 1932: 2). Peor parado sale el *Isabel II: reina de España* (1932), de Pedro de Répide, del examen de José de Aguilar, el cual desaprueba que la España de la época quede al margen frente la abundancia de lo anecdótico al querer «apegarla demasiado a él» (Aguilar, 1932: 2). Así pues, se puede interpretar que, al conocer de cerca a la biografiada, el autor adquiere un protagonismo que distorsiona la objetividad y la narración global de esa vida.

En paralelo al error de identificación de Répide se sitúa el conde de Romanones. Que el político fuese el autor con más biografías de la colección redundaba en el error de

elección de esos biógrafos poco fieles a la nueva pauta, pese a las buenas intenciones que este manifiesta en los prólogos a sus Vidas comentados en el apartado anterior. Las recensiones a sus cinco biografías son algo discordantes. Por ejemplo, Díaz Fernández considera su *Sagasta* (1930) un libro documentado que «suple la falta de grandes cualidades literarias con su desenfado peculiar y su entusiasmo por la política» (1930d: 2). También Jorge Rubio y González remarca el estilo menos cuidado en comparación con las memorias del conde, sus *Notas de una vida* (1929-1947), compensado, no obstante, por el interés del tema y por «una prosa lograda sin afectación» (1930a: 15). Menos favorable es la crítica sin firmar que desde *El Sol* se publica sobre su *Espartero* (1932), en la que se aduce el descuido del estilo y de la composición, así como que la biografía se limite a 160 páginas ampliadas con otras 60 en las que se transcribe correspondencia entre Espartero y su mujer¹⁴⁸. Ahora bien, si hay un crítico que se atreve a señalar las incongruencias de Romanones con el nuevo modelo biográfico ese es Benjamín Jarnés. A falta de que apareciera el *Amadeo de Saboya: el rey efímero* (1935), en su *Feria del libro* el escritor arremete contra la afinidad entre el autor y Sagasta por ir en detrimento de la perspectiva:

Del primero de los cuatro libros, dedicado a Sagasta, anotaremos que pocas veces se juntaron tema y autor en tan ceñido abrazo; tan ceñido, que hay momentos en el libro en que ya no vemos entre los dos ni siquiera esa imprescindible distancia, esa mínima lejanía que los enamorados más ardientes suelen abrir entre sus ojos para así poder gozar también alguna vez de la inquietud de sus propias miradas. Ya el mismo conde hace constar al comienzo del libro que necesita esforzarse por olvidar *todo el cariño verdaderamente filial* que profesó a su tema, y la *gratitud que le debo...* El peligro era notorio (Jarnés, 1935b: 179).

La simpatía hacia el biografiado que aconsejaba la nueva biografía debía salvaguardar esa distancia a la que alude Jarnés; de lo contrario, el exceso de afinidad y de implicación del biógrafo conducía a la *laudatio* de las biografías propias del modelo decimonónico. Este no era el único defecto de las biografías de Romanones: Jarnés era franco al juzgar sus cualidades como cronista, pero no como biógrafo «según hoy las exigimos del biógrafo» (1935b: 181); una crónica que en el caso de *María Cristina de Habsburgo y Lorena* (1933) era de intimidades diplomáticas, aquellas que habían estado al alcance del conde, sin atreverse, por lo tanto, a penetrar en la interioridad de la biografiada (1935b: 183).

En síntesis, la recepción crítica recogida hasta el momento valora el intento de la colección de Espasa-Calpe por incorporarse a la corriente europea a la vez que reprueba el perfil de algunos biógrafos por estar aún demasiado apegados a la mera relación de

¹⁴⁸ «La biografía. Conde de Romanones: “Espartero, el general del pueblo”», *El Sol*, 07-12-1932, p. 2

los sucesos, carecer de las cualidades literarias que exigía la nueva biografía para reanimar al personaje, o no mantener la suficiente distancia como para que este se presentara en su totalidad. No obstante, en ocasiones es el propio biografiado el que aumenta la dificultad de la empresa. Un tanto en defensa propia, Benjamín Jarnés relaciona la importancia conferida al ambiente en los volúmenes de la colección con la mediocridad de los personajes del siglo XIX español:

La riqueza de una biografía colectiva puede crecer en relación con la pequeñez de las biografías individuales. Si la biografía del siglo XIX español es tan densa y característica, tal vez lo sea —precisamente— porque ninguno de los personajes, o muy pocos, de este siglo puede ofrecernos una opulenta personalidad de acento intransferible. El tipo medio —general, sacerdote, poeta, cortesano, príncipe— era magnífico, y sabido es que el tipo medio fue quien siempre dio su timbre, sus señas personales, a una época. El siglo XIX es un infatigable productor de entes mediocres, de personajes que andan rozando la genialidad sin lograr nunca atraparla. Por un Zumalacárregui —el espíritu más robusto del siglo— hay docenas de Rodiles segundones; por un Bécquer hay docenas de Arriazas; por un Larra hay docenas de González Bravos (1935b: 193).

Lógicamente, no tienen el mismo perfil ni significancia Shelley, Disraeli, Napoleón, Hölderlin o la reina Victoria, por citar algunos, que sor Patrocinio o el cura Merino. En cambio, ese tipo medio, mediocre, al que no pertenecen Zumalacárregui, Bécquer ni Larra, se acerca más a los irónicos eminentes victorianos de Strachey. Precisamente a causa de esa «substancia impersonal» que Jarnés observa, el biógrafo necesita una mayor destreza para plasmar esas vidas. Su materia no es el hombre excepcional, sino el hombre medio, «de segundo término»:

Hombre excepcional es aquel que desde la cuna al sepulcro boxea sin cesar contra su época, la moldea a golpes geniales, la doma a su capricho. *El siglo soy yo* —suele decir el hombre excepcional—. *Vine al mundo para inventar e imponer nuevas formas, conceptos nuevos del vivir. No vengo a fundirme con la época, sino a encaramarme sobre ella o a crear otra distinta.* Mientras el hombre medio es, por el contrario, aquel —dócil, sumiso— que se encaja en la oportuna muesa, que acude solícito a empuñar el instrumento vacante en la gran sinfonía colectiva (1935b: 193-194).

De este modo, el polifacético escritor destaca el acomodo del hombre decimonónico, incapaz de cambiar la realidad de su siglo; razón por la cual «las biografías del siglo XIX deben llevar subtítulo; sus nombres deben llevar apodo, un guiño anecdótico que substituya al ausente acento categórico» (1935b: 194) y completarse con los «injertos» de otras vidas. Aunque este juicio pueda parecer general y extensible a la totalidad de la colección, es en realidad el preámbulo que Jarnés dispone para analizar los esfuerzos de Marichalar para confeccionar la biografía del duodécimo duque de Osuna.

Algunos comentaristas llegaron a plantear si era acertado ocuparse de esos biografiados de menor relevancia. Así sucede con el *López de Ayala, o el figurón políticoliterario* (1932), cuyo autor, Luis de Oteyza, como ya ha quedado patente, no

duda en manifestar su voluntad de dismantelar a su biografiado, muy al modo de Strachey. En *El Sol* una primera reseña bajo las iniciales F. C. S.¹⁴⁹ considera inoportuno y excesivo «el honor de un libro para caricaturizarlo». En contraposición, otra nota crítica sin firma en el mismo diario contraviene este juicio con una argumentación similar a la de Jarnés, ya que no solo la valora como una excelente biografía, sino que defiende la presencia de estos figurones en la colección por ser la mediocridad una parte representativa de la historia del siglo:

Casi toda la España castiza del siglo XIX es una España ávida de engañarse a sí misma hasta el terrible desengaño del 98. Los figurones de las armas, de las letras y de la política, con sus triunfos y sus pompas fúnebres, dan ocasiones para creer que continúa el Siglo de Oro (1932b: 2)¹⁵⁰.

En los ejemplos de Osuna o de López de Ayala el personaje no encaja en la categoría de hombre excepcional. Algo similar ocurre con existencias como la de sor Patrocinio, cuya complejidad por relatarla aumenta debido a la existencia previa de leyendas y testimonios contradictorios. Así lo apunta *Andrenio* en su análisis:

Personajes como sor Patrocinio, rodeado del aura doble de la leyenda hagiográfica o semihagiográfica y de la leyenda difamatoria, son los que menos se prestan a las vidas noveladas. Lo que piden es, por lo contrario, un examen crítico frío y severo que barra los cendales de esas leyendas (Gómez de Baquero, 1929: 3).

Al menos a ojos del veterano crítico, para la monja de las llagas la ironía al uso de Strachey que intenta ridiculizar y dismantelar la leyenda en torno a sus milagros no es el mejor recurso para lograr los resultados óptimos. Aun en el caso de las biografías mejor consideradas de la serie, como el *Romea* (1935) de Antonio Espina, se incide en la consecución del ambiente precisamente por lo poco accidentado o novelesco de su vida: «modelo de biografías difíciles cuando el personaje central no es sino un pretexto...» (Obregón, 1935: 370).

También en relación con el perfil de los biografiados se encuentra la reseña de José María Alfaro sobre *La vida azarosa y romántica de Carlos María de Bustamante* (1933) escrita por Victoriano Salado Álvarez. El crítico había seguido desde *El Sol* la evolución de la colección, cautivado por el proyecto inicial:

De las varias colecciones de biografías que en estos últimos años han hecho su aparición, una de las que con más motivos captó la atención fue la de «Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX». Las razones eran fácilmente explicables. La polémica ardía en torno al llamado «siglo estúpido». Los flecos de su trayectoria se adentraron hasta nuestros mismos días. La cercanía avivaba la pasión, pretendiendo hacerle vivero de ejemplo y enseñanzas. Espadas de uno y otro lado iban cercenando de su frondosidad a sus hombres más calificados para rendirles el homenaje de la visión de cuerpo entero (Alfaro, 1933a: 4).

¹⁴⁹ No se ha podido identificar a este crítico.

¹⁵⁰ «Biografía. Luis de Oteyza: “López de Ayala, o el figurón politicoliterario”», *El Sol*, 29-10-1932, p. 2.

Parece algo errado Alfaro al considerar que la atención al siglo XIX era para obtener ejemplos y enseñanzas; antes bien habían resultado ser contraejemplos y contra enseñanzas, salvo en los casos de hombres verdaderamente excepcionales como Bécquer o *Clarín*, entre otros. A pesar de esa fascinación originaria, la colección no cumplió con las expectativas del crítico y coleccionista:

Sin embargo, la curva descendente se inició con la aparición de las primeras vidas hispanoamericanas. ¿Es que Hispanoamérica no puede ofrecer grandes figuras en su siglo XIX? ¿O es que los actuales escritores de la América hispana carecen de capacidad para extraerlas de su Historia? De lo primero, estamos bien seguros que no es así. De lo segundo, vamos adquiriendo pruebas que van camino de ser concluyentes (1933a: 4).

El reparo de Alfaro hacia las vidas hispanoamericanas es, en realidad, la nota disonante, puesto que en general fueron acogidas como un acierto. Por ejemplo, se recibe favorablemente el ingenioso, «jovial y documentado cronicón» (Jarnés, 1935b: 200) que Arturo Capdevila realiza de la vida de Castañeda o el carácter doblemente novelesco del *Sarmiento* (1932) de Aníbal Ponce, tanto por la vida del biografiado como por el estilo del biógrafo¹⁵¹; algo también percibido en el *Martí: el Apóstol* (1933), emblema del «hombre de acción y el hombre de letras» americano¹⁵², escrito por Jorge Mañach. Desde su faceta crítica, Benjamín Jarnés alaba la elección de Martí y ese doble perfil ya que, además de ser «uno de los más insignes mártires de la realidad», sobresale por su poesía y elocuencia: «Por eso en el fárrago sin vida de prosistas decimonónicos escogemos a Martí —como escogemos a Bécquer— y le hacemos un lugar entre los inquietos renovadores de la historia contemporánea» (Jarnés, 1935b: 199). Para José María Chacón y Calvo¹⁵³ la inclusión de este personaje era un acierto pues cumplía el objetivo de acercarse a los modelos vitales precedentes al tiempo que se conocía más sobre el período de conformación de América Latina:

La diversidad de temas, de asuntos, no es un obstáculo para la unidad ideológica del volumen: América, lo vital y nuevo del espíritu americano, informan las páginas todas del libro atrayente y vigoroso. El ciudadano de América va lentamente creándose en la obra de Mañach. Cuando el momento del sacrificio llega —prematureo en la vida del hombre, pues apenas había cumplido los cuarenta y dos años de edad—, se ve claramente que la ternura humana incontinente, la generosidad heroica del apóstol, el ímpetu torrencial del orador —alguien, irónicamente, le llamó en su juventud el doctor Torrente—, el afán universalista del maestro de

¹⁵¹ Crítica sin firmar en *El Sol*: «Biografía. Aníbal Ponce: “Sarmiento, constructor de la nueva Argentina”», *El Sol*, 10-01-1933, p. 2

¹⁵² Según la nota sin firmar en *El Sol*: «Biografía. Jorge Mañach: “Martí el apóstol”», *El Sol*, 05-05-1933, p. 2.

¹⁵³ José María Chacón y Calvo (Santa María del Rosario, Cuba, 1892 – Vedado, La Habana, 1969). Conde de Casa Bayona. Abogado y diplomático, residió en España entre 1918 y 1936. De regreso a Cuba se dedicó a la investigación filológica, literaria e histórica. Entre sus obras figuran *Las cien mejores poesías cubanas* (1922) y *Diario íntimo de la revolución española* (2010).

la cultura, tenían, por fin, tanto la creación de una nueva nacionalidad como la afirmación y depuración acrisoladas de una auténtica espiritualidad americana (Chacón y Calvo, 1933: 360).

No obstante, volviendo a José María Alfaro —cuya disconformidad, como se demostró en el capítulo 5, en su caso se extiende a la renovación biográfica del momento— su desengaño hacia la colección responde a la selección de biografiados y de biógrafos, cuestión que se perfila como el mayor perjuicio de la serie. Según puede apreciarse, el desencanto se incrementa a medida que la colección entra en su tercera etapa. Solo se aportará una crítica más al respecto, la de José García Mercadal¹⁵⁴. Valga su nota al *Romea, o el comediante* como resumen del valor de la colección en su conjunto, dado que él mismo se declara seguidor de la serie desde su aparición: «unas veces con gusto y complacencia, bastantes otras a remolque y solo por presión y esclavitud de coleccionismo» (1935: 2). No oculta el periodista el desigual interés y la heterogénea calidad de los volúmenes de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX ni titubea en señalar como culpable de ello a Melchor Fernández Almagro:

No se acredita ciertamente de buen catador la persona encargada de gobernar esta biblioteca, cuando en el desfile de autores nos hizo, después de aquella primera salida triunfal, esperar por tanto tiempo la segunda de tan excelente biógrafo como resulta Espina, retenido entre bastidores mientras iban saliendo, doblados, triplicados y aun cuadruplicados, escritores de menor prestancia, y apareciendo figuras hispanoamericanas casi en manojo, y hasta alguna extranjera¹⁵⁵, con presencia un tanto arbitraria bajo el rótulo que lleva la colección (1935: 2).

Opiniones como estas de García Mercadal pudieron influir las sugerencias que Espasa-Calpe le hacía a Fernández Almagro a finales de ese 1935, entre las que, como se recordará, destacaba el deseo de «elevar el tono de la publicación» con una mejor selección de los biógrafos y de los biografiados, de los cuales parecían desaparecer precisamente los hispanoamericanos. Y es que, aunque el crítico de *El Sol* indique como responsable de los desaciertos al director editorial, ya quedó patente que la responsabilidad era compartida con los dirigentes de la editorial. Sí parece andar en lo cierto en cuanto al dictamen sobre Espina ya que, como remarcaran previamente Tenreiro y Rubio y González, los mejores biógrafos eran los escritores.

¹⁵⁴ José García Mercadal (Zaragoza, 1883 – Madrid, 1975). Periodista, escritor, editor e historiador. Colaboró en publicaciones aragonesas como *La Derecha*, *El Imparcial de Aragón*, *El Progreso*, *Diario de Avisos* y *Heraldo de Aragón*. En Madrid desde 1916, colaboró en *La Correspondencia de España*, *El Tiempo*, *Informaciones* —de los que fue redactor jefe—, *El Sol*, y fue director de *El Imparcial* desde 1930. Practicó toda clase de libros, entre los que se destacan sus libros de viajes *Del llano a las cumbres* (1926), *Entre Tajo y Miño* (1927), *En zig-zag. Por tierras vascas de España y Francia* (1927) y *Rincones de España* (1946); los ensayos *Lo que España llevó a América* (1959) y *Estudiantes, sopistas y pícaros* (1934); los estudios y ediciones de *Azorín* o Ramón Pérez de Ayala, entre muchos otros.

¹⁵⁵ Debe referirse a *Juan Van Halen*, nacido en San Fernando (Cádiz) y de ascendencia belga.

Entre los aprendices de biógrafo, quien captó mayor atención por parte de la crítica fue Benjamín Jarnés, en parte por ser el más afianzado de los novelistas vanguardistas —seguramente por el hecho de una generación anterior— y en parte por ser de los primeros en abrir la colección y ampliarla en mayores ocasiones. De los comentarios más destacables, el primero es el de Giménez Caballero, quien, aun elogiando las dotes del novelista, ya augura sobre su *Sor Patrocinio*: «No estoy seguro de que esta *biografía* contente a muchos lectores. Y sí muy cierto de que a muchos provoque cierta indignación» (Giménez Caballero, 1929c: 3). La razón de esa posible lectura: la ironía con la que aborda al personaje, el fragmentarismo y la técnica entre Azorín y Delteil, la socarronería y concisión de Gracián. De resultados de esa aproximación poética y de biografiarla novelescamente en lugar de con la frialdad crítica que dictamina *Andrenio* (1929: 3), la monja sigue siendo un misterio:

A una vida como la de sor Patrocinio, que fue un misterio de bulto, Jarnés la condena a ser un bulto lleno de misterio. Nos la escamotea y enseña con tal malignidad, que la sor Patrocinio de Jarnés, lejos de ser una *solución*, sigue siendo una *inquietud*. Sigue perdurando en su destino bifurque, interrogante, tenebroso. Sor Patrocinio fue una figura de cera con alma de heroína. Tocar la cera da frío. Coger un alma en vivo, abrasa. Jarnés ha derretido la cera con diatermias discontinuas. Y de la liquidación ha extraído preparaciones para el microscopio. Jarnés: fundente y laboratorio (Giménez Caballero, 1929c: 3).

Por su parte, Adolfo Salazar se limita a señalar el carácter autobiográfico del libro, expuesto por el propio Jarnés en el prólogo, y a considerarlo como el mejor libro del autor precisamente por estar hecho por encargo; esto es, sometido a un modelo impuesto que le obliga a poner en práctica su técnica como escritor. Asimismo, alaba el estilo de la biografía y hace hincapié en la importancia del perfil artístico del biógrafo:

Saber, en este caso, es adivinar poéticamente; el que otra cosa quiera, acuda al archivo, al fichero, a la sabiduría de erudito, que es tanto como no saber nada. Crear su personaje con amor y sabiduría: el biógrafo que sea poeta a la par es quien solamente hace eso (Salazar, 1929: 2).

Sin embargo, no todos consideran que Jarnés haya tratado con afecto a su biografiada. Uno de ellos es de nuevo *Andrenio*, quien, pese a aplaudir la lograda expresión y estilo literarios, entiende que el libro se resiente por la improvisación y porque el autor no consigue dominar al personaje, precisamente por la idiosincrasia de este (Gómez de Baquero 1929: 3). Rafael Marquina¹⁵⁶, aun señalando el estilo

¹⁵⁶ Rafael Marquina. (Barcelona, 1887 – La Habana, 1960). Escritor, periodista, crítico y autor teatral, hermano de Eduardo Marquina. Redactor teatral en *La Publicidad*, y más tarde de *El Día Gráfico* y *La Veu de Catalunya*. Llegó a ser director de *El Imparcial*. Se estableció en Cuba en 1935, donde continuó con su obra teatral.

Obras teatrales *El darrer miracle* (1910).

azoriniano de Jarnés, es más categórico en su veredicto: el libro es una obra de arte pero no una biografía porque el autor no consigue hacer presente al personaje (1929: 4).

Mejor respuesta obtiene la segunda biografía de Jarnés, autodenominado constantemente en sus libros de las Vidas como «aprendiz de biógrafo». *Zumalacárregui: el caudillo romántico* (1931)¹⁵⁷, duodécimo ejemplar de la colección, fue distinguido por José Díaz Fernández como uno de los más valiosos de la serie, explícitamente superior al *Sor Patrocinio*:

Creo que he dicho alguna vez que el peligro del biógrafo está en verse dominado poco a poco por el personaje. Ejemplo genial de resistencia a esta fatalidad del género lo encontramos en la biografía de «Fouché», por Zweig. En «Sor Patrocinio», Jarnés no logró totalmente sobreponerse al imperioso mandato. Zumalacárregui, en cambio, ofrecía en este sentido un peligro menor, porque es efectivamente una imagen humana que se exalta a sí misma en la acción y la audacia (Díaz Fernández, 1931b: 2).

La idiosincrasia del personaje facilita, por consiguiente, un mayor acercamiento del punto de vista del autor y una mayor voluntad de comprensión, seguramente empujado a corregir los fallos de su monja de las llagas señalados desde las diferentes publicaciones. Jarnés sigue haciendo gala de sus cualidades literarias, una prosa, en palabras de Díaz Fernández, «de una riqueza y precisión extraordinarias, más acusadas todavía en un libro al cual confluyen la novela y la historia» (1931b: 2). Para Fernández Almagro, el escritor había logrado aprehender el sentido general del alma del héroe «rehecha luego mediante una síntesis de gran fuerza reflexiva y de sagacidad estética» (1931a: 1). Que la biografía de Zumalacárregui es superior a la de la religiosa lo confirma Rafael Marquina, esta vez alabando las cualidades que Jarnés toma de Maurois: pasión por el héroe, seguirlo a lo largo de su vida y del paisaje bélico, perfil novelesco del biografiado, selección, estilo literario y proyección moral en el buen sentido —ni religiosa ni sentimentalista— (Marquina, 1931: 15). El mayor logro de Jarnés en esta su segunda biografía es la evocación del personaje, precisamente gracias al rechazo del ingrediente irónico:

Zumalacárregui romántico apasiona a Jarnés, antirromántico. Hemos llegado a la pura emoción literaria. Al arte mismo —escueto, libérrimo, ágil— que *crea* su propia emoción, desasido de sí mismo, olímpico en sus esenciales funciones creadoras. Lo temperamental es, desde luego, aquí, una fuerza; pero no, una fatalidad.

El prójimo es siempre extraño. Hay que vencerse a sí mismo para comprender al prójimo. La biografía no es una interpretación, sino una evocación (1931: 15).

¹⁵⁷ En su artículo «El romanticismo escéptico: *Zumalacárregui* (1930), de Benjamín Jarnés», Manuel Pulido Mendoza recoge las críticas que recibió esta segunda biografía del escritor para la colección de las Vidas contraponiendo el juicio según la ideología del periódico en el que este se inserta (2009b: 77-87).

El esfuerzo por humanizar al personaje es otro de los motivos destacados en su *Castelar: hombre del Sinaí* (1935), tercera de sus biografías para la colección. La crítica se aferra al largo capítulo preliminar en el que Jarnés se declara contrario a edificar una mole de la figura del tribuno, modelo biográfico ya desterrado por otro que convierte esa estatua «en un hombre, humanizar la ingente masa memorial, invitarla a que descienda de su pedestal majestuoso y a que haga unos cuantos movimientos de hombre ante nosotros» (1935a:1)¹⁵⁸. Según el autor inidentificado de los *Archivos de Literatura Contemporánea*, Jarnés consigue la proeza con equilibrio:

No, no se ha desmoronado Castelar. Su biógrafo ha removido la figura, como se cambia de lugar delicadamente una estatua para que la alumbren otras luces, se la examine con otros visos, de le descubran en el bulto esencial, matices, detalles que antes no se apreciaban. Hemos visto algo del Castelar escritor, del Castelar hombre. Pero Jarnés, con acierto, no ha roto el equilibrio de fuerzas que concurren a formar la figura y el mito. Castelar sigue, mejor visto, más sutilmente apreciado, pero siendo siempre la estatua, la mole estatutaria viva y la voz muerta (1935a: 6).

El aprendiz de biógrafo conquista de este modo uno de los requisitos de la nueva biografía y se consagra en el arte de animar con su *Doble agonía de Bécquer* (1936), del que se tienen menos críticas remarcables probablemente por su convulso año de publicación. Despunta entre ellas la de Guillermo Díaz-Plaja en *El Sol*, donde incluye la obra en el marco del centenario de Bécquer y celebra la obra de Jarnés por conseguir ensamblar la narración de la vida del poeta romántico, con sus circunstancias y la atmósfera literaria de su época, algo solo al alcance de un artista de la talla del nuevo biógrafo:

Este libro mismo, «Doble agonía de Bécquer», es un largo forcejeo por aligerar, por hacer simple arabesco lo que es meditada labor crítica. Las «fichas» están en orden, al servicio de cualquier erudito. Pero el ensamblaje es obra de artista; verdadero ensamblaje espiritual para que cada dato —cada ficha— tome relieve de espíritu y no línea de catálogo. El arte del escritor de cosas clásicas habrá de ser de ahora en adelante —y para siempre— el arte de animar, el dato antiguo, la frase añeja. El primer paso lo dio «Azorín»; el segundo, Jarnés. Hay que seguir ese camino (Díaz-Plaja, 1936: 2).

Como ya se ha indicado, el *Luis Candelas: el bandido de Madrid* (1929) y *Romea, o el comediante* (1935), de Antonio Espina, fueron dos de las biografías con mejor reporte de críticas, tanto por el tipo de personajes como por la prosa y las cualidades del autor por adaptarse al nuevo género y representar el ambiente decimonónico. Tercera de las biografías de la serie, la comparación con la predecesora vida de sor Patrocinio era inevitable y Espina salía reforzado de ella. Sin ir más lejos,

¹⁵⁸ Se trata del artículo, sin firma, «Castelar visto por Jarnés» con el que la revista *Archivos de Literatura Contemporánea. Índice literario*, dirigida por Pedro Salinas, inicia su cuarto año. También se centra en la humanización del personaje María Luz Morales desde *La Vanguardia* (1935).

Rafael Marquina califica su biografía como un libro excelente y magnífico que corrige las carencias observadas en la obra de Jarnés: «Situat en aquest terreny, l'autor ens ha ofert a bastament allò que trobàvem en manca en el llibre de Jarnés: una correspondència estricta entre la figura biografiada i l'ambient en què visqué. En aquest llibre hi ha una figura i, demés, està col·locada»¹⁵⁹ (Marquina, 1930: 4). Por su parte, su compañero de empresa editorial subraya el donaire con que Espina escribe sobre el bandido romántico, burlándose con gracia de este, pero sin caricaturizarlo y sorteando las dificultades del género:

Metido de rondón en un fenómeno vital, también sus diagnósticos han de ser anotados en vivo. No en vista de un documento, sino de una personal resurrección del personaje, con el peligro de dejarse contaminar por él. Y este personaje —Luis Candelas— irradiaba tal atmósfera, a ratos canalla, y bronca a ratos, sentimental y cursi, que sumergirse en ella era correr una peligrosa aventura. Por un lado acechaba el folletín, por otro la turbia novela pícara. No dejaba de acosar la insoportable erudición folklórica... Cruzar airosamente, bien ceñido, por tales desfiladeros, sin perder una brizna de su estilo, creo que ha sido el acierto mayor de Antonio Espina (Jarnés, 1935b: 175-176).

Muy significativa es, asimismo, la opinión de Luis Bello, quien, como Rubio y González, Tenreiro, Alfaro y García Mercadal, arguye como clave del éxito de sendas primeras biografías de Jarnés y de Espina su condición de buenos escritores y el interés que frente a las novelas del momento suscitan los personajes históricos:

Y he aquí que una figura histórica, una «vida española del siglo XIX», los trae a la realidad de todos y los envuelve en una acción que interesa a todos. Sor Patrocinio, Luis Candelas, personajes de historia que vienen a ser para ellos personajes de su novela. Es decir, un cable para sujetarlos al mundo normal, aun tratándose de grandes hombres o de aventureros (Bello, 1929: 2).

Tal como se ha señalado, la aparición de la segunda de las biografías de Espina fue celebrada por aquellos críticos que deseaban ver elevarse de nuevo el nivel de la colección gracias a la labor de escritores destacados. *Romea* fue considerado en todos los aspectos una buena biografía a la altura del *Luis Candelas*, a pesar de la acusación de sectarismo por parte de José López Prudencio¹⁶⁰ desde *ABC* a la hora de trazar el ambiente histórico y teñirlo con comentarios de la reciente dictadura de Primo de Rivera (1935: 15).

¹⁵⁹ «Situado en este terreno, el autor nos ha ofrecido suficientemente aquello que echábamos de menos en el libro de Jarnés: una correspondencia estricta entre la figura biografiada y el ambiente en el que vivió. En este libro hay una figura y, además, está *colocada*» (Marquina, 1930: 4).

¹⁶⁰ José López Prudencio (Badajoz, 1870-1949). Ensayista y crítico, fundó y dirigió *El Noticiero Extremeño* y *El Correo Extremeño*. Algunas de sus obras son *Extremadura y España. Conferencias familiares sobre la Raza de los conquistadores* (1903), *El genio de Extremadura* (1912), *Vargueño de saudades* (1917), *Relieves antiguos* (1925), *Libro de las horas anónimas* (1926) y *Notas literarias de Extremadura* (1932).

En cuanto a Antonio Marichalar, su *Riesgo y ventura del duque de Osuna* (1930), quinto número de las Vidas, obtuvo también cierta atención entre sus compañeros de las diferentes publicaciones literarias. Como «nuevo acierto» celebra Luis Bello (1930a: 2) que alguien con perfil de escritor fuese designado como biógrafo. El crítico de *El Sol* subraya asimismo la «interpretación nietzscheana —más precisa e inmediatamente: orteguiana—» que Marichalar ofrece de la vida del último duque de Osuna; esto es, la consigna orteguiana del destino que, con Mariano Téllez-Girón, pasa por describir el dandismo del personaje histórico remarcado por Díaz Fernández (1930a: 2). No olvida Bello elogiar el estilo poético del nuevo biógrafo con el que «colorear y estilizar la prosa»: «El propósito está cumplido y bien cumplido, hasta el punto de que muchas páginas son fragmentos de un poema heroico rebajado de tono para que pueda entrar el análisis y más de una vez la desviación caricaturesca» (Bello, 1930a: 2). Como cabría esperar, también Jarnés alaba la empresa de su compañero de *Revista de Occidente*:

La tarea fue cumplida con singular acierto por Antonio Marichalar. Bien puede aquí afirmarse que si el biografiado se salva por lo que él mismo no es, pero de lo cual participa, el biógrafo se salva precisamente por su auténtica personalidad. Corría el albur este libro —*Riesgo y ventura del duque de Osuna*— de venir a ser una cadena de anécdotas. No fue así. El libro es una sucesión de curiosos momentos en que el siglo —con todas sus pompas y vanidades— nos ofrece lo que nunca podía darnos don Mariano Téllez-Girón: su originalidad (1935b: 195).

Otro de los compañeros de proyecto, Juan Chabás, calificaría el libro de Marichalar de «bien narrada biografía» en su *Breve historia de la literatura española* (1933) (1936: 310). En cambio, con el aluvión de números publicados, hacia 1935 el *Juan Maragall: poeta y ciudadano* de este último no obtuvo tanta resonancia como las biografías escritas por sus correligionarios, a pesar de su pertenecer a la misma generación que Espina y de haber contribuido a fijar la poética de la biografía moderna en España. Con todo, Ángel Ossorio y Gallardo confirma desde *La Vanguardia* la destreza del autor para realizar la biografía de un hombre sin biografía; es decir, poco novelesco:

Sin embargo, el libro de Chabás atrae de modo irresistible. Y don Juan cautiva y emociona. La evocación de su figura difunde un hálito de paz, de serenidad, de efusión cordialísima... ¡Gigantesca figura esta figura menuda y ascética del escritor que supo abarcar todo el mundo espiritual de su tiempo desde la ventana de su torre de San Gervasio! (1935: 3)

Finalmente, nada significativo se puede aportar del último de los aprendices de biógrafo, Juan Antonio Cabezas. Los buenos resultados de sus biografías sobre *Clarín* y Concepción Arenal no se vieron contrastados por comentarios sagaces que acertaran a

vincularlas con la renovación genérica con seguridad a causa de sus fechas de publicación: 1936 y 1942, respectivamente¹⁶¹.

La recepción crítica de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX se suma a la poética de la biografía con unas conclusiones similares. La colección de Espasa-Calpe cubría en España la parcela sembrada por la renovación biográfica europea. Aun con el inadecuado empleo del marbete de biografía novelada por el de novelesca o biografía moderna, los lectores, sobre todo los especializados, buscaban la combinación de la erudición con la amenidad propias del estilo, que no de la ficción, literaria. Por ello, las mejores biografías de la serie son las de los novelistas y poetas, capaces de una intuición insospechada para el historiador al uso. Dos tachas son, por ello, las más repetidas en los comentarios más severos de la colección: la mala selección del biógrafo y la del biografiado.

En este sentido, las siguientes páginas deben dilucidar si las declaraciones de Carles Soldevilla¹⁶² en 1935 desde *La Vanguardia* y del artículo «Gabriel Miró, biografiado» desde *Archivos de literatura contemporánea. Índice literario*¹⁶³ según las cuales la proliferación de biografías respaldada por diferentes sellos editoriales aún no había proporcionado al biógrafo moderno español a la altura de los europeos se ajusta o no a los aprendices de biógrafo de la serie de Espasa-Calpe.

¹⁶¹ Sí valora el *Clarín* de Cabezas años más tarde el profesor Yvan Lissorgues, quien en el prólogo a su biografía sobre el novelista opina: «Buen ejemplo de la necesidad de datos fidedignos es la biografía que Juan Antonio Cabezas dedicó a Alas en 1936, basada principalmente en el testimonio oral de personas que habían conocido a Clarín o que recordaban lo que de él se decía. Aquellos testimonios preciosos, únicos, no se hallan respaldados en general por datos firmes que solo pueden proporcionar documentos escritos; de hecho, la mayor parte de los episodios contados por Cabezas se desmoronan cuando se cotejan con dichos documentos. El conjunto pierde credibilidad y casi no sirve como biografía. Sin embargo, vale como vida novelada, pues a pesar de errores (imperdonables en una biografía) el autor consigue captar y plasmar, como novelista, la real personalidad de Leopoldo Alas» (Lissorgues, 2007: 20).

¹⁶² Conviene advertir que, como se ha indicado anteriormente, Carles Soldevilla había rechazado en octubre de 1929 ocuparse de un personaje catalán para la serie por no verse con fuerzas ni tiempo suficiente.

¹⁶³ Artículo sin firmar: «Gabriel Miró, biografiado», *Archivos de literatura contemporánea. Índice literario*, núm. IV, abril 1935, pp. 69-74.

CAPÍTULO 8. LOS APRENDICES DE BIÓGRAFO

Es tan complejo, es tan movedido todo en una biografía, que quizá basta para justificar a su autor el haberse lanzado heroicamente a esta aventura. Porque si la vida es incoherente, no debe serlo una biografía. Y es un terrible albur fijar la estructura de lo que fue tantas veces producto del azar (Jarnés, 1929: 237).

En este recorrido por la historia del libro español a través de una colección editorial con unas consignas determinadas por la corriente biográfica europea y por la filosofía orteguiana solo queda examinar la ejecución de los nuevos biógrafos españoles, autodesignados «aprendices de biógrafo». A tenor de la recepción crítica desplegada en las páginas anteriores, el corpus de análisis se compone de las diez biografías escritas por aquellos autores que también se habían acercado al género desde su faceta de críticos literarios y que son representativos de las diferentes etapas del desarrollo de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX. Estas obras son: *Sor Patrocinio* (1929), *Zumalacárregui* (1931), *Castelar* (1935) y *Doble agonía de Bécquer* (1936), de Benjamín Jarnés; *Luis Candelas* (1929) y *Romea* (1935), de Antonio Espina; *Clarín* (1936) y *Concepción Arenal* (1942), de Juan Antonio Cabezas; *Riesgo y ventura del duque de Osuna* (1930), de Antonio Marichalar; y *Juan Maragall* (1935), de Juan Chabás. El propio Juan Chabás mencionaba desde su *Breve historia de la literatura española* (1933) esa versatilidad genérica practicada por los escritores más jóvenes, aquellos de la «nueva literatura»:

Nuestros escritores jóvenes, a veces por falta de una imperiosa vocación que les mantuviese en la preferencia de un género determinado, otras por la dificultad que las condiciones de nuestra vida literaria imponen desde el periódico y la editorial a la libre actividad del escritor, no se han especializado en ningún género. La novela, el ensayo, la crítica literaria han sido por los nuevos escritores cultivados simultáneamente (Chabás, 1936: 308).

En el caso de la colección, los jóvenes escritores, por impulso de su maestro Ortega y Gasset, se lanzaban a experimentar con un género poco frecuente en las letras españolas. Por ello, no solo debían acatar sus doctrinas sino también incorporar aquellos elementos procedentes de la renovación biográfica europea que ellos mismos habían ido analizando desde las páginas de *El Sol* y *Revista de Occidente*. Lógicamente, cada uno de ellos aplica a la biografía su particular impronta, por lo que los resultados son diversos. Por ejemplo, las imágenes y metáforas propias de la prosa vanguardista son más frecuentes en las biografías de Jarnés, Espina o Marichalar. A ello hay que sumar las diferentes estrategias de los biógrafos europeos para llevar a cabo la reanimación de los personajes históricos y que sirven de referente para nuestros aprendices.

A grandes rasgos, cabe destacar las biografías más irónicas y autorreferenciales de Jarnés, con un acercamiento a sus personajes cercano al mejor Strachey; el corte más novelesco y ambiental de Espina; el tono más elevado y culto que Marichalar infunde a su escritura, con constantes citas y epígrafes en inglés y francés que alejan del texto al lector común; el logro estilístico de Chabás, o el esfuerzo de Cabezas por desentrañar la vocación y las circunstancias de personajes antitéticos al hombre de acción.

La idiosincrasia de estas biografías da pie a examinarlas desde diferentes perspectivas y metodologías, tal como verifican los trabajos que existen al respecto. No obstante, a continuación se ha optado por continuar con el enfoque de la presente tesis; esto es, no perder de vista la comparación con los modelos europeos ni con los postulados orteguianos. Dados los múltiples ingredientes que entran en juego, en primer lugar es relevante comprobar si estas biografías responden a la coordenada ética que Ortega confiere a la biografía: la determinación de la vocación y la comprobación de cómo el biografiado es fiel a su destino; dicho de otra manera, ver cómo estos nuevos biógrafos se refieren al drama vital de sus biografiados, un modo de abordar la existencia del personaje compartido por los biógrafos europeos. Interrelacionado con las circunstancias se encuentra el tratamiento del ambiente, la pintura del friso de una época, en este caso el siglo XIX, por lo que atender a ello permite precisar el sentido del juicio de Luis Bello al referir que lo interesante de las primeras Vidas publicadas era ver cómo el siglo XX contemplaba a su predecesor. Ello conlleva a su vez abordar cómo ese punto de vista sobre la época tiene también sus consecuencias en la relación establecida entre biógrafo y biografiado: si en ese intento de comprensión se acercan al punto de vista irónico y desmitificador de Strachey o a la simpatía de un Maurois o un Zweig. La interrelación de estos aspectos requiere de un extenso examen antes de reparar, en segundo lugar, cómo son trasladados a la biografía mediante el estilo novelesco; es decir, qué recursos novelescos, al margen de la pintura del ambiente, pueden observarse en esas diez biografías y de qué modo la expresión artística toma cuerpo en el género. Tras ello se reparará en las alusiones al nuevo tipo de paradigma biográfico insertas en estas biografías y que funcionan como advertencia y validación a ojos de esos receptores poco familiarizados con él, al tiempo que son la concatenación de los «espejos del novelista» vanguardista —en términos de Domingo Ródenas— y de las limitaciones de la biografía también autorreferenciadas por Lytton Strachey.

8.1. Siguiendo al maestro y a los nuevos biógrafos europeos

8.1.1. *Sor Patrocinio: la monja de las llagas* (1929), por Benjamín Jarnés

Proclamar que Benjamín Jarnés era uno de los alumnos más aventajados de Ortega y Gasset no es ningún descubrimiento. Sin ir más lejos, Víctor Fuentes asegura que «A instancias de la filosofía de Ortega y Gasset, podríamos hablar de la literatura-escritura de la vida en el autor aragonés (1989: 9). El propio escritor reconocía hacia el año 1930 la dependencia y admiración que sentía por la personalidad del filósofo: «(Y aquí asoma —como asomó y asomará tantas veces— mi excepcional e inquebrantable devoción hacia las ideas y hacia la persona del maestro José Ortega y Gasset)» (1988: 11). De alguna manera, como sostiene Víctor Fuentes, todos los libros de Jarnés rondan la biografía e incluso tienen un cariz autobiográfico. En este sentido, el novelista sigue el precepto orteguiano de la vida como proyecto al luchar por encontrar su propio destino y materializar su vocación literaria (Fuentes, 1989: 35). No es de extrañar, por lo tanto, que en la escritura de vidas reales, Benjamín Jarnés siga, asimismo, la pauta biográfica de su maestro, aunque no sea tan explícito como sus compañeros en la verbalización de la vocación y del destino de sus personajes, ya que, en cierta medida, el autor enfatiza el ambiente decimonónico, las circunstancias histórico-políticas, para justificar su modo de ser y sus variados destinos. Por mucho que sus obras hayan sido calificadas de «deshumanizadas», Jarnés exige desde 1928 una triple rehumanización a la que llama «integralismo», formado por «la razón que cultivó el clasicismo, el sentimiento que inflamó al romanticismo o el sueño que descubrió el psicoanálisis y explotó el surrealismo» (Ródenas de Moya, 1997: 24).

Recuérdese que, según sus artículos sobre el auge biográfico, para Jarnés el biógrafo moderno era «reconstructor de un individuo» (1929a: 120), debía «transfigurar» esa vida, acercarse a ella de un modo «oblicuo» (1929c: 252). Con sor María Rafaela de los Dolores y Patrocinio, nacida María Josefa Dolores Anastasia de Quiroga y Cacopardo y conocida popularmente como sor Patrocinio o «la monja de las llagas», el mayor problema para lograr esa transfiguración es la multitud de documentos, muchos de orden legendario, y las dos interpretaciones que cohabitan sobre ella, «dos interpretantes biografías» (1929d: 12), tal como asegura en la «Nota preliminar» a la que atenderemos más adelante: la interpretación del pueblo, para quien la monja es una farsante, y la de los tradicionalistas, «espíritus cerrados» que creen que la monja fue realmente una santa. Como se expone en el artículo de Macarena Jiménez

Naranjo sobre la elección de Jarnés de esta biografiada, en 1917 la beatificación de la monja, iniciada en 1907 —y aún actualmente en marcha—, gozó de gran atención mediática y pudo llamar la atención del biógrafo, puesto que esos materiales en contradicción le permitían demostrar que la biografía es una tarea hermenéutica (Jiménez Naranjo, 2011: 247). A pesar de esa selección, no hay identificación, sino un distanciamiento irónico respecto a la monja que poco a poco va suavizándose para mostrarla como una víctima de su época, según advierte Emilia Zuleta en su estudio *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés* (1977: 93).

Sor Patrocinio es el símbolo de la España beata, inculta y fanática; es el poder religioso que se inmiscuye en el poder ejecutivo, primero oponiéndose a la regencia de María Cristina y al reinado de Isabel II y después influyendo en esta, pero ya desde la «Nota preliminar» se anuncia que su existencia no pudo discurrir de otro modo. No es el siglo de la inteligencia, sino de la pasión (1929d: 13); esa es la circunstancia de mayor peso en su vida, el ambiente:

Sor Patrocinio es elaborada lentamente por cuatro siglos de cerrazón fanática, de anhelos de conquista, de sed irreflexiva, aunque astuta, de dominio, de culto histórico incomprendible a unos hechos cuyo conjunto es llamado reconquista: una reconquista que apenas ha existido (1929d: 15).

Jarnés no duda en presentarla como «alma de sabroso contenido emocional, ya que no de un gran espíritu» (1929d: 18); no es, por lo tanto, ejemplo de ser excepcional, ya que para él, como se ha indicado, el siglo XIX es el siglo de la mediocridad. Por ello, el autor ejemplifica esa medianía a través de este estatuto religioso y sin olvidar la narración de aquellos elementos que hagan referencia al destino y avancen el desenlace. El primero de ellos tiene lugar con su nacimiento en plena nevada. Sin esconder la ironía que le distancia de su biografiada, interviene Jarnés en una primera persona del plural que apela al lector:

Admitamos tan copiosa nieve primaveral, si ella añade un poco más de dramatismo a este prelude de una tan patética existencia. Nieve, cadáveres de soldados, guerrillas, fugas, abandonos, arrieros, ventas acogedoras, desvíos conyugales... Nada faltó en el turbulento natalicio de Lolita (1929d: 25-26.).

El aprendiz de biógrafo está obligado a referirse a las circunstancias y el destino de la futura monja, así como a todas aquellas anécdotas más o menos dramáticas que hagan de la mera relación un relato novelesco. Sin embargo, el tono paródico que continuamente se aprecia en su narración tiene que ver con el subtexto de leyenda beatífica con el que el autor dialoga todo el tiempo, por ejemplo en la descripción de la infancia en San Clemente de la Mancha:

Aquí transcurre esa porción de vida oscura en la que todos los héroes comienzan a anunciar sus futuras gestas. Época de leyendas, de evangelios apócrifos, de tiernos cuentecillos edificantes. Lolita frecuenta el templo donde —¡a los dos años!, la piedad no repara en edades— ya dialoga con la Virgen María (1929d: 27).

Ambos fragmentos desbaratan esa leyenda construida por la propia monja. En numerosas ocasiones, Jarnés rebate la veracidad de esas fabulaciones citando explícitamente esos textos y poniéndolos en tela de juicio con su perspicaz manejo de la ironía, muy similar al empleado por Strachey en sus *Victorians eminentes* y en *La reina Victoria*. Así ocurre con testimonios, fabulaciones y cartas de la protagonista (1929d: 25, 45-46, 109-110, 183), del periodista Ildefonso Antonio Bermejo (1929d: 105), de la reina Isabel II —en su declaración de 1904 (1929d: 125)—, de Baldomera (1929d: 170), etc. No obstante, en ese paralelismo con el biógrafo inglés, este se diferencia del español en el modo más sutil de camuflar la duda que suscitan esos testimonios.

Para ser fiel a la pauta orteguiana, Jarnés debe atender a la circunstancia, razón por la cual desde un inicio se presenta a la biografiada como devoradora de poesías patrióticas y manuales de piedad que han fermentado su doble vocación, la político-patriota y la religiosa, en un ambiente de horror al liberalismo y al masonismo. Son sus circunstancias familiares las que determinan en este punto su destino: «Lolita Quiroga, hija de un administrador de Rentas del Reino, hereda de su progenitor una invencible propensión a seguir administrándolas. (Alguien la cree imitadora de la gran intendente de Ávila. No: es legado profesional del padre.)» (1929d: 33). A ojos del intérprete Jarnés se trata de un afán de lucro teñido de falso patriotismo al que, como hiciera Strachey en su primera obra, no cesa de atacar mediante la ironía. Con ella expone, por ejemplo, la vocación de sor Patrocinio formulada dicotómicamente:

En Lolita hay una raíz de mujer palatina, sabroso espectáculo de antecámaras y salones; hay otra raíz de hembra dominadora, de espíritu guía que seduce y tuerce destinos —de individuos, de naciones enteras—; hay raíces de santa anacoreta, de andariega fundadora, de heroína antigua. Raíces de poeta, de caudillo, de santa (1929d: 35).

Esa triple vertiente vocacional es la que el autor recorre a lo largo de su «esbozo biográfico» para llegar a concretar la fidelidad del personaje a su destino: por ello, se puede considerar que es una vida auténtica, en términos orteguianos, aunque no se adecúe con la ideología del autor, entre cuyas intenciones figura desmontar continuamente la leyenda en torno a su retratada. Con este objetivo recurre constantemente a los paréntesis, en los que la voz del biógrafo cobra el protagonismo para opinar o contravenir el discurso anterior al inciso. Por ejemplo, con relación a la vocación de la monja se atreve a teorizar sobre un posible autismo:

(Yo quisiera deslizar aquí una humilde sospecha: ¿No estará Lolita atacada de *autismo*? Una vez deslizada, me apresuro a decir que todos los héroes padecen de la misma enfermedad; que unos la disfrazan con las palabras “vida interior” y otros con la de “desasimiento”. Suelen refugiarse en una vida interior para superponerse a la exterior, y dominarla; se desprenden de todo, como el águila, para caer sobre todo, desde arriba; para poseerlo todo en bloque, integralmente. [...] Tener toda la tierra —o un buen fragmento de ella— sujeta por un zumbel preso en un puño, el puño escondido en un claustro... Eso no son metáforas, esto es solo un poco de historia, y, especialmente, de Historia de España; de la inédita, es decir, de la auténtica.) (1929: 42-43).

Una vez sembrada la duda que se convierte en pauta hermenéutica para el lector del siglo XX, Jarnés acomete la narración de cómo sor Patrocinio va llevando a cabo su vocación. El primer paso en esa carrera es su «aprendizaje de Santa», satirizando con este sintagma los encuentros que la novicia, según sus propios testimonios y la leyenda que la envuelve, tuvo con Lucifer, quien: «—como siempre— es el artífice más sutil en esta clase de talleres. El artífice y el cómplice» (1929d: 44). Tanto en este como en otros relatos de esos encuentros entre el demonio y la inocente monja, Jarnés carga las tintas de su mejor sarcasmo deslindando los nombres de las representaciones teatrales poco antes en cartel y en las que por evidencia de similitudes se había inspirado la monja (por ejemplo, 1929d: 45-46, 72).

En todo ello tendrá sor Patrocinio un cómplice-guía con claras intenciones políticas, mosén Joaquín:

Se cumplen los deseos de Lolita, los deseos del mosén Joaquín, su confesor, capellán de las Salesas. Mosén Joaquín Serrano es un infatigable obrero de la viña del Señor, aunque este señor se llama alguna vez don Carlos. Cuentan pliegos sellados —de bastante humana fe— que el capellán quiere «formar una santa moderna con el sacrificio de la hija de un patriota.» (Cuando un pío varón decide elaborar una santa, la elabora. Ya vimos el éxito alcanzado por fray Simón de Rojas. Aunque tenga que recorrer lupanares y provocar celestes bengalas.) (1929d: 55).

Se vuelve a criticar la vinculación entre estamento religioso y político, en este caso con el carlismo; una denuncia que no solo se dirige al siglo XIX sino que avisa al lector coetáneo de un vicio continuado. En la representación ambiental, la situación política de España y la de la monja aparecen interrelacionadas en ese intento de arrojar luz sobre los errores del pasado, en esta ocasión haciendo referencia a los sucesos ocurridos durante el reinado de Isabel II y los diferentes ensayos en el poder; sintetizados en la prosa jarnesiana con un estilo impresionista armado sobre yuxtaposiciones:

El presente es triste, el provenir muy turbio, en la vida de España y en la vida de sor Patrocinio. La nación es un laboratorio donde se ensayan precipitadamente ideas políticas brillantes, extraños modos de gobernar. Los manipuladores son torpes. Cuando no son farsantes. La torpeza irrita; la farsa no divierte: una y otra son ruinosas (1929d: 90).

El nuevo biógrafo sigue el *cursus honorum* de la ambición política y religiosa de la monja, sus destierros y sus relaciones con la corte de la reina Isabel II. No omite en

ello las reflexiones acerca de las circunstancias; por ejemplo, ironiza con el hecho de que pueda reconstruirse la vida de esta monja recorriendo las órdenes dictaminadas por parte de ministerios y de la soberana. Para Jarnés, sor Patrocinio es el símbolo del fanatismo y de la superchería que persiguen contraproducentemente los liberales (1929d: 112-113). Sin embargo, desliza las estratagemas de la monja e incide en aquellos hitos más importantes en los que su vocación se ve realizada:

¡Honda alegría la de poder contar a un tiempo con los firmes sostenes y de la tierra!
 ¡Servir a Dios así, en un clima templado, rodeada de amigas fervorosas, que una misma haya escogido! Sor Patrocinio ensaya la implantación en el claustro de un tipo social, hoy naciente en España: *el cacique* (1929d: 135).

El narrador traslada al lector al presente de la enunciación, 1929, a fin de que se percate de aquellas lacras heredadas del siglo XIX que debían corregirse en correlación con el objetivo político perseguido por Ortega con esta colección de Espasa-Calpe. Las exclamaciones contribuyen a hacer emerger la voz del “yo” biográfico, aunque también cabe interpretar que la ironía con las que están formuladas pretendan imitar el discurso hipócrita de la monja en una especie de estilo indirecto libre al estilo de Maurois. La relación entre biógrafo y biografada sigue siendo de distanciamiento puesto que lo que interesa a Jarnés es destacar el ambiente en que se produce el cacicato de la monja: 1856, fin del bienio progresista y etapa de disciplina: «El poder, lentamente, se va concentrando en estos seres que elaboran la ignorancia y la miseria de los pueblos: los caciques. El cacique es un comisionista de la soberanía nacional. Entre las masas y el Gobierno, surge el puente inevitable: el cacique» (1929d: 135-136).

Siendo uno de los símbolos del fanatismo y de esos puentes antidemocráticos entre pueblo y Gobierno, el biógrafo no puede mantener otra actitud al respecto. No obstante, a medida que la monja es asiduamente cambiada de convento para disminuir su influencia sobre la reina y que merma su poder, el tono irónico se rebaja y se produce un intento de comprensión. Se personifican el rumor y la ignorancia como alentadores de la leyenda confabuladora de la monja en sus últimos años: «Esta gran Agencia y este Misterioso Amigo, han elaborado una sor Patrocinio semejante a Rasputín. Preferimos ver en ella una copia deficiente de Teresa» (1929d: 216). Si al principio de la biografía se recurre al paralelismo —siempre irónico— con don Quijote en las fábulas inventadas por la joven novicia, el desventajoso paralelismo con santa Teresa es recurrente en la última etapa de la vida de sor Patrocinio, una vez alejada del primer misticismo milagrero y centrada en fundar conventos. En sus últimos días, la monja se presenta inofensiva y solitaria: «He aquí el gran suceso de esta biografía: el cansancio de la carne

(1929d: 226). Y es que lo único que parece evidente en toda la historia de sor Patrocinio es su final; el resto de su historia está escondida tras las brumas: «Si sor Patrocinio nació para vivir y obrar desde las sombras, debe respetarse su destino» (1929d: 235). Es la conclusión de su biógrafo, incapaz de arrojar respuestas sobre cuánto hay de cierto y de urdimbre en la cantidad de versiones que envuelven su vida. Al final, sor Patrocinio se le descubre como el «juguete de un siglo» (1929d: 236)¹, un muñeco roto sobre el que faltan testimonios y sobre el que tanto enemigos como adoradores vacilan. El nuevo biógrafo se escuda precisamente en ello para remarcar el carácter impreciso de toda vida y, por lo tanto, de la biografía moderna en cuanto género que no oculta la subjetividad de la historia:

Es imposible —dicen— llegar en la gran historia a una verdad científica... En esta pequeña historia, ni siquiera se ha pretendido. Es tan complejo, es tan movedizo todo en una biografía, que quizá basta para justificar a su autor el haberse lanzado heroicamente a esta aventura. Porque si la vida es incoherente, no debe serlo una biografía. Y es un terrible albur fijar la estructura de lo que fue tantas veces producto del azar (1929: 237).

En ese «dicen» se esconde Maurois y su verdad poética frente a la verdad científica, y se enmascara también su seguidor Jarnés.

8.1.2. Zumalacárregui: *el caudillo romántico* (1930), por Benjamín Jarnés

En la segunda de sus biografías, su *Zumalacárregui*, Jarnés es menos irónico y, consecuentemente, más comprensivo con el jefe carlista, precisamente por considerarle un hombre fiel a su vocación y a sus principios —por la «rectitud de aquel hombre» (Jarnés, 1931: 16)—, aunque siga en disconformidad ideológica con el personaje. En el caso de Tomás Zumalacárregui, Jarnés sí muestra simpatía hacia el biografiado por constituir el ideal del hombre romántico y por compartir la condición militar². En sus apuntes autobiográficos, el autor dejaba entrever esa admiración:

Yo soy de 1930 y, aunque admiro a los románticos y estoy escribiendo una cosa muy larga que se titula *Zumalacárregui, el caudillo romántico*, no me decido a emplear mi propia vida como tema de estilo triste. Yo soy algo más, quiero ser algo más que un hombre; quiero ser un artista. Y el artista es libre para elegir su tema (Jarnés, 1988: 9).

¹ En palabras de Víctor Fuentes, Jarnés no se ensaña con la monja sino que muestra generosidad y tolerancia, «respetando y compadeciendo al prójimo como si se tratara de sí mismo» (1989: 237), juicio que al menos no puede aplicarse a buena parte de la biografía dado el tono irónico que Jarnés comienza estableciendo con su personaje.

² Jarnés, antes de comenzar su carrera literaria, cursó estudios eclesiásticos y abandonó la carrera religiosa para incorporarse al cuerpo técnico-administrativo del ejército. En palabras de Serrano Asenjo en su estudio sobre los diferentes tratamientos de los que ha sido objeto la figura de este carlista, «Compartiendo la distancia política, Jarnés se encuentra más cerca de Zumalacárregui que Galdós por su condición de militar, pero a la postre la discrepancia entre escritor y tema aumenta por el factor religioso» (2013: 658).

Jarnés es ese artista del primer tercio del siglo XX que cobra protagonismo en sus páginas y que es libre para escoger como tema al caudillo romántico en plena época del nuevo romanticismo y de la atención a los personajes del pasado reciente. Y selecciona a ese personaje, más o menos guiado por los parámetros de Fernández Almagro y de Espasa-Calpe para la colección, por representar al auténtico romántico frente a aquellos coetáneos que impostaban el Romanticismo como moda extranjera y no como pulsión vital, tal como se cifra desde las páginas introductorias:

Eres tal vez el único auténtico romántico entre todos aquellos que tan fácilmente se agruparon en torno a la supuesta legalidad... o a la *mayor seguridad* de un trono sin monarca. Tu romanticismo, en todo caso, fue el más puro. El de la inquietud por la inquietud. Ese romanticismo que en los demás caudillos de tu siglo apenas fue más que *postura* —porque hubo también matones de la inquietud— fue en ti la noble razón de tu existir y de tu obrar. Por eso en ti el romanticismo no es armónico, vital argamasa por quien toda tu estructura se explica. En nada semejante al superpuesto, al imitado de tantos rumbosos modelos de Occidente (Jarnés, 1931: 15).

Jarnés opta por dividir en libro en tres partes que corresponden con los tres períodos que configuran el destino del biografiado: las etapas como soldado (1788-1833), caudillo (1833-1834) y héroe (1834-1835). Haciendo gala de un mayor apoyo documental que en la primera de sus *Vidas*³, el biógrafo se dispone a determinar las circunstancias que influyen en la vocación de su segundo biografiado. Como en el caso de sor Patrocinio, Zumalacárregui recibe de su padre «el santo temor de Dios y un fervoroso amor a la patria» (1931: 18). Siendo catorce hermanos en casa, desde pequeño Zumalacárregui tuvo el convencimiento de que su suerte era ser soldado:

Las vocaciones se deciden así. Suelen tener orígenes económicos, sencillos, humildes. No rebajamos la estatura de los héroes con certificados de atavismo. De pronto ocurre pensar que la vocación de Tomás brotó del escudo de armas de Ormaíztegui: el campo de plata, la torre desmochada y, surgiendo de la torre, el brazo erguido que blande su espada desnuda, como amenazando al lobo que divaga ante la torre. De pronto aquel brazo viril y aquel acero fue la primer [sic] estampa que se grabó para siempre en la trémula fantasía, y el niño soñó ser quien blandiera el arma contra el negro enemigo, contra el satánico infiel, contra el *pérfido liberal*. Una huella de estampa recibida en la niñez es perdurable. [...] Tomás se adjudicó el papel de caudillo, porque tenía buenos puños, ni más ni menos que aquel pazguato a quien Isabel I quiso hacer pregonero «porque tenía mejor voz». Buenos puños y, eso sí, un extraño dominio en la mirada que —nadie sabe por qué— empujó a los demás chicuelos a extender ese ideal nombramiento de caudillo cuya firma es eternamente ilegible. Aquí aparece lo ajeno a toda tradición, a toda adquisición (1931: 18).

El biógrafo es capaz de reconstruir la vocación de su personaje mediante datos contrastados que se unen a hipotéticas escenas de su infancia —tal como señala la locución «de pronto»— que aparecen como plausibles al rellenar con intuición los

³ Entre los documentos que aparecen entremezclados con este relato biográfico se encuentran cartas entre Zumalacárregui y su hermano Miguel (1931: 50-52), correspondencia la Junta carlista (1931: 90), documentos de archivos parroquiales (1931: 199-206) y de la secretaría de Guerra del pretendiente (1931: 223-226), su parte médico (1931: 268-269).

huecos documentales sobre el crecimiento de Zumalacárregui. Jarnés sigue su trayectoria e indica cómo el destino influye en ella: al estallar la guerra de la Independencia, el joven Tomás deja sus estudios de derecho canónico para seguir su vocación de soldado. Tras un rápido ascenso a capitán propiciado por la buena posición de su hermano Miguel entre los diputados constitucionales, en 1818 Zumalacárregui no disimula su desacuerdo con algunos extremismos:

Por eso un día fue por sus camaradas acusado de desdén hacia el nuevo régimen. También nosotros podríamos acusarle, pero por razones opuestas. Aquellos camaradas no podían olvidar el rápido ascenso del joven oficial; nosotros, el absurdo, el hediondo ascendiente borbónico que inutilizó tantas vidas (1931: 31).

Con la primera persona del plural, la voz de Jarnés vuelve a aparecer en el discurso, en esta ocasión apelando al lector a una comprensión practicada por él mismo. El biógrafo no incide en el desacuerdo de Zumalacárregui con aquellos a los que servía y que le habían promocionado, sino que le presenta como alguien fiel a sus principios y carga las tintas contra la inestable situación política y contra los borbones: Fernando VII —nombrado frecuentemente con su apelativo popular de *El Indeseable*— y Carlos María de Borbón. Tras el intento constitucionalista, el sexenio absolutista dejaba patente el retraso de España, circunstancia a la que el biógrafo confiere especial atención en esa misión de dar a conocer el pasado, por ejemplo en la siguiente reflexión entre paréntesis:

([...]) El castizo *Indeseable* solía apelar a Dios para seguir avergonzando a España. «No temo por mi existencia y seguridad. Dios, que ve mi corazón, velará y cuidará de una y otra.» ¡Sí, Dios y el patíbulo de la plaza de la cebada! Asombra pensar que esta farsa pusiera tener en pleno siglo XIX, y en Europa, serenos espectadores. Solo se explica así: En España —excepto unos pocos diputados, y estos muy turbiamente— nadie quería el triunfo de las nuevas ideas. ¿Cómo, en otro caso, hubiera podido ser escuchado sin sanción inmediata aquel ridículo estrambote?) (1931: 41).

El país se alejaba de Europa y el nuevo biógrafo debe bucear en ese pretérito que todavía infecta su presente. Los extremismos de absolutistas, realistas, liberales y carlistas son nivelados por impedir la modernización real del país. Aun con ello, la ideología de Jarnés se deja entrever cuando, al acusársele de absolutista y ser apartado de la escala militar, Zumalacárregui se pone a las órdenes de la división realista y se expone: «nadie pensó un momento que su error de itinerario político pudiera restarle preeminencia humana» (1931: 45). Sin embargo, el biógrafo se esfuerza por ser indulgente al exponer nuevamente las circunstancias vitales y el contexto histórico como determinadoras de ese destino:

Esta suprema jerarquía del gran hombre fiel a sí mismo rebasa todo confinamiento partidista. Amaba la tradición porque hasta entonces nadie en España había lanzado una idea capaz de seducir a las gentes alejadas del hervor político. Zumalacárregui fue un hombre sin

contacto con Madrid. Apenas si un día se asomó a Cádiz a recoger entre unos nombramientos su ascenso a capitán. El resto de su vida lo pasó en cantones y vivacs, o en su remoto pupitre. Apenas leyó sino tratados de estrategia, o esa historia donde la vida de los pueblos se reduce a una lista de nacimientos, bodas y asesinatos de príncipes... (1931: 45).

Si la vida es tensión y elección, Zumalacárregui elige ser fiel a sus principios y Jarnés no tiene más remedio que predicar con la comprensión del prójimo que había dictaminado Ortega y determinar la autenticidad de esa vida, la capacidad de este hombre convertido en héroe cuando «va tras su destino» (1931: 67). El caudillo es además admirado por su «poderoso fermento vital», por ser «la eterna rebeldía»; esto es, por ser el emblema del romántico que hace de su vida el centro, un auténtico quehacer y esfuerzo por realizarse en la circunstancia y contra ella. Se unen a ello sus cualidades como «artista de la acción» al conseguir con la palabra transformar a los guerrilleros en soldados y esculpir formas humanas, sus famosos ejércitos fantasmas, que engañaran al enemigo. Este hombre de acción, vital, se complementa por su capacidad de raciocinio y de cálculo antes de cada operación. Cumpliendo con estos requisitos de las teorías orteguianas, no extraña la siguiente reflexión de Jarnés: «Zumalacárregui, menos D. Carlos, hubiera sido el hombre soñado por España. Así fue su general más insigne» (1931: 18).

Como bien señala Serrano Asenjo, el biógrafo se ve obligado «a minusvalorar las circunstancias del personaje a causa de sus convicciones ideológicas y de este modo resta capacidad interpretativa a su empresa biográfica» (2011: 661). Y a pesar de esas convicciones ideológicas que le llevan a responsabilizar al pretendiente, para Jarnés el carlismo «antes que defensa de unos fueros, antes que fervor hacia un Monarca desconocido, creo que fue una pujante expresión de la vitalidad hispánica, organizada, encauzada, robustecida por el aliento de Zumalacárregui» (Jarnés, 1931: 276-277). Como puede apreciarse, en la biografía del caudillo romántico es donde el autor deja mayor constancia de las teorías orteguianas y no solo de aquellas referentes al género biográfico, sino también de las relacionadas con la vitalidad y el hombre ejemplar opuesto al hombre masa. De este modo, Zumalacárregui es «un mágico extracto de masas» (1931: 228), el superhombre de Nietzsche: «Zumalacárregui fue uno de estos superhombres. No disminuido —en el sentido de Dostoiewski— porque fuese un hombre de acción. Era algo más que un hombre de acción. Actuó, y pensó cómo habían de actuar los demás» (1931: 228). La simpatía hacia el personaje es una vez tras otra puesta de relieve en esa asimilación de Zumalacárregui con el modelo, el imán sobre los

demás, haciendo explícito el referente orteguiano del ejemplar aristocrático formulado en *España invertebrada* (1931: 266) y que debe guiar a las masas⁴.

Jarnés cumple con *Zumalacárregui* el cometido de ir viendo a los héroes «—amorosamente— uno por uno» (1931: 277) en su drama vital, el cual, en el caso del caudillo carlista, no fue otro que el de servir hasta el punto del sacrificio a quien no estaba a su altura. En esta su segunda biografía puede dotar las acciones del personaje, como bien aprecia Serrano Asenjo (2011: 661), del fondo ético que, con una perspectiva más subjetiva, los nuevos biógrafos y Ortega siguen dotando al género. Desde ese perfil ético y heroico, la relación de simpatía del biógrafo al biografiado se asienta en el romanticismo del personaje.

8.1.3. *Castelar: hombre del Sinaí* (1935), por Benjamín Jarnés

En contraposición a esa simpatía con Zumalacárregui, el ligamen que el autor establece con su tercer biografiado, Emilio Castelar, vuelve a aquejar cierto distanciamiento irónico que pone de relieve las contradicciones del político republicano. No obstante, Jarnés se muestra aparentemente comprensivo y dispuesto a sumergirse en la cantidad de documentos al alcance para despojar a su biografiado de los rasgos monolíticos y admirativos esculpidos por el anterior modelo biográfico. Esta razón es la que se esconde en la declaración de principios con que comienza el libro:

Intento remover un poco la gran mole castelarina, coger de aquí y allá algunas páginas, los hechos más indispensables, para —sin gran propósito de crítica, con el respeto que merece tan ilustre sembrador de ideas republicanas— trazar un breve ensayo biográfico, hilvanando según mi leal saber y entender (Jarnés, 1935a: 11)⁵.

⁴ En su interpretación del Zumalacárregui jarnesiano, aporta Pulido Mendoza: «Jarnés, más allá del enfrentamiento de las dos Españas, una inmovilista y otra revolucionaria, plantea la oposición entre héroe y masa, entre el hombre creativo, original, y el resto. De este modo, al margen de la ideología por la que había luchado Zumalacárregui, Jarnés lo propone como ejemplo del nuevo hombre que había auspiciado Ortega y Gasset para la República en ciernes» (2009b: 111).

⁵ Ya en abril de 1934, Benjamín Jarnés había publicado en *Revista de Occidente* una breve etopeya bajo el título «Visita a Castelar». En ella avanzaba la gestación de esta biografía y ya aparecen algunas de sus líneas maestras: «En un estudio más extenso intentaré ver y mostrar los valores castelarios más auténticos, los de su copioso epistolario, los derrochados en franca intimidad con sus amigos de aquí y allá. Lo preferible de Castelar son tal vez sus cartas. Es en ellas donde el escritor se revela con perfil más desnudo y firme. [...] Pero hoy me limitaré a bosquejar el perfil general del gran tribuno, a invitar y estimar sus positivos valores. Me parece que sucedió con Castelar lo que está sucediendo aún en España. No se le leyó y no se le lee, porque su obra gigantesca aturde, exige enormes sacrificios de tiempo» (1934a: 73-74). Jarnés hace asimismo hincapié en la oratoria de Castelar y en la transmisión de las ideas europeas a la tribuna española. También hay cabida para consideraciones compartidas con *La rebelión de las masas*, una alusión al presente que también se halla en *Castelar: hombre del Sinaí*: «Aquellos bienaventurados hombres decimonónicos creían en la evolución del hombre hacia la máxima bondad y comprensión mutua; estos otros hombres de ahora, con procedimientos más bien inventados para el trato con fieras, pretenden amasar a los hombres. Del armonioso Orfeo hemos pasado al estridente orfeón. Del

Jarnés está incitado a realizar un retrato ameno, literario y que profundice en el drama vital de Castelar, a «bosquejar el perfil general: conocerlo y comprender» (1935a: 12). Para ello, elige el «costado literario del tribuno» (1935a: 11), el menos conocido, ya que considera que Castelar no hizo otra cosa que escribir y que esta faceta prima sobre la de político. Siguiendo la pauta, Jarnés debe tratar de nuevo las circunstancias de la España decimonónica en la que se inserta Castelar y no omite su valoración al respecto:

Substituirá su drama auténtico por la teatralidad de su drama. Se entregará al histrionismo, apoyará su personalidad en la corteza, en la superficie; hará de su dolor un antifaz que lentamente se irá endureciendo, mientras se secan las fuentes verdaderas... España —en el siglo XIX y en el XX—, ¿no hubiera dado muy gustosa una docena de ilustres oradores por un solo caudillo? (1935a: 18).

Castelar será dibujado como uno de esos histriónicos que representan su papel en la farsa decimonónica. La referencia al caudillo se puede poner en correlación con el hombre ejemplar que representa Zumalacárregui, pero, como ocurriera con algunos postulados de Ortega y Gasset por aquellos años, podría ser malinterpretada. Jarnés, en realidad, emplea irónicamente el adjetivo «ilustres» para criticar la política decimonónica y volver a incidir en los errores advertidos por aquel. Las alusiones al maestro, de hecho, se intensifican en esta tercera biografía. Por ejemplo, cita el pasaje en que el filósofo censura que el siglo XIX hubiese sido esencialmente político y que hubiera desatendido «todo lo inmediato y momentáneo de la vida» (1935a: 29). Más adelante se menciona su opinión de que la monarquía borbónica no había sabido fomentar la vitalidad política de los españoles, sino todo lo contrario (1935a: 45). Asimismo, vuelve a repetirse la idea compartida por tutor y discípulos —y extensible al planteamiento de la colección— según la cual el verdadero romanticismo del siglo XIX español «no es el romanticismo en el arte, sino el romanticismo de unos pocos hombres de acción, acaso porque durante toda la centuria el héroe español se entregó bulliciosamente a la política» (1935a: 77-78).

Castelar no será uno de esos hombres de acción, ya que pese a hablar del progreso humano lo hace desde el conservadurismo, ni su romanticismo literario nacerá de su sinceridad. En esta ocasión, el resultado de la comprobación de la repetida «aquilatación» del hombre a su vocación será la inautenticidad, razón por la cual su biógrafo sigue su recorrido vital haciendo mella en sus contradicciones. En

individuo a la masa. Aunque ni siquiera se pretende seducir a la masa, sino agitarla bien, antes de usarla» (1934a: 74-75).

consecuencia, desde la introducción se advierte que el intento de remover entre la mole de Castelar es desmitificador, emparentando nuevamente con Lytton Strachey. El político será constantemente retratado en términos mesiánicos, ese Dios del Sinaí rebajado por Jarnés al estatuto de hombre⁶ cuyo objetivo frecuentemente es el de desenmascarar la falta de humildad y el narcisismo de un Castelar que desde su autobiografía se construye su propia imagen apostólica empleando la tercera persona. Este es el sentido que prima aunque en ocasiones la ironía del autor parezca apelar a las circunstancias históricas: «Pero disculpemos muchos errores del gran tribuno, recordando las principales características del siglo que lo vio nacer y morir» (1935a: 38). A diferencia de sus dos biografías anteriores, con Castelar la justificación del ambiente parece poco creíble si se tiene en cuenta que también priva a su personaje de esa magnitud comúnmente otorgada a su oratoria considerándola puro ornato «Cuyo embrujo consistía en esparcir la atención, las facultades críticas del oyente, en dispersarlas. Porque este hombre del Sinaí fue de esa especie de oradores que no invitan a concentrar la atención, sino a derramarla por encantadoras superficies» (1935a: 21)⁷. Una oratoria, por consiguiente, que, como la política decimonónica, se dispone a seducir.

Jarnés muestra la evolución del personaje, comenzando por su nacimiento en Cádiz, cuna del liberalismo constitucional, su salida hacia Madrid «en pos de su horóscopo» (1935a: 55), su formación lectora, sus primeros pasos en la carrera literaria, su oposición como profesor de filosofía y sus inicios como orador. No se trata en este caso de un movimiento ideológico, sino de una explosión sentimental. Su primer discurso tiene lugar con veintidós años, en 1854, durante un mitin del Partido Demócrata: «Y ya tenemos al hombre del Sinaí descendiendo del monte con las tablas de la democracia en la mano, decidido a adoctrinar al pueblo»; a lo que Jarnés apostilla: «Rectifiquemos siempre: al público» (1935a: 69).

Junto a sus primeras salidas al púlpito, el narrador se refiere a las primeras contribuciones periodísticas de Castelar y comenta sus obras. Así ocurre con *Ernesto*,

⁶ Como expone Emilia de Zuleta el Dios del Sinaí se opone «al Dios misericordioso en el famoso discurso sobre el problema religioso, pronunciado por Castelar en las Cortes Constituyentes, en el año 1869. Ya está dada la imagen del personaje, tonitronante desde las falsas cumbres de la política española decimonónica, pero reducido a su humilde estatura humana por obra del biógrafo» (1977: 100-101).

⁷ Precisamente para profundizar en ese discurso vacío, Jarnés antepone al primer capítulo una cita de Ortega y Gasset en la que sostiene que las frases moldean la realidad pero con una dosis de fraude (1935a: 41).

una novela con tintes autobiográficos donde el personaje es el trasunto del tipo de hombre que Castelar hubiese querido ser antes de cambiar su actitud vital. En realidad, «Sus libros tenían poca, muy poca relación con el íntimo Castelar, con el Castelar verdadero» (1935a: 76). El biógrafo denuncia así el Romanticismo español, según él pequeño y rococó, no originado por la «brusca sacudida» que afectó a otras naciones; es decir, surgido por imitación y no como reacción a los excesos de la razón:

Por eso el romanticismo en España solo pudo producir esa literatura de segundo plano que suele refugiarse en el teatro y en la crónica de salones, literatura de inmediato consumo, hecha para prenderse velozmente en los ardientes corazones; y, en cambio, solo produjo una lamentable poesía y la casi total ausencia de novela. (Salvo algún intento, salvo alguna excepción que no es oportuno enjuiciar aquí. No hay por qué dar la lista.) El romanticismo, que en el resto de Europa constituye un gran incendio, en España no pasa de ser... alguna fogata de virutas (1935a: 77).

Esta no es la única contradicción de Castelar a ojos de Jarnés que se relaciona con las características del siglo. Otra es su defensa de la religión cristiana como verdad absoluta al tiempo que es apóstol de la democracia, la libertad, el progreso y la República:

No, no se indigne el insobornable lector, ni sonría el bien enterado. Así es el siglo XIX. Lleno está de creyentes escépticos, de paganos católicos, de diabólicos sacerdotes, de apóstoles asesinos, de progresistas retrógrados, de republicanos palatinos, de monárquicos demagogos, de poetas ministros de la Guerra, de clérigos al pie del cañón, de guerrilleros en el púlpito... Este es, y no otro, el siglo XIX español (1935a: 90).

Jarnés cumple con el objetivo de divulgar la historia decimonónica y a la vez realza sus incongruencias como advertencias para el presente, en ocasiones implícitas. Es realmente la visión que el siglo XX tiene del XIX por considerar que aún no se han desterrado las anomalías. Por ejemplo, frente al concepto de *libertad* el autor recomienda a sus jóvenes lectores el de *liberación* (1935a: 34). El biógrafo rastrea los artículos a favor de la democracia y de la libertad que Castelar publicó entre 1864 y 1866 en su propio diario de título homónimo, *La democracia*, en contra de la reina. Tras ello narra el destierro del escritor en París huyendo del garrote vil, un período fértil en su producción puesto que el contacto europeo le enriquece espiritualmente, con la ventaja de que «su elocuencia exuberante se contiene y ciñe, frenada por el escritor» (1935a: 116). Sus artículos y encargos son la base de subsistencia del republicano exiliado. Jarnés recurre con asiduidad a su correspondencia para que sea el propio Castelar quien exhiba su preocupación económica y quede en entredicho por aceptar dinero de amigos de la Monarquía y de la Reina: «Porque una cosa es predicar y otra dar o recibir trigo. En el reino de las ideas más puras, ¿cómo puede faltar un providencial banquero?» (1935a: 127).

No es la única incongruencia que destapan las apostillas al discurso epistolar del exiliado: por ejemplo, estas dejan al descubierto que el exiliado desconfía de la eficacia de la revolución un año antes del estallido de la Gloriosa principalmente por la holgazanería y la ignorancia de los españoles (1935a: 131). Más adelante, cuando esta sea inminente, se muestra «decidido a consagrarme al culto platónico de mis ideas, sin tomar parte en la vida política activa de mi país, tanto más cuanto que no triunfará mi único sistema, mi única doctrina, mi único símbolo: la República» (1935a: 140). Sin embargo, vuelve a la política y se opone a los demagogos —«Comienza a perfilarse vagamente el político, entre las frondas exuberantes del escritor» (1935a: 147)—aunque el biógrafo sigue incidiendo en la idiosincrasia de una España que abordaba el tipo de régimen gubernamental como si fuese una lotería.

El drama de Castelar será renunciar en determinados momentos a su vocación de escritor por la de político:

Este es el tema principal de la magna sinfonía castelarina. No es un hombre político, es un escritor, es un *clérigo*, en el gran sentido. Un escritor que disfruta del don de la elocuencia. Con las taras de todo *clérigo* que irrumpe en zonas ajenas a su verdadera —a su profunda— vocación. No es un hombre de acción o de reacción. Es un hombre de pensamiento, que sabe decirlo en voz alta (1935a: 153).

Es un hombre de pensamiento sin acción, la razón sin el vitalismo. Por eso, cuando en 1873 sea el presidente de la Primera República y deba actuar se verá inhibido: «Si actúa —y hubo de actuar, como jefe del Poder ejecutivo—, el Poder se le irá, medroso, de las manos. Medroso o descorazonado, Castelar se inhibe siempre. Le falta empuje decisivo, capaz de convertir masas caóticas en ordenadas falanges» (1935a: 155). Benjamín Jarnés hace un esfuerzo de comprensión por lo que, aun reconociendo —en comparación bíblica— que el político erró, también sabe verlo como el eco de un siglo incierto (1935a: 158). Es, en parte, víctima de las circunstancias, de un país que no estaba preparado para la república y que le guillotínó su ideal:

Por eso Castelar subió al Poder, como quien sube al patíbulo, a ver guillotinado su *ideal de toda la vida*. Los hechos se le arrojaron encima, aquellos hechos que él creía mansos corderos en pos de la idea. Arrió tristemente su *idea* y huyó en cuanto pudo de los hechos, rabiosos mastines que amenazaban desgarrarla. Los enemigos de la República española —nacidos, los más temibles, de su propio seno— comenzaron a aullar alrededor del Estado. ¿República unitaria, moderada, ordenadora? El pueblo estaba aún en agraz; sus dirigentes, unos en las nubes sinaíticas, otros relamiéndose de placer ante el áureo becerro. Federalismos, cantonalismos, comunalismos, personalismos... (1935a: 166)

Castelar estaba en el plano de las ideas, era un buen conocedor de la historia pero no de su presente, la realidad de sus electores. De ahí su fracaso. Cabe notar que el ideal guillotinado desde dentro de la República es lo que permite empatizar a Jarnés, quien de algún modo entronca aquel momento con la situación política de ese 1935 en

que la Segunda República también se halla en discordia interna y externa. Ya Macarena Jiménez Naranjo ha expuesto cómo Jarnés escribe su tercera biografía en un momento en el que parte de la intelectualidad le recrimina su aparente apoliticismo (2013a: 67-72) y cómo «su ensayo biográfico sobre el orador republicano es un digno intento de comprender directamente su presente, sabiéndolo herencia legada por el pretérito» (2013a: 72). Los paralelismos son explícitos, ya que Jarnés no duda en volver la narración al presente de la enunciación para remarcar que «Se ve que medio siglo no es nada en la historia de un pueblo. Mucho menos en la historia de España» (Jarnés, 1935a: 189). Así lo expresa al poner en correlación la carta de Castelar a Ruiz Zorrilla en 1874 encomiándole a que deje sus teorías acerca de una república socialista por un programa concreto y común y la discusión también en torno a la república socialista o federal de 1931. Se establece otro paralelismo entre Juan Valera y José Ortega y Gasset, ya que ambos advierten sobre el peligro de las ideas estancas e inamovibles, sobre la absurda muerte por el ideal; doctrinas que acaban siendo estériles porque no se ponen en cuestionamiento.

Castelar es uno de esos defensores de ideales, el clérigo, «en el gran sentido de hombre de espíritu» (1935a: 241)⁸, que como buen hijo de su siglo muere por el ideal. Por una parte, el biógrafo Jarnés trata de entender la disonancia entre su ideal y su puesta en práctica, porque comparte una desilusión parecida respecto a la Segunda República. Cumple con ello el requisito del afán de comprensión enfocado hacia la razón histórica: ahondar en aquellos males del pasado que se han heredado. Pero por otra, Jarnés no puede dejar de mostrarse ambivalente puesto que desde el plano ético de exponer en qué grado de autenticidad se lleva a cabo la vocación, Castelar no sale victorioso, tal como se denota en la ironía con la que se refiere a su actitud ética en los últimos años de su vida:

Nótese bien la actitud ética del hombre del Sinaí: abandonó la política no seguramente por cansancio, no por desilusión alguna, sino porque la política le mermaba su tiempo, *le empobrecía*. Había tenido en su mano los destinos de España, continuaba siendo oráculo de las gentes del Poder... Todo esto *le perjudicaba económicamente*. Se vio precisado a rectificar su programa de vida exterior; hubo de intensificar su faena de escritor para salvar su presupuesto doméstico. Precisamente, la actitud contraria es la más seguida, es la que hoy suelen seguir nuestros ilustres escritores (1935a: 223).

Comprensivo o distante, sincero o irónico, en su *Castelar: hombre del Sinaí* Jarnés ejecuta otro de los objetivos de la nueva biografía: mostrar las contradicciones

⁸ En opinión de Víctor Fuentes, Jarnés se burla de la retórica de Castelar pero le muestra respeto como clérigo y hombre de espíritu (1989: 138).

del individuo. Vemos, por consiguiente, que es la relación establecida entre biógrafo y biografiado, dependiente principalmente de este último, la que inclina al aprendiz de biógrafo a ensalzar más unos u otros aspectos del nuevo modelo biográfico; dicho de otra manera, que este puede adaptarse de diversos modos según el personaje histórico.

8.1.4. *Doble agonía de Bécquer* (1936), por Benjamín Jarnés

En el caso de la última biografía jarnesiana de la colección, el *Doble agonía de Bécquer*, Jarnés vuelve a tender a la empatía y al retrato biográfico del tipo romántico en oposición al mundo. Se volverá a la noción de hombre excepcional en el sentido de que el poeta sevillano se salva del XIX —se salva de sus circunstancias, como dictamina Ortega— y de la sentencia del tiempo al ser el mejor ejemplo lírico del siglo precisamente porque «se nutre más de sustancias antiguas medievales que de inquietudes y temas del siglo XIX» (Jarnés, 1936: 22); algo que ya había manifestado en su *Libro de Esther* (1933) y cuya cita —«autocita» propia del autor— antecede a la biografía (1936: 7-8). El libro se publicó en el marco del centenario del poeta, lo cual, según su nuevo biógrafo, equivalía a celebrar «el mejor romanticismo español. Aunque yo no me cansaré de repetir que del verdadero romanticismo no pueden celebrarse centenarios: es un romanticismo sin fechas. Hablo del romanticismo considerado como actitud humana ante el mundo» (1936: 11). En pleno auge del «nuevo romanticismo» acuñado por José Díaz Fernández con unos tintes más políticos, Jarnés reivindica desde su introducción el romanticismo como actitud, la imaginación y lo ilimitado frente a la razón, y vuelve más adelante a diferenciar entre el romanticismo de escuela decimonónica y el romanticismo como actitud vital:

Porque el gran romanticismo, el de actitud fundamental ante la vida, también ante la artística, es algo de todas las épocas, más visible en unas que en otras, épocas de alza o baja romántica, que periódicamente se suceden. Hoy mismo, en 1935, sube el termómetro. Durante la generación de la postguerra descendió lastimosamente (1936: 77).

Según se desprende, la voz narrativa vuelve a adquirir protagonismo al traspasar la relación de datos con una reflexión que desplaza al presente de la enunciación: 1935. A su vez, esta interrupción es una apelación raciovitalista al lector, a quien se le ofrece a Bécquer como modelo de actitud romántica.

Tratándose de un poeta, la narración de la vida de Gustavo Adolfo Bécquer desde el punto de vista de su vocación y sus circunstancias atiende con especial detenimiento a su formación literaria y entorno. Hijo del pintor José Domínguez Bécquer, tanto él como su hermano Valeriano gozaron de buenas dotes para la pintura, a

pesar de que la temprana muerte del padre y la posterior de la madre marcaron la infancia de ambos. Benjamín Jarnés incide en las circunstancias y se acerca en determinados momentos de la adolescencia del poeta para exponer el vaivén de su vocación. Por ejemplo, hasta los catorce años Gustavo Adolfo ha querido ser:

Primero, piloto. Después, dramaturgo. Más tarde, pintor... Se le presenta la vida en abanico, ofreciéndole todas sus rutas. Y acabará por pintar, eso sí, pero con la metáfora. Será escritor preferentemente *plástico*. Por cualquier dirección del abanico hubiera sido un gran poeta (1936: 35).

Así pues, el biógrafo se adelanta, a modo de prolepsis, a cuál será la elección final de Bécquer en unos años; un avance del que el lector es buen conocedor puesto que lo importante es la apreciación de que el talento becqueriano se inclinaba de una u otra forma hacia la literatura en un sentido amplio, así como la constatación de que supo elegir siendo fiel a su “yo” más íntimo. A fin de plasmar esa vida en su ejecución, en pleno desarrollo, Jarnés recrea escenas de la juventud becqueriana, característica por la que es quizá la más novelesca de las biografías de Jarnés para la serie. Entre esas escenas, sobresalen las relacionadas con las lecturas de formación. Por ejemplo, Jarnés recrea episodios y héroes de las novelas históricas de René de Chateaubriand y Walter Scott y los sitúa en la habitación de Bécquer, o transforma la biblioteca de su madrina, Manuela Monnehay —Monchay según Jarnés—, en un «taller de ensueños» donde se cocina el carácter fabulador y fantasioso del poeta. Allí tendrá también a su alcance lecturas clásicas como Horacio y románticas como madame de Stael, d’Artincourt, lord Byron, Víctor Hugo, Lamartine, y también Zorrilla y Espronceda. Con esas lecturas que le trasladan a la Edad Media, la madrina se convierte en la hada madrina que le brinda ese gran regalo. Esto es determinante para su formación porque consigue espolear su fantasía: «Un mundo —mezcla de verdad y fantasía— en el que Gustavo se sumerge ávidamente. ¡Espléndido regalo el de esta generosa hada madrina! ¡Ha regalado a Bécquer la Edad Media!» (1936: 38). El detenimiento que presta Jarnés a la biblioteca de Bécquer le permite incidir en la relevancia de las circunstancias y exponer la importancia de la Edad Media en su futura obra:

En toda su obra se dejará sentir el encuentro con esa Edad Media que su madrina pudo un día regalarle; pero de las dos calidades —delicadez, enormidad— de tan maravillosa Edad, Bécquer solo acertará a conseguir la primera. Será delicado, no podrá ser grande. Le faltarán estímulos. Ni siquiera podrá alguna vez ponerse en contacto con las grandes creaciones, con los grandes espectáculos de la naturaleza y del arte. Su vida interior y exterior será raquítica... (1936: 42).

De este modo, por una parte está el contacto con la Edad Media; por otra, la falta de estímulos vivenciales. A pesar de ello, el poeta sevillano logra sentir realmente como un romántico y no imitar el modelo estético: «Bécquer sostiene interminables coloquios

—ajeno al mundo presente— con hombres y con hechos encendidos en la verdadera llama romántica» (1936: 44). El biógrafo se detiene varias páginas a remarcar la importancia de las lecturas de Bécquer a fin de subrayar la relevancia del fomento de la cultura y el libro⁹. Para llevar a cabo este alegato, Jarnés inserta una digresión desplazando la narración al presente reciente y relatando anécdotas ocurridas durante aquellos años en los que la Segunda República se esforzó por llevar los libros a los lugares más recónditos (1936: 44-47)¹⁰.

Según expone el ya experimentado biógrafo, Bécquer «conoce su verdadero itinerario» de poeta a los dieciséis años (1936: 52). A partir de ello, Benjamín Jarnés construye la narración sobre dos ejes temáticos, la persecución de esta vocación literaria y la amenaza constante de la muerte:

La aparición del hombre se señala en Bécquer con la del pensamiento de la muerte. Es un poeta que nace para en seguida morir. Y desde sus primeros días de una vida tan pobre comienza a pensar en la otra, en la vida inmarcesible, en la cual, como el doncel de la catedral de Sigüenza, pudiera alguna vez incorporarse y leer en su propio libro, ya en pleno reposo, los capítulos más dolorosos de su primera y dolorosa vida (1936: 43).

Es el doble sufrimiento de Bécquer, la doble agonía a la que alude el título: por una parte «la lucha espiritual contra un arte de cartón pintado» y, por otra, la muerte (1936: 58)¹¹, más sintomática a partir de las fiebres que el poeta sufre en el verano de 1858. Ambos sufrimientos recorren la biografía y se simbolizan mediante la figura mítica de Níobe y el sauce, tal como analiza Enrique Serrano Asenjo en «El sauce y el arpa: en torno a la construcción del tiempo en *Doble agonía de Bécquer* de Benjamín Jarnés» (2000). Según queda ya demostrado en este completo artículo, el biógrafo concibe la vida del poeta como una muerte gradual: «Lo que consigue el creador de *Viviana y Merlín* con su magnífica teoría sobre el personaje en cuestión es reducir notablemente el movimiento que corresponde a la vida» (2000: 109). Esto es, a falta de grandes peripecias, Jarnés opta por construir el ritmo alrededor de ese motivo temático.

En ese viaje hacia la Estigia, el biógrafo acompaña al joven Bécquer a Madrid, donde se instala a los dieciocho años con el deseo de «reconstruir las letras de España» (Jarnés, 1936: 72), y pone de relieve las circunstancias que allí encuentra y que

⁹ Véase al respecto el artículo de Elvira Luengo «Benjamín Jarnés, Bécquer y el arte de la biografía» (1999).

¹⁰ Asimismo, puede encontrarse un paralelismo con este alegato y una de esas anécdotas en las páginas de la *Autobiografía* de Benjamín Jarnés dedicadas a su gusto por la lectura desde la infancia (Jarnés, 1988: 7 y 9).

¹¹ Para Víctor Fuentes, al estar publicada en 1936, «lo de “Doble agonía” que encabeza el título podría aludir a la de la vida de Bécquer y, también, a la que se aprestaba a vivir la nación española» (1989: 139).

determinan esa conquista. Por ejemplo, «las antecámaras», aquellos obstáculos que debían salvarse para hacerse un hueco en un diario o conseguir que los editores le publicasen (1936: 76-77). Bécquer anhela ser como su admirado Chateaubriand, aunque Jarnés prefiere trazar un paralelismo con Hölderlin y, por ende, con Stefan Zweig y su propia labor biográfica:

Bécquer adopta la actitud de Hölderlin, tan sagazmente descrita por Stefan Zweig: *Su tristeza es impotente contra el mundo. Su melancolía es muda*. Como Hölderlin, Bécquer tropieza con la realidad en crudo y ya, desde entonces, *el mundo para él es ya solo brutalidad, encadenamiento, esclavitud. Solo la poesía puede hacerle feliz*. Nada le importa, en el fondo de su alma, haber perdido aquel sueldo oficial, prefiere ser libre. Porque cree —también Hölderlin lo creía— que solo pueden reconciliarle con el mundo dos cosas: libertad y poesía (1936: 90-91).

Se constituye así el tipo romántico, como el *Shelley* de Maurois, que ante lo que la realidad le ofrece prefiere oponerse a esa sociedad y refugiarse en su obra. Es esa actitud la que le salva como auténtico romántico a ojos de su biógrafo:

Me represento a Bécquer pálido, taciturno, ausente, mudo, mal alimentado, lamentablemente vestido, entre estos desmelenados folletinistas que escriben odas, entre unos pomposos dramaturgos que alternaban el escenario teatral con el político, entre docenas de hilvanadores de artículos *de fondo* para derribar Gobiernos, que alguna vez pergeñan —a Laura o a Elvira— sonetos incandescentes... [...] Y entre ellos Bécquer hablando con Ariel, con sus gnomos y ondinas, persiguiendo estos ojos verdes, aquellas ramas de coral, el relámpago azul de un poco de cielo en la espesa borrasca de su vida (1936: 105).

Esa es la realidad, las circunstancias, que Bécquer es capaz de acomodar a su auténtica pulsión vital aunque tenga que vivir desubicado en ese ambiente de conspiraciones literarias, políticas o financieras: «Es un *esquinado*. De él solo pueden verse —y padecerse— las aristas» (1936: 138). Es, en definitiva, el hombre romántico contra el mundo que logra la mejor expresión lírica:

Y esta misantrópica dolencia —tan explicable— ¡cómo influye en la obra de Bécquer! Frente a cualquier paisaje humano se complace en evitar, en borrar las figuras —hablo de las figuras parlantes, volubles, caedizas, de los hombres—. Pero con estas pobres figuras se elaboró siempre la mejor literatura, el mejor arte (1936: 138).

Las obras de Bécquer no son desatendidas por Jarnés, antes bien, las inserta en la narración hasta el punto de dedicar largas páginas a su comentario literario. Por ejemplo, dedica un capítulo al amor platónico que el poeta sintió por Julia Espín, convertida en «la mujer soñada» (1936: 123) y en su musa al verla en un balcón. Considerado por sus contemporáneos como un excéntrico, Bécquer no se lanza a la conquista amorosa por miedo al ridículo y prefiere inhibirse en la poesía: «A esa muerte del héroe, Bécquer prefiere vivir como bohemio, tener por confidente a la luna. Bohemio por pura inhibición, no por turbia ostentación» (1936: 127). Es así como se refugia en la Edad Media y compone las *Rimas*. Como corresponde al biógrafo, Jarnés se pregunta qué cantidad de auténtica biografía hay en ellas al considerarlas «el

barómetro de un corazón»: «Intentemos seguir, piedra por piedra, la trayectoria del arco. He aquí su intimidad al desnudo. He aquí, pues, su profunda biografía. La ruta exterior vale bien poco —ya lo fuimos viendo—: esta línea cordial, tan sinuosa, es todo Bécquer» (1936: 136). En realidad, Jarnés no intenta descubrir las correlaciones de la poesía del sevillano con la realidad, sino centrarse en subrayar su talento intuitivo y lo puramente literario, que es, al fin y al cabo, la verdadera biografía de alguien dedicado por completo a esta tarea. Por ello, al comentario de las *Rimas* (1936: 135-174), se añade posteriormente el de las *Cartas literarias a una mujer* publicadas en *El Contemporáneo* (1936: 178-182), alguna alusión a las *Leyendas*, inspiradas cuando recorre los caminos de España junto a su hermano Valeriano, y a las *Cartas desde mi celda*, de las que extrae Jarnés: «Toda la vida de Bécquer ¿no estuvo siempre sometida a la tortura —y al deleite— de su propia imaginación?» (1936: 213).

La biografía de Bécquer muestra su vida auténtica, su fidelidad vocacional y su lucha por lograr subsistir económicamente de su pluma y contra la muerte. Ante un poeta que vive en su imaginación, la vida real es la que queda tintada de leyenda. Tanto con esta última biografía decimonónica como con las anteriores, Benjamín Jarnés se erige como un biógrafo moderno capaz de reconstruir y reanimar al individuo, tal como había preconizado desde sus textos teóricos.

8.1.5. Luis Candelas: el bandido de Madrid (1929), por Antonio Espina

También Antonio Espina es diestro en el arte de la resurrección literaria y más novelesco al vitalizar —término empleado por él mismo en su concepción poético-biográfica (1929b: 251)— a sus dos biografiados: el bandido Luis Candelas y el comediante Julián Romea. Como comenta Jaime Mas Ferrer en la «Introducción» a su edición del *Luis Candelas*, «Evidentemente, la biografía, para Antonio Espina, no es más que una forma de “novelismo”; y consecuente con su idea, en cada una de las biografías que realizará flotará lo novelesco de esas vidas interiores ricas en multitud de modulaciones» (Mas Ferrer, 1996: 35). Para ello, el autor de *Luna de copas* hace un mayor uso de las prolepsis, los diálogos y los cuadros de época, principalmente porque el perfil de ambos biografiados, especialmente en el caso de Romea, en ocasiones no es lo suficientemente rico en peripecias.

En su función de mostrar la vocación y las circunstancias de sus biografiados, Espina se muestra más explícito en esa búsqueda y determinación. En el caso de Luis Candelas, por ejemplo, Espina incide en su destino, convirtiendo en *leitmotiv* el

determinismo histórico y genético (Mas Ferrer, 1996: 39), por lo que ya al nacer se detiene en una marca de nacimiento debajo de la lengua: un aspa diminuta que tanto puede ser buena señal como mala y que le emparenta con otros que también la tuvieron: Manuel Godoy, el padre Pajarito, el bandido conocido como Tuerto de la Fuentecilla y Napoleón: «La señal, según afirma la comadrona perspicazmente, lo mismo puede ser de buen augurio que de malo. Si lo es de bueno, “a lo mejor el niño va a resultar un santo.” Pero si lo es de malo, “lo mejor que podía pasarle era morir o haber nacido muerto.”» (Espina, 1929d: 9). Nótese cómo el autor emplea la voz del narrador omnisciente para generar la intriga a la que hacía referencia André Maurois en su ensayo teórico. De entre todos esos modelos, Candelas acabará siendo bandido.

El nuevo biógrafo se concentra en relatar la forja de su carácter «soberbio y precozmente pendenciero» parecido al de su madre: «Fases taciturnas de la niñez, que denuncian al infante listo, al hombre prematuro. Se conoce entonces que los alfileres de la vida empiezan a picotear en un espíritu hipersensible y que los primeros chascos atacan al hígado» (1929d: 13). Ya en esa adolescencia advierte Espina que «su carácter empieza a dibujar la silueta del hombre de acción en vez de encajar la fina del intelectual» (1929d: 13). Para el biógrafo, el destino es algo prefijado. Por ello, presenta en escena una batalla entre muchachos en la que participa Candelas y concluye:

Esta inicial proeza del muchacho, verdadero «paso honroso», por mucho tiempo comentado entre jóvenes bravíos del bajo pueblo de Madrid, no decide la suerte del héroe, porque la suerte de los héroes no la deciden los menudos sucesos de la tierra, sino que se halla «escrita con astros en el azul zafir» antes de que el aliento primigenio de la vida heroica empuje al navío por los mares del triunfo (1929d: 24).

Con alusión juanramoniana e imagen poética, Espina abunda en el destino de Candelas. Tras verse las manos manchadas de sangre por esa pelea, el biógrafo advierte que no están hechas para el asesinato ni para el trabajo: «Son, pues, manos de ladrón. O de señorito» (1929d: 25). Se adelanta con este cierre de capítulo a la doble vida que llevará su biografiado y enlaza con el siguiente capítulo, titulado «La vocación». Mostrando claramente su raigambre orteguiana, Espina pone todo el peso en el ambiente como determinante histórico:

Cuando un hombre no tiene la fortuna de nacer en la hora histórica que mejor conviene a su idiosincrasia y condiciones, fracasa. Se pierde. No hace falta tener más que un poco de sentido común para comprender que las aptitudes necesitan para desarrollarse medio apropiado. Ambiente. Elementos nutricios en el ambiente. Hombres de acción, como lo eran los conquistadores españoles de Indias, tuvieron la suerte de vivir una época feliz, en la que el valor personal se cotizaba por encima de la inteligencia y en que a una forma especial de bandolerismo se le llamaba conquista militar (1929d: 27).

Las características de Candelas como hombre de acción le abocaban a la carrera militar. Sin embargo, durante su adolescencia no puede desarrollarla porque no es noble ni hijo de oficial o jefe. Asimismo, en ese momento, 1830, no se preveían próximas contiendas en las que pudiera emplear su vida. Frente a esa opción, Candelas se hace amigo del trastoche y del alcohol e, incitado por sus amigos, con diecisiete años acaba descubriendo su verdadera vocación:

Y decide en su fuero interno, y ya sin la menor duda, que los caminos de la honradez, a más de ser con frecuencia de interminable longitud hasta el alcance del bienestar, resultan áridos y aburridos. [...] Es menester gozar. Abrasar la juventud en todas las llamas. Lograr de prisa, sin dilación, dineros, que son, como sabe todo el mundo, el camino único del goce. Y del amor. Y de la gloria (1929d: 32-33).

Poco después, Candelas escucha en Ávila escucha la voz de santa Teresa, constante evocación comparativa de estos aprendices de biógrafo, y se decide, como ella, a fundar, salvo que «como no le es dado fundar empresas de piedad, las fundará impías, de esas que a la larga pueden disculparse y hasta justificarse si redundan en beneficio de alguien: el propio fundador, especialmente» (1929d: 42). Espina sigue a su biografiado en su «carrera del vicio» (1929d: 93) rica en peripecias y se sirve en el relato de recursos propios de la novela como la intriga amorosa, la huida con la dama, el matrimonio breve, la segunda identidad como Luis Álvarez de Cobos, la fuga de la cuerda de los galeotes, la *donna angelicata*, la mazmorra romántica, etc. En varias ocasiones, el propio narrador hace notar esos elementos propios de la novela. Ejemplo de ello es esa mazmorra en la que Candelas es encerrado tras un robo:

Nada falta en *El Infierno* de la *mis en scène* de la mazmorra clásica. Esa mazmorra a la que los novelistas dotan de todos los elementos necesarios para hacer imposible una evasión y de la que se escapa indefectiblemente el protagonista de la novela (1929d: 179-180).

Todo ello, junto con las peripecias y noticias en torno a sus robos, realza el carácter legendario del personaje: «A sus expensas se ha creado una frondosa leyenda. El pueblo le admira. El burgués le teme. A las mujeres no deja de impresionarlas su perfil donjuanesco y rebelde, y la policía arde en deseos de capturarlo de una vez para siempre» (1929d: 129). Como remarcaran los críticos que reseñaron esta biografía, las descripciones ambientales de Espina complementan el perfil novelesco del personaje y permiten conocer la villa de Madrid en aquella época, desde sus costumbres hasta sus secretos de la alta sociedad pasando por la vestimenta.

El punto de inflexión en la vida del bandolero es su enamoramiento de Clara María, joven hija de un alto cargo ministerial. Su aparición se presenta teñida de presagio: «Los psicólogos no han podido jamás explicar una emoción extraordinaria y misteriosa que se llama presentimiento» (1929d: 137). Con el amor hacia este «ángel de

amor», Candelas se «pueriliza» al descubrir la ternura (1929d: 148) y tras meses de dudas y luchas internas decide abandonar sus doce años como bandolero, no sin antes dar algunos buenos golpes para recaudar dinero. Pero el destino tenía otros planes para el bandido y fue de nuevo perseguido por la justicia al elegir para su hurto a la modista de la reina y al embajador de Francia. Es ese intento de enmienda una traición a su vocación vital que Espina cifra aplicando la ética orteguiana para la vida y la biografía: «Lo peor que puede hacer un hombre es traicionar su ley interior, contrariar el sentido de su historia legítima. Hay que ser constantemente fiel a sí mismo. Tal es la única ética segura en todas las vidas, pero sobre todo en las grandes vidas» (1929d: 239). Cuando decide escapar con Clara a Inglaterra y esta se acobarda en el último momento se cumple el augurio inicial con el que comienza la biografía:

A Candelas, el «bello ángel del amor» se le convierte de súbito en «mujer fatal» por obra y gracia de todos estos elementos: el amor; la candidez y el sentimentalismo, enroscados como la sierpe bíblica a ese amor; la arrogancia y el desdén al peligro que Luis manifiesta en todas circunstancias y ocasiones, y el romanticismo deletéreo de la época. Quizá también su marca de nacimiento... Conociendo desde siempre la significativa señal que llevaba debajo de la lengua, nunca quiso realizar las prácticas razonables para conjurar el maleficio (1929d: 240).

Aunque el relato de la vida de un bandolero pueda ser poco ejemplar, ya Fernández Almagro había destacado en su artículo para *La Gaceta Literaria* que cualquier personaje era digno de ser biografiado, de acuerdo con los preceptos de la regeneración biográfica, y Candelas representa uno de los tipos románticos¹² de quien destaca el director editorial:

Fue, pues, Luis Candelas ladrón caracterizado de tal y simple paseante en corte. Alternó el catite y la chistera. Convivió dentro de sí con el peripuesto Álvarez de Cobos, falso indiano. Y es, a mi modo de ver, el mayor acierto psicológico de Antonio Espina este de plantear la doble personalidad de su criatura, no como un vulgar expediente de pícaro, sino como una profunda exigencia de un ser que se rebela contra la unidad de sí propio (Fernández Almagro, 1930: 1).-

El bandido de Madrid no había nacido ladrón, sino señorito de los barrios bajos, incluso había estado llamado a ocupar un puesto en la Administración del Estado, pero es el hombre de acción que lleva dentro y las circunstancias las que le conducen a la carrera delictiva. Hacia el final de la biografía el propio biógrafo parece justificar la inclusión de Candelas en la colección como personaje romántico con el mismo derecho que cualquier otra figura prestigiosa: «En estos años de desbarajuste caleidoscópico en la vida española todos los valores morales o materiales se cotizan con arreglo a una sola

¹² En palabras del director editorial: «Le envuelven jirones de una época y una sociedad determinadas. Pero la luz en que baña su genio y su figura, es luz de hoy: luz que transfigura los datos de un posible romance de ciego o pliego de cordel en narración estilizada por la ironía y la imagen: enriquecidas por la clarividencia del psicólogo» (Fernández Almagro, 1930: 1).

norma: el romanticismo» (1929d: 218). A ello se añaden los «rasgos novelescos y bondadosos» que le adornan:

Nunca *se tiñó las manos de sangre* ni deja de remediar pródigamente las necesidades del desvalido. Educado, fino por temperamento, no falto de cierta ilustración, gallardo y simpático, a nadie repugna, en verdad, ni por su estructura mental ni por su talante físico (1929d: 219)¹³.

8.1.6. *Romea, o el comediante* (1935), por Antonio Espina

La simpatía de Espina por su primer biografiado romántico se extiende a Julián Romea, aunque el romanticismo de este sea matizable. En esta ocasión, la vinculación entre biógrafo y biografiado tiene también origen familiar, ya que el abuelo del autor, Pedro Espina y Martínez, fue quien atendió al comediante en sus últimos días. En comparación con la vida del bandolero, *Romea, o el comediante* carece del componente de la acción, desventaja que el autor palia con el refuerzo ambiental que, principalmente, reconstruye la evolución de la escena española durante el siglo y el cambio de gobiernos, junto con el realce de la hipocresía como característica del período.

Como en el *Luis Candelas*, el autor presenta desde un inicio al biografiado en su circunstancia, remontándose a su nacimiento en el seno de una familia modesta expresado mediante la siguiente imagen poética: «Nació como nace una flor brillante al azar de la grieta, en un surco terreno, en medio de un páramo. Porque no hay ningún inconveniente para que de una familia burguesa, sencilla, anodina, pueda nacer un gran artista. Nada más que por eso» (Espina, 1935: 7). También Romea, como Bécquer, se salva orteguianamente en su circunstancia por su temperamento extrovertido y propicio para la profesión de actor:

En efecto, sin poseer una psicología en cierto modo despersonalizada no le sería posible al comediante asimilar y proyectar luego hacia fuera los diversos tipos que ha de vivir en la farsa histriónica. La vida interna de un actor se halla constantemente espejeada por el cúmulo de las figuras del reparto. Su tragedia más real, pero que le sirve de magnífica coraza contra las desdichas auténticas del mundo, es la de vivir un “yo” disperso, un “yo” compartido (1935: 12-13).

Tal como sucede con otras figuras de la colección vinculadas al ámbito literario y cultural —sin ir más lejos Bécquer—, es primordial la atención a la formación y a las

¹³ Para su compañero de empresa Juan Chabás, «la figura romántica del bandolero generoso logra ser evocada por el biógrafo con vivo sentido de lo trágico y tanto los ásperos y broncos paisajes como los salones con ojerías de valeses, por virtud más de la prosa de la sensibilidad recreadora de Espina, avanza a un primer término de acusados y fuerte claroscuros, contra los cuales se recorta, como un héroe dramático, como una silueta que hiciera sonar con su caballo los ecos del romancero, el famoso bandido» (2001: 558-559). Más acertada aún le parece la biografía sobre Julián Romea.

lecturas que, convertidas en tema literario, influyen en el estímulo de la sensibilidad durante los años de aprendizaje. De este modo, el joven Romea «se procuraba por todos los medios que estaban a su alcance novelas y obras dramáticas, folletines y poemas, cuya lectura absorbía su fresca mentalidad juvenil, en tanto le conducía imaginativamente por esas riberas mágicas del pensamiento» (1935: 13). Junto al desarrollo de esa sensibilidad Espina apunta como circunstancia influyente en la determinación de la vocación del actor los cuatro años, de 1823 a 1827, que su padre se halla desterrado por sus ideas liberales y durante los cuales, instalado con su madre y hermanos en Murcia, Romea fue asistiendo a reuniones de miembros de la farándula y a exhibiciones de aficionados en la casa de los *Descabezados*: «En el teatrillo casero, instalado en el patio del edificio —que es el que hoy ocupan las Siervas de Jesús—, subió al retablo escénico por primera vez quien había de ser, andado no mucho tiempo, gloria sin par de la escena española» (1935: 16-17).

Poco después se trasladan al Madrid fernandido, «raro perfil de señoril empaque y su ruralismo desconsolador», del que Espina destaca el contraste entre los palacios y las «miseras casas de vecinos» (1935: 18), las calles mal empedradas y mal alumbradas descritas años antes en su *Luis Candelas*, etc. En ese momento crucial de su vida, sus padres deciden que sea abogado en contra de su verdadera inclinación: «Pero, al parecer de la madre, esta circunstancia del gusto personal de su hijo no debía tenerse en cuenta» (1935: 21). Frente a la importancia que la familia concede a la titulación académica de su hijo, su biógrafo de raigambre orteguiana destaca el esfuerzo de Romea por llevar a cabo su verdadera vocación:

Al fin, un día Julián decidióse a dar la batalla. El minuto de las resoluciones trascendentales había llegado. Le tenía resuelto. Sería comediante. Sería “cómico”. Él sabría honrar, con su talento y su arte, una profesión que hasta poco antes, y para muchos beocios también entonces, era casi deshonorable (1935: 23).

Al tomar contacto desde dentro con el teatro de su tiempo y conocer su verdadera situación, Julián Romea «advirtió cuál era su camino y se dispuso a seguirle sin vacilaciones» (1935: 34). Esta misión no es otra que contrarrestar la declamación romántica de la época basada en la verbosidad y la grandilocuencia; esto es, frente al drama en verso se propone representar con naturalidad. Adelantándose a lo que será su trayectoria artística, Espina cita al comediante en su ensayo *Los héroes en el teatro* (1866) para que sea él mismo quien exponga su deseo inicial de reavivar la comedia moderna. El biógrafo adelanta el propósito que marca la vida del comediante para a continuación desarrollar los hitos más importantes, comenzando por su ingreso en la

compañía del Teatro Príncipe en 1833 y su triunfal debut como galán en *El testamento*: «Era natural que chocase a aquel público acostumbrado a la declamación efectista la nueva manera de hacer del actor» (1935: 40).

Una vez el actor salta a la fama, Antonio Espina dedica todo el capítulo IV, titulado ilustrativamente «El romanticismo», a describir la situación del teatro en España (1935: 58-72). Para ello emplea nuevamente sus habilidades narrativas y recrea un diálogo de la tertulia del Café del Príncipe —basándose en algunas memorias y textos— en la que participan asiduos como Bretón de los Herreros, Espronceda, Ventura de la Vega, el empresario teatral Juan Grimaldi, Ferrer del Río, y algunos jóvenes, amigos de Romea, entre otros. En esta conversación sobre el estado del teatro salen a relucir la opinión clásica de Bretón de los Herreros, al que el resto considera fuera de la literatura y egoísta; la nueva corriente literaria que ha germinado en Europa, trayendo a colación el *Hernani* de Víctor Hugo, y su repercusión en España; la abundancia de malas traducciones del francés, etc. En este contexto, Romea es un ejemplo pues logra adaptar su ideal de renovación de la escena teatral a las circunstancias, tal como remarca su biógrafo:

Romea se vio precisado a aceptar tal estado de cosas. Él veía el teatro de otra manera. Su ideal, realmente, no lo vio realizado nunca, pues el género de comedia realista en el que conseguía los mejores efectos de su estilo apenas se produjo en su época. Romea no fue jamás un actor romántico. Su mayor acierto consiste en haber presentado en una época teatral tal confusa como la suya la comedia moderna. El precepto de Talma, «la tragedia se habla», lo llevaba él, sin necesidad de formularse verbalmente, en la masa de la sangre. Sin embargo, pronto comprendió que había que transigir. El teatro romántico, cuyo secreto para el actor consiste sencillamente en elevar uno o más tonos el tono natural y corriente le aguardaba inexorable (1935: 74).

Y en esas circunstancias es precisamente en lo que más se detiene su biógrafo, destacando ese «ambiente de relajación nacional» y el contraste entre el «negro panorama de una España bronca y miserable en el campo, somnolienta en las ciudades» y «las diversiones y los espectáculos de la villa y corte» que «fulgían con el alegre humor de la frivolidad, del lujo aristocrático y del más bajo —y a las veces bello— pintoresquismo popular» (1935: 82). Es la situación idónea, por lo tanto, para el teatro, a lo que se une el advenimiento del periodismo moderno, órgano resonador del éxito de Romea.

Por consiguiente, la trayectoria del actor permite profundizar en su drama vital y en la evolución del Romanticismo teatral español. En cuanto al primero, este se halla singularizado por el ya comentado impulso de ese nuevo modo de declamación, así como por la tortuosa relación con su esposa, la también actriz Matilde Díez. El biógrafo

relata las diferentes fases de ese amor turbado por el histrionismo de ambos comediantes y añade ciertas premoniciones desde la perspectiva del biografiado —el famoso «desde dentro»—. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento de la primera discrepancia entre el matrimonio, la cual sirve de anticipación a todo lo que vendrá después:

En aquel nada rotundo leyó Julián todo un programa funesto. Adivinó de golpe el porvenir. Primero el rencor y el alejamiento frío en la intimidad doméstica. Luego la guerra sorda de una convivencia artística que en lo sucesivo no podría sostenerse sino a duras penas. Dentro de sus almas vivirían la amargura de una inmensa defraudación moral; fuera de ellos, en el mundo, en la calle, en el teatro, el escándalo y después la ruptura de la vida conyugal, la ruptura completa, absoluta (1935: 179).

En lo que respecta a las principales obras teatrales del Romanticismo español, van comentándose, a medida que avanza la vida del actor, el fracaso de *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa (1834); el *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas (1835), considerado «la segunda expresión de drama romántico» español (1935: 120); y la entrada triunfal del Romanticismo en la escena española con *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez. Junto a ello sobresalen más proezas de ese ambiente romántico español con las que el biógrafo suple la falta de peripecias novelescas o datos documentados de su biografiado. Cumple de este modo Espina con su dictamen de «tratar y mover graciosamente una figura y recoger con paleta impresionista la atmósfera de una época» (1928b: 2), recreaciones del telón de fondo histórico en el que destaca la fundación del Ateneo, la trayectoria de Mariano José de Larra y la conmoción de su suicidio, hecho ya constante en varias obras de la colección. Estos relatos ambientales llegan a ocupar amplias digresiones en el marco de la relación puramente biográfica. Ejemplo de ello es el resumen de la España política que abarca aproximadamente desde 1839, fin de la primera guerra carlista, hasta 1873, proclamación de la Primera República (1935: 180-198). Es, por ende, una condensación del tiempo histórico que se avanza al tiempo del relato cronológico de la vida de Romea, extendiéndose más allá de su muerte, y cuya finalidad parece radicar en mostrar al lector aquellos errores del pasado para no volver a cometerlos. Antonio Espina, advierte:

El siglo XIX se singulariza a este respecto por este curioso fenómeno: las enseñanzas del pasado, por inmediato que fuere, no sirven de nada ni al pueblo ni a los Reyes. El rápido olvidar es la peor de las condiciones de la psicología española. Hay quien confunde tan nefasta cualidad con la nobleza de sentimientos. Pero no nos engañemos. Son cosas distintas (1935: 194).

El autor es capaz de condensar en 18 páginas cerca de 34 años de historia de la centuria anterior para remarcar esos rápidos olvidos causantes de tantos cambios en el Gobierno y, al tiempo que intenta que su lector coetáneo se percate de la importancia de

conocer la historia reciente, puede leerse entre líneas, una seria advertencia premonitoria del trágico final que se estaba gestando durante la Segunda República: la historia estaba a punto de volver a repetirse.

Durante esos años, Romea se convierte en empresario y director del Príncipe (1841), época en la que impulsa reformas notables como el sistema de alumbrado. En el ámbito intelectual y literario, entre 1840 y 1855 el primer Romanticismo declinaba y el movimiento «baja de tono, se impurifica» (1935: 239). No se olvida en este punto la situación de la escena teatral y, en contraposición, si el segundo Romanticismo español y el posromanticismo «no tuvieron mucho tuétano estético, dieron lugar, engendraron un género teatral muy característico y de indiscutible transcendencia: la zarzuela. Podríamos decir que la zarzuela significa la imposibilidad española de la ópera cómica» (1935: 241). Romea, mientras, se separa de Matilde Díez y alcanza un gran éxito con el *Sullivan* de Melesville en 1853, el cual marca el cénit de su vida artística, tras fracasar en el papel de don Sebastián de *Traidor, inconfeso y mártir*, de Zorrilla (1849)¹⁴. Tras ello, vive una fase de calma y reflexión en la que se consagra a escribir sus *Ideas generales sobre el arte del teatro* (1858), *Poesías* (1861), *Manual de Declamación* (1865) y *Los héroes del teatro* (1866); documentos todos ellos que sirven a Espina para armar la biografía.

En la última década de la vida de Romea, 1860, el autor sigue haciendo hincapié, por un lado, en la sociedad isabelina en la que todo era posible pero había que guardar las apariencias (1935: 220). Para reflejar esa hipocresía califica a Isabel II de «soberana en impudicia» y «temperamento filarmónico a la par que sensitivo y ninfomaniaco» (1935: 220 y 263); opiniones por las que José López Prudencio tildó a Antonio Espina de sectario en su reseña. Por otro lado, continúa con la explicación de la evolución del ámbito literario, marcada por la calidad desigual de los autores a causa, según el biógrafo, de la ausencia de crítica literaria y del tirón de la vida política: «Casi todos los escritores preferían ante todo *producir mucho*. La calidad de la obra les importaba menos. Su esfuerzo tenía que diversificarse además en otra dirección absorbente: el periodismo literario» (1935: 264). De este modo, el panorama anterior a la revolución del 68 se dibuja como decadente, tanto en la literatura como en el arte, por lo que

¹⁴ Sobre los porqués de este fracaso comenta Espina: «No siempre acertó Romea en la composición de un tipo escénico. En el cuadro romántico se le *escaparon* muchas ornaturas de la ficción así como en el cuadro medio, realista de la comedia moderna, hizo verdaderos milagros de interpretación psicológica» (1935: 230).

Espina finaliza el retrato de Romea presentándolo «como una víctima inocente de los nuevos tiempos» (1935: 270), ya que, aunque fuese el precursor del nuevo estilo en el teatro, «la corriente helada de la cronología le arrastró a él lo mismo que a los más auténticos y fosilizados representantes del viejo teatro» (1935: 271). Sin ser plenamente un romántico, Romea sufrió las mismas consecuencias.

8.1.7. «Clarín»: el provinciano universal (1936), por Juan Antonio Cabezas

Con «Clarín»: *el provinciano universal*, Juan Antonio Cabezas se incorporaba a la colección de Espasa-Calpe en la última de sus etapas¹⁵ y retomaba el panorama literario del siglo XIX justo en el punto en que lo deja Espina en su *Romea*. La relación de afinidad que se establece entre biógrafo y biografiado es patente a lo largo de la obra y está basada tanto en la asturianidad de ambos como en el perfil literario del autor de *La Regenta*. El único punto en el autor parece distanciarse de su personaje es en el caciquismo literario que el novelista realista llegó a ejercer desde su tribuna crítica¹⁶.

Tal como sucede en otras de las biografías hasta aquí comentadas, Cabezas elabora su narración de la vida encargada sobre el esquema del hombre excepcional que se salva del perfil de su siglo, de sus circunstancias. Esto se percibe desde la introducción, donde el autor señala que el verbo del siglo XIX es “abullonar”; esto es, falsear y ocultar la realidad:

Abundan los hombres llamados de acción. Son unos hombres que viven hacia afuera, que se derraman al exterior en una actividad tan espectacular como poco sólida. Es la suya una actividad instintiva, violenta, incapaz de normas. Una actividad que nace de una profunda anarquía del espíritu. Así, estando estos hombres excepcionalmente dotados, se apartan de las

¹⁵ Según las palabras del propio Juan Antonio Cabezas en su artículo de 1981 «Cómo nació la primera biografía de Clarín: Memorias de El provinciano universal», la idea de la biografía surgió en un encuentro casual con Benjamín Jarnés en el palacio asturiano de Doriga durante el verano de 1933: «En aquel mi primer encuentro con Jarnés (después seríamos buenos amigos), me dijo el autor de “El profesor inútil”, que la editorial Espasa-Calpe le había encargado la dirección de una nueva Colección de biografías literarias, que pensaba titular “Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX”. Agregó que preparaba ya el primer volumen que se titulaba, “Sor Patrocinio, la monja de las llagas”. Y que el segundo sería el de Antonio Espina, “Luis Candelas, el bandido de Madrid”. Fue Jarnés quien me dijo: “¿Por qué no haces tú una biografía del escritor asturiano, “Clarín”? De aquella conversación en Doriga, nació la idea de lo que sería dos años después, mi “Clarín, el provinciano universal”» (1981: 98). Parece que casi cincuenta años después de ese encuentro la memoria había alterado el recuerdo, ya que Jarnés no era el director de la colección y en 1933 las dos biografías que cita como proyecto llevaban cuatro años en venta. Lo más probable es que, como en otras ocasiones, Jarnés mediara entre este autor y Melchor Fernández Almagro; sobre todo teniendo en cuenta que es a este último a quien Cabezas comenta en abril de 1936 que aún no sabe nada acerca de las pruebas de su *Clarín* (FA/2978).

¹⁶ Así lo manifiesta el biógrafo en el siguiente fragmento: «Y lo que sucedía en política sucedía un poco en las letras. Acaso el único punto de antipatía espiritual que para mí llegase a tener *Clarín* sería su caciquismo literario. Caciquismo un tanto tiránico a juicio de los que sufrieron, aunque es preciso tomar con toda clase de reservas los juicios de la época. Lo cierto es que desde su retiro de Oviedo *Clarín* llega a hacerse respetar y temer en Madrid, y se da a conocer en Europa y América» (Cabezas, 1936: 165-166).

tareas ordenadas y concentradoras del pensamiento. Hay en ellos una marcada tendencia al individualismo rotundo y agresivo que tuvo en Nietzsche su alentador ideológico. Por eso en política no hay partidos, sino caudillos. En la guerra no hay unidades disciplinadas, sino guerrilleros audaces. Y en las letras no hay escuelas, hay unos cuantos hombres indiscutibles a los que unas veces se imita de buena fe y otras se plagia descaradamente (Cabezas, 1936: 13).

Inserto en ese ambiente, «sin contaminarse de él y luchando con él, aflora *Clarín* a la vida literaria del último tercio del siglo», un hombre «que apenas pudo ocuparse de cosas que no fuesen problemas de arte, que, por ser del alma, atañen a su más cara actividad» (1936: 13). De este modo, se explicita el carácter excepcional del novelista asturiano en el conjunto del siglo XIX español, al tiempo que esa ocupación artística, su condición de hombre vuelto hacia el interior, hace de él un personaje difícil de biografiar: «Su vida carece de esos contrastes fuertes, delicia de biógrafos folletinescos. *Clarín*, que fue un gran escritor, resulta un hombre sin biografía. Su vida es una línea recta. Es la distancia más corta entre su voluntad de perfección y su destino» (1936: 13). Este es justamente el propósito de Cabezas como nuevo biógrafo: ahondar en esa voluntad de perfección que equivale a su vocación artística y a la persecución de su propio destino. Tiene para ello el modelo de Stefan Zweig, buen biógrafo europeo al que, de vuelta al capítulo 5, reseñó Cabezas en dos ocasiones para *El Sol* justamente el año anterior. Si en ellas había singularizado la pericia del autor de *María Antonieta* al atender a los móviles que determinan al personaje desde el fondo íntimo del “yo” más que al hecho biográfico en sí, él acomete el mismo procedimiento: establecer las circunstancias y la vocación.

Por ello, opta por comenzar esas páginas introductorias describiendo el paisaje de Guimarán, enclave estimado y crucial para *Clarín* como lugar de refugio, descanso y escritura: «Habla de él más y mejor que pudieran hacerlo sus contemporáneos y amigos» (1936: 10). Guimarán no es, sin embargo, la única circunstancia espacial que pauta la vida del escritor y, por ende, la imagen de provinciano universal que con atino supo consagrarle Cabezas. El provinciano asturiano debió nacer en Oviedo, en la casa de su padre: «Pero otra cosa habían dispuesto el destino y el jefe político Posada Herrera» (1936: 18-19), por lo que, como diría el propio *Clarín*, «Me nacieron en Zamora». Pese a ese dato del registro, desde que con siete años se mudó a Oviedo, y a pesar de sus estancias en Madrid, el novelista se sintió siempre ovetense y convirtió la ciudad en una de las geografías literarias más conocidas del imaginario español: Vetusta. Oviedo será, por lo tanto, otro de los aspectos ambientales sobre los que Cabezas vuelve la mirada a lo largo de la narración de la vida de su autor más célebre. La primera de esas descripciones de la ciudad asturiana es de 1852, año del nacimiento

de *Clarín*. En ese momento, esta conserva su carácter arcaico y sus vecinos viven tranquilos de sus rentas o trabajos artesanales:

Ya hace más de diez años que la reina María Cristina ha venido a inaugurar las obras del primer ferrocarril. Ahora el tren minero de Langreo a Gijón va a iniciar su marcha con el consiguiente beneficio para el desarrollo de la incipiente industria carbonera. Pero los ovetenses están tranquilos. El tren pasará muy lejos de Oviedo con sus silbidos estridentes y su alboroto de hierros en movimiento. Pueden seguir cobrando sus rentas, ejerciendo su artesanía, cantando en el coro, haciendo tertulias de rebotica y paseos al *ralentí*. Acaso ha exclamado ya algún contertulio:

»—¡Ah! Nada bueno, nada, nos traerá el progreso (1936: 17).

Juan Antonio Cabezas seguirá plasmando ese ambiente de Oviedo en diferentes épocas para reflejar el sentimiento que *Clarín* quiso proyectar en *La Regenta* ante esa ciudad en la que la llegada del progreso no cambia las costumbres de sus habitantes. Pero antes de llegar a ello, su biógrafo se acerca al desarrollo vital de su personaje desde su nacimiento, carente este de los augurios que Antonio Espina observa en Luis Candelas:

Nada de horóscopos ni de señales misteriosas en su nacimiento. El que había de ser *Clarín* llegó del otro mundo sin más preámbulos que los naturales dolores de parto de su madre, y por su parte, un desmedido afán de chuparse el dedo pulgar de la mano izquierda. Acaso un discípulo de la escuela freudiana descubra en este simple gesto personal las primeras manifestaciones de su voluntad preconsciente. *Clarín* era zurdo, y solo después de una penosa autoeducación consigue escribir con la mano derecha (1936: 18-19).

Parece burlarse con la alusión freudiana del excesivo psicologismo al que habían tendido algunas de las biografías al calor del auge. En contraposición a ellos, Cabezas exhibe el precoz interés de Leopoldo Alas por la literatura, el surgimiento de la vocación despertado desde los cuentos e historias que le relata Pascual, el portero del Gobierno Civil de León donde transcurre su primera infancia: «El que había de ser *Clarín*, soñador de oficio y poeta de vocación, está haciendo a conciencia su aprendizaje» (1936: 23). A esta formación de su sensibilidad y particular personalidad contribuyen su educación con los jesuitas y los veranos en Guimarán:

En Guimarán le esperaba la realidad positiva y panteísta de la tierra; el contacto directo de su espíritu precoz con la naturaleza y sus puras y eternas formas. [...] Vive en un continuo deslumbramiento, en una embriaguez sensual de los paisajes, en un sueño maravilloso de libertad. En su sangre y en su fantasía, siente, sin explicárselo, el retallecer de las yemas nuevas, la continua y fecunda eclosión de todos los gérmenes vivos en su continuo renacer (1936: 33-34).

Como buen escritor vocacional, el pequeño Alas lee todas las lecturas a su alcance, especialmente las de la biblioteca familiar, en la que, además de vidas de santos y obras teológicas y moralistas cristianas encuentra a dos de los que serían sus eternos maestros: Cervantes y fray Luis de León (1936: 35). Ya en su adolescencia, en torno a 1968, el panorama literario solo le permitía «Embriagarse de mala retórica, de Libertad con mayúscula, de ambiente revolucionario; de literatura de proclamas» (1936: 45). Por

esa misma época, brota en el joven una nueva afición vinculada con su vocación de crítico literario: el periodismo. Su radical independencia le lleva a fundar su propio diario: «Y así, para dar expresión pública a su comezón periodística, decide, antes que pedir favores, escribir a mano su *Juan Ruiz*, del que era a un tiempo director, redactor y amanuense» (1936: 56).

La conformación del perfil intelectual de Leopoldo Alas da un vuelco en 1871, cuando, ya estudiando en Madrid, acude a la Facultad de Filosofía de la Universidad Central a escuchar a los discípulos de Sanz del Río: «Tal es su sed de saber, que su alma se entrega abierta a todas las tentaciones ideológicas» (1935: 66). Allí, al impregnarse de las doctrinas krausistas, comienza lo que Cabezas cifra como la «batalla ideológica que durará veinte años» (1935: 66). La lucha, el drama vital de Alas, será entre la filosofía krausista, que le conduce, a la duda religiosa y el escepticismo filosófico, y su fe. En contrapartida, de ese sufrimiento nacerán sus obras:

Los que él llamará más tarde «los angustiados hijos de los años caducos del siglo XIX», han conseguido punzar su espíritu con las espinas de la duda religiosa y del escepticismo filosófico. Punzada deliciosa, sin embargo, puesto que es creadora. *Clarín* sufre de este dolor todos los días de su vida. Pero su dolor se hizo fecundo. Toda su obra mana de esta herida, de esta punzada en el alma de un filósofo-poeta, de este recóndito manantial de la herida filosófica, como toda la obra de Teresa de Jesús, manó de la herida mística abierta en su corazón por el divino venablo de la Gracia (1936: 67).

Tal como puede advertirse, una vez más en las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX aparece el paralelismo con santa Teresa. Cabezas completa el relato de los años de aprendizaje del joven Leopoldo Alas con otras modas del momento como las novelas de Émile Zola y con la admiración hacia Castelar y Salmerón ante la proclamación de la república. La formación juvenil parece finalizar con la elección del seudónimo justo cuando comienza a colaborar en *El Solfeo*, periódico fundado por Antonio Sánchez Pérez. Cada redactor escogió un nombre que hiciese alusión con el conjunto musical y Alas dispuso del que más se adecuaba a su temperamento. El 2 de octubre de 1875 nacía a la vida literaria: «Así, tan sencillamente, sin que se enterasen los cronistas de la época, nace *Clarín* a la vida literaria. Así entra, haciendo una pirueta, en el campo de las letras aquel jovenzuelo que tanto daría que hablar, que escribir y que temer en el último cuarto del siglo XIX» (1936: 79). Pronto es conocido por la sinceridad crítica que nunca le abandonaría. El ambiente para tal primacía en el panorama crítico, las circunstancias, le era favorable:

Nunca podremos valorar lo intrínsecamente sustantivo en la obra de *Clarín* si no tenemos en cuenta la ramplonería ambiente, y la cursilería ñoña del neorromanticismo español que “floreció” al calor de la Restauración borbónica, y de todo lo que tal sistema político representaba en las ideas y los sentimientos de las clases directoras del país (1936: 79).

Clarín es la excepcionalidad entre la mediocridad. Tras su debut periodístico, Cabezas sigue la trayectoria del escritor, sus primeros trabajos serios, así como la progresión de su carrera académica, interrelacionando los acontecimientos de esta última con la evolución de su obra. De este modo, a los veinticinco años defiende su tesis doctoral, «El Derecho y la moralidad» (1878), dedicada a Giner de los Ríos, donde Cabezas, haciéndose eco de las palabras de *Azorín*, advierte el oscilar de su alma entre la tradición y la renovación:

La necesidad que siente ya, a los veinticinco años, de «pensar algo sobre lo eterno», descubre las profundas raíces que tiene en su espíritu la cultura cristiana, y lo difícil que le será abandonarse a las corrientes del positivismo iconoclasta que llegan de Europa a nuestra península. Tal es el problema que a los veinticinco años tiene planteado *Clarín*, y que veinte años más tarde se resolverá por sí solo en un eclecticismo sincero, fecundo y armonizador, que lo comprende todo porque lo ama todo. En un sentimiento profundamente religioso, aunque matizado de bellas y sutiles herejías (1936: 90).

El biógrafo incide con ello en las contradicciones internas que, desde dentro, padece *Clarín*. A esas turbaciones se une la injusta pérdida a la cátedra de la Universidad de Salamanca: «*Clarín* está contristado y dolorido, pero fuerte y fervoroso en su templo interior. Tal es la mejor disposición para el artista. Hay que herir fuerte en la oculta roca del sentimiento para que la obra lleve sangre de entraña» (1936: 95). Del dolor y el enfrentamiento con una realidad que se aparta de sus ideales de intelectualidad y justicia florece en el novelista asturiano el deseo de escribir. Durante los cuatro años en los que su oficio será el de opositar a cátedras, *Clarín* no pierde el tiempo: escribe cuentos —entre ellos *Pipá*— y argumentos para varias novelas, continúa asistiendo a los cursos de Giner de los Ríos, perfecciona su francés y estudia alemán. Cabezas muestra esa aquilatación del héroe a su destino, en este caso, la excelsitud literaria: «El artista sabe que llegará su momento y se prepara convenientemente para la lucha. Pronto su firma adquirirá un prestigio nacional, y un artículo suyo bastará para prestigiar un nombre desconocido, o para derrumbar un ídolo de cabeza aureolada y pies de barro» (1936: 96). Poco después, en 1880, empieza a gestar *La Regenta*, publicada cuatro años más tarde: es el anhelo de *Clarín*, ya padre, por «perpetuar su alma en una obra de belleza. No “vanidad de vanidades”, afán noble de eternidad que solo logra el verdadero artista alguna vez y le compensa de todas sus vigiliadas dolorosas» (1936: 130). El bostezo se había apoderado del Oviedo que encontró el autor al conseguir el traslado a la universidad ovetense: «a los diez años de la Restauración, es la misma ciudad vieja, manejada por caciques políticos, tópicos

morales y costumbres de guardarropía» (1936: 130). Ya no es, por lo tanto, la ciudad ideal de la adolescencia de Alas:

Pero él, como verdadero artista que era, se sintió con entusiasmo y ánimo suficientes para convertir esta ciudad vieja, con sus tertulias de casino, de rebotica y de sacristía; sus solteronas intrigantes, su don Juan de turno, sus señoritos, su obispo, canónigos y beneficiados, en sustancia de una obra literaria. Así escribió ese poema —*La Regenta*— que, además de una magnífica novela, es la verdadera biblia del aburrimiento provinciano. Alas hace tomar relieves insospechados al romanticismo, la melancolía y la amargura de la vida triste e infecunda del Oviedo de fin de siglo (1936: 131-132).

De entre los acontecimientos que determinan la vida de *Clarín*, conviene subrayar su breve paso por la política, tras ser tentado por Castelar. El escritor llegó a ser presidente del Comité del Partido Republicano Histórico de Oviedo pero fracasó en esta empresa por no saber adoptar el «positivismo político» de Castelar. Esta decepción tuvo lugar al aceptar un cargo en Madrid en 1886 y percatarse de la realidad política de la Restauración formada por hipócritas representantes de las clases populares que no servían para nada más:

«Entonces —confiesa él mismo— sentí un escepticismo a lo Kempis, que es una especie de pelo de la dehesa». Y en un sincero autoanálisis de su fracaso, renuncia a las ilusiones engañosas que le habían sacado de su provincia, y piensa en volver a ella, acaso para siempre. No más cantos de sirena, que llevan a una trampa mitológica. No más política, no más literatura de tertulia. *Clarín* vuelve a su provincia con un desengaño fecundo en el alma. Un mes después de su salida de Madrid, escribe en su retiro de Guimarán: «Todo menos torcerme, todo menos decir lo que no siento». Y con este credo, bien claro está, no se puede ser político. La política es flexibilidad, adaptación a las conveniencias, benevolencia, torcedura espiritual (1936: 153).

El fracaso político vuelve al novelista sobre su propia obra. Poco después, con cuarenta años, *Clarín* sufre la crisis moral cuya gestación es advertida por el biógrafo desde los veinticinco. La duda religiosa y el escepticismo religioso terminan por desaparecer y se abre paso un nuevo “yo”. Cabezas presenta el mecanismo de esta crisis moral desde el interior, desde la vivencia del biografiado: «*Clarín* siente que se resquebrajan y se caen a pedazos de su alma los estuques de la cultura racionalista, los castillos de naipes pintados de la filosofía krausista y del naturalismo literario de importación» (1936: 191). El “yo” idealista y religioso del autor se impone en esa crisis que tendrá su correlato literario en el Jorge Arenal de *Cambio de luz*. Esta vivencia sirve para comprender cómo a partir de ese momento la inquietud se filtra en obras como *Doña Berta* o *¡Adiós, cordera!*.

Por último, no olvida el biógrafo destacar el perfil social de *Clarín* en los últimos años del siglo: desde la mediación entre patronos y obreros en huelgas hasta la impulsión de cursos de extensión universitaria. El profesor y escritor no era partidario de la revolución social ni cercano al utopismo de la época:

Era tal vez demasiado filósofo para no suponer una panacea de justicia universal en una teoría, por bien razonada que estuviese. Soñaba que solo elevando el nivel de la cultura popular, enseñando al pueblo —y entendía por pueblo el que trabaja, no el que vota—, se conseguiría infiltrarle una más clara conciencia de su misión social, y sabría entonces reclamar con más razón sus derechos y cumplir mejor sus deberes (1936: 223-224).

Clarín es el hombre excepcional fiel a su vocación y a su destino y que pese a refugiarse en su creación no olvida la importancia de elevar el nivel cultural del pueblo, idea compartida por Ortega y con la que Cabezas se identifica en 1936. El novelista vive recluido en Asturias pero con unas relaciones internacionales y un afán universalista que le convierten en los últimos años de su vida en el «provinciano universal» por antonomasia y este es el drama vital que junto con la dicotomía entre la espiritualidad y la doctrina krausista asoló su vida según la interpreta su biógrafo:

Esta fue la tragedia de *Clarín*. Vivió en Oviedo como un extraño, si exceptuamos una tertulia de cuatro amigos, y en España como un profeta puritano y ridículo, que dice verdades que nadie quiere creer, y señala defectos que por ser de todos nadie quiso reconocer entonces. Acaso en los últimos años de su vida y de su siglo, cuando el desastre del 98 sacudió un poco la modorra nacional, y nuevas generaciones venían a remover y a renovar el pensamiento español de fin de siglo, se empezó a hacerle a *Clarín* un poco de justicia. Pero entonces ya era tarde; *Clarín*, con menos de medio siglo de vida, se iba tranquilamente a descansar (1936: 183).

8.1.8. *Concepción Arenal, o el sentido romántico de la justicia* (1942), por Juan Antonio Cabezas

En el caso de su segunda biografía, *Concepción Arenal, o el sentido romántico de la justicia*, escrita tras la Guerra Civil y librarse de la condena de muerte, Cabezas vuelve a construir el relato sobre una doble pulsión interior. Si en el caso de *Clarín* la espiritualidad acaba siendo el “yo” que se imponga, en el de Arenal la dicotomía se establece entre una primera etapa como escritora romántica y una segunda en la que persigue las mejoras en el ámbito penitenciario y ese romanticismo encuentra su cauce en la caridad cristiana.

Las similitudes con el esquema narrativo de la primera biografía no acaban aquí. De nuevo Cabezas comienza por situarse en la geografía de la infancia del biografiado, en este caso en el paisaje cántabro de Armaño, cerca de Potes, al que la pequeña Concepción se traslada tras la muerte de su padre. No es una circunstancia baladí, tal como se encarga de recalcar el autor:

Los psicólogos saben algo de esto; los biógrafos, también. Para conocer la tragedia espiritual de una vida, para analizar la íntima urdimbre sobre que se ha tejido una personalidad, no hay que olvidarse de los escenarios naturales en que se desarrolló su infancia. El paisaje geográfico que se proyectó en sus ojos nuevos y el paisaje espiritual que modeló su sensibilidad (Cabezas, 1942: 20).

Esto es, como ocurre con Leopoldo Alas, el paisaje es fundamental en la formación de la sensibilidad de la autora. En ese ambiente su abuela montañesa la instruye en el folclore de los romances y las mitologías; «se encarga de abrir en el espíritu de la niña gallega esa ventana misteriosa por la que se evadirá siempre de la realidad hacia el ensueño inefable» (1942: 22) que alentará su espíritu romántico. La precocidad y el ansia de lectura son de nuevo tópicos de esta narración semejable a las novelas de aprendizaje. A estas circunstancias que perfilan «en su espíritu las dos grandes pasiones de su vida: la pasión de los libros y la pasión del paisaje» (1942: 23) se une como factor determinante la reminiscencia del liberalismo paternal, un romanticismo político anterior incluso al nacimiento de Concepción que el biógrafo recupera mediante la analepsis.

El padre se erige, así pues, en héroe para la niña. Estableciendo nuevos paralelismos con el Quijote, el biógrafo incide novelescamente en el afán de la pequeña por leer los códigos penales que madre y abuela consideran culpables del liberalismo paternal. Como si de novelas de caballería se tratase, intentan apartarla sin éxito de ellos. En este caso, el paralelismo quijotesco no es solo un recurso literario del biógrafo, sino que la propia Concepción se impregna del ideal de humanidad y justicia del hidalgo manchego a través de su lectura. Los ingredientes para el surgimiento de la vocación de la autora ya están sembrados —folclore, paisaje e instinto de justicia de origen paterno y quijotesco— y son exhibidos al lector a través de la prolepsis:

Quando, muchos años después, su alma romántica se entrega a la pasión de «deshacer entuertos», Concepción no los buscará imaginarios en una imaginación de novelista: entrará en los antros donde la humanidad sufre, para llevarle el consuelo y la caridad inagotables de su corazón. Ella será siempre el Quijote, no de los que sufren imaginarias injusticias, sino de los que las sufren realmente. Su “locura” de caridad no busca molinos de viento ni imaginarios galeotes. Busca verdaderos delincuentes en los presidios de España y verdaderos pobres en sus pueblos y ciudades, para salvarlos del gran “entuerto” de la miseria física y moral. Y toda su vida será una lucha quijotesca y sublime por el bien de la humanidad. Vivirá “loca” de su anhelo redentor, quemada por esa llama interior del más noble y heroico afán de justicia (1942: 36).

En su «concepción simplista del mundo» (1942: 38), Arenal identifica el liberalismo paterno con el idealismo quijotesco. Poco más tarde, ya adolescente, unificará a Jesucristo y a su padre, héroe divino y héroe humano: «La caridad y la libertad. Temperamento romántico, va a vivir en su época. Todavía no sabe lo que es el Romanticismo literario que se está aclimatando en España. Pero ella sentirá en romántico» (1942: 44). El Romanticismo, que, para Cabezas y el resto de sus compañeros de colección, llega procedente de Europa primero a la vida política a través de los liberales, forma también parte de las circunstancias de la joven Concepción y se

fusiona con el resto de sus inclinaciones. Por este motivo, tal como ocurre en el resto de nuevos biógrafos aquí analizados, Cabezas dibuja ante el lector ese contexto histórico-político —friso de época— en que todo es romántico:

Es romántico el arte, y lo son la política y el amor. Hasta la guerra ya iniciada, que se llamará de «los siete años», es una guerra típicamente romántica. Guerra de guerrilleros, de caudillos románticos, como son todas las luchas civiles del siglo XIX español. Son románticos los poetas y los pundonorosos brigadieres (1942: 53).

Todos estos factores configuran el destino de Arenal, quien escribe sus primeros versos —aunque nunca los publicase— llevada por las emociones que le suscita el cortejo fúnebre de Larra por las calles de Madrid. Cabezas concreta la cristalización de la vocación de ser escritora deteniéndose en cómo vive ese procedimiento:

Por ese tiempo comienza a tener forma el embrión de su gran deseo. Es un deseo que empieza a cristalizar en su espíritu sin que ella se haya dado cuenta. Un día este vago anhelo se le convierte en una realidad consciente. Ella misma decidirá su porvenir: será escritora. Durante mucho tiempo ha tratado en vano de reprimir este impulso. Ahora comprende que es un imposible (1942: 61).

Aun con esa determinación, la joven Arenal decide ir a la universidad y ser abogada, lo cual provoca un escándalo familiar. Sin embargo, tras la crisis sufrida al morir su abuela, le permiten matricularse: «Concepción Arenal, a los veintiún años, empieza a ser la orientadora de su destino» (1942: 74). Ya en la facultad, se disfraza a lo George Sand, lo cual permite a Cabezas añadir algún que otro incidente novelesco. Allí conoce también al que será su marido, Fernando García Carrasco, un joven de tendencia liberal en quien, con su complejo de Electra, Concepción se representa la imagen de su padre; una pulsión subconsciente que Cabezas, como biógrafo dispuesto a penetrar en los recovecos de su personaje, se atreve a reflejar:

Y además de sus anhelos conscientes ha realizado otro sueño, del que ella misma no se ha dado cuenta. Aquel lejano y vivo deseo infantil, que desde la sombra de su subconsciencia agujoneaba de raros estímulos su vida. Ahora la sombra del padre ha tomado cuerpo en el esposo (1942: 90).

El autor atraviesa la vida de su biografiada describiendo esa felicidad conyugal, la muerte de su primera hija, el destierro en Oviedo por culpa de las ideas del marido, y las obras que va escribiendo sin omitir el juicio que le merecen: la zarzuela *Los hijos de Pelayo*, la novela romántica *Historia de un corazón* —«novelas, de un sentimentalismo decadente y ramplón, tienen frecuentes rasgos autobiográficos» (1942: 93)—, el libro de versos *Fábulas y romances* —«Ciertamente, no es el de la poesía el camino que le señala Dios» (1942: 95)—. No obstante, lo que interesa en este punto es el reflejo de esa lucha entre vocación y destino, las contradicciones y turbaciones a las que tiene que hacer frente la biografiada. De este modo, Cabezas marca la evolución hacia su espiritualidad: «Ella piensa en liberal, pero siente en católico, y estos dos términos eran

entonces antagónicos. Por eso luchan ya, y lucharán siempre, en su espíritu» (1942: 97). La formación religiosa de Concepción Arenal comienza a pesar en sus ideas revolucionarias hacia mediados de siglo. A los treinta y tres años, su juventud declina y descubre que «Pronto va a empezar para ella aquel drama humano que durará cuarenta años. Pero esos años son los de su verdadera vida. Una vida al servicio de la humanidad. ¿Y el sueño?» (1942: 98).

La lucha de Arenal por determinar cuál es su camino será larga. Cabezas incide en la evolución de su drama, el cual acaba por clarificarse con lo que él denomina «el apostolado». A los cuarenta años, comienza a vivir su último ciclo vital, el de su auténtica vocación: «buscará la felicidad fuera de sí, en la consolación del prójimo» (1942: 128). Los códigos penales que había leído en su infancia, el quijotesco ideal humanista y de justicia, así como su educación religiosa la acaban conduciendo a interesarse por la situación de los presos, la mendicidad, la situación de las casas de salud y los derechos de la mujer —no tan remarcados por su biógrafo—. Redacta así las que son sus obras realmente conocidas: *El visitador del pobre* (1860), *La beneficencia, la filantropía y la caridad* (1861), *Estudios penitenciarios* (1877), *Cartas a un obrero y a un señor* (1880).

Su evolución, por lo tanto, es del Romanticismo literario al sociológico. No omite en ello Cabezas, cierto sarcasmo: «Su proceso mental es el de un artista fracasado. Como no puede escribir dramas capaces de conmover a las multitudes, trata de conmoverlas presentándoles el múltiple drama humano de la miseria» (1942: 139-140). Sin embargo, la distancia entre biógrafo y biografado, sutilmente camuflada dados los años que corrían y la situación personal de este, radica en el antisocialismo de Arenal, sobre todo si se tiene en cuenta que la interpretación partía de quien fuera redactor jefe del diario socialista *Avance*:

En su afán de equilibrio cree que se puede llegar a una armonía por la persuasión. A que el obrero no exija con exceso y el patrono conceda por su voluntad lo necesario fisiológico. Siempre romanticismo, quijotismo, utopía. Siempre engañada por su idealismo al suponer en los demás las virtudes que atesora su corazón (1942: 169).

Pese a ello, la actitud de Cabezas es de respeto hacia la filantropía de Arenal, cuyo valor sustantivo no reside para él tanto en sus textos teóricos como en su función apostólica de amor a los presos: «En apoyo de su teoría tiene Concepción los mismos fundamentos del dogma católico» (1942: 203). Esta es, probablemente, la razón por la que se decidió no abortar la biografía de la escritora y dejarla como cierre de la colección. Sea como fuere, esta finalizó conservando las proclamas orteguianas acerca

de comprobar la fidelidad del personaje a su destino y reflejando todo el ambiente de un siglo, a pesar de que la finalidad de la razón histórica quedaría postergada durante los más de treinta años de dictadura.

8.1.9. *Riesgo y ventura del duque de Osuna* (1930), por Antonio Marichalar

Del corpus de las diez biografías aquí examinadas, quizás el *Riesgo y ventura del duque de Osuna* de Antonio Marichalar sea la que presente un esquema más disonante con el resto. Poco hay que añadir sobre la relación entre biógrafo y biografiado y la atención prestada a las circunstancias y la vocación que no haya sido señalado por Serrano Asenjo en su artículo «Los Osuna de Antonio Marichalar: El Incendiario» (2004). Lo primero que llama la atención al leer esta biografía sobre el aristócrata español Mariano Téllez-Girón —duodécimo duque de Osuna— es que, frente al esquema de las anteriores biografías, el crítico de *Revista de Occidente* divide el libro en seis partes, de las cuales las dos primeras hacen referencia al linaje familiar y a la vida de su hermano Pedro, undécimo duque de la saga, en tanto que las cuatro siguientes se dividen en dos: una tercera y cuarta, que relatan la vida de ese segundón antes de la muerte de su hermano, y la quinta y sexta que corresponden al ducado de Mariano Téllez-Girón con la consiguiente dilapidación de la fortuna y fin de la estirpe. Retrotraerse al linaje y sintetizar la vida de familiares del biografiado sin que este llegue a presentarse no parece encajar, a simple vista, con los propósitos de amenidad, concreción y narración novelesca de la nueva biografía. Sin embargo, Marichalar se ve obligado a retroceder en el tiempo precisamente para comprender la circunstancia aristocrática de su personaje y conseguir un panorama más amplio que refuerce la imagen desubicada de la nobleza con el fin del Antiguo Régimen, una decadencia aristocrática parangonable con la representada por la novela de Francis Scott Fitzgerald *El gran Gatsby*, publicada tan solo cinco años antes (1925).

Aunque este duque de Osuna no sea el único noble de las Vidas de Espasa-Calpe, sí es el que pertenece a una familia aristocrática más antigua. Su elección, según el prólogo a la tercera edición de 1939, correspondió al propio Marichalar¹⁷, duque de la

¹⁷ En palabras de Marichalar: «Hice el libro de encargo. ¿Es confesarlo una disculpa? No; en poesía se suele designar hoy como de circunstancias un modo de inspiración más recatado. Me pidieron una figura del siglo XIX y elegí la de Osuna. No era fácil empresa. De Osuna apenas queda huella. Y tuve que acopiar estos datos raspando en la memoria de las gentes y en los archivos. Pero el libro es veraz. Todo en él es rigurosamente histórico. No iba a exagerar cifras que son de suyo superlativas. Aborrezco las

Montesa. Se trata, por lo tanto, de la biografía de un duque realizada por otro duque que conocía bien esa inutilidad del título nobiliario en pleno siglo XX y cuya vocación, lejos de las tradicionales para su condición, había sido la cultura. Este rasgo identificativo, sin embargo, no exime de que el autor recurra a la ironía para retratar a su biografiado.

Al modo de sus compañeros de empresa, Marichalar avanza en algunos momentos el destino final del personaje, lo cual refuerza la teoría de Maurois de que el lector ya conoce el destino final del personaje histórico pero hay que ofrecerle atractivamente el desarrollo de las causas que llevan a ese desenlace como si de una novela se tratase. En este sentido, el escritor español penetra en la interioridad de Mariano Téllez y acentúa su psicología de noble desheredado, la circunstancia que promueve el resto de sus acciones:

Aquel niño, que había de heredar la fortuna más grande de España, y consumirla íntegra, a mayor esplendor y gloria de su nombre, tuvo, durante toda su existencia, la íntima psicología de un desheredado, y por eso, quizá, cumplió con su destino arruinándose (Marichalar, 1930: 74-75).

Marichalar adelanta de este modo la circunstancia de partida y el destino final del personaje biografiado, puesto que lo que interesa es ver comprender ese espíritu de “segundón” e ir descubriendo las consecuencias que derivan de ello. En la línea orteguiana y de la nueva biografía, el biógrafo va añadiendo más hechos que determinan ese carácter, por ejemplo la muerte de sus progenitores y su educación a manos de su despótica abuela, por la rama de los Pimentel, o el contexto histórico: «el gusto falso y espectacular de una época que se extingue como la vibración en el espacio de una nota o de un genio» (1930: 51). Asimismo, debe reconstruir la materialización de la vocación desde la perspectiva del personaje, en este caso la única destinada a un noble segundón: la carrera militar. Marichalar, con el fragmentarismo propio de la prosa vanguardista y acercándose al estilo indirecto libre, escribe:

Imagino a este niño vagando en La Alameda; cobijando su pueril angustia en aquellas medrosas casucas habitadas por monigotes de trapo; y veo cómo se transforma, de temeroso, en temerario. Llega a una disyuntiva. Tiene que optar, si no está alucinado. No; el trance es claro. Un segundón no es nadie. Las puertas se le cierran. Le quedan, como antaño, dos únicos caminos si quiere abrirse paso: la tonsura o la espada. Un Girón no vacila. Tiene que ser un bravo; con el valor desesperado de los segundones, que no se dejan nada a la espalda. Será, pues, militar: cadete de las Guardias. Además, trae un raro designio, una misión secreta y que inconscientemente acaricia (1930: 78-79).

Entre las dos únicas posibilidades que sus circunstancias le brindan, la carrera eclesiástica y la militar, Mariano Osuna opta por la segunda. No obstante, su biógrafo

biografías noveladas. Hay aquí dos únicos diálogos: el uno es fidedigno; el otro se halla en boca de dos leones» (1939: 9).

advierde la fragua desde ese momento de un deseo de venganza «contra el poder omnipotente del jefe de la casa. Más tarde, cuando empuñe ese cetro que hoy se le escapa, su odio, perdurando apasionadamente, lo hará pedazos» (1930: 79). Esa antipatía hacia el poder ostentado por su hermano es en realidad la metonimia de su repulsión hacia el ambiente pueril de la aristocracia madrileña, por lo que decide «desterrarse de este ambiente raquíutico que asfixia» y empezar por ser soldado: «Y, así, menospreciando un mundo que no le aprecia, se desgaja del tronco de su casa; y a los diecinueve años ingresa, como cadete de las Guardias de Corps [...]» (1930: 86). A pesar de que Marichalar especifique que «Como los de su sangre, encontraba, por fin, camino real cuando desembocaba en el de las batallas. Había dado con su verdadera vocación, con su indubitable rumbo [...]» (1930: 94), tal como señala Serrano Asenjo (2004: 484), no se trata de grandes gestas en el campo de batalla. Pese a ser destinado al ejército del Norte a las órdenes de Fernández de Córdoba, Marichalar describe a esos integrantes de la aristocracia y alta sociedad jugando a combatir y a obtener condecoraciones y recompensas.

En esta evolución del personaje, el biógrafo describe, como mandaba la preceptiva biográfica, el ambiente de la época, principalmente la vestimenta y el prototipo del dandi al que se acoge Mariano Téllez-Girón. Junto a sus viajes al extranjero en los que se impregna de esa majestuosidad —por ejemplo, su asistencia a la coronación de la reina Victoria de Inglaterra—, Marichalar va registrando los hábitos y vicios que terminarán por resolver el destino de Osuna: su inclinación al lujo y al juego¹⁸.

El destino del segundo de la casa de Osuna vira con la muerte de su hermano mayor en 1944: «Un destino falaz le brinda, hoy, lo que más pudo ambicionar en la tierra, a cambio de raptarle el único cariño verdadero. Y sucede la casa» (1930: 129). Ya no será un segundón ni sentirá ese hastío hacia el ambiente aristocrático. Sin embargo, al no haber sido educado para ello, el nuevo duque de Osuna no sabrá ser fiel a su nuevo destino, por lo que Marichalar habla de «probar su nobleza, haciendo farsa de su verdadero destino» (1930: 134)¹⁹. Mariano Osuna será un farsante de su vocación y de

¹⁸ Por ejemplo, el narrador advierte mediante la metáfora cómo «comenzaron a advertirse los dos imperceptibles orificios que taladraban sus manos» (1930: 89-90).

¹⁹ En palabras de Serrano Asenjo: «El planteamiento se encuentra próximo a las ideas orteguianas, porque ante todo estamos ante un sujeto que no se relaciona de forma adecuada con su circunstancia, para empezar con su nombre, pero tampoco con el período en que le ha tocado vivir. De ahí la quiebra de verdad que rodea a la criatura, con que si lo suyo es mentira, tan solo con otras mentiras podrá ponerse en

su destino, un dandi y un histrión, el prócer a la vez esclavo de la servidumbre y servidor de sí mismo a quien los títulos heredados de repente se le suben a la cabeza:

De aquí la fatuidad justificada de un hombre como Osuna, que, de súbito, siente sobre su huera cabezota, una corona, tan rica de oropes, como pobre de responsabilidades —entonces. Hoy, el magnate, que lo es, quiere ganar, por sí, esa grandeza que le ha sido graciosamente anticipada. Como Dios crea y sufre un mundo defectuoso para por él ganar, ante sus propios ojos, su omnipotencia, el que recibe algo, y lo recibe sin merecimientos, siente divina comezón por arriesgarlo, y jugárselo, para ganarlo, si es capaz, por su único y propio esfuerzo (1930: 131).

Marichalar se centra en la ostentación y la farsa de alguien que necesita de su histrionismo para justificar su nobleza, algo similar a lo que les ocurría a los nuevos nobles, aquellos ricos que compraban el título nobiliario. Las máscaras para ello, como bien ha sabido apreciar Serrano Asenjo, son las del dandi romántico y la metáfora del pirómano que dilapida su fortuna, entre otras imágenes con las que Marichalar muestra las tapaderas de la timidez de Osuna²⁰:

Era la suya un alma histriónica y aparatosa; mas como alma de dandi, quería atraer, repeliendo, y conservar una distancia suficiente entre su hostil pudor y el público fascinado que se congregaba en torno; un alma transida por ese desgarrón que desmantelaba fatalmente su empresa, y que no conseguían taponar mantos, bandas, placas y cordones (1930: 137-138).

Es, por consiguiente, un personaje que se le desvanece y para el que debe apoyarse en documentos como las memorias de Fernández de Córdoba o la crónica de Juan Valera del viaje a Rusia. Marichalar se encuentra, además de la escasez de documentación, con la propia personalidad etérea del personaje oculto en sus propias máscaras: «Mariano Osuna fue siempre un solitario. Era amigo ejemplar, correcto, generoso; pero difícil de acceder a una intimidad verdadera» (1930: 107). En conclusión, el autor se ve impelido a agudizar el estilo y a reproducir la representación; esto es, a hacer de Osuna el símbolo de esa época en la que «Las cosas ya no valen por lo que son, sino por lo que representan; y nada son mientras no lo hagan valer grotesca y espectacularmente» (1930: 150). El duque, por lo tanto, no será uno de esos hombres excepcionales fieles a su vocación, pero sí a la pseudovocación de farsante (Serrano Asenjo, 2004: 487); no sabrá actuar de acuerdo con sus circunstancias, en cambio su biógrafo logra hacer entender al lector el porqué de su final. Es, en realidad, «el íntimo y punzante drama de ser un ser buscándose y huyéndose a un mismo tiempo» (1930: 1953).

evidencia su naturaleza. Llegamos a la ironía como herramienta por antonomasia del libro, siquiera infectada por esa lírica que define el tiempo de Marichalar, más ironía a la postre» (2004: 484-485).

²⁰ Por ejemplo, apunta: «Cada nueva venera es una concha más, con que cubrir su jironado ropón de peregrino en aquella insensata travesía, en la cual él se juega nombre y fortuna, a riesgo y ventura de mar y cielo...» (1930: 137).

8.1.10. *Juan Maragall: poeta y ciudadano* (1935), por Juan Chabás

El último estadio de este análisis es el *Juan Maragall: poeta y ciudadano* por Juan Chabás, quien ya había hecho su primera incursión por el género con su *Vida de santa Teresa* para la barcelonesa Seix Barral (1932). El novelista de *Sin velas, desveladas* tiene mayor fortuna que su compañero Antonio Marichalar a la hora de comprobar la lealtad ética de la vocación de Maragall, la cual queda dividida entre su vocación poética y esa ciudadanía reflejada en el título en referencia a su defensa de la nación catalana. Contrarrestando la falta de peripecias propiamente novelescas, Chabás narra con soltura las diferentes etapas de la vida de Maragall con el hilo conductor del progresivo aburguesamiento del poeta catalán, interpretación de la que se va desprendiendo cierta carga irónica por parte del autor.

El nuevo biógrafo, que había manifestado en sus reseñas críticas la necesidad de dibujar el ámbito en que se desenvuelve la vida del personaje histórico, comienza su biografía de Juan Maragall novelando su ambiente familiar con una escena de hogar en la que sitúa a los padres: él, industrial textil; ella, ama de casa. Chabás refleja la idiosincrasia de esta modesta familia burguesa penetrando en los pensamientos de la madre acerca de sus anhelos de ampliar su familia de tres niñas con el ansiado niño. Para ello acude a la tercera persona y al recurso de las exclamaciones e interrogaciones que se acercan al intento de estilo indirecto libre propio de Strachey y Maurois. Con esta introducción el escritor expone ante los lectores la importancia del “hereu” en la cultura catalana, algo esencial para comprender la evolución de Maragall, ya que su biografía narrará cómo van asentándose en él las ideas burguesas y religiosas:

La madre piensa en un hijo. Un heredero para la fortuna que comienza a nacer. Desde muy niño el hijo iría siendo en la casa como una esperanza y un símbolo de continuidad. Hacienda, costumbres, trabajo, todo en él habría de proseguirse y mejorarse, centrandose respetos y madurando energías. El hijo era el heredero, era la familia y la casa; era, casi, como la razón de ser ellos lo que eran: un matrimonio catalán que iba haciendo su fortuna en el corazón de la ciudad con el trabajo de cada día. Lo pensaba y sentía así la mujer como buena catalana (Chabás, 1935: 9).

Esas son las circunstancias escogidas por Chabás para explicar a Maragall: la familia burguesa catalana y la educación católica arraigada en la tradición moral española prototípica del siglo XIX, la cual:

[...] le hacía contraponer el amor carnal y el sentimental, sintiéndolos tan opuestos y enemigos que, como resultado de la guerra que en él se hicieron sin tregua, llegó a la juventud virgen de cualquier placer amoroso, fuera de ese continuo ilusionarse, de esos deliquios unipersonales que, revistiendo mil formas y matices, le rodearon de una fantasmagoría extraña, tan estimulante como insuficiente (1935: 22).

Todo ello tendrá repercusión en su obra, pero antes la familia le encauza hacia la abogacía sin que el joven Maragall sintiese con ello nacer su vocación. Para él, la Universidad de Barcelona era una «triste oficina de títulos» en la que el aburrimiento y la falta de estímulos se apoderaban de los alumnos (1935: 22). Siguiendo con lo que dictaminaban las convenciones sociales, el deseo del padre era convertirlo en gerente de las empresas familiares, lejos «de la voluntad y el afecto del joven Maragall» (1935: 24). El interés del hijo, en cambio, giraba en torno a las novelas románticas y la poesía. Chabás se detiene en formular la lucha de Joan Maragall por imponer sus aspiraciones literarias frente al mandato familiar:

Estas pequeñas luchas, sin victorias ni derrotas, por seguir una vocación; ese constante estorbo que la rutina familiar burguesa ha impuesto al deseo y al ensueño de nuestros jóvenes; la grave desorientación profesional que paraliza la actividad de los estudiantes cuando tienen veinticuatro años; un fecundo porvenir inquieto y un título universitario inútil en el bolsillo han sido uno de los males más tristes de la vida española. Maragall padeció varios años, sin firmeza ni resolución, esta enfermedad agotadora de nuestra juventud (1935: 25).

Según puede apreciarse, el biógrafo no solo exhibe la forja de ese destino, las diferentes etapas del héroe en su propia novela de aprendizaje vital, sino que añade comentarios subjetivos, en este caso sobre esa desorientación profesional de los jóvenes españoles durante años tras la cual puede advertirse la raigambre orteguiana acerca de la importancia de ser fiel a la vocación para sostener las riendas del propio destino. Así pues, Chabás es capaz de seguir esta pauta de la colección junto con el requisito de mostrar las contradicciones del ser bajo un estilo propio de su prosa vanguardista. Véase el siguiente fragmento a modo de ejemplo de esa combinación de ingredientes:

De manera que entraba en la plenitud de su edad juvenil, a pesar de sus vacilaciones y de los temores de no ser lo que pretendía ser que le asaltaban cuando se miraba a sí mismo, fijas ya las dos direcciones de toda la pasión de su vida: el amor a la poesía y el amor a Cataluña. Quizás ambos, reunidos, no fueron sino un solo sentimiento de entusiasmo. Toda la vida de Maragall es un quieto, ardiente y vivo entusiasmo. Tiene ese resplandor de luz y esa anhelante y reposada serenidad que en los días de viento terso y mar azul, en la inmensa distancia del horizonte, tienen frente a Barcelona, entre el cielo y el agua, las velas latinas de los faluchos, blancas alas inmóviles que avanzan con atuendo de olas rotas y crujidos de viento; y nuestros ojos, desde la orilla, las ven quietecitas, paradas, eternas en la desnudez limpia de la mañana y el sol (1935: 36).

El biógrafo se apoya en documentos como la correspondencia mantenida entre el joven Maragall y su amigo Antoni Roura para recrear las virtudes del poeta, como su serena inteligencia y fe apasionada. Asimismo, adopta la repetida perspectiva «desde dentro» para describir los sentimientos del incipiente poeta al escribir alguna composición:

Sentíase entonces crecer por dentro: le palpitaba en la vida íntima toda la fuerza de su espíritu. Le desbordaba la fe. Este sentimiento de fe, ese entusiasmo por creer, que en Maragall es voluntad de amar y fuente de inteligencia, presidía siempre su vida. Maragall sentía fe en la fe, en la fe de todo el que cree, sea quien sea. Creer, para Maragall, es crear, y aun crearse. Para

él existe una verdad permanente, que no muda ni se altera con los hombres ni con el tiempo; es una llama sagrada e inextinguible, que reluce y brilla y de la que a veces el hombre solo puede ver un relámpago, un encendido destello (1935: 45).

Junto a la formación poética de Maragall, su biógrafo representa el ambiente catalán, dominado por la anarquía desde 1890, año en que el poeta entra en la treintena, hasta 1911, fecha de su muerte y de la disolución en España de «toda la efervescencia anárquica del siglo XIX. Son los veinte años que Cataluña necesita para pasar de la anarquía sentimental a una cierta conciencia de estructuración y de orden» (1935: 46). Esta anarquía es empleada por Chabás en un sentido amplio: desde la política española hasta los atentados que asolan Barcelona con frecuencia pasando por la variedad estética finisecular. Asimismo, en las letras catalanas la anarquía afectaba a su ortografía: «No hay una gramática, y la inmensa mayoría de los catalanes no sabe leer ni escribir su lengua. Había una tradición literaria, pero aun [sic] no se había cuajado en esa distancia precisa para la que el tiempo ponga en las obras un resplandor nacional» (1935: 47). Precisamente la búsqueda estética de Joan Maragall será la de una voz popular que a su vez mantenga la resonancia contemporánea del habla, que encuentre: «para su poesía ese acento y, una vez hallado, que ese acento tuviera raíces y vibraciones clásicas de espíritu y de forma. Esto tenía que crearlo; no podía hallarlo en sus maestros catalanes» (1935: 47). Esto en el plano meramente poético; en el económico-social, Maragall renuncia a su espíritu independiente al aceptar un trabajo en un bufete de abogados y comenzar a colaborar en el conservador *Diario de Barcelona*. Chabás subraya de este modo cómo el poeta va asentándose en su vida de burgués, justamente tras recrear dos diálogos, uno en que Maragall discute con un amigo el ofrecimiento en dicho periódico y otro en que habla consigo mismo y se muestra escindido al pensar en la opresión que genera en él la Barcelona «burguesa, húmeda, aplacadora». El biógrafo interpela al lector del siguiente modo sin descuidar remarcar —no sin cierta ironía— las contradicciones del catalán:

¿Habéis visto a este hombre de treinta años que se enoja de pronto hasta decir palabras gruesas, y luego sube lentamente, ya resignado, la escalera del periódico, que era como subir los peldaños de un áspero y oscuro camino de renunciaciones? Parece conciliar y apaciguar dos vidas opuestas fundiéndolas en el deseo de una vida superior, así como dos seres de diverso y aun contrario temperamento se funden a veces de tal modo por el recíproco amor, que su cariño llega a engendrar no solo una vida física nueva, sino otra vida espiritual más alta. Maragall armoniza sus dos vidas contrarias y hasta sus sentimientos opuestos, que de un lado le llevan a admirar a Nietzsche y de otro a sentirse cómodo, instalado en el centro de la burguesía barcelonesa, fundiéndolas en una aspiración y un goce supremos: su poesía, su canto. La poesía, himno íntimo de libertad, es en él una vida nueva, su única y verdadera vida, por encima de la apacible existencia de todos los días (1935: 56-57).

Los artículos de Maragall en el *Diario de Barcelona* sirven para que las palabras del propio biografiado vayan revelando la progresiva mimesis burguesa de Maragall. Ejemplo de ello son los comentarios que le despiertan las huelgas, el Primero de Mayo de 1890 o el gran triunfo de la Internacional. Chabás copia esos fragmentos acentuando las contradicciones del poeta con un intento de comprensión o de justificación mediante las circunstancias que no acaba de esconder el sarcasmo tras el que aflora la propia ideología del biógrafo. Así lo constatan, al menos, las siguientes líneas:

¿Así de sencillo y banal se le antojaba a Maragall el movimiento revolucionario del Primero de Mayo? ¿No era más grave, ni más dramático, ni tenía mayor trascendencia que una alegre holganza de escolares? No. Es que le molestaba tanto el brío del movimiento como el terror de la burguesía. Le molestaba hasta el fastidio. Hasta la rabieta, inclusive. Él era feliz, tenía novia, estaba enamorado, tenía dinero; no mucho, pero lo bastante para no preocuparse por ganarlo ni por perderlo. Era poeta, vivía concentrándose en sí mismo, necesitado de tranquilidad y de silencio para escuchar su propia voz, hecha palabra viva, hecha verso, en su conciencia. Era burgués. Y, además, era romántico, anarquista. Hubiera querido luchar, ir a pecho abierto por las calles, como aquellos obreros. Y, al mismo tiempo, ser hijo de buena familia, como él era. Y no podía. Y de ese no poder nacía su rabia, que la rabia siempre nace de una impotencia. Acaba despreciando con igual repugnancia al obrero y al burgués. Pero como este viste bien y va limpio, su asco ante el obrero es mayor. ¡Que lo revienten, de una vez! ¡Que no moleste más por las calles! (1935: 69-70)

Juan Chabás está mostrando la incomprensión de Joan Maragall hacia el movimiento obrero, incapaz de variar su perspectiva burguesa. No obstante y aunque resulte paradójico, a pesar de que la enumeración de las circunstancias del poeta responda al intento de comprensión biográfica²¹, el sarcástico énfasis que en ello pone recae en el mismo error que achaca a su biografiado. En cierta manera, y como asimismo se entrevé en alguna de las vidas comentadas, el mandamiento tanto orteguiano como de la nueva biografía de no juzgar no siempre se respetó. Es este caso, el desacuerdo que Chabás muestra respecto a las soluciones reclamadas por su biografiado no le convierten en defensor de la anarquía; antes bien, el autor demuestra el peligro de la falta de consciencia ideológica y de la irresponsabilidad de la política de represión «tan demagógica desde el Poder como el terror de los anarquistas desde la calle» (1935: 72).

Como buen biógrafo moderno, Chabás acompaña al lector en aquellos hechos que van determinando su vida, como el traslado al barrio de Sant Gervasi, la edición de sus primeras poesías, la composición del famoso poema *La vaca cega*, o el nacimiento de su hija. El escritor repasa en la evolución de su obra poética y sus diferentes etapas, para lo cual intercala conocidos versos del poeta y se fija en la variación de su

²¹ Más adelante dirá «Maragall es como era. Como necesariamente había de ser en él y en su época» (1935: 84).

espiritualidad, así como en su relación con el resto de intelectuales y escritores catalanes. Pero sobre todo, la popularidad de Maragall procede principalmente de sus artículos, por lo que su biógrafo hace más hincapié en la evolución de su pensamiento —reflejada a partir esos artículos—, lejos ya de conflictos, y en el relieve que su figura va adquiriendo en la ciudad. Pronto esta influencia ejercida tanto desde su obra poética como desde sus artículos en el *Diario* adquiere un sesgo político:

[...] de tal manera que el poeta lírico, de acentos íntimos, vino a ser, popularmente, el héroe de un sentimiento, el símbolo de una fe, la voz de un pueblo: ese pueblo para quien él decía que era necesario hacerlo todo en paz si se le quería educar en fortaleza. Y es indudable que Maragall, con el combate pacífico y perseverante de su pluma, de periodista y de poeta, hizo mucho más que muchos francotiradores y caudillos de la política, con otras contiendas y batallas, en pro de la fortaleza del alma de su pueblo (1935: 93).

Chabás se hace eco de la poca confianza del poeta en la democracia como solución, principalmente motivada por sus mecanismos y vicios, aunque subraya que sus opiniones están realizadas «con más instinto de poeta burgués que de pensador político» (1935: 102). Ante la situación finisecular, Maragall tenía la esperanza en un futuro distinto, «Era una fe romántica, un temor espiritual indefinible, como la inspiración, estado de gracia del poeta, o el optimismo, disposición feliz del ánimo en el hombre sano o bien plantado en la vida» (1935: 102). Chabás pone en paralelo a Maragall con los noventayochistas en su deseo de rehacer el país. Sin embargo, en el poeta catalán la preocupación se funde patrióticamente con la pasión catalanista, dando origen a su ideal ibérico²².

Cataluña, salvándose a sí misma, podría, a la vez, salvar a España. La cuestión para Cataluña era emanciparse, ser ella misma, cortar más o menos lentamente las trabas que la sujetaban al espíritu muerto de España, y, siendo ya un pueblo libre y vivo, ofrecer esa libertad y esa vida como ejemplos a los demás pueblos españoles, para que, libres y fuertes a su vez, pudieran constituir una gran nación ibérica (1935: 103).

Para el biógrafo, no obstante, Maragall yerra en las causas de ese destino trágico. Desde su óptica de los años treinta del siglo XX estas no eran meramente políticas o espirituales, sino «materiales, económicas, mucho más complejas y difíciles de determinar que las otras y para nosotros más aflictivas por razón de la pobreza y la incultura generales del país» (1935: 108). De este modo, al acercarse al destino trágico que denunciaran los miembros del 98 y Maragall, Juan Chabás pretende poner ante los ojos del lector los errores del pasado, incluyendo los de percepción de aquellos

²² No es de extrañar que Joan Maragall formase parte del elenco de biografados de la colección de Espasa-Calpe. Para su director editorial, no podía marginarse la producción del poeta catalán porque no fuera en español. Ejemplo de ello es el artículo de 1960 en *ABC* con motivo del centenario de Maragall, donde Fernández Almagro esboza el perfil literario e intelectual del poeta destacando su serenidad y lo que él considera una doble vertiente españolista y regionalista (1960b: 15).

escritores. En 1935 ese destino trágico estaba a punto de repetirse, por lo que tampoco Chabás puede reprimir su reflexión sobre el presente:

Se perdió Cuba por las mismas razones que se había perdido Portugal, y pudo perderse Cataluña, y se perdió o está a punto de perderse la República. Hay en el pueblo español un destino trágico; su voluntad de ser, querer sagrado de un pueblo, ha tropezado siempre con una valla de obstáculos viejos o antiguos, con una España que era, fortalecida en su Estado, el contrapueblo, la contra-España. Y cuando la España verdadera ha querido prevalecer y se ha revuelto contra su Estado, que no era verdaderamente suyo, porque aquí el Estado era y es el instrumento de poder de una clase y un fanatismo, o la victoria ha sido efímera o el daño de la derrota espantoso y cruel. A casa momento se ha podido repetir aquella sabia sentencia de nuestro Romancero: «¡Dios qué buen vasallo si oviese buen señor!», para justificar la decadencia o la rebeldía de un pueblo que no ha llegado a ser nunca señor de sí mismo y, en cambio, estuvo siempre sometido al mismo vasallaje (1935: 107-108).

Al margen de las correlaciones entre la España finisecular y la del final de la Segunda República, así como del paralelismo establecido entre el catalanismo de ambos momentos, Juan Chabás profundiza en el ideal ibérico de Maragall además de en artículos como «Hamlet» o «La patria nueva», por el que fue procesado. A pesar de que desde el movimiento catalanista intentaron que fuese diputado, él prefería servir a la causa como poeta, su verdadera vocación. Tampoco olvida su biógrafo la presidencia del Ateneo barcelonés ni su discurso *Elogi de la paraula* o el cargo en el Institut d'Estudis Catalans. A ello se une, en los últimos años de su vida el reflejo de su humanidad cristiana ante el terrorismo barcelonés, los sucesos de la Semana Trágica y el movimiento de Solidaritat Catalana. Este es el ambiente que recrea Chabás y que le sirve para despedirse del poeta con un intento de reconciliación o de comprensión:

Parece combatir las instituciones democráticas de gobierno, no por volver a un régimen absolutista —¿cómo iba a pedir él «un Monarca, un imperio y una espada»?—, sino por espanto de la chabacanería que envilece nuestras costumbres políticas y por impaciencia de llegar a una mayor libertad: él creía en la perfección absoluta del espíritu, y en esa perfección veía la suprema y verdadera libertad de los pueblos (1935: 198).

Este minucioso acercamiento a las diez biografías escritas por los cinco escritores más solventes de la colección de Espasa-Calpe pone de relieve su esmero en ofrecer a los lectores el drama vital de sus biografiados, más claro en unos personajes que en otros. Son fieles a la construcción a partir de las circunstancias, la vocación y el destino que organiza el desarrollo de sus vidas, algo que no solo les infundido por la filosofía orteguiana, sino también por la lectura de las nuevas biografías y sus consiguientes teorías. Asimismo, se constata cómo logran ensamblar y armonizar la atención al desarrollo de esas existencias con la circunstancia ambiental que las influye y que explican todo el siglo XIX y sus consecuencias en el presente. Esa voluntad orteguiana de conocer los errores del pasado para no volver a cometerlos, la cual entronca de nuevo con el examen histórico de los biógrafos europeos en esos años de

entreguerras, se refleja en las reflexiones de estos nuevos biógrafos que no dudan en trasladar del momento del enunciado al tiempo de la enunciación para avisar sobre los paralelismos y advertir de las futuras consecuencias que se avecinaban.

8.2. Qué hay de novelesco: otros recursos literarios

Al examinar en el apartado anterior cómo estos cinco nuevos biógrafos se relacionan con sus biografiados y la atención que prestan a sus circunstancias, vocación y destino, han ido surgiendo un buen número de ejemplos acerca de la configuración novelesca de estas biografías. Intentaremos no extendernos en ello, sino ofrecer una síntesis al respecto. De acuerdo con lo expuesto al plantear los objetivos de la colección, el carácter novelesco que tanto director editorial como Espasa-Calpe tenían en mente se vincula con el enfoque del propio personaje: relatar sus peripecias como si de un héroe de novela se tratase, acercarse a su evolución y destino. Esto es, el reflejo del desarrollo progresivo del alma al que se refiriera con mayor vehemencia André Maurois y que guardaba parentesco con el concepto de ejecución, de vida haciéndose, de José Ortega y Gasset.

La lectura de esas diez biografías ratifica este punto, además de constatarse que no hay rastro del componente inventivo que transmute la existencia de los biografiados, salvo alguna leve puntualización que será precisada más adelante. El narrador-biógrafo alude constantemente a documentos, normalmente para reforzar el pacto de veracidad con el lector. De este modo, algunos de esos textos pertenecen al propio biografiado, por lo que es él mismo quien se presenta ante el lector mediado por ese narrador —singularidad que, como se ha visto, Ruth Hoberman denomina en relación con Strachey como «modulaciones»—. En otras ocasiones, se trata de fragmentos coetáneos al personaje e incluso de biógrafos antecesores. Pese a ese pacto entre biógrafo y lector, las biografías resultantes dialogan con todos esos intertextos normalmente desde la ironía, ya que el principio del biógrafo moderno es hacer partícipe al lector de la imposibilidad de una verdad absoluta y de la complejidad que implica retratar una personalidad a lo largo de su existencia. Se desprende de ello, por lo tanto, cierto oxímoron, ya que al tiempo que se corrigen los errores de apreciación precedentes, sus empresas son también interpretaciones de esos personajes decimonónicos. Interpretaciones, se puede precisar a la luz de lo examinado, desde la perspectiva republicana de los años 30 del siglo XX, basada, pese a las posibles divergencias ideológicas entre estos cinco biógrafos, en una democracia que se despoje de los

vetustos males del país: incultura, retóricas vacías, escasez de proyectos, incompreensión, mediocridad, etc.

Puede afirmarse que ninguno de esos cinco biógrafos españoles se aleja de la teoría biográfica de Maurois, quizás debido al componente romántico que se halla tanto en los personajes del autor francés como en la mayoría de los anteriormente comentados. Con mayor o menor precisión al modelo, el esquema es el de la novela de aprendizaje en la que el héroe va descubriendo su vocación y conformando su propio destino en un entorno que sirve como telón de fondo a la vez ambiental e histórico. Son precisamente esas circunstancias la realidad con la que o bien chocan sus ideales o bien los determinan.

En ese hacer ver a los personajes tienen un papel destacado su presentación o encuadre en la narración. Por ejemplo, Benjamín Jarnés, sobre todo en *Sor Patrocinio y Zumalacárregui*, circunscribe la vida de los personajes en una recreación que recuerda las de Azorín en sus *Clásicos y Modernos*, por ejemplo. En la biografía de la religiosa esto no es tan patente, ya que la entradilla es un texto en el que la voz del narrador expone su teoría biográfica a modo de pacto de lectura. No obstante, Jarnés se materializa en el texto en el capítulo XII, «Viaje al año 1860», al manifestar su voluntad de transitar desde 1929 hasta ese año para ver a sor Patrocinio en Aranjuez, y en el final de la biografía, donde reproduce una conversación entre él y la sobrina de sor Patrocinio. De este modo, el autor cobra protagonismo en el texto y traslada al lector del pasado al presente. Más evidente es el paralelismo azoriniano en el caso de su *Zumalacárregui*, donde la voz biográfica, identificada con la instancia autorial, se sitúa en Ormaíztegui, el paisaje donde vivió el caudillo —«busco por todo el pueblo las huellas» (Jarnés, 1931: 12)—, y recorre su casa —prestando atención a su cuna—, la iglesia —incluyendo un breve diálogo con el párroco—, el paraje, y comenta como si lo tuviera entre las manos un retrato del héroe que pudiera ser el mismo que el lector ha visto al abrir la biografía. Esta finaliza circularmente con la visita de la tumba y con el guía mostrando al narrador la cama donde murió —antítesis de la cuna junto a la tumba— y su casa. La voz narrativa vuelve a encarnarse en la primera persona y a identificarse con el autor y cronista: «En el jardincillo corto unas dalias sangrientas. Con ellas en la mano, regreso a Ormaíztegui, donde aquella misma noche comienzo —desesperanzado— cierto posible libro sobre el héroe, del cual estas páginas son apenas un tímido bosquejo» (1931: 277). Así pues, esta estrategia narrativa refuerza el pacto de veracidad ya que al desplazarse a los escenarios de sus personajes está subrayando la

documentación, aunque ello caiga siempre en el marco de la ficcionalidad y la recreación narrativas²³.

También Juan Antonio Cabezas se sirve del preámbulo de circunscribirse explorando la geografía de *Clarín* y de Concepción Arenal y de acercarse en las últimas páginas a sus tumbas. Juan Chabás, por su parte, finalizará con esa descripción del reposo de Joan Maragall. Sin embargo, como se ha comentado, el inicio de esta biografía no presenta al biógrafo en su ambiente, sino que noveliza —inventa— esa escena de hogar burgués en la que los pensamientos de la madre discurren sobre su anhelo de engendrar al heredero. Es este un elemento ficticio que no enturbia la veracidad del relato, sino que introduce las circunstancias determinantes del destino del poeta desde antes de su nacimiento.

En lo que sería el relato biográfico propiamente dicho, por regla general las descripciones ambientales suelen colocarse al inicio de los capítulos a modo de contexto de la etapa vital que a continuación se expone. En muchas ocasiones estos finalizan, también de forma similar a las obras de Maurois, con una breve conclusión y avanzando el porvenir que se verá cumplido en los siguientes capítulos. Así se observa en algunas de las prolepsis señaladas en el apartado anterior y que, como en Strachey, están ligadas a la idea de destino. De suerte que se crea la ilusión de la intriga novelesca. No son tan frecuentes las analepsis o *flashbacks*, aunque anteriormente también se dio cuenta de alguno de ellos: sirvan de ejemplo la recuperación del liberalismo del padre de Concepción Arenal y el recuerdo por parte de Luis Candelas del regreso de Fernando VII tras su cautiverio cuando él tenía ocho años —capítulo VI—.

Siguiendo la teoría del biógrafo francés, hay en estas diez biografías un tema que confiere ritmo y a partir del cual se construye el relato, normalmente advertido en el título. A pesar de lo cual, el tema genérico es siempre la España del siglo XIX y los vicios y errores heredados. Asimismo, se han señalado dos *leitmotifs* recurrentes al menos en el corpus analizado: don Quijote y santa Teresa. Recuérdese que don Quijote también es uno de los referentes con el que André Maurois arma su biografía sobre Shelley. Quizás sea *Sor Patrocinio* la obra que mayor presencia tenga del subtexto cervantino, importante incluso desde el punto de vista estructural, pues el primer capítulo de titula «En un lugar de la Mancha» y los episodios pseudobiográficos de la

²³ La inserción antepuesta y pospuesta del biógrafo que se documenta *in situ* en el lugar que vio nacer al héroe no se repite en las vidas de Castelar y Bécquer, donde las introducciones son meramente de carácter presentativo y reflexivo.

religiosa recuerdan a los del célebre hidalgo. De hecho, se puede interpretar esta primera biografía de Benjamín Jarnés como una reescritura irónica, a veces en clave hagiográfica, del texto cervantino, tal como ha estudiado Macarena Jiménez Naranjo:

De ello resulta un texto cifrado y velado, siempre en tensión, resorte para las multiplicaciones interpretativas y para los hallazgos reflexivos. Benjamín Jarnés, actuando como narrador, y ya oficio de novelista, de biógrafo o de lírico ensayista, configura sus tramas «como reproducciones burlonas de otras historias previas», y construye sus personajes como actualizaciones de sujetos cuya etopeya ha sido heredada a través de convenciones. Todo ello redundante en el carácter «meta-» de sus relatos. Se trata, también, de un procedimiento desrealizador, apoyado en el prodigioso mecanismo de la ironía que propugna su naturaleza antimimética, imposibilita la explotación novelesca, y sus efectos mixtificadores, entre ellos, el contagio emocional (Jiménez Naranjo, 2013b: 107).

Asimismo es frecuente en la biografía jarnesiana el paralelismo irónico con santa Teresa, cuyo motivo en este caso es el de subrayar el anacronismo de sor Patrocinio, deseosa de fundar conventos y órdenes a imagen de la santa de Ávila como si aún rigiesen las costumbres de los siglos XVI y XVII. Pero, como se ha advertido, el *leitmotiv* no acaba en *Sor Patrocinio*. Así, Castelar también tendrá su «*primera salida literaria*» (Jarnés, 1935a: 57) y Concepción Arenal, según lo indicado, combinará su deseo quijotesco de justicia con su apostolado teresiano. En primer lugar, se advierte que la comparación con santa Teresa de Jesús se establece sobre su faceta de fundadora de las carmelitas descalzas y no sobre su obra literaria. En segundo, los símiles con ambas figuras no parecen realizados desde la simpatía hacia el biografiado, sino que tienen un resabio irónico que suscita una segunda lectura: esos personajes biografiados desean proyectarse y equipararse con esos mitos pero no están a la altura debido a la pobreza general del siglo XIX español. Así lo corrobora el siguiente fragmento en que Jarnés admite, después, haber recurrido al paralelismo entre sor Patrocinio y santa Teresa, la disparidad entre ambas:

No, no hay semejanza... Teresa funda en el desierto; Patrocinio, en los jardines de la Corte. Teresa echa cimientos, Patrocinio revoca fachadas. Aquí Plutarco no encuentra la pareja. De una a otra sor hay la distancia que va del héroe a un discreto, del inventor a un copista (1929d: 150).

A la recurrencia de ambos personajes, se une otro *leitmotiv*: Mariano José de Larra, símbolo del Romanticismo español. Las apariciones del escritor romántico no se limitan a meras menciones, sino que es uno de los personajes obligados para reconstruir el ambiente de la época. Tal como se le define en el *Romea*:

Larra era un espíritu superior a su época, infinitamente superior a la España que le rodeaba y a todos aquellos mediocres personajes de la literatura, de la política, de la ciencia, de la sociedad y de la fortuna, entre los cuales se veía obligado a vivir. Yo supongo que Larra debió estar en perpetua náusea toda su vida (Espina, 1935: 160).

Ya ha sido comentada la afinidad entre Mariano José Larra y Antonio Espina, *Fígaro* del siglo XX que en 1964 consiguió finalmente consagrar una biografía al escritor romántico. El juicio de Espina era asimismo compartido por otros biógrafos, razón por la cual Larra aparece retratado una y otra vez como símbolo romántico²⁴, como el mejor ejemplar de hombre español, por lo que funciona tanto de punto de referencia con el que comparar a los biografiados como de referente ambiental en que situar al personaje y al lector, tal como funciona en el siguiente fragmento de *Luis Candelas*:

«Amaneció nevando», nos dice en artículo inmortal la más egregia pluma del siglo XIX, la pluma de uno de los seis magnates de la literatura española. (Los otros cinco fueron Cervantes, Quevedo, Lope, Góngora y Gracián.) Es la Navidad de aquel año cuando Luis Candelas pone el pie en la corte, de regreso de Valencia (Espina, 1929d: 230-231).

Espina interpela al lector y a sus referentes culturales para construir la escena en la que sitúa al personaje al tiempo que ensalza el lugar de Larra en las letras españolas. Aunque las alusiones al escritor decimonónico son frecuentes y su suicidio es episodio común en la colección, Espina es el biógrafo que le reserva más páginas, sobre todo en su *Romea*, quizás debido a la poca profundidad que, en contraste, puede extraer del actor. En dicha biografía, se comenta la trayectoria de Larra (1935: 79-80) y se relata extensamente su suicidio y entierro (1935: 155-164), así como el efecto que produce en *Romea*, contraponiendo testimonios de la época —Roca Tagores, Mesonero Romanos— y desmontando versiones.

Con estas digresiones sobre los artículos y la muerte de Mariano José de Larra, los biógrafos preparan a los lectores de la colección para una biografía conmemorativa de su centenario. A pesar de que esta nunca apareció, no por ello dejaron de contribuir a remarcar su importancia. Juan Antonio Cabezas permite comprobar que para estos autores de los años treinta Larra era «un precursor de la generación que se llamó del 98. Fue el iniciador de aquella teoría de “la crítica como patriotismo”» (1942: 42). En ello estriba precisamente su devoción compartida hacia el escritor romántico, en esa crítica al patriotismo a la que ellos también se habían lanzado con la escritura de vidas decimonónicas. Asimismo, Larra confiere al Romanticismo español un sentido más elevado que el de su producción artística.

El romanticismo español tiene un acento de sinceridad trágica. No produce un héroe de ficción, como Werther. El verdadero héroe de nuestro romanticismo es Larra, que firma con

²⁴ Juan Antonio Cabezas dirá de él en *Concepción Arenal, o el sentido romántico de la justicia*: «Solo es auténtica la sangre de *Fígaro*. Él vierte la propia sangre hasta morir. Muere por amor, como buen romántico. Sabe que el amor es el antídoto de la muerte» (1942: 39).

sangre su última carta de amor, su desesperación amorosa con un pistoletazo. Para Larra no es el romanticismo un desahogo de emociones individuales como para Goethe, ni una escuela literaria como para Víctor Hugo, ni una proyección sentimental de su alma en sus personajes como había sido para los novelistas franceses de la época. Para Larra, el más real y más legítimo nieto de Werther, su romanticismo tiene las características quijotescas de lo español. Es una actitud rebelde contra el destino. Larra, demasiado sincero, no mata sus pasiones atribuyéndolas a sus personajes. Las sufre, lucha con su demonio interior. Y por fin las quiere matar matándose a sí mismo. Entonces se convierte en un auténtico personaje de folletín. Larra nos deja de su lucha con su propio demonio romántico esas palabras a las que ya apuntaba la amargura española que iba a durar cien años (Cabezas, 1942: 58-59).

Al margen de los *leitmotifs* más o menos comunes de don Quijote, santa Teresa o Larra, en la configuración de los temas principales de esas vidas que buscan un relato armónico a partir de las contrariedades de una existencia histórica entran en juego la selección entre todos los datos al alcance del autor y la elección de los detalles. Revertidos en el relato, los nuevos biógrafos españoles son hábiles en las recreaciones de escenas, como las Luis Candelas —robos, Madrid costumbrista, amores con damas casadas, galeotes, viajes, mazmorras— y Romea —conversaciones en el Café del Príncipe, discusiones con Matilde Díez, estrenos teatrales—. No se descuelgan en esa reconstrucción de escenas Benjamín Jarnés con las fuentes de inspiración de Bécquer y sus batallas por publicar o las estrategias bélicas de Zumalacárregui; Antonio Marichalar con el histrionismo de Osuna, por ejemplo en la corte del zar ruso; Juan Antonio Cabezas con la inspiración clariniana en Guimarán o el paso camuflado de Concepción Arenal por la universidad; o Juan Chabás, con las tertulias y recorridos de Maragall por Barcelona.

En el caso del *Romea* de Antonio Espina, el biógrafo introduce otras escenas que aparentemente no guardan relación con la vida del actor pero que sirven para cargar las tintas contra la hipocresía de la época. Ejemplo de ello es la digresión narrativa que ocupa todo el capítulo VIII, especie de historieta de folletín dedicada a la particular relación entre José de Salamanca y Teresa Ribau, ejemplo de mujer ambiciosa a la que se añade Victoria Isolowsky, la cual vuelve a aparecer más adelante en su romance con Milagros Heredia y en su desafío a Josefina Onrubia, esta vez con Romea como detonante de los celos. También se arriesga a hacer más interesante la trama de la biografía Juan Antonio Cabezas en el capítulo X de *Concepción Arenal*. Titulado «Romanza sentimental», el biógrafo se propone novelar una hipótesis: la relación más allá de la amistad entre Concepción y el músico Jesús de Monasterio, más joven que ella. Se justifica para ello argumentando que para proporcionar «una clara radiografía del alma, hay que colorear también sus deseos inhibidos» (1942: 117). Puesto que darlo

por verídico le hubiese comportado reproches, Cabezas advierte al lector de la excepcionalidad ficticia de ese capítulo con la siguiente formulación:

Detengamos por un momento el reloj del tiempo. Apartemos de nuestra mente los pensamientos impuros para evocar, bajo el signo musical y poético que hechizó sus almas, a la dama romántica y al músico joven y sentimental. Y, por encima de toda realidad, sintámoslos vivir esa ilusión que, sin ellos saberlo, pudo ser el motor de su destino. [...] Concepción y Monasterio ya no son para nosotros seres que vivieron en la realidad. Son Personajes de ficción poética que van a vivir una breve comedia sentimental. Estamos en la casona de Potes. Buen escenario para representar un sueño. Ya hemos alzado el telón de periódicos que cubre la solana y ese otro telón, más inquietante, que cubre el escenario íntimo donde vive el hombre la farsa o la tragedia de sus deseos no logrados. Dos almas, sin ellas saberlo, nos van a revelar todo su secreto, en unos vertiginosos cuadros de *film*, con el fondo musical y romántico de una romanza de Beethoven (1942: 119).

Pese a todo este preámbulo, la inserción de esa escena en medio de la biografía acaba siendo una estrategia para asentar como bastante probables los hechos que se relatan. El pasaje añade expresividad artística y redundancia en la difícil delimitación entre ficción e historia al ser esta una disciplina interpretativa y, por ende, subjetiva. Se puede extraer que, al tiempo que revierte el propósito de la biografía moderna de no inventar, cubre con la imaginación las lagunas donde no llega el dato histórico.

En la construcción de las escenas y el relato de las vidas de sus personajes en general, los nuevos biógrafos juegan con los tiempos verbales. Por ejemplo, aunque también se utilizan tiempos pretéritos, es frecuente el empleo del presente evocativo que acerca al lector al biografiado. Ejemplo de ello es el fragmento ya citado del *Riesgo y ventura del duque de Osuna* de Marichalar en que la voz narrativa adopta la primera persona: «Imagino a este niño vagando en La Alameda; cobijando su pueril angustia en aquellas medrosas casucas habitadas por monigotes de trapo; y veo cómo se transforma, de temeroso, en temerario» (1930: 78-79). En numerosas ocasiones, ese presente evocativo se conforma a partir de la primera persona del plural, no como mero plural de modestia o sociativo, sino como estrategia de apelación al lector y de inclusión en el texto, de ponerle ante el personaje; por ejemplo, cuando Chabás se refiere a Maragall como «nuestro poeta». Se encuentran más muestras de ello en *Zumalacárregui* —«Le vemos escribir en aquel diciembre un gran número de cartas a la Junta, detallando lo más preciso, pidiendo que le envíen lo indispensable al menos» (Jarnés, 1931: 90)— y en *Castelar*, entre otras ocasiones para marcar el cambio de la introducción al inicio del relato vital:

Castelar nos aguarda. De él estábamos escuchando la voz, y no acabábamos de describirla. Si acertásemos a fijar bien sus límites, tendríamos conseguido el mejor retrato de este hombre del Sinaí. Pero sus límites son difíciles de abarcar; como en el piano es difícil abarcar una octava a una mano de niño. Hemos oído a quienes oyeron a Castelar. Todos coincidían en muchos rasgos esenciales. Pero ninguno, o muy pocos, habían aprovechado su experiencia para definir a Castelar (Jarnés, 1935a: 19).

Y más adelante, sigue con la misma estrategia de inclusión, a veces al inicio de los siguientes capítulos —«Hemos oído su voz: veamos ahora sus gestos» (1935a: 35)—, otras para retomar el discurso tras una digresión —«Le vemos nacer en días de contradicción. Amagaba constantemente el hogar un espionaje que no se detenía ante lo más íntimo y sagrado» (1935a: 47)—, e incluso en los cierres de capítulo uniéndose a las prolepsis —«Y comienza aquí para nosotros su exuberante vida retórica, que tantas veces ahogó en su vida política, también en su vida verdadera. Porque llegó un momento en que de Castelar apenas quedó una sonora cláusula» (1935a: 56)—.

En algunos capítulos los narradores se atreven con recursos como el diálogo, aunque estos no son del todo habituales o suelen ser breves. La diferencia la pone Antonio Espina, quien, como se ha referido, recrea largas conversaciones como las del Café del Príncipe en torno a la nueva estética romántica. Menos frecuente aún son los monólogos interiores, sí intentados por Chabás en un par de ocasiones, o el estilo indirecto libre. A lo sumo, estos nuevos biógrafos españoles disponen de las exclamaciones e interrogaciones, harto habituales en Strachey y Maurois, para acercarse a los pensamientos de sus biografiados, aunque suele desprenderse de este empleo cierta ironía.

No obstante, cabe notar que, pese a la composición mediante escenas y la adición de algunas conversaciones, ninguno de los cinco biógrafos logra la omnisciencia narrativa absoluta por la que parece abogar Maurois en su *Aspectos de la biografía*. Por ejemplo, es muy usual tropezar en estas lecturas con paréntesis en los que la voz narrativa vuelve a identificarse con el autor. Ello conecta con la narrativa vanguardista —o modernista, si se prefiere—, donde la realidad objetiva ha perdido «todo su interés como objeto artístico y lo transfiere a la subjetividad del contemplador» (Ródenas de Moya, 1997: 19); de modo que, como también observa Ródenas, en ocasiones el novelista, al dudar de que la realidad como algo ontológico, se ve despojado de su facultad omnisciente y de la infalibilidad ante los personajes y llega a entrometerse en la diégesis con «una voz irónica, escéptica o ambas cosas a un tiempo» (1998: 79).

Estos son especialmente abundantes en *Sor Patrocinio* y reaparecen con menor insistencia en las otras tres biografías jarnesianas y de los autores restantes. Habitualmente, estos paréntesis ironizan con lo anterior o vuelven a ser una estrategia

de apelación al lector para que se cuestione la versión oficial de los hechos²⁵. A modo de ejemplo, en la biografía de la religiosa uno de esos paréntesis reza: «(Por tercera vez queda anotado esto: Todo en la vida de la encantadora Lolita son contradicciones. No faltan ni las de orden lógico.)» (1929d: 61). Asimismo, los paréntesis también funcionan como aportación del contexto histórico-político o incluso a modo de reflexión del autor; ejemplo de ello es el inciso en que Jarnés critica la farsa que supone el absolutismo de Fernando VII y deduce como única explicación posible el hecho de que en realidad nadie deseaba el triunfo de las nuevas ideas (1931: 41). No obstante, si los paréntesis tienen un protagonismo ese es el de hacer alusiones a la complejidad de la tarea biográfica, aspecto reservado para el siguiente apartado. Precisamente en uno de esos múltiples paréntesis de *Sor Patrocinio*, incide Jarnés desde el punto de vista del biógrafo:

([...] Todo debe ser apuntado. Una vez hecho así constar, el aprendiz de biógrafo enmudece. Tiene un discreto sentido de la complejidad, de la movilidad de los seres humanos. Él sabe que muchas circunstancias obscuras son más interesantes que el más ruidoso acontecimiento público; quisiera ser ejemplar de discreción. El mejor biógrafo será aquel en quien más se desarrolle el sentido de la cautela: quizá por eso los ingleses, como de urbanidad más refinada, son mejores, los mejores biógrafos. Escribamos al frente de toda biografía este mandamiento: *No juzgarás.*) (1929d: 107-108).

El mandamiento biográfico compartido por los biógrafos modernos y por Ortega vuelve a aparecer verbalizado en otro paréntesis, en este caso de *Zumalacárregui*:

(Si este rápido ascenso lo debe a los constitucionales, si después ha de atacarlos... Pero el *después* lo sabemos nosotros; para él, entonces, no existía sino una vehemente juventud, una justa ambición. No podemos censurarla desde 1930 porque ahora conocemos el resto de su vida.) (1931: 28).

Sin embargo, el empleo de la ironía y de estos paréntesis, que al fin y al cabo revierten en el modo de abordar al biografiado, no solo impiden la omnisciencia narrativa neutral, sino que a su vez anulan esa máxima de no condenar o censurar al personaje en aras de llegar a comprenderlo²⁶. Junto con ello, también alejan de la neutralidad las intromisiones del presente en el discurso, aunque sea la estrategia que estos biógrafos encuentran para advertir a los lectores la importancia de corregir esos errores heredados del siglo anterior. Por ejemplo, en el *Luis Candelas* el narrador pauta

²⁵ En este sentido infiere Macarena Jiménez en relación con que «No se limita el biógrafo a transcribir unos hechos, desapareciendo bajo la omnívora tercera persona, sino que se postula —visible, escénico— ante el lector, comenta su propio material, da paso a los diferentes segmentos de la historia, ofrece el subtexto histórico que informa la narración, y, en definitiva, va construyendo *in fieri* una biografía de los diferentes modos en los que podría hacerse, modernamente, una biografía» (2012: 239).

²⁶ Serrano Asenjo ya previene acerca del paréntesis aquí citado relativo a la primera de las biografías jarnesianas (Jarnés, 1929d: 107) señalando que Strachey, Ortega y Jarnés presumen de no juzgar pero probablemente lo incumplieron en más de una ocasión (2002: 190).

el relato para acercarse al presente y hacer notar que nada ha cambiado en política: «Siguen absolutistas y liberales persiguiéndose y matándose» (Espina, 1929d: 44).

Cabe remarcar en este aspecto que, conforme avanza la colección, el intento de revertir el pasado a través del conocimiento histórico, se va derrumbando. Los biógrafos siguen teniendo la misma consciencia cercana a la razón histórica orteguiana. Sin embargo, lo que en 1929 era esperanza por un sistema democrático se transforma, conforme pasan los años, en decepción por un pasado que volvía a repetirse pese a sus propios esfuerzos de enmienda. Ya se ha explicado cómo en 1935, al comentar el Desastre del 98, Juan Chabás dictamina que está a punto de perderse la República (1935: 107-108). Más adelante, vuelve a valorar el lastre de la política finisecular y a vincularlo con el presente en esta ocasión en relación con la cuestión catalanista:

Mientras Maragall, con su alto magisterio, hacía del catalanismo un sentimiento nacional y español, la política de Madrid convertía ese sentimiento en un enconado conflicto, agrio e insoluble. Era la misma política patriótica que nos llevó al desastre de Cuba, y que después ha continuado produciendo tantos desastres más. Solo en nuestros días un político con verdadero sentimiento de los valores nacionales, que se revela hasta en la calidad y el timbre de su estilo D. Manuel Azaña, pudo, por un instante de nuestra historia, convertir en un sentimiento nacional el problema de Cataluña. Pero las mismas fuerzas que tradicionalmente dispersaron las virtudes espirituales de nuestra nación han vuelto a convertir trágicamente en conflicto la energía y el fervor de un pueblo, tan vivo y fecundo como el catalán. ¡Y ahora, por su torpeza, con cuánto estrago y con qué difícil y largo remedio! (1935: 131)

La inserción de este tipo de reflexiones llevó a que algunos críticos, sobre todo los procedentes de la prensa conservadora y monárquica, consideraran a varios de estos cinco biografiados partidistas y sectarios. En definitiva, la falta de omnisciencia neutral, la ironía, ciertas censuras y las palmarias reflexiones de estos biógrafos españoles derivan hacia la subjetividad²⁷, de lo cual se desprende que de todas las consignas y reflexiones teóricas en torno al género que habían recibido y en las que ellos mismos habían participado la que prevalece es la de la biografía como medio de expresión artística. El componente artístico y literario combate la objetividad del historiador y la biografía se convierte en interpretación y traducción que enfoca a esos biografiados desde una óptica muy concreta. Hay en ello cierta concomitancia con los retratos y las biografías de Ramón Gómez de la Serna, salvo por el hecho de que este escoge al personaje en virtud de su afinidad artística²⁸.

²⁷ A ello se refiere Domingo Ródenas cuando en su *Prosa del 27* considera que en las biografías de la colección biográfica de Espasa-Calpe el valor documental e histórico es burlado por el artístico y prevalece el discurso comentativo o subjetivo (2000: 96).

²⁸ De ahí que las biografías escritas por Gómez de la Serna se centren en las particularidades de esas vidas que se reflejan en la faceta artística. Como indica Elpidio Laguna, «La fabulación que Ramón aporta no pretende desvirtuar la verdad de los hechos, sino incorporarlos a la amplitud de su “vivencia”. Al

En cuanto que medio de expresión, los cinco biógrafos no dejan atrás su rol de escritores vanguardistas. Por ello, estas biografías conservan el estilo propio de la prosa de vanguardia, como el ritmo fragmentado de algunos pasajes, el ingenio, la ironía, el humor, el escepticismo,... Pero, por encima de todo, el protagonismo estilístico lo adquieren las metáforas, sobre todo en el caso de Benjamín Jarnés y de Antonio Espina en quienes las imágenes y símiles aún atesoran la riqueza expresiva de su anterior trayectoria, en muchos puntos cercanos a la greguería²⁹. Algunas de esas metáforas han ido surgiendo a medida que comentábamos las biografías; otras han sido analizadas en algunos de los trabajos específicos a los que se ha ido haciendo referencia. Examinar las diez biografías comparando sus imágenes y metáforas con las narraciones previas de sus autores abre una vasta posibilidad de trabajo. Sirva aquí como mero ejemplo de lo expuesto el siguiente pasaje de *Castelar*, cuando el golpe de Pavía ya ha acabado con la Primera República y ha cercenado el ideal del político:

Una plaga de *menudas habilidades*, de zancadillas políticas, de cominerías personales, cayó sobre la infeliz idea —codorniz sencilla, paloma sin hiel— que se creyó redentora. Y la espesa y negra nube del analfabetismo ilustrado arrolló la trémula azucena, que se refugió, azorada, en las innumerables páginas del fugitivo *hermano* de Garibaldi y Mazzini (1935a: 171).

En síntesis, estos nuevos biógrafos cumplen con el sentido novelesco de la nueva biografía sin renunciar a sus roles de escritores vanguardista, lo cual confiere una particular carga de ironía acrecentada según el tipo de biografiado. Queda por añadir a ello un último aspecto significativo del corpus examinado: la alusión a la tarea biográfica desde el propio texto.

8.3. Reflexiones sobre el género: metabiografía y autorreferencialidad

En sus respectivos trabajos, Víctor Fuentes (1989), Enrique Serrano Asenjo (2002) y Macarena Jiménez Naranjo (2012, 2014) han advertido del carácter autorreferencial de las biografías de Benjamín Jarnés, particularmente en lo que atañe a su *Sor Patrocinio*. En este sentido Fuentes asegura que «A la original factura de sus biografías también le convendría la anteposición de meta, pues en ellas la reflexión

apropiarse la estética a lo que considera el impulso creador del biografiado y desentrañarla de sus obras, de las anécdotas, de las confidencias, Ramón nos da la vida más auténtica y pujante del biografiado» (Laguna Díaz, 1974: 18). En este mismo sentido, según Susana Arnas Mur «desde sus comienzos rechazó lo trivial para adentrarse en lo personal, centrándose en lo que consideraba más interesante para estudiar la obra del artista; es decir, recogió, recopiló y escogió aspectos de la vida pública y privada que de alguna manera influyeron en la creación personal. Y así lo vemos en sus escritos» (2011: 479).

²⁹ Jaime Mas Ferrer comenta el «lirismo de nuevo cuño» del *Luis Candelas*, su «descripción vanguardista, con un estilo cortado y metafórico que nos recuerda la técnica descriptiva azoriniana» (1996: 41).

crítica sobre el género aparece integrada al texto» (1989: 135). Ello no es exclusivo del autor de *El profesor inútil*, sino que, a excepción del *Maragall* de Juan Chabás, en cada una de las biografías de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX analizadas se comprueba que los mismos escritores que establecen una poética del género a partir de sus reseñas sobre biógrafos europeos y después se lanzan ellos mismos a la empresa de las Vidas insertan en ellas alusiones metabiográficas.

De igual modo que en sus novelas desobedecieron la preceptiva orteguiana de la inhibición del narrador y la creación de un reducto hermético que apresara al lector, y, en contraposición, «hicieron del narcisismo estructural y enunciativo uno de los rasgos más conspicuos de su narrativa» (Ródenas de Moya, 1997: 43), también sus biografías se hacen partícipes de la autoconsciencia genérica. Esto es, los nuevos biógrafos españoles incorporan a sus Vidas la autorreferencialidad practicada en sus novelas, la cual problematiza la relación entre ficción y realidad «a través del sujeto cognoscente» y se centra en:

[...] la indeterminación epistemológica que la Modernidad ha ocasionado en el sujeto con el ensanchamiento del entorno perceptible gracias a sus innumerables *novedades* técnicas (el cine, la radio, el teléfono, el automóvil, el avión...), científicas y filosóficas (la nueva física relativista, cuántica, el psicoanálisis, la fenomenología...) y sociales (las masas urbanas, las diferencias sociales, el comunismo, el fascismo...) (Ródenas de Moya, 1998: 17).

Esta particularidad también puede relacionarse con el concepto de «biografía mediada» que, como se ha expuesto en el segundo capítulo, Ruth Hoberman aplica al *Orlando* de Woolf: la introducción de un narrador-biógrafo que subraya la visión subjetiva de ese autor que no puede reconstruir íntegramente al personaje histórico, sino únicamente ofrecer una interpretación.

El texto autorreferencial al que más atención se ha prestado es la «Nota preliminar» a *Sor Patrocinio* (Jarnés, 1929d: 11-20), cuya finalidad, según se ha asegurado, es captar la benevolencia de un público nada familiarizado (Serrano Asenjo, 2002: 185) y subsumir el «texto en el paradigma de las modernas biografías europeas, aceptando los presupuestos de los “nuevos” narradores de vidas» (Jiménez Naranjo, 2014: 58). Benjamín Jarnés ofrece en esas líneas, por lo tanto, una pauta biográfica en la línea de la nueva biografía que sirve, por un lado, para instruir al lector poco avezado en el género y, por otro, para presentar su nuevo rol de biógrafo. Es una poética que, en lo sustancial, no disiente de lo ya expuesto en sus artículos y que, por extensión, sirve de exposición de la tendencia y los objetivos a los que se adhiere la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX. Esta idea adquiere sobre todo sentido si se tiene en cuenta que se trata del segundo volumen de la serie y que el primer número,

El general Serrano: duque de la Torre, del marqués de Villa-Urrutia, no hacía ninguna mención a cuestiones estéticas ni de filiación genérica del conjunto del proyecto. Significativamente, la vida de la religiosa está antecedita de la siguiente cita de André Maurois:

He aquí un hombre. Poseo acerca de él cierto número de documentos y testimonios. Intentaré dibujar un retrato verdadero. ¿Qué será este retrato? Nada sé. No quiero saberlo antes de haberlo acabado. Estoy dispuesto a aceptarlo tal como una larga contemplación del modelo me lo haga ver, y a retocarlo mientras descubra nuevos hechos (en Jarnés, 1929d: 7).

El fragmento corresponde no casualmente al canónico *Aspectos de la biografía*, comentado por el propio Jarnés en *Revista de Occidente* aquel mismo año (1929c). Y es que el cotejo del artículo «Vidas oblicuas» con ese prólogo de la biografía de sor Patrocinio, junto con el subtexto de Maurois, alumbró cómo Jarnés sigue teóricamente el patrón del autor francés. De este modo, el autor español precisará en esas páginas introductorias la diferencia entre novela y biografía subrayando el valor artístico de la segunda:

Novela es el arte de crear un hombre, biografía es el arte de resucitarlo. Cuando el escritor tiene al alcance de su mano ese maravilloso lodo con el que se amasó una original estructura capaz de pensamiento y de amor, se acerca al sepulcro —al museo, a los archivos, al infolio—, aparta la gran losa y grita:
—¡Sal!»! (1929d: 11).

En esta línea vuelve a puntualizar que solo el artista es capaz de efectuar esa resurrección divina —«Voz de un artista, voz de un hombre capaz de transmitir en vivo la lejana vibración de una personalidad» (1929d: 11)— siempre a partir de la documentación pero contraponiéndose, sin desviarse del modelo europeo, al mero erudito: «Una masa amorfa de materiales no puede dar como producto una biografía. Como no la puede dar una nube de leyendas» (1929d: 12). Y esa es justamente la lucha titánica que mantiene la biografía moderna y cuya filiación exhibe Jarnés:

El biógrafo actual no piensa en reconstruir una personalidad según la opinión momificada y repetida por un grupo. El biógrafo actual no debe atender a voz ninguna, sino contemplar serenamente el montón de posibles documentos y echar a andar con su resucitado por los mismos caminos que el resucitado anduvo. Obediente al modelo, al revés que en la novela, en que el modelo debe ser obediente (1929d: 12).

El nuevo biógrafo español es ante todo obediente a lo expuesto por Maurois, aunque después, en la práctica, la sumisión a su modelo, al biografado, pueda flaquear un poco por la ironía que interpone entre ambos. Quizás el propio Jarnés fuera consciente de esto último y por ello se curara en salud manteniendo que «Sería absurdo pensar en un biógrafo absolutamente imparcial» (1929d: 12). A todo ello suma el autor la importancia de preservar a los hombres a través del género biográfico puesto que «cada biografía de un gran hombre es la ventana por donde nos asomamos a ver el

desfile de un siglo, de un trozo de siglo, por donde apreciamos un índice de cultura, una tensión o una extrema languidez de energías» (1929d: 17). Suenan en ello los ecos orteguianos de la razón vital e histórica ampliados en el siguiente párrafo:

Hay dos modos de conocer el pasado: por los textos o por los hombres. Van a veces unidos, singularmente en el pasado remoto; pero la asignatura principal del buen biógrafo será —como la del buen novelista— la de *Microscopia psicológica*. Saber leer en la crónica y en el hombre lo que ninguno de los dos suele ofrecer en primer término; saber hallar esa red finísima de propósitos no cumplidos, de influencias, de fracasos eróticos pomposamente aderezados como triunfos del espíritu, de diminutas crueldades, de orgullos vestidos de humildad... (1929d: 17).

La «invención de almas interesantes» que Ortega postulara en *Ideas sobre la novela* se convierte en la reflexión jarnesiana en «microscopía psicológica» que analiza propósitos, influencias, fracasos... o, lo que es lo mismo, circunstancia, vocación y destino. El nuevo biógrafo, conocedor de los descubrimientos en el ámbito psicológico, debe adentrarse en la personalidad y el temperamento de su personaje: «Las curvas del carácter son las que debe estudiar el buen biógrafo, como las curvas del camino son las que debe estudiar el buen chófer. No las fáciles rectas que unen puntos extremos, saltándose el tembloroso camino» (1929d: 18).

Todas estas cuestiones son las que se concentran en esa poética en forma de declaración de principios y clave de lectura de la «Nota preliminar». No obstante, en el propio texto biográfico, Benjamín Jarnés reincide en las alusiones metabiográficas, normalmente a través de los paréntesis anteriormente explicados y de la consiguiente intromisión del narrador. La función de esas referencias es instruir al lector en un género con poca tradición en España y llamar su atención sobre la disonancia respecto al modelo biográfico imperante hasta la renovación. Por esta razón, dichas referencias equivalen a elementos anafóricos de la nota inicial. En uno de esos incisos, por ejemplo, se advierte la diferencia entre el discurso principal y la práctica de los eruditos: «(Infancias llenas de pronósticos para el devoto cronista; desnudas de todo interés para el severo historiador.)» (1929d: 28). En otro, se señala la imposibilidad de desentrañar un suceso por falta de documentación, concretamente el escollo de no poseer el registro de la conversación mantenida por Narváez y sor Patrocinio:

(Las biografías son así. Se rompen por lo más delgado. Cuando quisiéramos oír el diálogo de estos dos poderes —la ortiga y la miel—, viene una pared y nos lo apaga para siempre. Porque en estos diálogos está la verdadera historia; por estos diálogos se va conociendo la verdadera biografía: el resto son unas idas y venidas, una monótona lista de destierros. Porque en estos diálogos se va conociendo la verdadera biografía: el resto son unas idas y venidas, una monótona lista de destierros. De este diálogo solo sabemos que Narváez lamenta no ver los pies de sor Patrocinio sobre mullida alfombra, no ver sus manos más calientes, más flexibles. No es un diálogo *histórico*, ¡pero hubiera sido tan buen diálogo *biográfico*! La suavidad y la rudeza —fábula moral—, donde siempre sale vencedora la primera. Hipótesis. Atisbos. De la historia no conocemos más que los grandes y malos cuadros; de los “interiores” no sabemos nada.) (1929d: 141).

El recurso dialogístico en las biografías modernas había sido reprochado por parte tanto de algunos críticos franceses como españoles que veían rayar este recurso narrativo en la invención. Jarnés parece nuevamente protegerse de posibles detracciones, aunque el sentido que prima en ese paréntesis es el de subrayar el carácter subjetivo de la biografía, así como la imposibilidad de conocer la totalidad de una existencia. «Hechos, testigos, cartas, todo en bruma» (1929d: 119), dirá en otro punto. Donde se inician las hipótesis, los atisbos, comienza también la labor intuitiva del novelista. De esa constante indicación de la dificultad del género se extrae la humildad de Benjamín Jarnés, constantemente autodenominado como «aprendiz de biógrafo» (1929d: 107, 133, 175, 217)³⁰; designación de la que no se apropian sus compañeros, al menos desde el discurso biográfico. Resulta discordante que quien en otros momentos se exterioriza en las biografías mediante el empleo de la primera persona y la inserción de comentarios se refiera a sí mismo y a su tarea en tercera persona. Véase como ejemplo la última de esas autodenominaciones, hacia el final de *Sor Patrocinio*:

El aprendiz de biógrafo se deja seducir por esta mujer que asienta su personalidad sobre un oleaje de tan sucias espumas. De esta mujer —hija legítima de España— que desde una celda desnuda, desde un jergón de paja, va empujando dóciles manadas de espíritus, vagos ejércitos de frases, turbias corrientes de enojos y rencores (1929d: 217).

Humildad, prevención, precariedad de la tarea biográfica³¹ o necesidad de explicitar su condición de novelista ejerciendo de biógrafo por encargo, Jarnés enseña con ello los andamiajes del libro a imagen y semejanza de la novela vanguardista. Esta había imbricado géneros como la lírica y el ensayo, ambos marcados por la presencia del “yo” en el texto, de resultas de lo cual:

La narración vanguardista, al absorber esas dos modalidades en su estructura textual, asimila también la interposición del discurso y del autor (en este caso del narrador) entre el lector y el mundo ficcional, lo que produce un inmediato enfriamiento emocional en el acto de recepción. Justo lo que estos autores pretendían: que la mirada no viera en el lienzo solo las figuras plasmadas sino las manchas de pintura que las integran (Ródenas de Moya, 1997: 52).

Aunque existe una graduación en la autorreferencialidad de los biógrafos examinados, al ser estos novelistas vanguardistas quienes reciben el encargo de ocuparse de personajes históricos en un género también en renovación como era la biografía, mantienen esa interposición del narrador entre el discurso o el biografiado y el lector, y este acaba disponiendo a la vez del retrato del personaje y del proceso de construcción de la obra. En concreto, la dificultad por apresar una existencia pretérita y

³⁰ La humildad de esta fórmula ha sido señalada, entre otros, por Serrano Asenjo (2002: 189-190).

³¹ Para Macarena Jiménez la fórmula del «aprendiz de biógrafo» desemboca en la denuncia de la precariedad que conlleva escribir una biografía (Jiménez Naranjo, 2012: 239).

el valor subjetivo y artístico que tiene el intento frente al caduco modelo de la relación de hechos. De ahí que Macarena Jiménez Naranjo sostenga que para Jarnés lo verdaderamente biográfico sea cómo se hace una biografía, siguiendo el modelo del *Point Counter Point* —*Contrapunto* (1928)— de Aldous Huxley (2012: 238)³².

En sus siguientes biografías, el autor rebaja el número de apariciones del discurso metabiográfico sin renunciar a él. En su *Zumalacárregui*, por ejemplo, no se presenta como aprendiz, pero sí hace partícipe al lector de que está ante un «pequeño ensayo biográfico» (Jarnés, 1931: 17). El biógrafo rebaja así el horizonte de expectativas del lector versado en el farragoso y copioso modelo biográfico del detalle, por ello da como conocidos acontecimientos históricos en los que no puede dilatarse; por ejemplo, la guerra de la Independencia: «(Detenerse aquí sería repetir la historia más repetida de España; y esto es, sencillamente, cierto bosquejo biográfico de uno de tantos entonces capitanes.)» (1931: 30)³³. Otro ejemplo es el relativo a la topografía del caudillo romántico, capital en sus estrategias de combate:

Tuvo siempre a su lado un poderoso amigo, cuya intimidad —tan silenciosa como fértil— cultivó sobre todas las intimidades del resto de sus súbditos. Este amigo era el campo. Si la brevedad de estos apuntes no contuviese a su autor, podría trazarse paralelo a esta pequeña biografía un muy sabroso estudio topográfico, y —con frecuencia— tan rica hallaríamos en primores la fisonomía del terreno como la del héroe (1931: 96)³⁴.

Además de la brevedad, Benjamín Jarnés acentúa el carácter impreciso de cualquier biografía con palabras como *bosquejo*³⁵ o *apuntes* y con cláusulas dubitativas como «dicen que», «cuentan que», «es probable que» (1931: 39), las cuales refuerzan la subjetividad y el valor interpretativo de la historia, así como las contradicciones de los personajes. Por ejemplo, Castelar surgirá a la vez como epicúreo y asceta, a lo que

³² En este sentido, según la conclusión nuevamente del artículo de Jiménez Naranjo sobre *Sor Patrocinio*, esta «será una biografía que denuncia las limitaciones de esta clase de discursos, evidenciando la única conclusión posible: que todo relato, incluso el histórico-biográfico, solo podrá llegar a ser, en el mejor de los casos, una parcial e inexacta interpretación» (2012: 247).

³³ También en la biografía sobre Castelar inserta Jarnés un aviso semejante: «Estos apuntes no pretenden ser historia, sino aportar algunas pinceladas al posible retrato de un escritor. Se intenta aquí —decíamos al principio— remover un poco de mole castelarina. Nada más. Por ello no se sigue paso a paso la nerviosa crónica de aquella etapa, con tal vehemencia urdida por un grupo de mal avenidos cabecillas» (Jarnés, 1935a: 154).

³⁴ Muy similar es la explicación que ofrece en su *Castelar* para no remontarse a los orígenes geográficos del árbol genealógico del orador: «Quien se juzgue capaz de aquilatar esencias geográficas, de medir el alcance de esos zumos vegetales que corren desde las entrañas de la tierra a las entrañas de los hombres, determinando, en todo o en parte, su destino, puede prolongar este bosquejo, hacia atrás, cuanto le plazca. Respetuosos con todo lo misterioso, desistimos de hurgar en las raíces del presente arbusto humano» (Jarnés, 1935a: 47).

³⁵ Jarnés también utiliza el sintagma «bosquejo biográfico» en *Castelar: hombre del Sinaí* (1935a: 47, 54).

comenta el narrador: «Pero en la vida de los héroes todo son contradicciones, nebulosas. Siga corrido el velo» (1935a: 85).

Asimismo, el autor deja de autodenominarse con tanta frecuencia como aprendiz³⁶ para autodesignarse como cronista:

Al llegar a este momento, se le nublan los ojos al fiel cronista —y testigo— de esta escena. El drama toca a su fin. Es el último día en que ve montar a Zumalacárregui. Nunca ha visto «tan sombríos» los rasgos nobles, severos del caudillo. Todo el ejército se da cuenta de la tristeza del héroe (1931: 265)³⁷.

Sin embargo, él no es el cronista erudito, sino el artista que reaviva al personaje: lo ve y lo reproduce para el lector. El hecho de presentarse como cronista en las cuatro biografías de la colección cabe entenderlo en tono irónico, precisamente porque no se limita a proporcionar datos, sino que debe interpretarlos y adornar con su estilo e intuición artística. Por ejemplo, al recoger fragmentos de las cartas en que Castelar habla de la inmortalidad, el irónico narrador apostilla: «Verdad es que *inmortalidad*, para él, debía equivaler a *gloria literaria*... Pero nuestro sencillo papel de cronistas de una vida no nos permite sumergirnos en aventuradas interpretaciones» (1935a: 153). El oxímoron es evidente, pues realmente sí hay una valoración de la falsa humildad de Castelar.

Junto con la exégesis, algunas de esas manifestaciones de la voz biográfica en el texto apuntan a la selección que aleja del usual proceder de los meros cronistas. Por ejemplo, en *Castelar* decide pasar por algo los detalles de sus primeros años con la siguiente aclaración en la que se separa precisamente de biógrafos del viejo modelo: «Morayta y Herrero Ochoa han dedicado hermosas páginas a pormenores de la infancia y adolescencia de Castelar, pero la verdad es que nada en ellas alcanza relieve suficiente para perpetuarlo a cincel en los zócalos de este sencillo monumento biográfico» (1935a: 60). El uso del arcaico *hermosas* por hermosas refuerza esa oposición al modelo anterior ya anticuado y superado. Otro ejemplo similar se percibe en la biografía sobre Bécquer, donde rehúye copiar su partida de bautismo «porque en la vida de un héroe los papeles oficiales son lastre inútil. Del eclesiástico documento solo subrayaremos un nombre, el

³⁶ En *Castelar* se puede leer una apelación a todos los compañeros de empresa biográfica: «nosotros, modestos aprendices» (Jarnés, 1935a: 87)

³⁷ Otro momento en el que alude a su fidelidad de cronista es en el comienzo de *Doble agonía de Bécquer*, cuando comenta el linaje y la elección del apellido familiar: «Pero seamos fieles a nuestro deber de cronistas. Recojamos con toda sencillez estos antecedentes de Gustavo Adolfo Domínguez Bastida, por todos—también por la posteridad— llamado, sencillamente, Bécquer» (Jarnés, 1936: 29-30).

de la madrina, doña Manuela Monchay —y ya se verá por qué—» (1936: 31)³⁸. También en relación con la falsa etiqueta de cronista se encuentra el fragmento de *Castelar* en que el biógrafo recurre al humor para salvar la ausencia de enamorada, intimidad que, como nuevo biógrafo, —ya «viejo aprendiz de biógrafo»— debe abordar. La amante del orador será siempre la expresión:

¿Tal vez, la única amante? (Pero estamos quizá hollando los umbrales de la más recatada intimidad de nuestro héroe. Viejo aprendiz de biógrafo: ¿por qué ese empeño en buscar en cada vida, y en cada etapa de una vida, a la mujer? —Es mi deber —contesta el aprendiz—. En la adolescencia de Castelar hay demasiada ternura esparcida por los huertos y los pájaros; de seguro alguna tarde se agrupó, se concentró en el más poderoso blanco: una muchacha. Porque sin ella en cualquier tierra humana solo crecerán hortigas [sic]. O esa flora dudosa, de indeterminada ternura, que acaba en puro histrionismo, en —deliciosa, quizá, en algunos casos— falsificación de la vida. Porque de todo lo que susurra, pía, llora o ríe, la médula —para el adolescente— ¿no será cierta inquietud erótica, un vago o preciso anhelo de mujer?) (1935a: 59-60)

En el caso de Antonio Espina, las referencias autoconscientes se centran en demoler el modelo anterior y subrayar los obstáculos de la tarea biográfica. En el *Luis Candelas*, concretamente, el autor reprocha la falta de rigor histórico de los biógrafos previos del bandolero, un rigor al que Espina es fiel sin descuidar el estilo. Por ejemplo, desde la obra se cuestionan los robos atribuidos falsamente a Candelas: «Lo peor es que también los historiadores y exegetas poco escrupulosos contribuyen a fomentar la leyenda. Recogen fantasías y absurdos y los traman con hilo inverosímil en la textura de lo biográfico» (Espina, 1929d: 165)³⁹. El biógrafo añade incluso una advertencia para quienes investiguen en un futuro sobre el bandolero:

Los historiadores que en sucesivas épocas traten de esclarecer la vida y milagros del héroe deberán proceder con cautela al examinar este período. Si no lo interpretan acertadamente se hallan expuestos a creer en la inactividad absoluta del protagonista durante el lapso (1929d: 212).

Con ello se refiere Espina, en realidad, a la falta de datos con la que el biógrafo se encuentra en ocasiones. Y justamente debido a esa ausencia de materiales el autor

³⁸ En paralelo puede leerse la explicación de Juan Antonio Cabezas sobre el acta de nacimiento de concepción Arenal: «Hay un libro, el de los registros parroquiales, en el que no se escriben más que dos hechos fundamentales de cada ser: el nacer y el morir. Los dos gestos definitivos del eterno drama humano. Entre sus tapas, sucias de tiempo, hay dos folios para cada vida. Un folio en blanco para cada ser que llega del otro mundo o que se va de este. No hay otro libro humano en el que sea tan patente la voluntad divina. Dos folios, dos “partidas”, con dos fechas solemnes. Y entre ese paréntesis de papel y de tiempo, todo el misterio de una vida oscura y sin relieve histórico. Pero vida. ¡Y qué honda filosofía, y qué sana teología enseñan estos libros parroquiales, verdaderos “códices” de los destinos humanos! A veces el historiador o el biógrafo abren uno de estos libros en una parroquia rural. Anotan un nombre y unas fechas. Es un nombre que va a redimirse del olvido. Un nombre que al fin logra alzar esa losa de polvo del folio parroquial para comenzar a vivir en la Historia» (1942: 19).

³⁹ También contrario a los biógrafos previos se muestra Juan Antonio Cabezas, quien llama «biógrafos ingenuos» (1942: 105, 112) a los autores de las anteriores vidas de Concepción Arenal, entre ellos el padre Alarcón.

opta por recurrir al humor y exponer que «Lo que acontece es sencillamente esto: Luis se evade —¡también!— de su biografía»:

Candelas, por otra parte, se halla tan bien educado que no quiere parecer descortés con nadie y menos con sus historiadores. Les presta su asistencia, se esfuerza en darles pruebas evidentes de sus facultades de ladrón, de la habilidad con que sabe escapar de cualquier mazmorra, sea de pétreos muros o de frágil papel. Por eso se le fuga de pronto al biógrafo durante varios años. Y luego reaparece tan famoso, en la ciudad levantina (1929d: 212-213).

Antonio Marichalar procede de un modo similar en su *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, puesto que también se menciona la dificultad de seguir la pista del biografiado en sus años en Francia: «En rigor, se sabe siempre poco de nadie a esas edades, en que todo lo que no es acción es todavía misterio. Mariano Osuna, entonces, era un desconocido que iba consigo mismo a todas partes» (Marichalar, 1930: 112). Como sor Patrocinio o Candelas, la vida de Osuna está repleta de historietas y leyendas, en este caso por la propia voluntad de este y Marichalar aprovecha la ocasión para desbaratar a los anteriores historiadores y testimonios:

Fiaba poco de la Historia. No dejó, tras de sí, biógrafos: el capitán Chamorro se limitó a copiar, en 1857, su hoja de servicios. Pero le salva la leyenda, aunque no quieran los historiadores, que si lo vieron de pasada, fue para desgarrarle también ellos. Así don Juan Valera, que es quien le menciona con menos atención y más frecuencia; asimismo Bethancourt, portavoz plañidero, que le increpa, esgrimiendo un criterio apocado de clase [...] (1930: 262-263).

En cuanto a *Romea*, únicamente se recurre a lo metabiográfico para desmontar testimonios y biografías anteriores. Una de ellas es *Breves apuntes biográficos sobre Julián Romea*, publicado por José Ledesma y Serra en 1929, momento en que la nueva biografía está en pleno auge en España y se inicia la colección de Espasa-Calpe. De esta obra precedente copia Espina el fragmento en que se explica cómo Romea comunica a sus padres que quiere ser actor: «No resistimos al deseo de copiar las palabras precisas, inefables, del más puro rasgueo en la vihuela retórico-sentimental con que narra este modesto episodio de la vida del actor uno de sus mejores biógrafos» (Espina, 1935: 25). En consecuencia, Antonio Espina realiza una crítica desde su biografía en la que el libro de Ledesma aparece como un mal ejemplo de filiación a la biografía novelesca⁴⁰. De resultas de lo cual su *Romea* se convierte en contraejemplo de la obra de Fombona.

Finalmente, también Juan Antonio Cabezas incorpora el discurso metabiográfico en sus dos aportaciones para las *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX*.

⁴⁰ Del fragmento que cita comenta Espina: «En esta descripción ingenua como perfecta miniatura romántica nada falta. El color es brillante, el dibujo delicado. Incluso la falsedad de sus finos efectos patéticos tiene su encanto. Ya sabemos que uno de los vehículos sentimentales del siglo XIX lo fue la miniatura. El otro vehículo de lo mismo —y de sus innumerables mixtificaciones—, armatoste más bien, colmado de ornamentos, de énfasis y de grandilocuencia, fue el discurso. Resulta preferible, por todos conceptos, la miniatura» (1935: 24-25).

En el caso de «*Clarín*»: *el provinciano universal* la autorreferencialidad funciona de un modo similar a la «Nota preliminar» de *Sor Patrocinio*, puesto que esta se restringe a una breve aportación teórica en la introducción en la que refuerza el valor poético del género y la relevancia de las cualidades literarias del biógrafo: «Apenas fragmentos de recuerdos, relaciones de hechos aislados, mensajes sin hilos perdidos para la Historia, que solo una antena de altas frecuencias sensitivas podría recoger» (Cabezas, 1936: 14). En el caso de *Clarín*, como ya se ha referido en el apartado 9.1., la dificultad se incrementa por el tipo de personaje. Por ello Cabezas, que realmente demuestra ser esa antena de altas frecuencias sensitivas, considera que la auténtica biografía del autor asturiano hubiese sido una autobiografía:

Era hombre suficientemente sincero para lograr esa difícil conexión literaria de su vida, que tantos intentaron de buena fe sin conseguirlo. Pero *Clarín* murió antes de cumplir los cincuenta años, edad en que hubiese vuelto sobre sí mismo la atención de su mente y nos hubiese revelado la íntima y pura verdad de su vida. Esa verdad que por ser tan suya, y estar tan honda en él, apenas podremos vislumbrar como se vislumbra un astro en las profundidades del cielo, con la ayuda de un telescopio (1936: 14-15).

También en las primeras páginas de su *Concepción Arenal* cifra Cabezas la misión del biógrafo: «evocar las primeras escenas de ese drama escrito por el destino que es una vida humana» (1942: 20). Sin embargo, será en el relato biográfico donde el autor inserte el grueso de las reflexiones metabiográficas. Por ejemplo, aquellas en que diferencia la labor del biógrafo de la del historiador y en las que el verbo principal vuelve a ser *evocar*:

Además que la biografía no es la Historia. No se trata de sacar del sepulcro una momia, sino de evocar y levantar viva una personalidad. No se trata de resucitar materia, sino alma. Por eso al biógrafo no le sirven sino como meros auxiliares los datos del historiador. La Historia solo utiliza datos comprobados (1942: 42).

Con los datos históricos como base, el biógrafo debe ser capaz de completarlos con los pensamientos y pasiones que funcionaron como móviles ocultos del biografiado:

Y eso es lo que no suele descubrir el historiador. Los actos, los hechos. Pero, ¿y el móvil? ¿Y la luz que los alumbraba desde dentro? A veces la raíz psicológica está tan honda, tan metida en los entresijos de lo subconsciente, que nos costaría la vida confesarla. ¿Cómo se han de saber los móviles de ciertas acciones si el propio “yo” las desconoce? El mismo sujeto del pensamiento es engañado por ese duende misterioso del deseo, que sopla en el oído del alma desde su madriguera de sombras de la subconsciencia (1942: 43)⁴¹.

Es esta la reflexión en mitad del discurso biográfico la que aborda con mayor claridad la incorporación de la perspectiva psicológica a la biografía; Cabezas es por

⁴¹ En otro punto de la biografía discurre Cabezas sobre los recovecos del subconsciente: «¡Es tan complicado el mecanismo de los sentimientos humanos! En esos entresijos de lo subconsciente se han descubierto tales cosas, que resulta aventurado un juicio por las apariencias. Los hechos conducen, por lo menos, a la duda» (1942: 82)

ello el único que se atreve a mencionar el subconsciente, en virtud de lo cual se acerca a Stefan Zweig.

Por último cabe apreciar que a medida que la colección avanza esta aparece como referente dentro de otros volúmenes, enriqueciéndose intertextualmente. Se convierte así en elemento metabiográfico, aunque no desfigura las fronteras entre realidad y ficción como ocurriría si se tratase de una novela. Por ejemplo, Jarnés menciona en su *Castelar* unas cartas del rey Francisco de Asís al Conde de San Luis «reproducidas en *Sor Patrocinio*, otro de mis librecitos—» (1935a: 72)⁴². Asimismo, menciona ligeramente las discrepancias entre *Castelar* y Ruiz Zorrilla «—minuciosamente recogidas en el libro de Gómez Chaix, *Ruiz Zorrilla: el ciudadano ejemplar*—» (1935a: 188) o se refiere al memorándum que su biografiado escribe a petición de Sagasta «—publicado por Romanones en su libro *Sagasta, o el político*—» (1935a: 234). También esta biografía de Jarnés es citada desde otro de los números de la serie: el *Clarín* de Cabezas. Concretamente, este biógrafo añade la indicación al tratar la relación entre el orador y el escritor hacia 1885: «En este año empiezan también sus relaciones políticas con Castelar. El hombre del Sinaí, como recientemente le apoda Benjamín Jarnés, busca ya en el talento y el nombre de *Clarín* un posible factor de su partido en Asturias» (Cabezas, 1936: 130). La última de esas autorreferencias sobre la colección, aunque más velada, también procede de Cabezas: la alusión a Luis Candelas con motivo del viaje de Concepción Arenal desde Potes a Madrid: «En las interminables horas del carruaje y en las paradas por los mesones castellanos, los viajeros cuentan las recientes hazañas del bandido Luis Candelas» (Cabezas, 1942: 50).

Estos incisos en los que las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX se convierten en «metacolectión», junto con las reflexiones acerca del género biográfico en los volúmenes, convertidos en objeto de reflexión en su propio seno, son seguramente las características más innovadoras respecto al modelo de renovación biográfica europeo. Al analizar *La reina Victoria* se apreciaron ciertas alusiones metabiográficas construidas por Lytton Strachey a modo de metáfora en la que los monumentos construidos al rey Alberto funcionan como crítica al antiguo modelo biográfico. También en el biógrafo inglés la presencia de la voz narrativa se hace más patente a través de la ironía. En las biografías de la serie aquí analizadas se observa una

⁴² Benjamín Jarnés, como se ha mencionado, es proclive a la autocita, por lo que no sorprende que en esa biografía de *Castelar* también reproduzca entre paréntesis un pasaje de su *San Alejo* (1935a: 92-93).

mayor manifestación del «yo» autorial, ya sea en forma de reflexión genérica o de clave lectora, ya en comentarios sobre el período y que enlazan con el presente.

Cada uno de los autores llevó a sus ejercicios biográficos sus propias inquietudes artísticas e histórico-políticas. Los resultados son diferentes y responden al particular estilo de cada uno de ellos. Siguieron las pautas que habían incorporado de Europa y aplicaron la filosofía orteguiana del raciovitalismo y la razón histórica con su personal visión de la historia decimonónica española. En su condición de escritores, no rehuyeron de las imágenes y prosa vanguardista, aunque este anclaje vanguardista también les llevara a volver a infringir la omnisciencia narrativa.

En definitiva, supieron hacer de sus biografías su medio de expresión artística. De ahí las estimaciones ambivalentes que recibieron por parte de la crítica, la cual remarcó que los mejores resultados de la serie eran las biografías confeccionadas por escritores pero también reparó en los problemas derivados de ese cambio de rol de novelistas a biógrafos (Torres Bodet, 1930: 293) o las consideró «un poco desvaídas, imprecisas y borrosas» (Rubio y González, 1930b: 12). La pregunta es ¿había surgido el biógrafo moderno español? El propio Benjamín Jarnés se cuestiona en *Feria del Libro* por qué escaseaban «los buenos libros biográficos», a lo que responde:

Por falta de biógrafos, no de personajes —todos podríamos serlo—; por falta de perfectos conocedores de la intimidad humana y de sus choques con esta o aquella fuerza vital que salen al encuentro. La biografía no es un recordatorio de fechas y sucesos; ni siquiera un catálogo de hazañas. La biografía es un dinamómetro (Jarnés, 1935b: 206).

Las buenas biografías escaseaban porque son pocos los que siguen el buen modelo europeo, el de la nueva biografía de Strachey, Maurois, Ludwig o Zweig. Las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, gracias a sus aciertos y desaciertos, ratifican de hecho el paradigma de la nueva biografía: se necesitaba a un buen escritor que reanimara al personaje: «Si la Historia es el arte de revivificar el pasado, tendrá que contar siempre con un hombre de facultades novelísticas. De facultades, en cierto modo, de adivino» (Jarnés, 1935b: 207).

Años después, ya en el exilio, Benjamín Jarnés pasaría de aprendiz de biógrafo a veterano desencantado. Es la imagen que ofrece su *Stefan Zweig, cumbre apagada* (1942). Lejos de ofrecer una biografía sobre el admirado escritor austriaco, su suicidio le impulsa a discurrir, entre otras cuestiones, sobre el estatuto del género biográfico y aquellas cuestiones que habían formado parte del debate en torno a su poética en los años veinte y treinta. Estructurada como un diálogo entre un doctor, un autor

—correlato de Jarnés— y la musa Thalía —una de las tres Gracias—, el autor ofrece la siguiente definición de lo que fueron las biografías noveladas:

No es posible dar con una exacta definición de este género —o subgénero— mixto de novela e historia, como tampoco lo es darlo de la «novela histórica». Son obras intermedias, fronterizas, que acuden tan pronto a la biblioteca como a la calle. Lo legendario y lo poético, lo popular y lo erudito —en las buenas— llegan armónicamente a fundirse. Se mezclan en ellas valores retóricos, apuntes de observación, elementos imaginativos, tradicionales, de otras muchas procedencias, todo ello con testimonios rigurosamente históricos. En general puede decirse que una «novela histórica» o una «biografía novelada» —en las que tantos puntos de semejanza podemos anotar— no son, en ocasiones, fuentes muy signas de crédito. Pero un instintivo poeta, o un minucioso observador, puede encontrar una verdad más honda y más expresiva de un hombre que cualquier cronista o historiador atendido a solo el testimonio. El testimonio, con frecuencia procede de fuente oficial o de oficiosa, contaminadas por influencias palatinas, partidistas, académicas, familiares... (Jarnés, 2010: 231-232)

La descripción jarnesiana coincide con la que se ha expuesto en esta tesis, puesto que, en realidad, está diferenciando entre las buenas biografías, aquellas realizadas por el instintivo artista capaz de descubrir las verdades más profundas, y aquellas que simplemente seguían una moda: biografías inauténticas equiparables al romanticismo inauténtico que combatiera desde sus volúmenes para las Vidas. Más adelante se refiere a ellas como un género inferior o subgénero en que el autor toma los personajes ya forjados por la historia porque es incapaz de fraguarlos por sí mismo (2010: 233). Es esa de hecho la razón por la que Ortega les había encomendado las biografías, aunque el desaliento de Jarnés haya que vincularlo con la frustración que supuso renunciar a la República y a una Europa culturalmente unida. Esto es, la renuncia a unos valores que también la colección de Espasa-Calpe había proyectado.

A tenor de lo examinado, sí surgieron biógrafos modernos españoles: Jarnés, Espina, Marichalar, Chabás y Cabezas forjaron su propio estilo biográfico y supieron resolver las exigencias del momento. Ya desde el exilio, Benjamín Jarnés escribiría las denominadas por Emilia de Zuleta como «segunda serie de biografías jarnesianas»⁴³ (1977: 107) y Antonio Espina olvidó por completo la narrativa y subsistió con sus encargos biográficos⁴⁴. También Antonio Marichalar volvió sobre el género en *Julián*

⁴³ Pertenecen a esta época *Manuel Acuña: poeta de su siglo* (1942), *Don Vasco de Quiroga, obispo de Utopía* (1942), *Escuela de libertad: siete maestros* (1942) y *Cervantes: bosquejo biográfico* (1944).

⁴⁴ Figuran entre ellas *Ganivet. El hombre y la obra* (1942), *Cervantes* (1943), *Diez triunfos en la mano* (1944), *Quevedo* (1945), *Cánovas del Castillo* (1946), *Espartero o «¡Cúmplase la voluntad nacional!»* (1949), *Chopin. El hombre, el artista* (1951), *Voltaire* (1953), *Audaces y extravagantes* (1959), *Shakespeare* (1962), *Dostoievski* (1962), *Quevedo* (1965), *Larra* (1964), *Seis vidas españolas* (1967), *Martí* (1969), *Voltaire y el siglo XVIII* (1974). Como bien señala Jaime Mas Ferrer, Antonio Espina «se encontró a sus anchas en los moldes de dicho género, es más, halló en la biografía la posibilidad de continuar realizándose como escritor en los años difíciles que siguieron a nuestra guerra civil. No olvidemos que el trauma que esa produjo en su sensibilidad de escritor, junto con los cambios estéticos

Romero (1952). La duda sobre la existencia del biógrafo moderno queda disipada: si el reconocimiento no fue unánime se debió a la naturaleza de sus biografiados y al momento histórico-político en que sus Vidas aparecieron, el cual acabó por sumirlas en el olvido. Un contexto acrecentado por el cambio de estética y de intereses de la posguerra, en la que cualquier vestigio vanguardista o de acercamiento al siglo XIX fue aniquilado.

experimentados en la posguerra, y unido todo a la necesidad de vivir, indudablemente le incapacitaron para seguir desarrollando su vocación creativa» (1996: 23).

CONCLUSIONES

El estudio de la recepción de la nueva biografía en España a través de la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX ha tocado a su fin. Aunque algunas conclusiones ya han sido señaladas a lo largo de esta panorámica sobre el fenómeno cultural conviene hacer hincapié en las cuestiones más relevantes y que confirman la hipótesis de que la influencia europea en la renovación biográfica llevada a cabo por autores como Benjamín Jarnés o Antonio Espina, entre otros, fue más amplia de lo que se ha sostenido hasta ahora y que, en consecuencia, los biógrafos españoles tienen pleno derecho a ser incluidos en las historias del fenómeno biográfico junto a sus homólogos europeos. Dicho de otro modo, que la atención prestada a la biografía en las letras españolas durante los años veinte y treinta no es un hecho aislado, sino que se inserta en unas coordenadas concretas de cosmopolitismo intelectual europeo.

El origen de la nueva biografía se encuentra en reivindicaciones aisladas que surgen en Inglaterra, en Francia, en Alemania,... Sin embargo, esas manifestaciones individuales acaban convirtiéndose en un fenómeno histórico-literario que llega como tal a España pasando por el cedazo y la impronta de José Ortega y Gasset. Ha quedado demostrado que no se puede partir directamente del filósofo para hablar de la nueva biografía en España, sino que es obligado remontarse al origen europeo de la renovación biográfica para entender sus causas, características y principales autores y ver cómo todo ello tiene su continuidad entre los españoles.

Se ha hablado de focos europeos en referencia a las diferentes manifestaciones de este mismo fenómeno. Sin embargo, el caldo de cultivo en el que estos emergen es similar. No es casual que la curiosidad hacia el género biográfico se despierte durante el período de entreguerras ya que entre sus detonantes se encuentra la Primera Guerra Mundial como contexto histórico compartido en que se produce una situación de rechazo hacia las causas que la desencadenaron al tiempo que una voluntad de comprensión. A ello se une en el ámbito científico la teoría de las pulsiones inconscientes defendida por Sigmund Freud, la cual cambia la manera de comprender al hombre, un ser más complejo de lo que hasta el momento se había verbalizado; y, en el ámbito filosófico, el concepto de *intuición* desarrollado por Henri Bergson y sus consecuencias en la relación del hombre con el tiempo y el espacio. Estos factores redundan en el escepticismo de la razón de fin de siglo y tienen, asimismo, repercusión

en el ámbito de la ficción modernista —en su acepción anglosajona—, donde la relación entre el escritor y el público se vuelve incómoda y nace una nueva noción de la consciencia y el tiempo (metaficción, fragmentación, monólogo interior, estilo indirecto libre,...). La nueva biografía es una de esas manifestaciones modernistas fruto de esa crisis de representación del discurso y de la verdad que lleva aparejada la crisis de la novela realista. Asimismo, esa consciencia de que todo discurso es fruto de una interpretación adelanta al análisis literario que Hyden White aplicará a los textos históricos desde el ámbito de la filosofía de la historia.

En ese contexto de crisis de representación estética, la biografía no es un género conservador que se aferre al pasado, sino que rehúye su antigua concepción de subgénero de la historia para adquirir plena autonomía artística y literaria. Como práctica modernista, la nueva biografía se aleja de la presunta objetividad histórica y remarca el nuevo rol de intérprete del biógrafo, la complejidad de acercarse a una vida y la imposibilidad de retratar todas sus aristas. Además, el biógrafo deja de obedecer al encargo de la familia del biografiado y no mitifica ni tampoco reprueba al personaje histórico, sino que su nuevo papel es el del observador imparcial que intenta comprender y ofrecer un modelo humanizado al lector —con sus virtudes y defectos— y no un héroe con el que sea imposible identificarse.

El factor literario, especialmente el relativo a los rasgos cercanos a la novela, es sin duda el más polémico y el que da origen a marbetes como «biografías novelescas» o «biografías noveladas». Tanto en el marco europeo como en España, a lo largo de la investigación ha quedado probada que la intención de la nueva biografía y de sus principales autores y defensores críticos no es la ficcionalización: para eso ya existía la novela histórica decimonónica. Aunque las colecciones de biografías noveladas fuesen un fenómeno extendido, un producto editorial que dio pie a cierta confusión entre lo real y comprobable y a la reconstrucción arbitraria y fantasiosa, esta última solo era representativa de las biografías no logradas. Las que siguieron plenamente la tendencia defendían la receta de la documentación minuciosa, la selección de los más relevantes en la conformación de la personalidad del biografiado, y la exposición amena, clara y deleitosa. Es en este último ingrediente donde entran las cualidades artísticas requeridas desde este preciso instante al biógrafo. Su principal herramienta es la intuición pues en el género no hay cabida para la verdad científica: el único camino para acceder al hombre es la verdad poética. Precisamente por ello, tanto André Maurois como Stefan Zweig reprobaron las biografías noveladas porque consideraron que desprestigiaban

justamente lo virtuoso de sus obras: el justo medio entre documentación, intuición y expresión sin faltar a la verdad. También los críticos literarios —en Francia y en España— censuraron estas prácticas a la vez que sostuvieron que el artista era el único capaz de escribir una biografía óptima y fiel.

Por consiguiente, los rasgos novelescos y literarios de la nueva biografía afectan a la presentación del personaje y a la narración. Como expone André Maurois en su *Aspectos de la biografía*, una de las primeras preceptivas biográficas y texto capital para los biógrafos modernos, la nueva biografía se concibe como la expresión de la idea poética de destino. La voz narrativa biográfica, a través de una omnisciencia más o menos compartida, aplica a la vida del personaje histórico una estructura dramática en la que se describe la lucha entre el destino y el libre albedrío. Es decir, para lograr comprender al biografiado, se aplica una estructura narrativa con una unidad hipotética que la vida real no tiene: una inferencia explicativa *a posteriori*. De ahí que algunos autores, como el propio Maurois, apliquen el esquema prototípico del *Bildungsroman* a fin de representar el aprendizaje de la vida de ese biografiado, su descubrimiento del mundo, el choque con la realidad y los diferentes conflictos y la toma de decisiones vitales que se derivan de ello. En cuanto a la narración, ese estilo novelesco se observa en las paradojas, ironías, antítesis, preguntas retóricas, prolepsis, analepsis, recurso de la intriga, estructura episódica —en ocasiones cercana al arte cinematográfico—, etc.

Además, precisamente por esa inquietud por la complejidad de la persona de la que habla Maurois, aunque la nueva biografía se desarrolle en el contexto de quiebra de la novela realista, muchos de estos nuevos biógrafos se refieren a los novelistas que conforman la genealogía de la novela decimonónica por su preocupación por el individuo. Este linaje es especialmente significativo en el *Aspectos de la biografía*, donde se aprecia la evolución que va de la *Comedia humana* balzaciana al realismo de corte más psicológico de Dostoievski en su idea de la multiplicidad del alma, y que desemboca en el análisis del detalle para comprender esa psicología que aporta Proust, ya conocedor de las teorías psicoanalíticas de Freud y de la teoría del tiempo de Bergson. La biografía toma el relevo y acerca esos ingredientes que han desaparecido de la novela modernista al lector para elaborar una nueva *Comedia humana* a partir de personajes históricos pero subrayando el carácter subjetivo y la complejidad de esta tarea de reconstrucción. Los críticos españoles señalaron justamente que la pérdida de persuasión del novelista hallaba una salida en la biografía. Se produce de este modo una inversión de coordenadas, ya que si la novela realista inventa héroes que resulten reales,

la nueva biografía relata el destino de los héroes históricos como si fuesen personajes de novela.

Por consiguiente, cada autor concibe el género según sus propios presupuestos pero comparten una intuición similar en la que el poeta, el artista, es el nuevo encargado de animar la historia, de servir de intérprete entre la historia como demiurgo y el lector. Strachey es el primero, cronológicamente, en conseguir que la biografía deje de ser un mausoleo y en exponer los hechos sin imponerlos, para que el lector extraiga sus conclusiones; aunque, según lo señalado, la propia subjetividad que aporta el biógrafo también pauta esa interpretación, irónica en el caso del escritor inglés. Todos destacarán un nuevo valor moral en sus biografías ligado a esa humanización de los personajes históricos. En Strachey la voluntad es la de desmitificar toda la moral victoriana, mientras que en Maurois, Ludwig o Zweig el objetivo pedagógico se armoniza con el anhelo de comprensión humanista. Junto a esta finalidad formativa, la biografía es también un medio de expresión artística, puesto que a través de la elección del personaje el biógrafo logra explicarse a sí mismo. Esto es especialmente significativo en el caso de Maurois y Zweig y va ligado al concepto de *identificación*: la selección de un biografado se relaciona con la necesidad de canalizar un pensamiento o ideal mediante la expresión artística. De ahí la importancia de que sea el escritor quien elija al personaje y las críticas suscitadas por aquellas biografías hechas por encargo sin simpatía o filiación hacia el retratado.

Se ha comprobado que todo ello llegó al panorama literario español mediante las colecciones biográficas francesas. El *Ariel, o la vida de Shelley* (1923) de André Maurois dio origen en Francia la modalidad de las biografías noveladas contra la que el propio autor sugirió la de biografías novelescas. Cada editorial, como poco después sucedió en España, lanzó su propia colección biográfica con el objetivo de contrarrestar la poca venta de las novelas. La valoración del crítico André Chaumeix en 1927 sobre esa proliferación de colecciones ofrece un balance extensible a este lado de la frontera: eclecticismo, falta de una vertebración clara, encargo efectuado de diversos modos según el autor y mejores resultados de las escritas por poetas y críticos literarios.

De la comparativa entre la valoración de la crítica francesa y la española se han extraído numerosas similitudes. En nuestro país se fueron reseñando algunas de esas biografías francesas, reconociendo a Maurois como iniciador de la moda, y se prestó al género una atención sin precedentes gracias a la cual se formuló una poética biográfica sustentada en reflexiones a partir de las traducciones del autor francés, así como de las

de sus homólogos europeos y de las primeras biografías españolas. Esta recepción crítica, especialmente significativa en las publicaciones vinculadas a Ortega y Gasset, como *El Sol* y *Revista de Occidente*, por expreso mandato del filósofo, se hizo también eco de la teorización del género por parte de Maurois y señaló que la biografía ocupaba el lugar de la novela en su atención al hombre de acción y en la ampliación del público erudito al medio. Más particularmente, se destacó el perfil literario del nuevo biógrafo, el cual se debía a la penetración psicológica, la intuición y las dotes narrativas. Las peores críticas españolas fueron encaminadas a aquellos que no tenían esas dotes literarias y que, por lo tanto, se habían apuntado a la moda, y a aquellas colecciones que habían dedicado sus volúmenes a personajes falsos de interés sin seguir un buen criterio cohesionador.

Las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX forman parte de esa poética y ofrecen una valoración muy similar en su ejecución. De entrada, queda demostrado que la colección fue impulsada por José Ortega y Gasset y que el referente eran las *Vies des Hommes Illustres* publicadas por las Éditions Gallimard, tal como para fundar *Revista de Occidente* este había tomado la pauta de *La Nouvelle Revue Française*. Por consiguiente, del mismo modo que existió una dualidad entre el purismo de la revista francesa y la línea popular de su editor —Gaston Gallimard—, este paralelismo se presenta también entre la revista orteguiana y la colección, aunque esta se publicase en Espasa-Calpe, de cuyo consejo directivo formaba parte el filósofo, en lugar de en la editorial de la revista donde sí se albergó la colección *Nova Novorum*. El parecido, por lo tanto, no es meramente formal, sino también ético y estético. Las *Vies des Hommes Illustres* se caracterizan por la diversidad de biografiados y biógrafos, algunos de ellos vinculados a la revista y partícipes en la renovación de la novela, así como por el objetivo de mostrar el lado novelesco de la vida de los grandes hombres, ya fueran políticos o aventureros; rasgos todos ellos que se repiten en la colección de Espasa-Calpe. Otro punto en común es la inclusión en ambas colecciones de prólogos que dialogan con el auge biográfico, los cuales aportan datos sobre la concepción editorial de la colección y sobre la particular postura del biógrafo respecto al género, algo principalmente notorio en el caso de Benjamín Jarnés.

El parentesco con la colección de la *NRF* es solo uno de los referentes por los que José Ortega y Gasset propone a Espasa-Calpe la creación de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX. Si la nueva biografía es una tendencia europea de entreguerras que busca comprender el pasado, en España el problema no se remonta a la

Primera Guerra Mundial, ya que había sido un país neutral, sino que se profundiza en el convulso sistema político español y el consiguiente retraso que se deriva en todos los órdenes: científico, tecnológico, educativo, etc. De ahí que la colección se geste en 1928, durante los meses inminentes a la caída de la dictadura de Primo de Rivera y a las puertas de la Segunda República. El criterio, por lo tanto, vuelve a ser pedagógico y está estrechamente vinculado a la filosofía y el magisterio intelectual de Ortega. La investigación realizada amplía el estudio imprescindible del profesor Serrano Asenjo (2002) sobre su contribución a la teorización de la nueva biografía y demuestra que la serie biográfica, además de tener un cariz literario, posee una finalidad social, por lo que es una más de las empresas políticas promovidas por el pensador.

En su papel de agitador cultural, la colección biográfica es otro de los vehículos con los que Ortega pretendió acercar España a Europa, en esta ocasión alentando la práctica de un género con poca presencia en nuestras letras y que, como indicaran Alcalá Galiano, *Andrenio* o Ricardo Baeza, obligaba a ponerse al nivel de los países vecinos. Junto a esa pretensión de sumarse a las tendencias que se estaban desarrollando en Europa para no seguir aumentando el retraso cultural, se encuentra el valor pedagógico encaminado tanto hacia los lectores como hacia sus discípulos.

Ortega fue un lector atraído por el género biográfico y el interés del que este gozó en aquellos años llegó en el momento oportuno. Se han recogido las diferentes hipótesis sobre las razones del filósofo para poner en marcha la colección de las Vidas y se han dirimido tres factores principales: la biografía como respuesta a la novela deshumanizada, la biografía como género inherente al pensamiento raciovitalista, y la biografía como libro instructivo para regenerar el país y la sociedad. Los tres factores redundan en el fondo en la máxima orteguiana de comprender al prójimo y de reconducir el rumbo del país a partir del conocimiento histórico.

En cuanto a la colección como respuesta a la novela deshumanizada, es evidente que hay un nexo con la crisis de la novela que él mismo había advertido en *Ideas sobre la novela* (1925) y la escasa consecución de sus propuestas por parte de sus discípulos, tal como da a entender en «Cuestiones novelescas» (1927); una ligazón que encuentra su paralelo en las *Vies des Hommes Illustres*, donde también los novelistas más vanguardistas se habían lanzado al tratamiento de personajes reales. Si en el famoso ensayo de 1925 las estrategias pautadas se encaminan a que sean los lectores quienes definan al personajes a partir de sus actos combinando la identificación con este y cierta distancia que permita observar su desarrollo, esta tendencia hacia la humanización tiene

también su continuidad en la biografía y coincide con la preceptiva que Maurois proporciona del género. Los testimonios de Rosa Chacel, entre otros, dan fe de que Ortega y Gasset les encargó a ella, Benjamín Jarnés, Antonio Espina y Antonio Marichalar que se acercaran a personajes históricos de la anterior centuria para que aprendieran a forjar esas psicologías interesantes a partir de hombres reales. Un intento, en parte, de que se alejaran de sus composiciones narcisistas y reconstruyeran personajes interesantes.

En lo referente a su sistema raciovitalista en relación con su teoría biográfica, la nueva biografía llega en el momento en que Ortega está evolucionando hacia sus planteamientos de la razón histórica y todo ello revierte en la colección de las Vidas. Puesto que la razón vital defiende que la realidad radical es la vida individual, lo cual restituye el papel esencial a la vida, el género biográfico tenía que formar parte de sus planteamientos filosóficos. Para el profesor de metafísica, que incide durante esos años en que la vida es quehacer, una tarea, la lucha con las circunstancias, la buena biografía será aquella que sepa representar «desde dentro» el drama vital del personaje, la contienda entre vocación y destino, y que determine el valor ético de esa vida: si es fiel o no a su destino. En este sentido y aunque no llegara a verbalizarlo, la nueva biografía, especialmente las teorías de sus principales representantes, coincide con sus presupuestos de narrar un destino en forma de drama, la vida de una persona que lucha con el medio. Asimismo, la educación moral o sentimental de la que hablan los nuevos biógrafos concuerda con la finalidad pedagógica que Ortega persigue con el género, ya que su deseo es proporcionar modelos —y contramodelos— para que los lectores sepan determinar su vocación y concebir también sus vidas como quehacer.

Junto con ello se encuentra la pedagogía intrínseca a la razón histórica, la única que según el filósofo podía salvar al hombre en aquellos momentos: aprender del pasado para no cometer los mismos errores. Este conocimiento histórico va estrechamente ligado con la finalidad política de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX. Ortega y Gasset, consciente de que el problema español es ante todo educativo, entiende la historia como salvación. Por ello, la colección de Espasa-Calpe nace en pleno centenario del Romanticismo y contrapone esos personajes románticos a los de la Restauración, a fin de ofrecer un recorrido histórico y perspectivístico por el siglo XIX que rescate a los personajes de ese siglo considerado social y relegador del individuo por el filósofo. Asimismo, sobresalen los problemas heredados de la Restauración, como época utilitarista y sin ideales en la que

se defiende la acción directa sin reflexión ni persuasión, frente a la idea orteguiana de que la política debe resolver los problemas del hombre. La colección sirve, por lo tanto, de exposición de un siglo cuyas consecuencias aún eran vigentes a fin de que un nuevo sistema político, la Segunda República, pudiera construir sobre lo aprendido bajo la máxima de que para cambiar el país primero era necesario transformar la sociedad. En ello también se refleja, en cierto modo, el liberalismo compartido por el filósofo y su compañero de empresas culturales y periodísticas y a su vez fundador de Calpe y miembro del Consejo de Espasa-Calpe, Nicolás M.^a de Urgoiti.

Al enfrentar las razones por las que Ortega y Gasset ideó el proyecto biográfico con su realización, se ha observado que esta no fue todo lo fecunda que cabría esperar. En los capítulos dedicados a su análisis, se ha demostrado que el filósofo fue el encargado de designar como director editorial al crítico e historiador granadino Melchor Fernández Almagro, también de tendencia liberal, autor de una biografía sobre Ángel Ganivet y vinculado a la órbita orteguiana y a otras de sus empresas culturales como *Revista de Occidente*, *El Sol*, *La Voz*,... Asimismo, este había participado en otras colecciones de Espasa-Calpe y era buen conocedor del siglo XIX. Del estudio de su perfil intelectual y de algunos de sus artículos se desprende también el mayor peso de los personajes políticos en la colección. Aunque no ha sido este el lugar oportuno, queda como proyecto de futuro recopilar los artículos de Fernández Almagro a lo largo de su extensa trayectoria y estudiar su labor crítica en la literatura española del siglo XX, un capítulo esencial de nuestra reciente historiografía literaria que está pendiente de realizar desde que lo sugiriera Ricardo Gullón en 1983.

Si André Maurois procuró escribir una nueva *Comedia humana* del siglo XIX a través de sus escritores desde la perspectiva del siglo XX, la colección reproduce la «comedia humana» de los españoles y figuras más relevantes en la conformación de las identidades hispanoamericanas durante ese mismo siglo. Aún así, la miscelánea de los perfiles tanto de biógrafos como de biografiados que finalmente formaron parte de la colección deja la sensación de que no se cumplió con lo anunciado. El principal motivo de esta heterogeneidad que rompe con los presupuestos literarios, además del perfil histórico y político de Melchor Fernández Almagro, parece radicar en las malas indicaciones recibidas por parte de Espasa-Calpe y en las diferencias suscitadas entre los apoderados del sello y el director editorial.

La investigación pone de manifiesto que la serie continuó en la mayoría de sus volúmenes con la desvinculación historiográfica de la biografía llevada a cabo en

Europa, la repetida autonomía del género biográfico y la consecución de su estatus artístico, al tiempo que dialogó con las fronteras existentes entre biografía e historia, biografía y novela, y biografía y ensayo. Asimismo, ofrece el balance de unas biografías más literarias y cercanas, por lo tanto, a la renovación biográfica efectuada en Europa y a los propósitos de Ortega, y otras que son mero vehículo ideológico sin distancia crítica y afín, paradójicamente, a nuestro pasado más grotesco, patriótico y conservador. Tal como se ha colegido del análisis de los perfiles de biógrafos y biografiados, así como del corpus de diez números, la colección avanza a la par que la Segunda República, lo cual permite a algunos de sus autores establecer paralelismos entre el fracaso de la Primera y el de la Segunda. Por ello, como se ha advertido, la colección acaba siendo el reflejo de la sociedad decimonónica, pero también del primer tercio del siglo XX y de los movimientos políticos y literarios que fundamentaron la etapa republicana, los cuales marcan el desarrollo de la colección y también su final.

Las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX tuvieron un gran éxito de lectores, según dan cuenta las reediciones de sus ejemplares más conocidos, y, una vez finalizada, logró cierta continuidad pasando a formar parte del catálogo de la colección Austral, pese al veto hasta los años sesenta de los autores exiliados. En esa buena acogida por parte de los lectores tuvo mucho que ver el tándem empresarial formado por Nicolás M.^a y Urgoiti y José Ortega y Gasset y en los anuncios y reseñas sobre la colección que fueron apareciendo en las empresas vinculadas a sus figuras. Nuestras conclusiones son semejantes a las de muchos de los críticos que se ocuparon de las recepciones de los volúmenes de la colección. Por una parte, la colección alcanza su propósito de cubrir en España la parcela de la renovación biográfica y despierta el interés por el género. Por otra, las mejores vidas de las cincuenta y nueve que constituyen la serie son aquellas efectuadas por novelistas y prosistas. Se acusa en ello, por consiguiente, que las mayores críticas que pueden señalársele son la mala selección de algunos biógrafos y biografiados. Este ha sido el criterio para acotar la totalidad de la serie al examen de un corpus de diez ejemplares. Sin embargo, queda pendiente para futuros trabajos analizar otras biografías de la colección a la luz de todo lo visto, bien por el interés que pueda sugerir el biógrafo, o bien por el perfil literario del propio biografiado. Ejemplo de ello sería *Costa: el gran fracaso* por Manuel Ciges Aparicio.

De acuerdo con el estudio de la colección desde sus diferentes aspectos, los aprendices de biógrafo vinculados a la novela vanguardista o al ensayo y que se habían ocupado del género y de sus principales renovadores europeos desde el rol de críticos

literarios son quienes mejor acometen la empresa. Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Antonio Marichalar, Juan Chabás y Juan Antonio Cabezas son a la vez escritores, biógrafos y también teóricos biográficos, una triple vertiente que nos obliga a equipararlos plenamente con los cuatro nuevos biógrafos europeos: Strachey, Maurois, Ludwig y Zweig. Lógicamente, cada uno confiere a sus encargos para las Vidas una huella acorde con su estilo y con su propia poética o definición del género. De este modo, Espina entiende que el artista es el único que puede lanzarse a la empresa biográfica gracias a su capacidad de empatía y de resucitar al personaje. En un sentido similar, para Jarnés el biógrafo también es aquel con cualidades literarias ya que su función es interpretar y transfigurar esas vidas, reconstruir al individuo de un modo oblicuo. Chabás, por su parte, defiende la sensibilidad y la imaginación como virtudes poéticas imprescindibles para la tarea biográfica. Marichalar, en cambio, subraya las dotes creadoras pero señala que el milagro de saber resucitar al personaje debe combinarse con la omisión de la identificación con el personaje. En el caso de Cabezas, este se centra en la importancia de precisar los móviles que determinan al personaje desde las profundidades.

Todos ellos comparten este último requisito guiados tanto por la estructura dramática que incorporan los nuevos biógrafos europeos como por las coordenadas orteguianas que los circunscriben a la vocación y la circunstancia al tiempo que les obliga a determinar el perfil ético del biografado según la fidelidad a su vocación. Asimismo, siguen el magisterio orteguiano y la pauta europea al representar el ambiente —las circunstancias— en que se desarrollan sus personajes y que componen el telón de fondo histórico que permite comprender toda la centuria, característica en la que es especialmente virtuoso Antonio Espina. Otro punto en común es que los cinco ofrecen sus interpretaciones del personaje como frutos de su época pero desde la perspectiva del siglo XX, en unos casos más claramente republicana que en otros debido al perfil del biografado.

De los cuatro biógrafos europeos capitales para la tendencia de la nueva biografía, André Maurois es quien tiene un mayor peso e influencia, principalmente por su teorización. Aun así, es evidente, como se constata en el capítulo consagrado a la poética en España, que conocían o habían leído al resto, principalmente a Strachey y Zweig. Por ejemplo, con Maurois, además de lo referente al ambiente y a la perspectiva del personaje —el «desde dentro» orteguiano—, comparten la predilección por la figura del auténtico romántico como personaje y la selección de temas que confieren ritmo a la

biografía. En esa inclinación por el personaje romántico hay también una vinculación orteguiana que distingue entre el Romanticismo como actitud vital y su posterior desarrollo literario. En relación con ello destaca en estas y otras biografías el tema del hombre de acción, el cual puede dar origen a futuras investigaciones en las que se ponga en correlación el tratamiento de este prototipo desde esta y otras colecciones biográficas y las novelas de la época.

El corpus analizado también permite constatar que la comprensión del personaje que reclama la nueva biografía no siempre llega a lograrse. Ello se debe a otro de los aspectos fundamentales de la tendencia: la simpatía que el biógrafo debía sentir hacia el biografiado, aunque cuidando que no distorsionara la perspectiva crítica. Por ejemplo, Benjamín Jarnés suele ofrecer una perspectiva más crítica de sus biografiados a través de la distancia irónica —excepto en *Zumalacárregui*—, frente al tratamiento que Espina confiere a su bandolero y comediante. Ello tiene que ver, principalmente, con el tipo de personajes: a pesar de que algunos los habían elegidos los propios autores, la colección imprime unas coordenadas que limitan esa afinidad. La imagen negativa que estos autores tienen del siglo XIX también reduce los personajes dignos de interés y, por ende, no siempre ofrecen, en términos de Maurois, la posibilidad de que la biografía sea un medio de expresión artística. Al fin y al cabo, tuvieran mayor o menor libertad de elección, sus proyectos biográficos obedecieron a un encargo y no a una pulsión del propio autor.

A esa dificultad por comprender al personaje o lograr una identificación, se añade el narcisismo literario que incorporan como sedimento de sus narraciones vanguardistas. En la mayoría de los casos, estos aprendices de biógrafo interceden en mayor o menor grado para que el lector interprete a los personajes mediante la aparición de la voz biográfica que distorsiona la omnisciencia neutral. El subjetivismo y la imposibilidad de una verdad absoluta se filtran mediante esas apariciones del “yo” biográfico, frecuentemente entre paréntesis, que, en algunas ocasiones, quiebra la máxima de no censurar al personaje, aunque guarda cierto parecido con la crítica patriótica realizada por Lytton Strachey y que en estas biografías se simboliza en las menciones a Larra. Y es que, según lo examinado, estos nuevos biógrafos españoles muestran desde el texto la dificultad del género y su carácter interpretativo. De este modo, por una parte refuerzan el pacto de veracidad aludiendo a la documentación en la que se basan, pero a su vez dialogan irónicamente con esos intertextos para subrayar que la única verdad es la poética y que solo el auténtico artista es capaz de penetrar en el

individuo. A ello contribuyen también otros remanentes vanguardistas como los juegos metabiográficos y la autorreferencialidad, a fin de remarcar todas estas cuestiones que pone de manifiesto la nueva biografía y que advierten al lector de que se está revirtiendo el modelo anterior.

Jarnés, Espina, Chabás, Marichalar y Cabezas logran rescatar de los anales a sus figuras decimonónicas y adornar el texto con sus imágenes vanguardistas. Pese a algunos excesos de ironía, sus ejemplares para la colección de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX son las primeras biografías modernas tal como ahora las conocemos, aunque después mediara un amplio intervalo de años hasta que el género volvió a recuperar esa concepción.

La renovación biográfica que dio pie al inicio de la biografía moderna originó, en definitiva, un sinnúmero de volúmenes y de conatos biográficos pero pocas se consideraron obras maestras. Así lo destacan Virginia Woolf en «The Art of Biography» (1939), los críticos españoles y, más sintomáticamente, Benjamín Jarnés y José Ortega y Gasset en torno a 1935 y los años cuarenta. Como ocurre en cualquier otro género literario, solo algunas pueden llegar al grado máximo de consecución artística. En el caso de biografía, el estudio de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX demuestra que la mayor dificultad estriba en la idoneidad por encontrar al biógrafo adecuado, ya que, como advierte Strachey desde los inicios de la renovación, tan difícil es escribir una buena vida como vivirla. Nuestros cinco biógrafos conocieron bien esta ardua tarea, pero consiguieron salir airoso gracias a sus cualidades literarias frente a la mayoría de sus compañeros de colección.

Llegados al final, la presente tesis doctoral ha buscado seguir las premisas de la nueva biografía, por lo que espero haber sido fiel a la máxima de presentar los hechos con amenidad, ya que no fue fácil recopilar tantos datos a medida que el árbol se ramificaba por todo el continente sin que los documentos acabaran por sepultarme, ni ordenarlos interpretativamente sin caer en la subjetividad, permitida en la biografía pero vetada en la investigación. Quede aquí este trabajo para quien desee seguir profundizando en las ramas olvidadas.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- (1907-1996), *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1927a), «Postales internacionales: Las “colecciones literarias” están de moda en Francia», *La Gaceta Literaria*, n.º 3, 01-02-1927, p. 5.
- (1927b), «Capitanes del libro español: Nicolás María Urgoiti», *La Gaceta Literaria*, n.º 11, 01-06-1927, p. 3.
- (1928a), «¿Qué preparan nuestros escritores? [Melchor Fernández Almagro]», *La Gaceta Literaria*, n.º 28, 15-02-1928, p. 1.
- (1928b), «Actualidad literaria en el extranjero», *El Sol*, 29-03-1928, p. 2.
- (1928c), «Olarra, apoderado de Espasa-Calpe, a Suramérica», *La Gaceta Literaria*, n.º 41, 01-09-1928, p. 1.
- (1931a), «Noticias literarias», *La Gaceta Literaria*, n.º 103, 01-04-1931, pp. 11-12.
- (1931b), «La novela y su público», *El Sol*, 27-05-1931, p. 8.
- (1932a), «Lytton Strachey», *El Sol*, 27-01-1932, p. 2.
- (1932b), «Biografía. Luis de Oteyza: “López de Ayala, o el figurón politoliterario”», *El Sol*, 29-10-1932, p. 2.
- (1932c), «La biografía. Conde de Romanones: “Espartero, el general del pueblo”», *El Sol*, 07-12-1932, p. 2.
- (1932d), «La biografía. E. García del Real: “José de San Martín, libertador de la Argentina y de Chile, protector del Perú”», *El Sol*, 30-12-1932, p. 2.
- (1933a), «Biografía. Aníbal Ponce: “Sarmiento, constructor de la nueva Argentina”», *El Sol*, 10-01-1933, p. 2.
- (1933b), «Biografía. Jorge Mañach: “Martí el apóstol”», *El Sol*, 05-05-1933, p. 2.
- (1933c), «Conferencias: André Maurois, en el instituto francés», *El Sol*, 17-10-1933, p. 4.
- (1935a), «Castelar visto por Jarnés», *Archivos de literatura contemporánea. Índice literario*, núm. I, abril 1935, pp. 1-6.
- (1935b), «Gabriel Miró, biografiado», *Archivos de literatura contemporánea. Índice literario*, núm. IV, abril 1935, pp. 69-74.
- ABAD NEBOT, Francisco (2011), «Sobre José Antonio Maravall (1911-1986) y sobre la historiografía española», *RLLCGV*, n.º XVI, p.261-288.
- AGUILAR, José de (1932), «Una biografía de Isabel II, reina de España», *El Sol*, 30-03-1932, p. 2.
- ALCALÁ GALIANO, Álvaro (1925), «El interés de las “memorias”», 28-01-1925, p. 8
- (1926), «Las biografías novelescas», *ABC*, 11-08-1926, pp. 7-8.
- (1928), «Una biografía maestra: “Vida y confesiones de Oscar Wilde”», *ABC*, 06-12-1928, pp. 3 y 6.

- (1929a), «La psicología en la Historia: Un libro de Lytton Strachey», *ABC*, 22-10-1929, pp. 6-7.
- (1929b), «Un biógrafo internacional (Emil Ludwig)», *ABC*, 26-12-1929, pp. 6-7.
- ALFARO, José María (1931), «Cromwell ante sus jueces: de Lamartine a Drinkwater», *El Sol*, 21-11-1931, p. 2.
- (1932), «Al margen de la simulación: “Memorias” y biografías», *El Sol*, 21-09-1932, p. 2.
- (1933a), «Biografías. Victoriano Salado Álvarez: “La vida azarosa de Carlos María Bustamante”», *El Sol*, 17-08-1933, p. 4.
- (1933b), «Biografía. Ludwig, Emil: “Tres titanes”», *El Sol*, 09-09-1933, p. 4.
- (1933c), «Biografía. Julio Romano: “Pedro Antonio de Alarcón, el novelista romántico”», *El Sol*, 06-10-1933, p. 4.
- (1933d), «Biografía. Eduardo de Ontañón: “El cura Merino; su vida en folletín”», *El Sol*, 19-12-1933, p. 4.
- (1934), «Biografía. Pedro Gómez Chaix, “Ruiz Zorrilla, el ciudadano ejemplar”», *El Sol*, 03-07-1934, p. 7.
- (1936), «Biografía. Maurois, André: “Voltaire”», *El Sol*, 13-03-1936, p. 2.
- ALONSO, Cecilio (1986). «Manuel Cigés Aparicio, biógrafo de Costa», *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, n.º 3, 1986, pp. 135-142.
- ALONSO IGLESIAS, Remedios (1996), *Ortega y la «Revista de Occidente»: una nueva configuración de la prosa narrativa (1923-1930)*. Tesis doctoral defendida en la Santiago de Compostela y dirigida por Benito Varela Jácome, Servicio de publicaciones e intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- ANDRADE, Juan (1931), «La actividad literaria y editorial internacional durante 1930», *La Gaceta Literaria*, n.º 97, 01-01-1931, pp. 20-21.
- ARNAS MUR, Susana (2011), *El arte del retrato y de la biografía en Ramón Gómez de la Serna*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Zaragoza y dirigida por el Dr. Jesús Rubio Jiménez. Disponible en: zaguan.unizar.es/record/6809?ln=es (Consultado: 31-07-2016).
- ARNOUX, Alexandre (1929), *Un âme et pas de violon... Tristan Corbière*, París, Bernard Grasset.
- ARTILES, Jenaro (1929a), «Biografía. Ludwig, Emil: “El Káiser Guillermo II”», *El Sol*, 02-07-1929, p. 2.
- (1929b), «Resumen histórico de un siglo: Serrano», *El Sol*, 04-08-1929, p. 2.
- (1930a), «La desconocida: “Eugenia de Guzmán, Emperatriz de los franceses”», *El Sol*, 30-11-1930, p. 2.
- (1930b), «Biografías. Emil Ludwig: “Guillaume II”», *El Sol*, 04-12-1930, p. 2.
- ASSOULINE, Pierre (1984), *Gaston Gallimard: Un demi siècle d'édition française*, París, Balland.

- ASÚN, Raquel (1988), «Teresa o el personaje sin historia», *Anthropos*, n.º 85, pp. 47-49.
- AUBERT, Paul, DESVOIS, Jean-Michel (2006), «Libros y medios de comunicación de masas», en Carlos Serrano y Serge Salauin (eds.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, pp. 55-90.
- AYALA, Francisco (1927a), «Santa Teresa, doctora y fundadora», *Revista de Occidente*, t. XVII, n.º L, agosto 1927, pp. 245-248.
- (1927b), «Escaparate de libros. Libros Americanos. Armando Alonso: *Sarmiento en el destierro*, n.º 2, 01-11-1927, p. 4.
- (1928), «Genghis Khan», *Revista de Occidente*, t. XXII, n.º LXIV, octubre 1928, pp. 117-122.
- (1929), «Guy de Pourtalès: *Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi*», *Revista de Occidente*, t. XXIII, n.º LXVII, enero 1929, pp. 126-128.
- (1930), «Lous Baudin: *La vie de François Pizarre*», *Revista de Occidente*, t. XXIX, n.º LXXXV, julio 1930, pp. 117-118.
- (2006), *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza.
- BAEZA, Ricardo (1927a), «El nuevo arte biográfico», *El Sol*, 29-04-1927, p. 1.
- (1927b), «El arte de la biografía en Inglaterra», *El Sol*, 02-05-1927, p. 1.
- (1927c), «Este florecimiento de la literatura biográfica», *El Sol*, 05-05-1927, p. 5.
- (1927d), «Últimas consideraciones sobre el arte de la biografía», *El Sol*, 07-05-1927, p. 1.
- (1927e), «Las memorias de la vida literaria», *El Sol*, 04-10-1927, p. 1.
- (1928a), «El arte de las entrevistas», *El Sol*, 03-07-1928, p. 1.
- (1928b), «Prólogo», en Frank Harris, *Vida y confesiones de Oscar Wilde*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BALLESTEROS DE MARTOS, Antonio (1932), «Una biografía: Emilio Zola y Henri Barbusse», *El Sol*, 23-03-1932, p. 2.
- BARBUSSE, Henri (1932), *Zola*, París, Gallimard.
- BAROJA, Pío (1929), «El cineclub en Madrid. En torno a “Zalacaín el aventurero”», *La Gaceta Literaria*, n.º 53, 01-03-1929, pp. 1 y 4.
- (1930), *Aviraneta, o la vida de un conspirador*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 13).
- (1933), *Juan van Halen: el oficial aventurero*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 31).
- BATCHELOR, John (ed.) (1995), *The Art of Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press.
- BAYÓN, Julio (1972), *Razón vital y dialéctica en Ortega*, Madrid, Revista de Occidente.
- BELLO, Luis (1929), «Vidas pintorescas: Espina: “Luis Candelas”», *El Sol*, 15-12-1929, p. 2.
- (1930a), «Vidas Españolas: Don Carlos y su tiempo», *El Sol*, 03-01-1930, p. 2.

- (1930b), «Otra vida española del siglo XIX: A. Marichalar: *Riesgo y ventura del duque de Osuna*», *El Sol*, 02-02-1930, p. 2.
- (1930c), «Biografía: Robespierre y Lenin», *El Sol*, 03-06-1930, p. 2.
- (1930d), «En el centenario: Bolívar el libertador», *El Sol*, 14-12-1930, p. 2.
- BENTON, Michael (2009), *Literary Biography: An Introduction*, Chichester, Wiley-Blackwell.
- BERMEJO DE LA RICA, Antonio (1944), «Biógrafos y novelistas. El asombro de los literatos ante la invasión de las biografías», *La Estafeta Literaria*, n.º 13, p. 9.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Luis (1934), *Bobes, o el león de los llanos*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 42).
- BOMPIANI, Valentino (ed.) (2005), *Diccionario Bompiani de autores de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Hora.
- BOS, Charles du (1923), «Littérature générale. *Ariel ou la vie de Shelley*, par André Maurois», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXI, n.º CXIX, agosto 1923, pp. 214-219.
- BOTREL, Jean-François (2001), «La novela, género editorial (España, 1830-1930)», en Paul Aubert (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX). Coloquio Internacional celebrado en la Casa Velázquez (17-19 abril de 1995)*, Madrid, Casa Velázquez, 35-51.
- BOWIE, Malcolm (2004) [2002], «Freud and the Art of Biography», en Peter France y William St Clair (eds.), *Mapping lives: The Uses of Biography*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 177-192.
- BRACH, Paul (1927), *La destinée du comte Alfred de Vigny*, París, Plon.
- BRISSET, Laurence (2003), *La NRF de Paulhan*, París, Gallimard.
- C. S., F. (1932), «Biografía. Luis de Oteyza: “López de Ayala, o el figurón políticoliberal”», *El Sol*, 31-05-1932, p. 2.
- CABEZAS, Juan Antonio (1935a), «Aniversario: “Clarín”, un provinciano universal», *El Sol*, 13-06-1935, p. 5.
- (1935b), «Biografía. Zweig, Stefan: “María Antonieta”», *El Sol*, 20-06-1935, p. 2.
- (1935c), «Biografía. Zweig, Stefan: “Triunfo y tragedia de Erasmo de Rotterdam”», *El Sol*, 17-11-1935, p. 2.
- (1936), «*Clarín*»: *el provinciano universal*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 56).
- (1942), *Concepción Arenal, o el sentido romántico de la justicia*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 59).
- (1981), «Cómo nació la primera biografía de Clarín: Memorias de El provinciano universal», *Los Cuadernos del Norte*, n.º 7, mayo-junio 1981, pp. 98-103.
- CABRERA, Mercedes (1994), *La industria, la prensa y la política: Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*, Madrid, Alianza Editorial.

- CACHO VIU, Vicente (2000), *Los intelectuales y la política: perfil público de Ortega y Gasset*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CÁLIZ MONTES, Jessica (2013), «La colección “Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX”, un lugar de encuentro entre España e Hispanoamérica», *Cuadernos de Aleph*, n.º 5, pp. 15-38.
- (2014a), «La renovación biográfica de las “Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX”», *Dicenda*, vol. 32, número especial, pp. 125-138.
- (2014b), «La colección “Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX” en el marco de la pedagogía social orteguiana», en Urrutia, Jorge y Thion Soriano-Mollá, Dolores (eds.), *De esclavo a servidor: Literatura y sociedad (1825-1930)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 33-44.
- (2015a), «Los obreros y la literatura: una sección de Julián Zugazagoitia para *La Gaceta Literaria*», en Beltrán Almería, Luis; Sotelo Vázquez, Marisa y Thion Soriano-Mollá, Dolores (coords.); Cáliz Montes, Jessica y Ripoll Sintés, Blanca (eds.), *Desde ambas laderas. Culturas entre la tradición y la modernidad*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 127-136.
- (2015b), «La difusión de modelos vitales mediante la colección “Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX”», en Beltrán Almería, Luis; Sotelo Vázquez, Marisa y Thion Soriano-Mollá, Dolores (coords.); Rodríguez Moranta, Inmaculada y Cáliz Montes, Jessica (eds.), *En el balcón de la Modernidad: Las culturas ante la tradición, lo popular y lo culto*, Madrid, Calambur, pp. 183-196.
- CALVO, Luis (1933), «Rehabilitaciones: El mambrú que se fue a la guerra», *El Sol*, 09-09-1933, p. 9.
- CAPDEVILA, Arturo (1933), *La Santa furia del padre Castañeda: cronicón porteño de frailes y comefrailes, donde no queda títere con cabeza*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 30).
- CARDONA, Rodolfo (2004), *Del heroísmo a la caquexia: Los “Episodios Nacionales” de Galdós*, Madrid, Ediciones Clásicas, Ediciones del Orto.
- CARRASCO, Soledad; CRUZ, Rafael; ELORZA, Antonio; CABRERA, Mercedes (1983), «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo», *Estudios de Historia Social*, n.º I-II, pp. 267-290.
- CEREZO GALÁN, Pedro (1984), *La voluntad de aventura*, Barcelona, Ariel.
- (2011), *Ortega y Gasset y la razón práctica*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CERISIER, Alban; FOUCHE, Pascal (2011), *Gallimard 1911-2011: un siècle d'édition*, París, Bibliothèque Nationale de France, Gallimard.
- CERISIER, Alban; KOPP, Robert; FOUCHE, Pascal (dirs.) (2012), *Gallimard 1911-2011: Lectures d'un catalogue*, París, Gallimard.

- CHABÁS, Juan (1928), «Antonio Restori: *El caballero de Gracia*», *Revista de Occidente*, t. VII, n.º XXI (marzo 1925), pp. 378-279.
- (1926), «De la nueva literatura italiana», *Revista de Occidente*, t. XIV, n.º XLI, noviembre 1926, pp. 277-279.
- (1928a), «Juan de Tarsis», *Revista de Occidente*, t. XXI, n.º LXI (julio 1928), pp. 112-118.
- (1928b), «Resumen literario: Noticias literarias. Libros nuevos. Revistas», *La Libertad*, 11-08-1928, pp. 6-7.
- (1930), «Ludwig: *Napoleón*», *Revista de Occidente*, t. XXVII, n.º LXXIX, enero 1930, pp. 140-143.
- (1933a), «Biografía. Ludwig, Emil: “Lincoln”», *El Sol*, 17-02-1933, p. 2.
- (1933b), «Biografía. A. Hoffmann: “Descartes”», *El Sol*, 23-02-1933, p. 2.
- (1935), *Juan Maragall: poeta y ciudadano*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 47).
- (1936) [1933], *Breve historia de la literatura española*, Barcelona, Joaquín Gil.
- (2001) [1952], *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, ed. de Javier Pérez Bazo, Madrid, Editorial Verbum.
- CHACEL, Rosa (1929), «Teresa (novela de amor)», *Revista de Occidente*, t. XXVI, n.º LXXIV, agosto 1929, pp. 223-243.
- (1980), «Advertencia», *Teresa*, Barcelona, Bruguera, pp. 5-22.
- (1993a), «Sendas perdidas de la generación del 27», *Obra Completa. Artículos I*, volumen III, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 231-266.
- (1993b), «Respuesta a Ortega: la novela no escrita», *Obra Completa. Artículos I*, volumen III, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 369-393.
- (1993c), «Ortega a otra distancia», *Obra Completa. Artículos I*, volumen III, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 395-402.
- (1993d), «Revisión de un largo camino», *Obra Completa. Artículos I*, volumen III, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 403-417.
- (1993e), «Ortega», *Obra Completa. Artículos I*, volumen III, ed. de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 419-432.
- CHACÓN Y CALVO, José María (1933), «Una vida continental», *Revista de Occidente*, t. XL, n.º CXX, junio 1933, pp. 356-360.
- CHAUMEIX, André (1927), «Revue Littéraire. Le goût des biographies», *Revue des Deux Mondes*, n.º XLII, noviembre-diciembre 1927, pp. 698-708.
- CLIFFORD, James K. (ed.) (1962), *Biography as an Art: Selected Criticism 1560-1960*, Nueva York, Oxford University Press.
- CLOSE, Anthony (2005), *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica.

- COOLEY, Elizabeth (1990), «Revolutionizing Biography: “Orlando”, “Roger Fry”, and the Tradition», *South Atlantic Review*, vol. 55, n.º 2, mayo 1990, pp. 71-83.
- COSSÍO, José María (1925), «El caballero de Oliveira. (Documentos para la biografía de Don Juan)», *Revista de Occidente*, t. VII, n.º XXI, marzo 1925, pp. 359-366.
- CREMIEUX, Benjamin (1927), «Les livres. Le retour de Plutarque», *Annales Politiques et Littéraires : Revue Universelle, illustrée, hebdomadaire*, t. LXXXVIII, n.º 2288, 15-06-1927, pp. 601-602.
- CROSS, Wilbur (1921), «From Plutarc to Strachey», *The Yale Review*, t. X, octubre 1921, pp. 140-157.
- CRUZ, Rafael (1983), «Ideario y empresa cultural en Nicolás María Urgoiti», en Carrasco, Soledad; Cruz, Rafael; Elorza, Antonio; Cabrera, Mercedes, «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo», *Estudios de Historia Social*, n.º I-II, pp. 273-277.
- DARANAS, Mariano (1933), «Un retrato de Azaña por Emil Ludwig. El Sr. Gil Robles en París», *ABC*, 22-06-1933, p. 35.
- DECOUR, Jacques (1930), «Hölderling, par Stefan Zweig; Poèmes de la Folie ; La Mort d'Empèdocle, par Hölderlon», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXXV, n.º CXCIX, abril 1930, pp. 574-577.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1929a), «Los libros nuevos (ojeada semanal)», *El Sol*, 08-12-1929, p. 3.
- (1929b), «Los libros nuevos (ojeada semanal)», *El Sol*, 29-12-1929, p. 2.
- (1930a), «Los libros nuevos (ojeada semanal)», *El Sol*, 19-01-1930, p. 2.
- (1930b), «Los grandes políticos: La vida y la obra de Cavour», *El Sol*, 13-03-1930, p. 2.
- (1930c), «Los libros nuevos (ojeada semanal)», *El Sol*, 16-03-1930, p. 2.
- (1930d), «Los libros nuevos (ojeada semanal)», *El Sol*, 04-05-1930, p. 2.
- (1930e), «Los libros nuevos (ojeada semanal)», *El Sol*, 14-09-1930, p. 2.
- (1930f), «Los libros nuevos (ojeada semanal)», *El Sol*, 12-10-1930, p. 2.
- (1930g), «Los libros nuevos (ojeada semanal)», *El Sol*, 19-10-1930, p. 2.
- (1930h), «Los libros nuevos (ojeada semanal)», *El Sol*, 30-11-1930, p. 2.
- (1930i), *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Editorial Zeus.
- (1931a), «Los libros nuevos (ojeada semanal). Libros políticos», *El Sol*, 25-01-1931, p. 2.
- (1931b), «Los libros nuevos (ojeada semanal)», *El Sol*, 15-03-1931, p. 2.
- (1931c), «Los libros nuevos: “Lincoln”», *Crisol*, 04-04-1931, p. 13.
- (1931d), «Los libros nuevos: “Genio y carácter”», *Crisol*, 28-11-1931, p. 2.
- (1932), «Reseña de libros: “Isabel y Essex”», *Luz*, 22-03-1932, p. 4.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1931), «Miradas sobre Norteamérica», *Crisol*, 10-07-1931, p. 2.

- (1936), «Biografía», Benjamín Jarnés: “Doble agonía de Bécquer”», *El Sol*, 19-02-1936, p. 2.
- (1950), «Fernández Almagro, académico», *La Vanguardia*, 19-04-1950, p. 5.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1923), «Shelley», *Revista de Occidente*, t. I, n.º II, agosto 1923, pp. 242-244.
- (1928), «El afán de las “vidas”», *El Sol*, 18-10-1928, p. 2.
- (1931a), «Lecturas de la semana: La vida de un conspirador», *El Sol*, 19-04-1931, p. 2.
- (1931b), «Lecturas de la semana: “Fernán Caballero”», *El Sol*, 31-05-1931, p. 2.
- (1932), «Lecturas de la semana: “Iparraguirre”», *El Sol*, 29-04-1932, p. 2.
- (1935), «El Romea de Antonio Espina», *El Sol*, 28-09-1935, p. 1.
- DOMENCHINA, Juan José (1933), «Hillaire Belloc: “María Antonieta”», *El Sol*, 26-03-1933, p. 2.
- DOMÍNGUEZ ARÉVALO, Tomás (conde de Rodezno) (1944) [1929], *Carlos VII, duque de Madrid*, Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral).
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan (2013), *Benjamín Jarnés (1888-1949): bibliografía*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- DONOSO, Armando (1926), «Calpe y el libro en España», *El Mercurio*, 18-04-1926, p. 1.
- DOSSE, François (2011) [2005], *Le pari biographique: Écrire une vie*, París, Éditions La Découverte.
- DROIT, Michel (1953), *André Maurois*, París, Éditions Universitaires.
- E.¹, (1928) «Actualidad literaria en el extranjero», *El Sol*, 11-03-1928, p. 2.
- E., B. (1929), «Revista de letras. Literatura. Harris Frank: “Vida y confesiones de Oscar Wilde”», *El Sol*, 01-01-1929, p. 2.
- EDEL, Leon (1984) [1959], *Writing Lives. Principia Biographica*, Nueva York, W. W. Norton & Company.
- ELORZA, Antonio (1983), «De la racionalización económica a la reforma política», en Carrasco, Soledad; Cruz, Rafael; Elorza, Antonio; Cabrera, Mercedes, «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo», *Estudios de Historia Social*, n.º I-II, pp. 277-284.
- (1984), *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, Barcelona, Anagrama.
- ESCOLAR, Hipólito (dir.) (1996a), *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Pirámide y Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- (1996b), «El libro y la lectura en el siglo XX», en *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Pirámide y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 89-193.

¹ No identificado.

- (1998), *Historia del libro español*, Madrid, Gredos.
- ESPINA, Antonio (1925), «Joseph Delteil: *Jeanne d'Arc*», *Revista de Occidente*, t. VIII, n.º XXIV, junio 1925, pp. 389-393.
- (1928a), «P. Brach: La destinée du comte Alfred de Vigny», *Revista de Occidente*, t. XIX, n.º LVII, marzo 1928, pp. 432-434.
- (1928b), «Una silueta de 1830 (Vigny, por Paul Brach)», *El Sol*, 01-04-1928, p. 2.
- (1928c), «Goya en Zig-Zag», *El Sol*, 24-06-1928, p. 2.
- (1928d), «Momentos de Goya», *Revista de Occidente*, t. XX, n.º LX, junio 1928, pp. 293-313.
- (1928e), «Ramón Gómez de la Serna: *Goya*», *Revista de Occidente*, t. XXI, n.º LXII, agosto 1928, pp. 239-242.
- (1928f), «Una novela ejemplar», *El Sol*, 16-09-1928, p. 2.
- (1928g), «Un libro de Benjamín Jarnés: “El convidado de papel”», *El Sol*, 30-12-1928, p. 2.
- (1929a), «Luis Candelas», *Revista de Occidente*, t. XXIV, n.º LXXI, mayo 1929, pp. 160-188.
- (1929b), «Dos libros franceses sobre Felipe II», *Revista de Occidente*, t. XXVI, n.º LXXVII, noviembre 1929, pp. 244-251.
- (1929c), «Biografías: El “Felipe II”, de Cassou», *El Sol*, 10-11-1929, p. 2.
- (1929d), *Luis Candelas: el bandido de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 3).
- (1930a), «Ramón Fernández: *La vie de Molière*», *Revista de Occidente*, t. XXVII, n.º LXXIX, enero 1930, pp. 138-140.
- (1930b), «La historia y su estereoscopia», *Revista de Occidente*, t. XXVII, n.º LXXXI, marzo 1930, pp. 297-309.
- (1930c), «Figuras del XIX: Sagasta», *El Sol*, 15-05-1930, p. 2.
- (1930d), «Cigés Aparicio: *Joaquín Costa, el gran fracasado*», *Revista de Occidente*, t. XXX, n.º LXXXVIII, octubre 1930, pp. 137-140.
- (1931a), «H. Iswolsky: *La vie de Bakounine*», *Revista de Occidente*, t. XXXII, n.º XCV, mayo 1931, pp. 212-215.
- (1931b), «Emile et George Romieu: *La vie de Henri de Kleist*», *Revista de Occidente*, t. XXXIV, n.º C, octubre 1931, pp. 118-120.
- (1932), «Martín Luis Guzmán: *Mina, el Mozo*», *Revista de Occidente*, t. XXXVIII, n.º CXII, octubre 1932, pp. 110-112.
- (1934a), «Cliché romántico», *Revista de Occidente*, t. XLIII, n.º CXXIX, marzo 1934, pp. 257-287.
- (1934b), «Gregorio Marañón: *Las ideas biológicas del Padre Feijóo*», *Revista de Occidente*, t. XLIV, n.º CXXXII, junio 1934, pp. 329-335.

- (1934c), «Antonina Vallentin: *Henri Heine*», *Revista de Occidente*, t. XLV, n.º CXXXIV, agosto 1934, pp. 209-211.
- (1934c), «Memorias y papeles», *Revista de Occidente*, t. XLVI, n.º CXXXVII, noviembre 1934, pp. 205-210.
- (1935), *Romea, o el comediante*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 48).
- FERNANDEZ, Ramon (1928), «*Deux grands romanciers du XIXe siècle : Balzac-Dickens*, par Stefan Zweig», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXX, n.º CLXXVII, junio 1928, pp. 863-864.
- (1929a) «*Aspects de la biographie*, par André Maurois», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXXII, n.º CLXXXIV, enero 1929, pp. 100-102.
- (1929b), «Les Essais. Poésie et biographie», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXXIII, n.º CXCV, diciembre 1929, pp. 824-829.
- (1929c), *La vie de Molière*, París, Gallimard.
- (1930), «Byron, par André Maurois», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXXIV, n.º CXLIX, abril 1930, pp. 572-574.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1926), «Lucas Ayarragaray: *La anarquía argentina y el caudillismo*», *Revista de Occidente*, t. XII, n.º XXXIV, abril 1926, pp. 107-112.
- (1927a), «Nómina incompleta de la joven literatura», *Verso y prosa*, n.º 1, enero 1927, pp. 1-2.
- (1927b), «Sarmiento-Alberdi», *La Gaceta Literaria*, n.º 8, 15-04-1927, p. 2.
- (1927c), «Una conciencia de español», *La Gaceta Literaria*, n.º 12, 15-06-1927, p. 2.
- (1927d), «La prosa de los antepenúltimos», *Revista de Occidente*, t. XVIII, n.º LIII, noviembre 1927, pp. 255-259.
- (1928a), «Ortega y Gasset, espectador», *Cosmópolis*, n.º 2, 1928, pp. 31-32.
- (1928b), *Orígenes del régimen constitucional en España*, Barcelona, Editorial Labor.
- (1928c), «Seis años de historia española», *La Gaceta Literaria*, n.º 26, 15-1-1928, p. 3.
- (1928d), «Verona-Vera», *Revista de Occidente*, t. XX, n.º LX, junio 1928, pp. 409-414.
- (1928e), «Salvación de la novela realista», *Síntesis: artes, ciencias y letras*, n.º 17, octubre 1928, pp. 133-138.
- (1930), «El Luis Candelas de Antonio Espina», *La Gaceta Literaria*, n.º 74, 15-01-1930, p. 1.
- (1931a), «Panoramas. Evocación de Zumalacárregui», *La Voz*, 27-03-1931, p. 1.
- (1931b), «Literatura nueva: datos y juicios generales», *La Gaceta Literaria*, n.º 70, 15-09-1931, p. 3.
- (1933), *Historia del reinado de don Alfonso XIII*, Barcelona, Montaner y Simón.
- (1950), «Generaciones», *La Vanguardia*, 04-03-1950, p. 5.
- (1955), «La influencia de Ortega», *ABC*, 19-10-1955, pp. 36-37.

- (1956), «Papeles de familia», *ABC*, 06-03-1956, p. 3.
- (1960a), «“Memorias” y olvido», *ABC*, 28-07-1960, p. 3.
- (1960b), «Maragall», *ABC*, 10-11-1960, p. 15.
- (1962), *Viaje al siglo XX*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- (1976), *Las Terceras de «ABC»*, selección y prólogo de Luisa Rojas, Madrid, Editorial Prensa Española.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor; GALLEGO BURÍN, Antonio, (1986), *Literatura y política. Epistolario (1918-1940)*, ed. de Cristina Viñes Millet, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- FERNÁNDEZ-CANCELA, Luis (1930), «La guerra prusiana: El drama del telegrama de Ems», *El Sol*, 13-12-1930, p. 2.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1982), *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos.
- FERRATER MORA, José (1973), *Ortega y Gasset: Etapas de una filosofía*, Barcelona, Seix Barral.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J. (1971), *Pío Baroja y la historia*, Madrid, Editorial Helios.
- FORSTER, Edward Morgan (1983) [1927], *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate.
- FOUCHE, Pascal (1991) [1986], «L'édición littéraire, 1914-1950», en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dirs.), *Histoire de l'édición française. 4. Le livre concurrencé 1900-1950*, París, Fayard, Cercle de la Librairie.
- FREUD, Sigmund; ZWEIG, Arnold (2000) [1970], *Correspondencia 1927-1939*, Barcelona, Gedisa. Traducción de Margaret Millet y Óscar Noguera.
- FUENTES MOLLÁ, Rafael (1989), «Ortega y Gasset en la novela de vanguardia», *Revista de Occidente*, n.º 96, mayo 1989, pp. 27-44.
- FUENTES, Víctor (1989), *Benjamín Jarnés: bio-grafía y metaficción*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1998), «Las biografías de Jarnés», *ABC*, 20-08-1998, p. 44.
- GÁLLEGO, Vicente (1966), «Melchor y su circunstancia», *ABC* (de Sevilla), 26-02-1966, p. 3.
- GARCÍA-ABAD, M.^a Teresa (1996), «Crítica, teatro y sociedad: Melchor Fernández Almagro en *La Voz* (1927-1933)», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n.º 19-20, pp. 107-122.
- GARCÍA LORCA, Federico; FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (2006), *Crónica de una amistad. Epistolario de Federico García Lorca y Melchor Fernández Almagro (1919-1934)*, ed. de Rafael Lozano Miralles, Madrid y Granada, Fundación Federico García Lorca y Caja de Ahorros de Granada.
- GARCÍA MERCADAL, José (1935), «Un libro de Espina: “Romea, o el comediante”», *El Sol*, 24-11-1935, p. 2.

- GARRATY, John Arthur (1957), *The Nature of Biography*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- GELBER, Mark H. (ed.) (2007), *Stefan Zweig Reconsidered: New Perspectives on his Literary and Biographical Writings*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1929a), «Dos novelas de Baroja: La Vida del Conde de España», *La Gaceta Literaria*, n.º 52, 15-02-1929, p. 1.
- (1929b), «Libros y márgenes: Espasa-Calpe», *La Gaceta Literaria*, n.º 57, 01-05-1929, p. 3.
- (1929c), «Libros y márgenes: La monja de las llagas», *La Gaceta Literaria*, n.º 61, 01-07-1929, p. 3.
- (1931), «Los anteojos. Veo a Melchor sin acta», *La Gaceta Literaria*, n.º 115, 10-10-1931, p. 2.
- GOLOMB, Jacob (2007), «Erasmus: Stefan Zweig' Alter-Ego», en Mark H. Gelber (ed.), *Stefan Zweig Reconsidered: New Perspectives on his Literary and Biographical Writings*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, pp. 7-20.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1927), «Los primeros pasos de Disraeli», *ABC*, 01-06-1927, p. 3.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, «ANDRENIO» (1927), «Costumbres: Dizzy o la ambición», *El Sol*, 09-04-1927, p. 8.
- (1928a), «Una nueva biografía de Cánovas», *El Sol*, 04-03-1928, p. 3.
- (1928b), «León Tolstoi», *El Sol*, 23-08-1928, p. 5.
- (1929a), «Aspectos. Un retrato histórico», *La Voz*, 27-06-1929, p. 1.
- (1929b), «La monja de las camarillas», *La Voz*, 12-09-1929, p. 3.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1927), «El gran español Goya», *Revista de Occidente*, t. XVI, n.º XLVII, mayo 1927, pp. 191-203.
- (1928a), «Concepto de Goya», *Revista de Occidente*, t. XX, n.º LVIII, abril 1928, pp. 20-44.
- (1928b), «Azorín», *Revista de Occidente*, t. XXII, n.º LXV, noviembre 1928, pp. 202-226.
- (1929), «Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo», *Revista de Occidente*, t. XXV, n.º LXXIII, julio 1929, pp. 63-102; n.º LXXIV, agosto 1929, pp. 224-250.
- (1931), «Retrato de Jean Cocteau», *Revista de Occidente*, t. XXXII, n.º XCV, mayo 1931, pp. 105-139.
- (1948), *Automoribundia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GÓMEZ DE TEJADA FUENTES, Jesús (2012), «Vidas literarias de la independencia: la biografía moderna en España e Hispanoamérica», en José Carlos Rovira y Víctor Manuel Sanchis (eds.), *Literatura de la independencia e independencia de la literatura en el mundo latinoamericano*, Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, pp. 39-54.
- (2013), *El negrero de Lino Novás Calvo y la biografía moderna*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- GORMAN, Herbert (1941), «André Maurois: The Man and His Work», *College English*, vol. 2, n.º 4, enero 1941, pp. 305-315.
- GRACIA, Jordi (2014), *José Ortega y Gasset*, Madrid, Taurus, Fundación Juan March.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS DE MOYA, Domingo (eds.) (2003), *Benjamín Jarnés: epistolario, 1919-1939 y cuadernos íntimos*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- GRAHAM, John T. (1997), *Theory of History in Ortega y Gasset. «The Dawn of Historical Reason»*, Columbia, University of Missouri Press.
- GRAMSCI, Antonio (1967), *Cultura y literatura*, Madrid, Ediciones Península.
- GRAPPIN, Pierre (1982), «Stefan Zweig écrivain de l'entre-deux-guerres», en Pierre Grappin (ed.), *Stefan Zweig, 1881-1942: Actes du colloque tenu à l'Université de Metz (décembre 1981)*, París, Didier erudition, pp. 1-12.
- GRAY, Rockwell (1994), *José Ortega y Gasset: el imperativo de la modernidad*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GROSSMAN, Lionel (2014), *André Maurois (1885-1967): Fortunes and Misfortunes of a Moderate*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- GUERY, Suzanne (1951), *La pensée d'André Maurois*, París, Deux Rives.
- GULLÓN, Ricardo (1936), «Destino de María Estuardo», *Revista de Occidente*, t. LII, n.º CLV, mayo 1936, pp. 223-233.
- (1983), «Melchor», *ABC*, 30-11-1983, p. 3.
- (1989), «Ortega y la teoría de la novela», *Letras de Deusto*, vol. 19, n.º 44, pp. 105-121.
- GUZMÁN, Martín Luis (1931), «Primeras armas de Javier Mina», *Revista de Occidente*, t. XXXIV, n.º CII, diciembre 1931, pp. 233-265.
- H., R.² (1931a), «Biografía. Portell Vilá, H. “Céspedes, el padre de la patria cubana”», *El Sol*, 16-10-1931, p. 2.
- (1931a), «Biografía. Drinkwater, John: “Cromwell”», *El Sol*, 14-11-1931, p. 2.
- (1931b), «Biografía. Ludwig, Emil: “Genio y carácter”», *El Sol*, 09-12-1931, p. 2.
- (1932), «Biografía. Ludwig, Emil: “Bismarck”», *El Sol*, 16-03-1932, p. 2
- HERNÁNDEZ, Remée (1933), «Camino de Madrid. André Maurois en Barcelona», *Informaciones*, 14-10-1933, p. 12.
- HOBERMAN, Ruth (1987), *Modernizing Lives: Experiments in English Biography, 1919-1939*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- HOLROYD, Michael (1986), «Introduction», en Lytton Strachey, *Eminent Victorians*, Londres, Penguin Books.
- (2005) [1994], *Lytton Strachey: The New Biography*, Nueva York, W. W. Norton & Company.

² Posiblemente se trate de Remée Hernández.

- JALOUX, Edmond (1927), «L'Esprit des livres. *Vie de Disraëli*, par André Maurois», *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques : hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*, n.º CCXLIII, 11-06-1927, p. 3.
- JARAMILLO, Mario (1999), «Ortega y Gasset y la biografía histórica», *Boletín de Historia y Antigüedades* [Bogotá], vol. LXXXVI, n.º 805, abril-mayo-junio 1999, pp. 375-397.
- JARNÉS, Benjamín (1927), «Montaigne, el fugitivo», *Revista de Occidente*, t. XVII, n.º LI, septiembre 1927, pp. 375-380.
- (1928a), «Un resentido genial», *Revista de Occidente*, t. XX, n.º LVIII (abril 1928), pp. 109-115.
- (1928b), «Sherwood Anderson», *Revista de Occidente*, t. XX, n.º LX, junio 1928, pp. 349-357.
- (1928c), «Isadora Duncan», *Revista de Occidente*, t. XXI, n.º LXIII, septiembre 1928, pp. 378-382.
- (1928d), «Apunte sobre una intimidad», *Revista de Occidente*, t. XXII, n.º LXIV (octubre 1928), pp. 112-117.
- (1928e), «Vida de San Alejo», *Revista de Occidente*, t. XXII, n.º LXV, noviembre 1928, pp. 129-170.
- (1929a), «Nueva quimera del oro», *Revista de Occidente*, t. XXIII, n.º LXVII, enero 1929, pp. 118-122.
- (1929b), «Sor Patrocinio», *Revista de Occidente*, t. XXIII, n.º LXVIII, febrero 1929, pp. 145-147.
- (1929c): «Vidas oblicuas», *Revista de Occidente*, t. XXVI, n.º LXXVII, noviembre 1929, pp. 251-256.
- (1929d), *Sor Patrocinio: la monja de las llagas*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 2).
- (1930), «Zumalacárregui», *Revista de Occidente*, t. XXX, n.º LXXXIX, noviembre 1930, pp. 145-176.
- (1931), *Zumalacárregui: el caudillo romántico*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 12).
- (1932), «Letras. Hombres anecdóticos», *La Vanguardia*, 25-11-1932, p. 5.
- (1933a), «Safo, poeta y mártir», *Revista de Occidente*, t. XXXIX, n.º CXV, enero 1933, pp. 81-88.
- (1933b), «Miscelánea editorial», *Luz*, 11-04-1933, p. 10.
- (1933c), «Mahoma, el astuto», *Revista de Occidente*, t. VLII, n.º CXXVI, diciembre 1933, pp. 343-348.
- (1934a), «Visita a Castelar», *Revista de Occidente*, t. XLIV, n.º CXXX, abril 1934, pp. 72-94.

- (1934b), «Hermes de fiesta», *Revista de Occidente*, t. XLV, n.º CXXXIII, julio 1934, pp. 93-100.
- (1935a), *Castelar: hombre del Sinaí*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 45).
- (1935b), *Feria del libro*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1935c), «Un himno gigante (Para la biografía de Bécquer)», *Revista de Occidente*, t. L, n.º CXLIX, noviembre 1935, pp. 195-224.
- (1936), *Doble agonía de Bécquer*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 53).
- (1988), *Autobiografía*, ed. de Ildefonso-Manuel Gil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- (2010) [1942], *Stefan Zweig, cumbre apagada*, ed. de Domingo Ródenas, Torrelavega, Quálea Editorial.
- JEFFERSON, Ann (2012) [2007], *Le défi biographique: La littérature en question*, París, Presses Universitaires de France. Traducción del inglés por Cécile Dudouyt.
- JIMÉNEZ, Marcelino (2011), *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, Mérida, Junta de Extremadura, Editora Regional de Extremadura.
- JIMÉNEZ NARANJO, Macarena (2011), «¿Por qué “sor Patrocinio”? La elección del sujeto biográfico como exégesis de la biografía (o, dime sobre quién escribes y te diré qué te propones)», *Stvdivm. Revista de Humanidades*, n.º 17, pp. 215-245.
- (2012), «Una biografía “metabiográfica”: Benjamín Jarnés y su *Sor Patrocinio* (1929)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 30 (Extra), pp. 235-249.
- (2013a), «El *Castelar* de Jarnés. Radiografía de una España siempre invertida», en María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo (eds. lits.), *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad!: Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, pp. 67-76.
- (2013b), «*Sor Patrocinio* de la Mancha. Benjamín Jarnés, una biografía y las cuentas del *Quijote*», en Carlos Mata Induráin (ed.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, Pamplona, Eunsa, 2013. pp. 105-116.
- (2014), «Entre tapa y contratapa. El dispositivo paratextual como instrumento de recategorización y legitimación genérica en las nuevas biografías españolas. Benjamín Jarnés y *Sor Patrocinio* (1929)», en Josefa Badía Herrera, Rosa Durá Celma, David Guinart Palomares, José Martínez Rubio (coord.), *Más allá de las palabras: difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*, Valencia: Universitat de València, pp. 51-60.
- JOHNSON, Roberta (1997), *Fuego cruzado: Filosofía y novella en España (1900-1934)*, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi.

- JOHNSTON, George Alexander (1929), «The New Biography: Ludwig, Maurois, and Strachey», *The Atlantic Monthly*, n.º 143, marzo 1929, pp. 333-342.
- JOS, Emiliano (1927), «Una nueva obra sobre Colón», *Revista de Occidente*, t. XVI, n.º XLVII, mayo 1927, pp. 235-240.
- JOVER ZAMORA, José María (1974), «El siglo XIX en la historiografía española contemporánea (1939-1972)», en José María Jover Zamora (ed.), *El siglo XIX en España. Doce Estudios*, Barcelona, Planeta.
- KAHN, Máximo José (1927), «Los libros alemanes: Emil Ludwig: *Bismarck*», *La Gaceta Literaria*, n.º 13, 01-07-1927, p. 4.
- (1928), «El libro alemán contemporáneo», *La Gaceta Literaria*, n.º 33, 01-05-1928, p. 2.
- (1930), «La hora biográfica», *El Sol*, 21-09-1930, p. 2.
- (1932), «Nueva obra de Stefan Zweig», *Luz*, 08-12-1932, p. 2.
- KAUFFMANN, Judith (1980), *Aspects d'André Maurois biographe*, París, Diffusion Ophrys.
- KENDALL, Paul Murray (1965), *The Art of Biography*, Londres, George Allen & Unwin LTD.
- KOFFEMAN, Maaïke (2003), *Entre classicisme et modernité : la Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Nueva York, Rodopi.
- KOLBERT, Jack (1966), «André Maurois à la recherche d'un genre: la biographie», *The French Review*, vol. 39, n.º 5, abril 1966, pp. 671-683.
- (1967), «André Maurois's Esthetics of Biography», *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, vol. 21, n.º 2, junio 1967, pp. 45-51.
- (1985), *The Worlds of André Maurois*, Londres, Associated University Presses.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1966), «Melchor Fernández Almagro (1893-1966)», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XLVI, enero-abril 1966, cuaderno CLXXVII, pp. 7-16.
- LAFAYE, Jean-Jacques (1995) [1989], *Nostalgiyas europeas. Una vida de Stefan Zweig*, Barcelona, Editorial Juventud. Traducción de Herminia Dauer.
- LAGUNA DÍAZ, Elpidio (1974), *Las biografías y retratos de Ramón Gómez de la Serna*, Puerto Rico, Editorial Club de la Prensa.
- LARRAZ ELORRIAGA, Fernando (2009), «Política y cultura: Biblioteca Contemporánea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural», *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, vol. 14, n.º 15. Disponible en: www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/99 (Consultado: 14/07/2016).
- (2010), *Una historia transatlántica del libro: relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*, Gijón, Trea, 2010.
- LARREA JASPE, Beatriz (1997), «El sentido de la vocación en Ortega», en VV. AA., *El primado de la vida. Cultura, estética y política en Ortega y Gasset*, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- LASAGA MEDINA, José (2003a), *José Ortega y Gasset (1883-1955): vida y filosofía*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2003b), «Las vidas contadas de José Ortega y Gasset», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, n.º 20, pp. 301-319.
- (2013), «La madurez del filósofo: los cursos de los años treinta», en Javier Zamora Bonilla (ed.), *Guía Comares de Ortega y Gasset*, Granada, Editorial Comares, pp. 69-89.
- LE GRIX, François (1927), «Les livres et nous : *La vie de Disraëli* par André Maurois», *La Revue Hebdomadaire*, n.º XXIV, 11-06-1927, pp. 226-237.
- LISSORGUES, Yvan (2007), *Leopoldo Alas, «Clarín», en sus palabras (1852-1901)*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- LLANOS Y TORRIGLIA, Félix de (1942), *Germán Gamazo, el sobrio castellano*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 58).
- LLERA, Luis de (1991), *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Roma, Bulzoni Editore.
- LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne (1972), *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus.
- LÓPEZ COBO, Azucena (2003), «La narrativa del arte nuevo. Ortega y los límites de una influencia», *Revista de Estudios Orteguianos*, n.º 7, pp. 173-194.
- (2013), «Un proyecto cultural de Ortega con la editorial Espasa-Calpe (1918-1942)», *Revista de Estudios Orteguianos*, n.º 26, pp. 25-76.
- LÓPEZ FRÍAS, Francisco (1985), *Ética y política: en torno al pensamiento de J. Ortega y Gasset*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- LÓPEZ PRUDENCIO, José (1935), «Crítica y noticias de libros. “Romea o el comediante”, de D. Antonio Espina», *ABC*, 16-11-1935, p. 15.
- LORIGA, Sabina (2013), «The Role of Individual in History: Biographical and Historical Writing in the Nineteenth and the Twentieth Century», en Hans Renders y Binne de Haan (eds.), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory and Life Writing*, Lewinston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, pp. 113-141.
- LUDWIG, Emil (1932) [1930], *Regalos de la vida: una mirada retrospectiva*, Barcelona, Juventud. Traducción de Th. Scheppelmann.
- (1933), «Los libros. Ludwig, entre nosotros (Texto de una autobiografía)», *El Sol*, 23-04-1933, p. 2.
- (1951a) [1921-1926], *Bismarck: historia de un luchador*, Barcelona, Juventud. Traducción de M. Ramírez Valladares.
- (1951b) [1925], *El Káiser Guillermo II: Desde su nacimiento hasta su destierro*, Barcelona, Editorial Juventud. Traducción de Carlos Guerenziain, revisada y corregida por Ricardo Baeza.

- (1953) [1948], *Autobiografía de un biógrafo (Memorias)*, Madrid, Aguilar. Traducción de Agustín Caballero Robredo.
- (1966) [1925], *Napoleón*, Barcelona, Editorial Juventud. Traducción de Ricardo Baeza.
- (1985) [1924], *Genio y carácter*, Barcelona, Juventud. Traducción de Ricardo Baeza.
- LUENGO, Elvira (1999), «Benjamín Jarnés, Bécquer y el arte de la biografía», *El Gnomo: boletín de estudios becquerianos*, n.º 8, pp. 113-154.
- M., C. (1932)³, «Biografía. Ludwig, Emil: “Stalin”», *El Sol*, 08-10-1932, p. 2.
- MADELENAT, Daniel (1984), *La biographie*, París, Presses Universitaires de France.
- (1991), «Biographie et roman: je t’aime, je te hais», en Alain Buisine, Norbert Dodille (eds.), *Le biographie; Revue des Sciences Humaines*, n.º 224, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille III, pp. 235-247.
- MAGNIEN, Brigitte (2006), «Crisis de la novela», en Carlos Serrano y Serge Salaün (eds.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, pp. 233-301.
- MAINER, José-Carlos (1999), *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo e interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- (2010), *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo: 1900-1939*, Madrid, Crítica.
- (2012), *Pío Baroja*, Madrid, Taurus.
- MALINOVICH, Nadia (2006), «Littérature populaire et romans juifs dans la France des années 1920», *Archives Juives : Revue d’Histoire des Juifs de France*, vol. 39, n.º 1, pp. 46-62.
- MARCUS, Laura (2004) [2002], «The Newness of the ‘New Biography’», en Peter France y William St Clair (eds.), *Mapping lives: The Uses of Biography*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 193-218.
- MARÍAS, Julián (1983a), *Ortega. I. Circunstancia y vocación*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1983b), *Ortega. II. Las trayectorias*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARICHALAR, Antonio (1927), «Escuela de Plutarcos», *Revista de Occidente*, t. XVII, n.º LI, septiembre 1927, pp. 387-389.
- (1928a), «Las intermitencias del ser», *Revista de Occidente*, t. XIX, n.º LV, enero 1928, pp. 134-136.
- (1928b), «Las “vidas” y Lytton Strachey», *Revista de Occidente*, t. XIX, n.º LVII, marzo 1928, pp. 343-358.
- (1929), «Inciso del malogrado», *Revista de Occidente*, t. XXV, n.º LXXIV, agosto 1929, pp. 139-168.
- (1930), *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 5).

³ No identificado.

- (1931), «Último grito», *Revista de Occidente*, t. XXXI, n.º XCI, enero 1931, pp. 101-107.
- (1939) [1930], *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Colección Austral).
- (2002), *Ensayos literarios*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano. Introducción y selección de Domingo Ródenas de Moya.
- MARQUINA, Rafael (1929), «Les lletres. Biografia nova», *Mirador*, n.º 26, 25-07-1929, p. 4.
- (1930), «Els llibres. Anonio Espina, *Luis Candelas el bandido de Madrid* (Calpe)», *Mirador*, n.º 54, 06-02-1930, p. 4.
- (1931), «El Zumalacárregui de Jarnés», *La Gaceta Literaria*, n.º 103, 01-04-1931, p. 15.
- MARTIN, Claude (2009), «*La Nouvelle Revue Française*»: *table et index de 1908 à 1943*, París, Gallimard.
- MARTÍN CABRERO, Francisco José (1999), *La tradición velada: Ortega y el pensamiento humanista*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTIN-CHAUFFIER, Louis (1928a), «Littérature générale. Biographies», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXX, n.º CLXXIV, marzo 1928, pp. 393-397.
- (1928b), «Présentation d'André Maurois», en André Maurois, *Aspects de la Biographie*, París, Au Sans Pareil, pp. 1-19.
- (1929), «*Vie de Molière*, par Ramon Fernandez», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXXIII, n.º CXCV, diciembre 1929, pp. 845-848.
- MARTÍN GIJÓN, Mario (2012), *La patria imaginada de Máximo José Kahn: vida y obra de un escritor de tres exilios*, Valencia, Pre-Textos; Fundación Amado Alonso.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1989), «Veinticinco años de novela española (1941-1966) en la crítica de Melchor Fernández Almagro», en VV. AA., *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, II, Granada, Universidad de Granada, pp. 315-325.
- (1997), *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*, Madrid Castalia.
- MARTÍNEZ MARÍN, Jesús A. (dir.) (2001), *Historia de la edición en España (1831-1936)*, Madrid, Marcial Pons.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, “AZORÍN” (1929), «Biografías: La conciencia», *ABC*, 14-11-1929, p. 3.
- MARTÍNEZ RUS, Ana (2001), «El comercio de libros. Los mercados americanos», en Jesús A Martínez Marín (dir.), *Historia de la edición en España (1831-1936)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 269-305.
- (2002), «La industria editorial española ante los mercados americanos del libro 1892-1936», *Hispania*, LXII/3, n.º 212, pp. 1021-1058.
- (2003), *La política del libro durante la Segunda República: socialización de la lectura*, Gijón, Trea.

- MAS FERRER, Jaime (1996), «Introducción», en Antonio Espina, *Luis Candelas. El bandido de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-54.
- MASERAS, Alfons; FAGÉS DE CLIMENT, Carles (1932), *Fortuny: la mitad de una vida*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 19).
- MATUSCHEK, Oliver (2009) [2006], *Las tres vidas de Stefan Zweig*, Barcelona, Papel de liar. Traducción de Christina Sanchez.
- MAURIAC, François (1928), *La vie de Jean Racine*, París, Plon.
- MAUROIS, André (1926), «*La vie de Franz Liszt*, par Guy de Pourtalès», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXVII, n.º CLIV, julio 1926, pp. 104-105.
- (1928), «The Modern Biographer», *The Yale Review*, t. XVII, enero 1928, pp. 227-244.
- (1933), «Préface», en Lytton Strachey, *Victoriens eminents*, París, Gallimard, pp. 7-13. Traducción del inglés por Jacques Dombasle.
- (1959), *Portrait d'un ami qui s'appelait moi*, París, Wesmalier-Charlier.
- (1961) [1935], *Mágicos y lógicos*, Barcelona, Plaza&Janés. Traducción de Emiliano Aguado
- (1964) [1959], *Diálogos vivos*, Barcelona, Plaza & Janés. Traducción de María Rosa Cortés.
- (1966), *Soixante ans de ma vie littéraire*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- (1967), «Le biographie et ses personnages: vérité et poésie», *Les Annales Conferencia*, n.º 196, febrero 1967, pp. 5-19.
- (1971) [1970], *Memorias*, Barcelona, Plaza & Janés. Traducción de J. Ferrer Aleu.
- (1974) [1928], *Aspectos de la biografía*, en *Obras Completas, IV. Memorias y ensayos*, Barcelona, Plaza & Janés, pp. 1179-1289. Traducción de Rosa S. de Naveira.
- (1975a) [1923], *Ariel o La vida de Shelley*, en *Obras Completas, III. Biografías*, Barcelona, Plaza & Janés, pp.7-199. Traducción de Luis Calvo, Reme de Hernández, Jorge Arnal, Salvador Quemades, María Luz Morales, TH. Scheppelmann.
- (1975b) [1927], *Disraeli*, en *Obras Completas, III. Biografías*, Barcelona, Plaza & Janés, pp. 201-452. Traducción de Luis Calvo, Reme de Hernández, Jorge Arnal, Salvador Quemades, María Luz Morales, TH. Scheppelmann.
- (1975c), *Lord Byron*, en *Obras Completas, III. Biografías*, Barcelona, Plaza & Janés, pp.453-909. Traducción de Luis Calvo, Reme de Hernández, Jorge Arnal, Salvador Quemades, María Luz Morales, TH. Scheppelmann.
- (1982) [1928], *Climas*, Barcelona, Círculo de Lectores. Traducción de Fernando Gutiérrez.
- MENDÍVIL, Manuel de (1930), *Méndez-Núñez, o el honor*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 9).
- MIRANDA JUNCO, Agustín (1931), «Una biografía», *Revista de Occidente*, t. XXXII, n.º XCV, mayo 1931, pp. 209-211.
- MONFORT PRADES, José Manuel (2011), *La cultura en Ortega: ámbito en el que se realiza la vida humana*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Nacional de Educación a

- Distancia y dirigida por el Dr. Javier San Martín Sala. Disponible en: [e-
spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filosofia-Jmmonfort/Documento.pdf](http://espacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filosofia-Jmmonfort/Documento.pdf) (Consultado:
31-07-2016).
- MONNET, Claude (1978), *André Maurois et l'apprentissage de la biographie: Les biographies anglaises (1923-1930)*. Tesis doctoral defendida en la Université d'Ottawa y dirigida por el Dr. Réjean Robidoux. Disponible en: hdl.handle.net/10393/21141 (Consultado: 18-07-2015).
- MONTES, Eugenio (1932a), «Tiempo de biografías: El hombre ante el hombre», *El Sol*, 03-02-1932, p. 2.
- (1932b), «Isabel y Essex: Lytton Strachey y la biografía», *El Sol*, 09-04-1932, p. 2.
- (1932c), «Lytton Strachey y la biografía: Dos historias del viento», *El Sol*, 15-04-1932, p. 2.
- (1932d), «Modas y modos de la biografía: El “Goethe” de Ludwig», 02-09-1932, p. 2.
- MORALES, María Luz (1935), «Lecturas. Jarnés y su “Hombre del Sinaí”», *La Vanguardia*, 25-05-1935, p. 5.
- MORINO, Lina (1939), *La Nouvelle Revue Française dans l'histoire des lettres*, París, Gallimard.
- MORLA LYNCH, Carlos (2008), *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo)*, Sevilla, Renacimiento.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1968), *El sistema de Ortega y Gasset*, Madrid, Ediciones Alcalá.
- MOURLANE MICHELENA, Pedro (1933), «Vidas: Doña María Cristina de Habsburgo y Lorena», *El Sol*, 26-11-1933, p. 9.
- MUÑOZ ARCONADA, César (1928a), «Libros españoles. Francisco Carmona Nenclares: *Vida y literatura de Rufino Blanco-Fombona*.—Mundo Latino. Madrid», *La Gaceta Literaria*, n.º 36, 15-06-1928, p. 3.
- 1928b, «Libros franceses. Jean Babelon: *La vie de Fernand Cortés*. Gallimard. París», *La Gaceta Literaria*, n.º 36, 15-06-1928, p. 3.
- NADEL, Ira Bruce (1985) [1984], *Biography: Fiction, Fact and Form*, Londres, Macmillan.
- NAVARRA, Andreu (2005), *José María Salaverría: escritor y periodista (1904-1940)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Barcelona y dirigida por el Dr. Adolfo Sotelo Vázquez. Disponible en: hdl.handle.net/10803/32011 (Consultado: 09-09-2016).
- NICOLSON, Harold (1959) [1928], *The Development of English Biography*, Londres, The Hogarth Press.
- NOEL, Eugenio (1933), «Democracias, jefes y artistas: Emil Ludwig, biógrafo al minuto», *El Sol*, 06-09-1933, pp. 1 y 8.
- NORA, Eugenio G. de (1962), *La novela española contemporánea (1927-1960)*, Madrid, Gredos.

- NOVARR, David (1986), *The Lines of Life: Theories of Biography, 1880-1970*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press.
- NOVÁS CALVO, Lino (1934), «Ensayo. Ludwig, Emil: “Schliemann”», *El Sol*, 06-06-1934, p. 7.
- OBREGÓN, Antonio de (1931), «Pío Baroja: *Aviraneta o la vida de un conspirador*», *Revista de Occidente*, t. XXXII, n.º XCVI, junio 1931, pp. 317-320.
- (1934), «María Antonieta, su Destino y sus biógrafos», *Revista de Occidente*, t. XLIII, n.º CXXIX, marzo 1934, pp. 348-354.
- (1935), «Antonio Espina: *Romea, o el comediante*», *Revista de Occidente*, t. XLIX, n.º CXLVII, septiembre 1935, pp. 363-370.
- OLARRA JIMÉNEZ, Rafael (2003), *Espasa-Calpe. Manuel Olarra un editor con vocación Hispanoamericana*, Buenos Aires, Dunken.
- OLASAGASTI, Tomás (1964), «La pregunta biográfica. Heidegger y Ortega», *Papeles de Son Armadans*, tomo 33, n.º XCIX, 1964, pp. 245-266.
- OLIVERO, Isabelle (1999), *L'invention de la collection: de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e siècle*, París, Éditions de l'IMEC, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- ONTAÑÓN, Eduardo de (1937), *Frascuero, o el toreador*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 57).
- ORS, Eugeni d' (1941) [1939], *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad*, Buenos Aires, Editoriales Reunidas.
- ORTEGA Y GASSET, José (1923), *Revista de Occidente*, tomo I, n.º I, julio 1923, p. 1.
- (2004a) [1908], «Asamblea para el progreso de las ciencias», en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 183-197.
- (2004b) [1910], «Pablo Iglesias», en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 345-347.
- (2004c) [1910], «Una polémica. I. La visión de la historia.—San Pedro y San Pablo», en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 382-385.
- (2004d) [1911], «Nueva medicina espiritual», en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 473-481.
- (2004e) [1911], «Psicoanálisis, ciencia problemática», en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 482-501.
- (2004f) [1914], «Comentarios del conferenciante. Una carta», en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 655-658.
- (2004g) [1914], *Vieja y nueva política (Conferencia dada en el Teatro de la Comedia el 23 de marzo de 1914)*, en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 707-744.

- (2004h) [1914], «Prospecto de la “Liga de educación política”», en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 738-744.
- (2004i) [1914], *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 745-825.
- (2004j) [1915], «Nueva España contra vieja España», en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 839-840.
- (2004k) [1915], «Enrique Bergson», en *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 1013-1014.
- (2004l) [1910], «Adán en el Paraíso», en *Obras completas. Tomo II (1916)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 58-76.
- (2004m) [1910], «La pedagogía social como programa político», en *Obras completas. Tomo II (1916)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 86-102.
- (2004n) [1916], «Verdad y perspectiva», en *Obras completas. Tomo II (1916)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 159-164.
- (2004ñ) [1916], «Nada moderno y muy siglo XX», en *Obras completas. Tomo II (1916)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 165-167.
- (2004o) [1924], «No ser hombre ejemplar», en *Obras completas. Tomo II (1916)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 475-479.
- (2004p) [1925], «Vitalidad, alma, espíritu», en *Obras completas. Tomo II (1916)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 566-592.
- (2004q) [1921], «Para un museo romántico (conferencia)», en *Obras completas. Tomo II (1916)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 623-632.
- (2004r) [1929], «La Pampa... promesas», en *Obras completas. Tomo II (1916)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 728-735.
- (2004s) [1929], «El hombre a la defensiva», en *Obras completas. Tomo II (1916)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 735-755.
- (2005a) [1922], «Prólogo a *Obras completas*, de Sigmund Freud», en *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 409-410.
- (2005b) [1922], *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*, en *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 421-512.
- (2005c) [1923], *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 557-652.
- (2005d) [1924], «El sentido histórico», en *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 695-698.
- (2005e) [1924], «Ni vitalismo ni racionalismo», en *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 715-724.

- (2005f) [1924], *Las Atlántidas*, en *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 743-774.
- (2005g) [1925], *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, en *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 845-908.
- (2005h) [1925], «El arte en presente y en pretérito», en *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 909-916.
- (2005i) [1927], «El poder social», en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 89-106.
- (2005j) [1927], «Un libro. “El Obispo leproso”. Novela, por Gabriel Miró», en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 145-150.
- (2005k) [1927], «Cuestiones novelescas», en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 165-169.
- (2005l) [1927], «Sobre unas “memorias”», en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 183-186.
- (2005m) [1927], *Mirabeau o el político*, en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 193-223.
- (2005n) [1930], «¿Quién manda en el mundo?», en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 297-300.
- (2005ñ) [1930], «Por qué he escrito “El hombre a la defensiva»», en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 301-305.
- (2005o) [1930], «Partidismo e “ideología”», en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 310-313.
- (2005p) [1930], *La rebelión de las masas*, en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 347-358.
- (2005q) [1931], *La redención de las provincias y la decadencia nacional*, en *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 665-774.
- (2006a) [1932], «Para el “archivo de la palabra”», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 86-87.
- (2006b) [1932], «Prólogo a una edición de sus obras», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 88-99.
- (2006c) [1932], «Pidiendo un Goethe desde dentro», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 120-142.
- (2006d) [1924], «Cosmopolitismo», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 199-204.

- (2006e) [1932], «La *Filosofía de la Historia* de Hegel y la historiología», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 229-247.
- (2006f) [1934], «Sobre las carreras», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 297-311.
- (2006g) [1935], «Aurora de la razón histórica», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 372-375.
- (2006h) [1935], «Prólogo a dos ensayos de historiografía», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 376-378.
- (2006i) [1935], «Libros del siglo XIX», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 387-389.
- (2006j) [1935], *Ensimismamiento y alteración*, en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 525-605.
- (2006k) [1940], «Vives», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 609-622.
- (2006l) [1940], «Juan Luis Vives (1492-1540)», en *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 651-653.
- (2006m) [1941], *Historia como sistema y del imperio Romano*, en *Obras completas. Tomo VI (1941-1955)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 43-132.
- (2006n) [1924], «La percepción del prójimo», en *Obras completas. Tomo VI (1941-1955)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 212-221.
- (2006ñ) [1934], «Guillermo Dilthey y la idea de la vida», en *Obras completas. Tomo VI (1941-1955)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 222-265.
- (2006o) [1933], *En torno a Galileo*, en *Obras completas. Tomo VI (1941-1955)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 365-506.
- (2006p) [1950], *Papeles sobre Velázquez y Goya*, en *Obras completas. Tomo VI (1941-1955)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 601-772.
- (2007a) [1916], «Nota sobre Bergson», en *Obras completas. Tomo VII (1902-1925). Obra póstuma*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 539-540.
- (2007b) [1916], «Presentación de Bergson en el Ateneo», en *Obras completas. Tomo VII (1902-1925). Obra póstuma*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 541-542.
- (2008a) [1928], *Meditación de nuestro tiempo: Introducción al presente*, en *Obras completas. Tomo VIII (1926-1932). Obra póstuma*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 29-114.

- (2008b) [1930], «[Vida como ejecución (El ser ejecutivo). Lecciones del curso 1929-1930]», en *Obras completas. Tomo VIII (1926-1932). Obra póstuma*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 197-232.
- (2008c) [1929], *¿Qué es la filosofía?*, en *Obras completas. Tomo VIII (1926-1932). Obra póstuma*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 233-374.
- (2009d) [1940], «Juan Luis Vives y su mundo», en *Obras completas. Tomo IX (1933-1948). Obra póstuma*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 441-470.
- (2009e) [1946], «Preludio a un Goya», en *Obras completas. Tomo IX (1933-1948). Obra póstuma*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 759-794.
- (2009f) [1946], «Sobre la leyenda de Goya», en *Obras completas. Tomo IX (1933-1948). Obra póstuma*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 795-822.
- ORTEGA SPOTTORNO, José (2003) [2002], *Los Ortega*, Madrid, Suma de Letras.
- ORTEGA SPOTTORNO, Soledad (1983), *José Ortega y Gasset, imágenes de una vida 1883-1955*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Fundación José Ortega y Gasset.
- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel (1935), «Ciudadano y poeta. La democracia de Maragall», *La Vanguardia*, 05-07-1935, p. 3.
- OTENZA, Luis de (1932), *López de Ayala o el figurón político-literario*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 25).
- PALOMO, María del Pilar (1987), «La “forma” de la biografía o la comunicación literaria de la materia histórica: Antonio Espina», *Revista de Ciencias de la información*, n.º 4, pp. 277-293.
- PASAMAR ALZURIA, Gonzalo; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio (eds.) (2002), *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos: 1840-1980*, Madrid, Akal.
- PASTOR, José Francisco (1928): «Santos-Héroes-Poetas», *La Gaceta Literaria*, n.º 45, 01-11-1928, p. 8.
- (1929a), «Plutarquismo», *La Gaceta Literaria*, n.º 49, 01-01-1929, p. 3.
- (1929b), «Biografía y salvación», *La Gaceta Literaria*, n.º 62, 15-07-1929, p. 3.
- PEGO PUIGBÓ, Armando (1997), *La propuesta estética de Benjamín Jarnés: un proyecto narrativo*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por Antonio Pedro García Berrio Hernández. Disponible en: eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3069001.pdf (Consultado: 10-09-2016).
- PEGO, Aurelio (1929), «Julio Verne, sucesores», *La Gaceta Literaria*, n.º 66, 15-11-1929, p. 6.
- (1932), «Postal neoyorquina: Un país que publica diez mil trescientos libros al año», *La Gaceta Literaria*, n.º 123, 01-05-1932, p. 9.
- PERES, Jean (1929), «À propos de biographies romancées», *Revue de l'Amérique Latine*, vol. XVII, abril 1929, pp. 289-295.

- PÉREZ BAZO, Javier (1992), *Juan Chabás y su tiempo: de la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, Barcelona, Editorial Anthropos, Ajuntament de Dénia.
- (2001), «Juan Chabás en la literatura de su tiempo», *Ínsula*, n.º 657, septiembre de 2001, pp. 3-6.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1927), «Carencia de biografías y autobiografías: sobre el individualismo ibero», *El Sol*, 01-12-1927, p. 1.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1936), «Actualidad literaria: Mágicos y lógicos presentados por André Maurois», *Heraldo de Madrid*, 16-01-1936, p. 5.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1993), «La biografía vanguardista», en Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, pp. 181-189 (en la segunda edición del libro de Pérez Firmat, *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Durham/London: Duke University Press, 1993, pp. 167-77).
- PÉREZ, Dionisio (ed.) (1933), *Doce monografías sobre el libro español: Exposición del libro español en Buenos Aires*, Buenos Aires.
- PFANDL, Luis (1931), «El príncipe don Carlos», *Revista de Occidente*, t. XXXIV, n.º CI, noviembre 1931, pp. 192-222.
- PORTAL NICOLÁS, Marta (1993). «El exilio madrileño de Martín Luis Guzmán», *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 22, pp. 257-266.
- PRETECEILLE, Ogier (1929), «Actualidad literaria en el extranjero: Inglaterra», *El Sol*, 27-10-1929, p. 3.
- (1932), «Actualidad literaria en el extranjero: Inglaterra», *Luz*, 02-02-1932, p. 4.
- PREVOST, Jean (1926), *La vie de Montaigne*, París, Gallimard (col. Vies des Hommes Illustres).
- (1937), «André Maurois», *La Nouvelle Revue Française*, t. XLIX, n.º CCLXXXVIII, septiembre 1937, pp. 437-450.
- PULIDO MENDOZA, Manuel (2009a), *Plutarco de moda: la biografía moderna en España (1900-1950)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- (2009b), «El romanticismo escéptico: Zumalacárregui (1930), de Benjamín Jarnés», *Letras de Deusto*, vol. 39, n.º 122, enero-marzo, pp. 77-112.
- QUIROGA PLÁ, José María (1927), «La confesión de un hombre de letras», *Revista de Occidente*, t. XVIII, n.º LIII, noviembre 1927, pp. 259-268.
- (1928a), «Adolescencia, pasión y muerte», *Revista de Occidente*, t. XX, n.º LVIII, abril 1928, pp. 115-125.
- (1928b), «Dos personajes y su autor», *Revista de Occidente*, t. XX, n.º LIX, mayo 1928, pp. 267-279.
- RABAGE, Marcus (1933), «Los cien días», *Revista de Occidente*, t. XLI, n.º CXXII, agosto 1933, pp. 203-220.

- RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, Wenceslao (marqués de Villa-Urrutia), *Eugenia de Guzmán: emperatriz de los franceses*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 10).
- REDONDO, Gonzalo (1970), *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset: «El Sol», «Crisol» y «Luz»*, Madrid, Ediciones Rialp.
- REGALADO, Antonio (2007), «De la razón vital a la razón histórica: la hermenéutica de Ortega», en José Lasaga Medina (et al.), *Ortega en pasado y en futuro*, Madrid, Biblioteca Nueva y Fundación Ortega y Gasset, pp. 111-133.
- RENDERS, Hans; HAAN, Binne de (eds.) (2013), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory and Life Writing*, Lewinston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- RENDERS, Hans (2013), «Roots of Biography From Journalism to Pulp to Scholarly Based Non-Fiction», en Hans Renders y Binne de Haan (eds.), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory and Life Writing*, Lewinston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, pp. 35-61.
- REVIRON, Floriane (2000), *Virginia Woolf et Lytton Strachey ou la révolution biographique*. Tesis doctoral defendida en la Université de Saint-Etienne y dirigida por el Dr. Regard.
- RIPOLL MARTÍNEZ, Begoña (1988), «*La Gaceta Literaria*» y la literatura española en la década de los 20, Alicante, Universidad de Alicante
- ROBERT, Ricard (1964), «Nécrologie: Gabriel Laplane (1901-1964)», *Bulletin Hispanique*, vol. 66, n.º 1, pp. 253-254.
- RODEN, Johanna (1983), «Stefan Zweig and Emil Ludwig», en Marion Sonnenfeld (ed.), *Stefan Zweig: The World of Yesterday's Humanist Today: Proceedings of the Stefan Zweig Symposium*, Albany, State University of New York Press, pp. 236-245.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.) (1997), *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española (1923-1936)*, Barcelona, Alba Editorial.
- (1998), *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península.
- (2000), *Prosa del 27. Antología*, Madrid, Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1986), *La obra novelística de Rosa Chacel*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Barcelona y dirigida por el Dr. Antonio Vilanova. Disponible en: hdl.handle.net/10803/1714 (Consultado: 05-09-2016).
- (1991), «Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección *Vidas españolas e hispanoamericanas del Siglo XIX*», *Scriptura*, n.º 6-7, pp.133-144.
- (1993), «Introducción a *Estación. Ida y vuelta, Teresa y Memorias de Leticia Valle*», en Rosa Chacel, *Obra completa. Novelas II*, volumen V, ed. de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 7-58.

- (1999), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Editorial Castalia.
- ROGER-MARX, Claude (1929), «*La vie de Goya*, par Eugenio d'Ors», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXXIII, n.º CXCIV, noviembre 1929, pp. 718-720.
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Hipólito (*Julio Romano*), *Weyler: el hombre de hierro*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 44).
- ROMANONES, Álvaro de Figueroa y Torres (conde de Romanones) (1930), *Sagasta, o el político*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 7).
- (1931), *Salamanca, conquistador de riqueza, gran señor*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 14).
- (1932), *Espartero, el general del pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 26).
- ROMERO, Francisco (1960), «Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual», en *Ortega y Gasset y el problema de la jefatura espiritual y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, pp. 7-31.
- ROMERO LÓPEZ, J. (1936), «“María Estuardo”, por Stefan Zweig», *El Sol*, 16-05-1936, p. 2.
- RUBIO Y GONZÁLEZ, Jorge (1930a), «Salón de estío. *Sagasta o el Político*», *La Gaceta Literaria*, n.º 83, 01-06-1930, p. 15.
- (1930b), «Biografía», *La Gaceta Literaria*, n.º 90, 15-09-1930, p. 12.
- (1930c), «Escaparate de libros. La Montijo, Emperatriz», *La Gaceta Literaria*, n.º 94, 15-11-1930, p. 15.
- (1930d), «Escaparate de libros. Un siglo libertador», *La Gaceta Literaria*, n.º 96, 15-12-1930, p. 15.
- SALAS FERNÁNDEZ, Tomás J. (2001), *Ortega y Gasset, teórico de la novela*, Málaga, Universidad de Málaga.
- SALAS VIU, Vicente (1931), «Biografía. Juan José Morato: *Pablo Iglesias*», *El Sol*, 21-08-1931, p. 2.
- SALAS, Jaime de (1987), «Vida y biografía en Ortega», *Revista de Occidente*, n.º 74-75, 1987, pp. 77-87.
- SALAVERRÍA, José María (1931), «Un espécimen literario», *ABC*, 07-05-1931, p. 3.
- SALAZAR, Adolfo (1927), «Biografía. Maurois, André: “*La vie de Disraeli*”», *El Sol*, 18-10-1927, p. 2.
- (1929), «Novela y biografía: Benjamín Jarnés y la sor de las llagas», *El Sol*, 14-07-1929, p. 2.
- (1931), «Stefan Zweig: Un Dostoiewsky menor», *El Sol*, 15-10-1931, p. 2.
- (1932), «El yelmo y la bacía: Un “Cervantes” de Américo Castro», *El Sol*, 07-01-1932, p. 2.
- (1933), «Biografía. Ludwig, Emil: “Miguel Ángel”», *El Sol*, 31-10-1933, p. 4.
- (1934), «Biografía. Zweig, Stefan: “La lucha contra el demonio”», *El Sol*, 12-05-1934, p. 7.

- (1935a), «La Reina Victoria y su época: I», *El Sol*, 07-11-1935, p. 2.
- (1935b), «La Reina Victoria y su época: II», *El Sol*, 14-11-1935, p. 2.
- SALAZAR Y CHAPELA, Esteban (1928), «Biografía. González Ruano, César: “Enrique Gómez Carrillo. El escritor y el hombre”», *El Sol*, 26-04-1928, p. 2.
- (1933), «Mariano Tomás: “Vida y desventuras de Cervantes”», *El Sol*, 03-05-1933, p. 2.
- (1934a), «Biografía. Maurois, André: “Voltaire”», *El Sol*, 27-06-1934, p. 7.
- (1934b), «Hölderling, Kleist y Nietzsche como posesos de un poder tenebroso. Biografías. Zweig, Stefan: “La lucha contra el demonio”», *El Sol*, 13-07-1934, p. 2.
- (1934c), «Biografía. Luis Bermúdez de Castro: “Bobes, o el León de Los Llanos”», *El Sol*, 17-07-1934, p. 9.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto (1996), *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, LIBRIS (Asociación de Libreros de Viejo).
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel (1927), «Vida de Disraeli», *Revista de Occidente*, t. XVIII, n.º LIV, diciembre de 1927, pp. 296-328.
- SAN MARTÍN, Javier (1994), *Ensayos sobre Ortega*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2005a), *Calpe: paradigma editorial (1918-1925)*, Gijón, Trea.
- (2005b), «Ortega y Gasset. Director editorial de Calpe», *Revista de Estudios Orteguianos*, n.º 10-11, pp. 177-196.
- SÁNCHEZ VIGIL, Miguel; OLIVERA ZALDUA, María (2012), «La Colección Austral: 75 años de cultura en el bolsillo (1937-2012)», *Palabra Clave*, vol. 1, n.º 2, p. 29-47.
- SANTA MARINA, Luys (1933), «La Universidad de Alcalá», *Revista de Occidente*, t. XL, n.º CXVIII, abril 1933, pp. 65-82.
- SANZ ROIG, Diana (2013), «La *Nouvelle Revue Française* y *Revista de Occidente* (1923-1936): un modelo transnacional de crítica literaria», *Revista de Occidente*, n.º CCCLXXXIV, mayo 2013, pp. 70-104.
- SCHEUER, Helmut (1979), «Die “moderne” biographie: Emil Ludwig und Stefan Zweig», en *Biographie. Studien zur Funktion und Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, pp. 151-230.
- SCHLUMBERGER, Jean (1927), «Littérature générale. *Vie de Disraëli*, par André Maurois», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXIX, n.º CLXVI, julio 1927, pp. 101-103.
- SCHWARTZ, Edward (1925), «Un intelectual en la política: Cicerón», *Revista de Occidente*, t. VII, n.º XX, febrero 1925, pp. 199-228.
- SCHWOB, Marcel (1972) [1896], *Vidas imaginarias*, Barcelona, Editorial Bruguera. Traducción de Josep Elías.

- SEGURA COVARSI, Enrique (1952), *Índice de la Revista de Occidente*, Madrid, Instituto «Miguel de Cervantes».
- SEOANE, María Cruz; SÁIZ, María Dolores (1996), *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza Editorial.
- SERRANO ASENJO, José Enrique (2000), «El sauce y el arpa: en torno a la construcción del tiempo en *Doble agonía de Bécquer* de Benjamín Jarnés», *El Gnomo: boletín de estudios becquerianos*, n.º 9, pp. 107-119.
- (2002), *Vidas oblicuas: aspectos teóricos de la «nueva biografía» en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- (2003), «Las otras vidas de Benjamín Jarnés», *Ínsula*, n.º 673, enero 2003, pp. 16-17.
- (2004), «Los Osuna de Antonio Marichalar: El Incendiario», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 81, n.º 4, pp. 479-495.
- (2013), «Formas y temas en la trayectoria literaria del héroe: el caso de Tomás Zumalacárregui», *Signa*, n.º 22, pp. 647-674.
- SHELSTON, Alan (1977), *Biography*, Londres, Methuen.
- SILIÓ, César (1934), *Maura: vida y empresas de un gran español*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 39).
- SOGUERO GARCÍA, Francisco Miguel (1999), «El taller del demiurgo», *ABC Cultural*, 18-09-1999, p. 14.
- (2000a), «Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico: Aproximación a la biografía vanguardista», en Francis Lough (ed.), *Hacia la novela nueva: Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Oxford, Peter Lang, pp. 199-217.
- (2000b), «Narradores vanguardistas: poetas de la historia», *Ínsula*, n.º 646, octubre de 2000, pp. 21-23.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio (1985), «Ortega y la narrativa de vanguardia», en *Ortega y Gasset Centennial = Centenario Ortega y Gasset*, Madrid, José Porrúa Turanzas, D. L. pp. 187-202.
- SOLDEVILLA, Carles (1935), «Acotaciones. Biografías y novelas», *La Vanguardia*, 06-02-1935, p. 5.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1978), «El biografismo y las biografías: aspectos y perspectivas», *1616: anuario de la sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n.º 1, pp. 173-188.
- (1989), «Melchor Fernández Almagro en el epistolario Salinas-Guillén», en VV. AA., *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, III, Granada, Universidad de Granada, pp. 245-250.
- SOSA, Luis de (1930), *Don Francisco Martínez de la Rosa: político y poeta*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 6).

- STERNHEIM, Carl (1925), «Napoleón», *Revista de Occidente*, t. X, n.º XXVIII, octubre 1925, pp. 1-38.
- STRACHEY, Lytton (1928a), «La muerte del general Gordon», *Revista de Occidente*, n.º LVII (marzo 1928), pp. 359-378; n.º LVIII (abril 1928), pp. 57-85 y n.º LIX (mayo 1928), pp. 194-230.
- (1931), «Retrato en miniatura: Madame de Lieven», n.º XCVIII (agosto 1931), pp. 155-169
- (1932) [1928], *Isabel y Essex*, Madrid, Ediciones “La Nave”. Traducción de Rafael Calleja. Prólogo de Walter Starkie.
- (1933a) [1918], *Victoriens éminents*, París, Gallimard. Traducción del inglés por Jacques Dombasle. Prefacio de André Maurois.¹
- (1933b), «Lady Hester Stanhope», n.º CXVII (marzo 1933), pp. 268-279.
- (1960) [1948], *Biographical Essays*, Londres, Chatto and Windus.
- (1989) [1918], *Victorianos eminentes*, Madrid, Aguilar. Traducción de Damaso Alonso García.
- (2009) [1921], *La reina Victoria*, Barcelona, Lumen. Traducción de Sílvia Pons Pradilla.
- SUÁREZ, Ada (1988), *El género biográfico en la obra de Eugenio d’Ors*, Barcelona, Anthropos.
- SUFFEL, Jacques (1963), *André Maurois avec des remarques par André Maurois*, París, Flammarion.
- TEJA ZABRE, Alfonso (1934), *Morelos: caudillo de la independencia mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX, 43).
- TENREIRO, José María (1931), «Notas de un lector: Cánovas o el hombre de estado», *El Sol*, 07-06-1931, p. 2.
- THIBAUDET, Albert (1927), «Réflexions sur la littérature. Au pays de la biographie romancée», *La Nouvelle Revue Française*, t. XXXIX, n.º CLXX, noviembre 1927, pp. 648-655.
- TORRE, Guillermo de; FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (2008), *Cartas cruzadas entre Guillermo de Torre y Melchor Fernández Almagro (1922-1966)*, ed. de Cristina Viñes Millet, Granada, Universidad de Granada.
- TORRES BODET, Jaime (1929), «Aspectos de la biografía», *Contemporáneos: revista mexicana de cultura*, n.º 8, pp. 709-85.
- (1930), «Vidas españolas del siglo XIX», *Revista de Occidente*, t. XXVII, n.º LXXX, febrero 1930, pp. 281-293.
- UNAMUNO, Miguel de (1976), *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe.
- VAN TIEGHEM, Philippe (1929), «De la biographie», *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques: hebdomadaire d’information, de critique et de bibliographie*, n.º CCCXXV, 05-01-1929, p. 8.
- VELA, Fernando (1924), «Antonio Marichalar: Palma», *Revista de Occidente*, t. III, n.º VII, enero 1924, pp. 127-128.

- (1929), «Biografía. Drouin, Henri: “La vie de Louis Pasteur”», *El Sol*, 11-04-1929, p. 2.
- (1930), «El “Byron” de Maurois: De la novela a la autobiografía», *El Sol*, 15-06-1930, p. 2.
- (1935), «Mágicos y lógicos», *Revista de Occidente*, t. L, n.º CL, diciembre de 1935, pp. 318-326.
- (2006), «Prólogo-conversación» a *Goethe desde dentro*, en José Ortega y Gasset, *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, Madrid, Taurus; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 109-119.
- (2010), *Ensayos*, Madrid, Fundación Banco Santander. Selección y prólogo de Eduardo Creus Visiers.
- VERDAGUER, Mario (1929), «Libros extranjeros. “El káiser Guillermo II”», *La Vanguardia*, 02-07-1929, pp. 7-8.
- VERNACET, E. R. (1936), «El sentido sensacional en la biografía», *El Sol*, 20-05-1936, p. 2.
- VIÑAS PIQUER, David (2012), *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- VIÑES MILLET, Cristina (1985), *Melchor Fernández Almagro y la cultura de su época (1893-1966)*. Memoria de acceso a la cátedra de Historia Contemporánea. Granada, Universidad de Granada.
- (1992), *La Granada de Melchor Fernández Almagro. Antología*, Granada, Universidad de Granada.
- (2005), «Melchor Fernández Almagro, periodista», *Estructura y procesos sociales. Homenaje a José Cazorla*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- (2013), *Melchor Fernández Almagro y la cultura de su tiempo*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada.
- WALTER, James (2013), «The Solace of Doubt? Biographical Methodology after the Short Twentieth Century», en Hans Renders y Binne de Haan (eds.), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory and Life Writing*, Lewinston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, pp. 63-87.
- WILKINSON, Clennell (1934), «Nelson», *Revista de Occidente*, t. XLIII, n.º CXXVII, enero 1934, pp. 23-40.
- WOOLF, Virginia (1924), *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, Londres, The Hogarth Press.
- (1967a) [1927], «The New Biography», *Collected Essays*, volumen 4, Londres, The Hogarth Press, pp. 229-235.
- (1967b) [1939], «The Art of Biography», *Collected Essays*, volumen 4, Londres, The Hogarth Press, pp. 221-228.
- WYNDHAM LEWIS, D. B. (1933), «Carlos de Europa», *Revista de Occidente*, t. XLI, n.º CXXI, julio 1933, pp. 70-92.
- ZAMBRANO, María (1933a), «Lou Andreas Salomé: Nietzsche», *Revista de Occidente*, t. XXXIX, n.º CXV, enero 1933, pp. 106-108.

- (1933b), «Hoffmann: *Descartes*», *Revista de Occidente*, t. XXXIX, n.º CXVII, marzo 1933, pp. 345-348.
- (1934a), «Alejandro el Grande, héroe antiguo», *Revista de Occidente*, t. XLIII, n.º CXXVII, enero 1934, pp. 117-120.
- (1934b), «Conde de Keyserling: *La vida íntima*», *Revista de Occidente*, t. XLIII, n.º CXXVIII, febrero 1934, pp. 227-232.
- (1934c), «Hacia un saber del alma», *Revista de Occidente*, t. XLVI, n.º CXXXVIII, diciembre 1934, pp. 261-276.
- ZAMORA BONILLA, Javier (2002), *Ortega y Gasset*, Barcelona, Plaza&Janés.
- (2013a) (ed.), *Guía Comares de Ortega y Gasset*, Granada, Editorial Comares.
- (2013b), «La razón histórica», en Javier Zamora Bonilla (ed.), *Guía Comares de Ortega y Gasset*, Granada, Editorial Comares, pp. 91-120.
- ZELEWITZ, Klaus (1982), «Raconter l'histoire —est-ce un risque? Les biographies de Stefan Zweig», en Pierre Grappin (ed.), *Stefan Zweig, 1881-1942: Actes du colloque tenu à l'Université de Metz (décembre 1981)*, París, Didier erudition, pp. 13-25.
- ZULETA, Emilia de (1974) [1966], *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Editorial Gredos.
- (1977), *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos.
- (1983), *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- ZWEIG, Friderike Maria (1947) [1946], *Stefan Zweig*, Barcelona, Hispano Americana de Ediciones. Traducción de Alfredo Cahn.
- ZWEIG, Stefan (1963a) [1935], *María Estuardo*, en *Obras completas III. Biografías*, Barcelona, Editorial Juventud, pp. 11-410. Traducción de Ramón M.^a Tenreiro.
- (1963b) [1934], *Triunfo y tragedia de Erasmo de Rotterdam*, en *Obras completas III. Biografías*, Barcelona, Editorial Juventud, pp. 411-553. Traducción de Ramón M.^a Tenreiro.
- (1963c) [1929], *Fouché. Retrato de un político*, en *Obras completas III. Biografías*, Barcelona, Editorial Juventud, pp. 555-771. Traducción de Editorial Juventud.
- (1965a) [1925], *La lucha contra el demonio*, en *Obras completas IV. Memorias y ensayos*, Barcelona, Editorial Juventud, pp. 85-330. Traducción de Joaquín Verdaguer.
- (1965b) [1931], *La curación por el espíritu: Mesmer–Mary Baker-Eddy–Freud*, en *Obras completas IV. Memorias y ensayos*, Barcelona, Editorial Juventud, pp. 331-646. Traducción de Francisco Payarols.
- (1978a) [1932], *María Antonieta*, en *Obras completas II. Biografías*, Barcelona, Editorial Juventud, pp. 11-495. Traducción de Ramón M.^a Tenreiro.

- (1978b) [1919], *Tres maestros*, en *Obras completas II. Biografías*, Barcelona, Editorial Juventud, pp. 497-664. Traducción de José Fernández.
- (1978c) [1928], *Tres poetas de su vida*, en *Obras completas II. Biografías*, Barcelona, Editorial Juventud, pp. 947-1219. Traducción de Joaquín Verdaguer.
- (1998) [1943], *Tiempo y mundo. Impresiones y ensayos (1904-1940)*, Barcelona, Editorial Juventud. Traducción de José Fernández.
- (2002) [1942], *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Acantilado. Traducción de J. Fontcuberta y A. Orzeszek.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abril, Manuel 519, 524
Alain. Véase Chartier, Émile-Auguste
 Alarcón, Pedro Antonio 341, 448, 454, 473, 497-498, 500-501, 503, 530, 616
 Alas, Leopoldo 348, 378, 379, 487, 497, 499, 500, 501, 503, 541, 547, 548, 549, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 601, 618, 619
 Alcalá Galiano, Álvaro 11, 35, 270, 279, 281-287, 290, 297, 329, 336, 340, 468, 526, 531, 628, 646, 652
 Alfaro, José María 295, 310, 315, 332, 346, 530, 532-533, 540-542, 546
 Almagro San Martín, Melchor 452
 Alomar, Gabriel 477, 485, 521, 524
 Alonso, Damaso 303, 389, 457, 460, 486, 521, 524
 Alonso Iglesias, Remedios 27, 351, 356, 373, 402, 405, 434
 Altolaguirre, Manuel 19, 389, 456
 Andrade, Juan 526
 André, Marius 270
Andrenio. Véase Gómez de Baquero
 Arderius, Joaquín 19, 311, 521, 524
Ariel, o la vida de Shelley, 18, 32, 42, 52, 55, 67, 125, 133-135, 138, 140-142, 146, 149, 162, 170, 172-190, 192, 195, 202, 204-207, 214, 226, 244, 273, 275, 282, 290, 308-309, 316, 322, 346, 379, 472, 520, 569, 626
 Arenal, Concepción 348, 448, 472, 487, 489, 497-498, 500-501, 504, 522, 547, 549, 585-589, 601-604, 616, 618-619
 Arnas Mur, Susana 20, 609
 Arnold, Thomas 60, 85-86, 92-94, 100, 151, 177, 255, 356
 Arnoux, Alexandre 222
 Artigas, José Gervasio 482, 497, 500, 501, 511, 521
 Artiles Rodríguez, Jenaro 329-330, 528
Aspectos de la biografía, 31, 59, 69, 134-135, 148-149, 153-154, 169, 171-172, 175, 185, 190-191, 203, 221, 225, 230, 234, 277, 341, 348, 353, 369, 373, 380, 393, 411, 419, 432, 494, 526, 606, 611, 625
 Assouline, Pierre 22, 213
 Aviraneta, Eugenio de 302, 362, 393, 448-449, 472, 477, 491, 493, 497-498, 500, 503, 517, 526, 529, 536
 Ayala, Francisco 19, 271, 291, 295, 305, 321, 336, 363, 386, 389, 449, 456, 459, 463, 487, 500, 505, 513, 521, 534, 539, 540
 Azaña, Manuel 277, 468, 521, 524, 608
 Azcona y Díaz de Rada, José María 506, 511
Azorín. Véase Martínez Ruiz, José
 Babelon, Jean 213, 218, 302, 394
 Bacon, Francis 111, 116
 Baeza, Ricardo 12, 35, 125, 209, 240, 249-250, 279, 281, 283, 289-299, 309, 312, 314, 316, 321-322, 329, 331, 336, 340-341, 347, 354, 363, 374, 394, 468, 526, 534, 628, 646, 652
 Balmes, Jaume 503, 522
 Balzac, Honoré de 56, 64, 86, 133, 135, 137, 143, 170, 219, 223, 234-235, 252-253, 256, 263-264, 330-331, 402, 406, 520, 649
 Barbusse, Henri 218-219, 303
 Baroja, Pío 11, 293, 297, 302, 316, 355, 362, 393, 397, 401, 404, 444-445, 448-449, 452, 472, 487, 491, 493-494, 499, 503, 506, 508-509, 517-518, 526, 529, 534, 536-537, 645
 Batchelor, John 22
 Baudin, Louis 271, 394
 Bécquer, Gustavo Adolfo 341, 348-349, 393, 445, 475, 486-487, 493, 497-498, 500-501, 523, 539, 541, 545, 549, 566-570, 574, 601, 604, 615
 Bell, Clive 72, 120
 Bello, Luis 281, 311-313, 341, 391, 525, 529-531, 537, 546-547, 550
 Belloc, Hilaire 303, 336
 Benjamin, René 64, 219
 Benoist, Charles 470
 Benton, Michael 22, 43-44, 81
 Bercovici, Konrad 394
 Bergamín, José 404, 457, 460, 486, 521, 524
 Bergson, Henri 51, 62-63, 69, 137, 156, 237-238, 302, 383, 394, 418, 474, 623, 625, 647, 649
 Bermejo de la Rica, Antonio 489
 Bermúdez de Castro, Luis 506, 507, 512, 513
 Bermúdez de Castro, Salvador 506, 514, 534
 Bertrana, Prudenci 485, 521
 Bertrand, Louis 72, 364, 372
 Bismarck, Otto von 240, 245-246, 315-16, 331, 342, 394, 529
 Blasco Ibáñez, Vicente 274, 397, 449, 452
 Böhl de Faber, Cecilia 448, 449, 473, 497, 498, 500, 501, 503, 531
 Bolívar, Simón 185-186, 272, 448, 470, 481-482, 497, 500-501, 508, 518, 526, 532, 537
 Boves, José Tomás 472, 497, 500-501
 Bos, Charles du 67, 138, 141
 Boswell, James 43-44, 48, 63, 71, 123, 139, 154, 270, 291
 Botrel, Jean-François 473
 Bowie, Malcolm 60-61
 Brach, Paul 220, 357, 359
 Bradford, Gamaliel 46-47
 Brenan, Gerald 72
 Brion, Marcel 213, 216, 218
 Brisset, Laurence 22
 Burckhardt, Jacob 243
 Bustamante, Carlos María de 473, 497, 500-501, 504, 540
 Byron, George Gordon 108, 135, 143, 172-176, 182-183, 185-189, 191, 194, 197, 217, 308, 567
Caballero, Fernán. Véase Böhl de Faber, Cecilia
 Cabezás, Juan antonio 11-13, 33, 35, 281, 348, 368, 377,

- 378-379, 448, 459, 489, 499, 501, 506, 508, 518, 547-550, 579-588, 601, 603-604, 616-619, 621, 632, 634, 645-646, 655-656, 658
- Cabrera, Ramón 485-486, 508-509, 521-522, 524
- Cacho Viu, Vicente 388
- Calvo de Rozas, Lorenzo 519
- Calvo Sotelo, José 465
- Calvo, Luis 346-347
- Calvo, Rafael 523
- Campoamor, Ramón de 440
- Candelas, Luis 348, 349, 362, 365, 385, 407-408, 448, 469, 477-478, 486, 493-494, 497, 500, 514, 529, 545-546, 549, 570-575, 579, 581, 601, 603-604, 607, 609, 616-617, 619
- Cánovas del Castillo, Antonio 435, 441, 444-445, 449, 458, 461, 470, 472, 491, 497, 500, 509, 514, 526, 534-535, 621
- Capdevila, Arturo 456, 506, 510, 516, 541
- Carande, Carande 459
- Carco, Francis 64, 221
- Cardona, Rodolfo 444
- Carlos VII, 448, 491-493, 497, 512, 531, 532
- Carlyle, Thomas 44, 71, 77-78, 85, 243, 276, 331, 375-376, 534
- Carré, Jean-Marie 216, 219, 230, 273
- Carretero, José María 397
- Casanova, Giacomo 252, 254
- Cassou, Jean 216, 364-365, 394
- Castalión contra Calvino, 256, 259
- Castañeda, Francisco 473, 497, 500-501, 504, 541
- Castelar, Emilio 348, 350, 452, 461, 470, 493, 497, 500, 504, 509, 545, 549, 560-565, 582, 584, 601-602, 605-606, 609, 614-616, 619
- Castellano, Phillipe 9, 32
- Cerezo Galán, Pedro 409, 414, 418, 420, 422, 424, 427-429, 436
- Cerisier, Alban 23, 212-215, 218
- Cervantes, Miguel de 282, 339, 355, 398, 581, 603, 621
- Céspedes, Carlos Manuel de 497, 500-501, 512, 526, 532
- Chabás, Juan 11-13, 19, 24, 30, 33, 35, 241, 281, 297, 348, 352-353, 357, 368, 374-377, 379, 386, 404, 406, 432, 485, 487, 505-507, 518, 530, 547, 549-550, 574, 593-598, 601, 604-606, 608, 610, 621, 632, 634, 645-646, 655-656, 658
- Chacel, 24, 297, 349, 355, 384-385, 389, 404-405, 407, 408, 476, 478, 519, 629, 652
- Chacón y Calvo, José María 541-542
- Chartier, Émile-Auguste 136, 181
- Chartier, Roger 136, 209
- Chasles, Pierre 394
- Chaumeix, André 54, 65, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 339, 626, 650
- Chéjov, Antón 137
- Cheste, conde de. *Véase* Pezuela, Juan de
- Chesterton, Gilbert Keith 213, 216, 332
- Chevalier, Jacques 18
- Ciges Aparicio, Manuel 448, 506, 508, 534, 536, 631, 655
- Clara Rosa. Véase* Olavarrieta, Juan Antonio de
- Clarín. Véase* Alas, Leopoldo
- Clifford, James K. 47
- Cocteau, Jean 310, 350
- Condorcet, Nicolás de 134
- Conrad, Joseph 51, 211, 332, 400
- Contreras, Alonso de 27
- Cook, Edward 50, 90
- Copeau, Jacques 210
- Corominas,
- Coromines, Pere 485, 524
- Cortés, Donoso 285, 302, 374, 394, 482, 487, 497-498, 500, 504, 506, 519
- Cossío, José María de 352, 521, 524
- Costa, Joaquín 272, 350, 438, 448, 497-498, 500, 503, 533, 536, 631, 655
- Cousin, Victor 134, 208
- Crémieux, Benjamin 187, 206, 218, 226, 232, 233, 234, 235
- Croce, Benedetto 398, 401, 411, 515
- Cross, Wilbur 78-79, 98, 106, 153
- Cuchares, Curro 486, 521
- Curtius, Ernest-Robert 138
- Dalí, Salvador 454, 459
- Daranas, Mariano 277
- de Burgos, Carmen 492, 523
- Darío, Rubén 330, 513, 520, 522, 524
- Délano, Luis Enrique 484
- Desbordes Valmore, Marceline 251
- Desjardins, Paul 138
- Díaz Fernández, José 17, 19, 310, 314, 323-324, 326-327, 331, 345, 525, 529, 531-533, 538, 544, 547, 566
- Díaz-Plaja, Guillermo 314, 447, 486, 545
- Dicenta, Joaquín 397
- Dickens, Charles 135, 252, 253, 273
- Diego, Gerardo 389, 455-456, 458, 460, 487, 522, 524
- Díez Mathieu, Aurelio 471, 476, 479-480, 492
- Díez, Matilde 522, 576, 578, 604
- Díez-Canedo, Enrique 269, 275, 281, 299-300, 304-305, 316, 351, 355, 457, 529-531, 537
- Dilthey, Wilhelm 307, 409, 429, 474
- Disraeli*, 135, 190-206, 213, 270, 273, 284, 299, 308, 322, 371
- Disraeli, Benjamin 18, 34, 57, 78, 96, 102-104, 108, 135, 137, 139, 143, 145-147, 150, 152, 156, 162, 164, 172-173, 190-206, 213-217, 226, 230, 238, 270, 273-274, 277, 283-284, 286-287, 299, 305, 308, 316, 322, 371, 394, 454, 470, 502, 539
- Domenchina, Juan José 303-304, 336
- Domínguez Arévalo, Tomás 492-493, 506, 531
- Donoso, Armando 271, 391, 479
- Dosse, François 22, 44, 126, 254
- Dostoievski, Fiódor 51, 63, 113, 156, 211, 218, 252, 253, 333, 334, 394, 403, 406, 408, 621, 625
- Dowden, Edward 173, 273
- Drinkwater, John 295
- Droit, Michel 22, 143, 146, 187
- Drouin, Henri 210, 216, 306
- Rivas, duque de. *Véase* Saavedra, Ángel
- Durán Blázquez, Manuel 9, 32

- Echegaray, José 522
- Edel, Leon 22, 42, 43, 44, 52, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 71, 90, 119, 126, 127, 165
- El Caballero Audaz. Véase Carretero, José María
- El Empecinado. Véase Martín Díez, Juan
- El mundo de ayer*, 251, 254, 260, 394
- Eliot, T. S. 151, 326, 354, 356
- Entrambasaguas, Joaquín de 475, 486, 521
- Escholier, Raymond 394
- Espartero, Baldomero 438, 467, 477, 491, 493, 497-498, 500, 509, 515-516, 526, 538, 621
- Espasa Anguera, José 474
- Espina, Antonio 11-13, 19, 24-25, 28, 30, 33, 35, 169, 269, 281, 297, 311, 348, 349, 355, 357-370, 380, 385-386, 389, 402, 404, 407-408, 432, 456, 460, 469, 476, 478, 480, 487, 493-494, 505-507, 518, 526-527, 529-530, 534-536, 540, 542, 545-547, 549-550, 570-579, 581, 602-604, 606, 608-609, 616-617, 621, 623, 629, 632-634, 645-646, 652, 655-658
- Espronceda, José de 385, 523, 524, 567, 576
- Estelrich, Joan 520, 524
- Fagés de Climent, Carles 495
- Fernández Abril, Ricardo 452
- Fernández Almagro, Melchor 11-12, 15, 28, 32, 36, 362, 384-385, 390, 414, 447, 449-491, 494-495, 504, 506, 508, 513-516, 518-519, 521, 524, 526, 534, 542, 544, 557, 573, 579, 597, 630, 645, -646, 654
- Fernández Cifuentes, Luis 17, 24, 300, 351, 397-398, 400-401, 405
- Fernández de Córdoba, Fernando 282
- Fernández y González, Manuel 475
- Fernandez, Ramón 138, 156, 173, 174, 213, 216, 217, 228, 235, 236, 237, 365
- Fernández-Cancela, Luis 318-319
- Flores Arroyuelo, Francisco J. 509, 517
- Fontenelles, Bernard le Bovier de 76, 134
- Forster, Edward Morgan 72, 84, 122, 151, 153, 160, 161, 167, 168
- Fortuny, Marià de 484, 486, 495, 497-498, 500, 522
- Fouché, Joseph 23, 209, 212-215, 218, 255-257, 316, 323, 544
- Francés, José 397
- Frascuelo*. Véase Sánchez Povedano, Salvador
- Freud, Sigmund 16, 51, 59-61, 69, 113-114, 151, 156, 252, 254-255, 334, 354, 383, 389, 411, 510, 623, 625, 647, 649
- Fry, 72, 119, 120, 128, 130, 138
- Fuentes Mollá, Rafael 405
- Fuentes, Víctor 551, 556, 565, 568, 609
- Gabriel y Galán, José María 497, 499, 500, 501
- Galán, Fermín 19, 311
- Gállego, Vicente 463
- Gallego Burín, Antonio 450, 454, 455, 459-461, 474-477
- Gallimard, Gaston 20, 22, 71, 149, 191, 209-214, 216, 218-219, 221-222, 227, 230, 303, 306, 310, 332, 358, 364, 387, 394, 395, 472, 627, 651
- Galzy, Jeanne 271, 305
- Gamazo, Germán 487-488, 497, 500
- Gambín, Francisco 465
- Ganivet, Ángel 350, 452-453, 455, 457, 464, 621, 630, 654
- Garcés, Tomàs 519, 520
- García de Tassara, Gabriel 519
- García del Real, Eduardo 493, 506, 507, 512
- García Gutiérrez, Antonio 577
- García Lorca, Federico 17, 389, 451, 453-456, 460, 463, 466, 482, 487, 508
- García Mercadal, José 490, 542, 546
- García Morente, Manuel 391, 474, 523
- García Valdecasas, Alfonso 459
- García-Abad, M.^a Teresa 456
- Gard, Martin du 136-138
- Garraty, John Arthur 22, 46, 47, 51, 62, 65
- Geiger, Raymond 216, 232
- Gelber, Mark H. 23
- Ghéon, Henri 210
- Gide, André 63, 136, 137, 138, 145, 187, 210, 211, 215, 289
- Giménez Caballero, Ernesto 30, 280, 292, 315, 389, 456, 466, 478, 486, 524, 534, 543
- Gladstone, William 71, 78, 94, 96, 102, 191, 198-202, 205, 283
- Goethe, Johann Wolfgang von 57, 143, 170, 216, 226, 240-242, 244, 246, 248-249, 254, 273, 276, 289, 294, 307, 315-316, 335, 344, 366, 378, 394, 403, 414-415, 419, 421-423, 428-430, 446, 494, 536, 604
- Goldsmith, Margaret 218
- Gómez Abascal, Ricardo 362-363, 519
- Gómez Chaix, Pedro 506, 512, 532, 619
- Gómez de Baquero, Eduardo 6, 11, 282, 287-289, 312, 329, 380, 435, 455, 528, 540, 543, 628
- Gómez de la Serna, Ramón Gómez 18, 20, 169, 271, 300, 322, 349, 351, 355, 359, 362, 363, 365, 372-373, 381, 389, 397, 405, 408, 432, 454, 456, 470, 523, 608
- González Ruano, César 309, 465, 488
- González y Rodríguez de la Peña, Hipólito 448, 506, 508, 515
- Gordon, Charles George 85, 94-96, 139, 191, 325, 353, 356, 393, 470
- Gosse, Edmund 49, 142
- Goya, Francisco de 18, 20, 27, 216, 270-271, 312, 349, 361-363, 394, 429-432, 445, 470, 510
- Gracia, Jordi 374, 386, 407, 582
- Gramsci, Antonio 65
- Grandmeison, M. Geoffroy de 466
- Grappin, Pierre 254
- Gray, Rockwell 386, 387, 388, 404
- Grossman, Lionel 22
- Guedalla, Philip 46-47, 97, 151, 248
- Guerrero Ruiz, Juan 456, 460
- Guéry, Suzanne 22
- Guillén, Jorge 17, 324, 385, 389, 456-457, 459-460

- Guillermo II, 240, 246, 249, 289, 315-316, 329, 394, 448
- Guinard, Paul 277
- Gullón, Ricardo 323-325, 337, 339, 363, 451, 462-463, 630, 654
- Gundolf, Friedrich 316, 333
- Guzmán, Eugenia de 448, 495, 497-498, 500, 514, 528
- Guzmán, Martín Luis 11, 349, 487, 506, 509-510, 534-536, 645
- Habsburgo y Lorena, María Cristina de 490, 491, 493, 496-498, 500, 514, 538, 552, 581
- Hackett, Francis 46-47
- Harris, Frank 273, 283, 289, 293
- Hazard, Paul 216, 394, 470
- Heidegger, Martin 26, 409-410, 414
- Hernández Cano, Eduardo 9
- Hernández, Remée 295, 331, 532
- Hidalgo Durán, Diego 455, 493, 506
- Hitler, Adolf 240, 250, 258, 259
- Hoberman, Ruth 22, 42, 51, 53, 72, 79, 82-84, 97-98, 122, 127, 151, 599, 610
- Hoffmann, Abraham 307, 377
- Hölderlin, Friedrich 252-253, 539, 569
- Holroyd, Michael 22, 73-75, 81, 84-85, 87, 89-91, 94, 97-98, 106, 108-111, 113-114, 117-118, 121, 126-128, 249
- Hoyos y Vinent, Antonio 397
- Hugo, Victor 133, 135, 143-144, 207, 358, 397, 434, 567, 576, 604
- Huizinga, Johan 68, 239, 328, 426
- Iglesias, Pablo 19, 448, 491, 497, 500, 502, 532
- Insúa, Alberto 302, 397
- Iparaguirre, José María 272, 473, 497, 500-501, 508, 518, 529, 537
- Isabel II, 448, 495, 497-498, 500, 508, 514, 526, 537, 552-554, 578
- Isabel y Essex*, 34, 60, 69, 80, 81, 83, 108, 109-114, 117, 122, 126-128, 286, 326, 327, 343, 393-394
- Íscar Peyra, Fernando 506, 508
- Iswolsky, Hélène 358, 394
- Jaloux, Edmond 138, 187, 204, 206, 225-226
- Jaramillo, Mario 26, 393, 431
- Jarnés, Benjamín 11- 13, 19, 24-25, 28, 30, 33, 35, 81, 97, 169, 263, 270, 281, 288, 297, 300, 348-350, 355, 357-359, 365, 368-374, 378, 380-381, 386, 389, 393, 404-406, 432, 448-449, 456, 460, 469, 472, 476, 478, 480, 486-487, 493, 499, 503, 505-507, 518, 520, 526-527, 530, 534-541, 543-547, 549-600, 602, 604-605, 607, 609-615, 619-621, 623, 627, 629, 632-634, 645- 646, 651- 652, 655-658
- Jefferson, Ann 22, 44, 45, 47, 48, 51, 52, 59, 63, 64, 65, 67, 207, 208, 225
- Jiménez, Mercelino 9, 300
- Jiménez, Juan Ramón 324, 452, 454, 530
- Jiménez Naranjo, Macarena 9, 25, 472, 477, 552, 565, 602, 607, 609-610, 613-614
- Johnston, George Alexander 41, 46, 52-55, 61, 69, 81-82, 225, 229, 240
- Jover Zamora, José María 490-491
- Joyce, James 17, 43, 63, 151, 211, 289, 326, 338, 354, 356
- Juan de la Encina. Véase* Gómez Abascal, Ricardo
- Juárez, Benito 493, 497, 498, 500-501
- Julio Romao. Véase* González y Rodríguez de la Peña, Hipólito
- Kafka, Franz 17, 63, 400
- Kahn, Máximo José 12, 35, 271, 279, 281, 314-321, 324, 331, 336, 341, 371, 375-376, 646
- Kauffman, Judith 22, 142
- Kendall, Paul Murray 68
- Keynes, John Maynard 72, 84
- Keyserling, Hermann Alexander Graf 287, 307, 474
- Kipling, Rudyard 137, 211, 332
- Kirkpatrick, María Manuela 19, 455, 488, 495, 497, 500
- Kleist, Henrich von 252-253, 367
- Koffeman, Maaike 22, 211-212
- Kolbert, Jack 22, 142-143, 147, 173-174, 180, 191, 205
- Kopp, Robert 23, 212-213
- La curación por el espíritu*, 252, 254-255, 333-334
- La lucha contra el demonio*, 252-253, 333-335
- Lafaye, Jean-Jacques 252, 258-259
- Laín Entralgo, Pedro 458-460, 462
- Laplane, Gabriel 274
- Larra, Mariano José de 293, 438, 445, 523-524, 529-530, 539, 577, 587, 602-604, 621, 633, 657
- Larraz, Fernando 387, 491-492
- Lasaga Medina, José 26, 386, 409, 410, 415, 416, 431
- Lasplaces, Alberto 506, 511
- Latorre, Gonzalo 465
- Le Grix, François 226, 231-233
- Ledesma Ramos, ramiro 488
- Lee, Sidney 49, 50, 122
- Leisen, Herbert Van 395
- Lenormand, Heinri-René 354
- León y Torrijos, Diego de 522
- Lewis, Wyndham 19, 198, 349
- Lincoln*, 240, 289, 313, 316, 353, 376-377
- Llanos y Torriglia, 458, 488-489, 506, 511
- López Campillo, Evelyne 27, 280, 349-351, 434, 455
- López Cobo, Azucena 392-393, 405
- López de Ayala, Adelardo 472, 497-498, 505
- López de Santa Anna, Antonio 487, 497, 500, 501
- López Frías, Francisco 426, 434, 436, 441, 443
- López Núñez, Juan 475
- López Prudencio, José 546, 578
- Losada, Gonzalo 289, 385, 470, 491
- Lozano Miralles, Rafael 451
- Lubbock, Percy 160, 402
- Ludwig, Emil 11-12, 16, 18-19, 22-23, 26, 31, 35, 41, 46, 52, 69, 81, 97, 148, 225, 239, 240-250, 259, 263-264, 276-277, 279, 286, 288-289, 293, 308, 313, 315-316, 318-320, 323-325, 329-340, 342, 344, 346, 363, 368, 374-379, 394, 395, 419-420, 422, 424, 437, 448, 470, 509, 514, 525,

- 526, 530-531, 533, 620, 626, 632, 645-646, 650, 655
- Macaulay, 243
- Machado, Antonio 316, 324, 452
- Madelénat, Daniel 22, 42, -43, 47, 51-52, 58, 62-63, 66-68, 147, 208, 239, 254, 342
- Maeztu, Ramiro de 271, 444, 453, 465
- Magallanes*, 256, 470
- Mainer, José-Carlos 24, 444, 445, 448, 460, 509
- Mallo, Maruja 459
- Malraux, André 212, 217, 301
- Manacorda, Telmo 493, 506
- Manning, Henry Edward 74, 85-88, 121, 356
- Mansfield, Katherine 72, 332
- Mañach, Jorge 493, 506, 510, 541
- Maragall, Joan 348, 484-485, 497, 500-501, 504, 547, 549, 593-598, 601, 604-605, 608, 610
- Marañón, Gregorio 20, 510, 519, 523-524
- Marcus, Laura 19, 51, 56-57, 59, 69, 241, 244, 349
- Marfil, Mariano 519
- María Antonieta*, 180, 254, 255, 257, 261, 303, 320, 321, 323, 378, 580
- Marías, Julián 386, 389, 398, 409-410, 417, 422, 424, 429, 442, 444, 510
- Marichalar, Antonio 11-13, 19, 33, 119, 270-271, 281, 284, 297, 301, 303, 317, 325-326, 348-349, 353-357, 363, 365, 371, 380-381, 385-386, 402, 456, 460, 476, 478, 487, 493, 506-507, 518-519, 526-527, 530, 533-535, 539, 547, 549-550, 589-590, 591-593, 604-605, 617, 621, 629, 632, 634, 645-646, 652, 655-656, 658
- Martí, José 493, 497, 499, 500-501, 506, 510, 541, 621
- Martin, Claude 23, 210
- Martin, Henri-Jean 209
- Martín Díez, Juan 519
- Martin-Chauffier, Louis 55-58, 67, 134, 142, 225-226, 234-235, 393
- Martínez Cachero, José María 458-459, 489
- Martínez Campos, Arsenio 445
- Martínez de la Rosa, Francisco 454, 497-498, 500, 502, 504, 531, 577
- Martínez de Sousa, José 37-38
- Martínez Ruiz, José 18, 20, 271- 272, 279, 318-319, 336, 349, 397, 444-445, 452- 454, 456, 465, 519-521, 524, 542-543, 545, 583, 600
- Martínez Rus, Ana 448-449, 482
- Mas Ferrer, Jaime 570-571, 609, 621
- Maseras, Alfons 486, 495, 506, 508, 522
- Massis, Henri 406
- Matuschek, Oliver 255, 256, 259
- Maura Gamazo, Gabriel 454, 458, 490, 514
- Maura, Antonio 441, 453-454, 488, 490, 497, 500, 512, 514, 519
- Mauriac, François 64, 137-138, 220-222, 236, 312, 321-322
- Maurois, André 11-12, 16, 18, 22, 26, 30- 35, 41-43, 45-46, 52, 55, 57-60, 62, 66-67, 69, 71, 79-81, 83, 96-97, 103, 122-124, 133-206, 213-215, 217, 219, 221, 225-227, 230-235, 237-249, 253, 257, 259-260, 262-264, 269-270, 273-275, 277, 279, 282, 286-290, 299, 305, 308-310, 316, 320, 322, 325-326, 332-334, 336, 341, 344-346, 348, 351, 353, 363, 365-371, 373, 378-381, 386, 393, 395, 402, 411, 419-422, 424, 430, 432, 437, 470, 474-475, 477, 494, 502, 509, 514-515, 517, 525-527, 529, 531, 533, 535, 537, 544, 550, 555-556, 569, 571, 590, 593, 599-601, 606, 611, 620, 624-626, 629-630, 632-633, 645, 648-650, 652, 654-657
- Melgar y Trampús, Francisco 506, 511
- Mella, Matías Ramón 521
- Méndez Núñez, Casto 497, 507, 516, 533
- Mendívil, Manuel de 506-507, 512, 516, 533
- Menéndez Pelayo, Marcelino 352, 490, 503, 521, 523
- Menéndez Pidal, Ramón 312, 390, 392, 461, 474
- Meredith, George 211
- Merino, Jerónimo 473, 487, 497-498, 500, 504, 513, 535, 539
- Mesmer, Franz Anton 252, 254, 255, 334
- Mesonero Romanos, Ramón de 603
- Milanovich, Nadia 215
- Mina, Francisco Xavier 349, 477, 487, 497, 498, 500, 501, 521, 534, 535, 536
- Mirabeau, conde de. *Véase* Riquetti, Honoré Gabriel
- Miranda Junco, 300, 301
- Miró, Gabriel 18, 406, 548
- Molière, 216-217, 228, 235-236, 365-366, 370, 486
- Mommsen, Wilhelm 243, 342
- Monnet, Claude 22, 137, 140, 144, 146, 157, 165, 172-177, 180-181, 203-206
- Montalvo, Juan 522
- Montes, Eugenio 37, 327-328, 340-347, 363, 371, 397, 435
- Moore, George Edward 74, -75
- Mora Guarnido, José 453, 461, 482
- Morato, Juan José 448, 491, 506, 513, 532
- Morino, Lina 210, 211
- Morón Arroyo, Ciriaco 410
- Mourlane Michelena, Pedro 533
- Muñoz, Felipe 506, 510
- Muñoz Arconada, César 19, 25, 301-302, 306, 336, 456, 487
- Mussolini, Benito 240, 273, 327, 394
- Nadel, Ira Bruce 22, 50, 64, 69, 127
- Napoleón, 161, 207, 217, 240-241, 244, 246, 248-249, 256, 276, 286-287, 289, 315, -316, 323, 349-350, 374-376, 394, 411, 498, 528, 539, 571
- Narváez, Ramón María 440, 519, 522, 612
- Nerval, Gérard de 47-48, 372
- Neville, Edgard 460
- Nicolson, Harold 49-50, 59, 69, 83, 97, 122, 124-126, 148, 151, 153-155, 157-158, 162, 165
- Nietzsche, Friedrich 51, 252-253, 289, 307, 313, 437, 444, 559, 580, 595
- Nightingale, Florence 85-86, 89-92, 356

- Noel, Eugenio 276, 302, 313, 324, 337
- Novarr, David 22, 47, 49-50, 65, 122, 154
- Novás Calvo, Lino 19, 26, 337-340
- Núñez de Arenas, Manuel 362, 466-467, 519
- Obregón, Antonio de 323, 359, 510, 529, 536, 540
- Olarra, Mauel 471, 479, 480, 482, 484, 487, 491
- Olarra Jiménez, Rafael 479
- Olasagasti, Tomás 26
- Olavarrieta, Juan Antonio de 497
- Olivera Zaldúa, María 387, 492
- Olivero, Isabelle 23, 207, 209
- Oller, Narcís 341
- Olózaga, Salustiano 362, 477, 519, 522
- Ontañón, Eduardo de 25, 487-488, 506, 508, 513, 535
- Orlando, 69, 108-109, 119-120, 122, 126-128, 610
- Ors, Eugeni d' 20, 25, 216, 292, 312, 394, 519, 522, 524
- Ortega Munilla, José 393
- Ortega Spottorno, José 386, 390
- Ortega Spottorno, Soledad 386
- Ortega y Gasset, José 9, 11-12, 15, 20, 21, 24-28, 30, 32-33, 35-37, 57-58, 125, 146, 210, 269, 271, 280, 288, 290, 294, 299, 300-302, 306-307, 313, 314, 327, 349, 351, 356, 360-362, 367, 377, 380, 383-447, 451-453, 455, 458, 460, 464-465, 471, 474, 476, 480, 482, 494-495, 498, 502-503, 508, 510, 519, 523, 528, 536, 549, 551, 560-562, 565, 599, 623, 627, 629-631, 634, 645-647, 650, 651-655, 658
- Ortega y Rubió, Juan 490
- Osorio y Silva, José 522
- Osuna, duque de. *Véase* Téllez-Girón, Mariano
- Oteyza, Luis de 505, 506, 508, 513, 539, 540
- Pabón, Jesús 459
- Padre Coloma, 285
- Palacio Valdés, Armando 341, 397
- Palma y Román, Angélica 363, 448-449, 477, 506, 510, 531
- Palomo, María del Pilar 25
- Papini, Giovanni 31, 46-47, 148
- Pardo Bazán, Emilia 285, 341, 452, 454, 523, 524
- Pastor, José Francisco 279, 312-313, 316, 333, 336
- Pater, Walter 51
- Pearson, Hesketh 46-47
- Pego Puigbó, Armando 25, 340
- Pemán, José María 465
- Pérès, Jean 56, 66, 225
- Pérez Bazo, Javier 24, 298
- Pérez de Ayala, Ramón 291, 340, 359, 397, 400, 453, 521, 523-524, 542
- Pérez Ferrero, Miguel 316, 333, 457
- Pérez Firmat, Gustavo 24, 209
- Pérez Galdós, Benito 324, 341, 355, 397, 444, 449, 452, 468, 503, 510, 520, 524, 556
- Pérez, Dionisio 18
- Pérez, Héctor 506
- Pezuela, Juan de, 472, 491, 497, 500, 511
- Pfandl, Ludwig 9
- Pfandl, Luis 349
- Pi y Margall, Francisco 391, 485, 504, 509, 521, 523-524
- Pineda, Mariana 463, 466, 474, 476
- Pirandello, Luigi 306, 353, 359
- Pla, Josep 485, 519-520
- Plutarco, 18, 25, 45, 78, 232, 243, 246, 252, 276, 278, 297, 305, 317, 334, 345, 375-376, 395, 447, 494, 534, 602
- Ponce, Aníbal 449, 493, 506, 512, 541
- Portell Vilá, Herminia 506, 512, 532
- Pourtalès, Guy de 149, 213, 215, 227, 230, 295, 394
- Preteceille, Ogier 274, 326
- Prévost, Jean 138, 140, 174, 189, 206, 213, 216, 226, 227, 270, 368, 394
- Prim, Joan 285, 477, 484, 493, 495, 497-498, 500, 502, 519-520
- Primo de Rivera, Miguel 36, 295, 350, 383, 396, 434, 436, 443, 465-467, 482, 485, 507, 546, 628, 651
- Proust, Marcel 43, 63, 80, 135, 137, 139, 143, 147, 156, 170, 211, 215, 335, 353, 354, 394, 403, 520, 625, 649
- Puig i Ferrater, Joan 275
- Pulido Mendoza, Manuel 11-12, 18, 25, 27, 51, 133, 210, 270, 278-279, 325, 434-435, 472, 481, 544, 560, 645
- Quijano, Alonso 465
- Quiroga Plá, José María 286, 321-322, 324, 520
- Racine, Jean 64, 78, 220, 221, 236, 312, 321, 322
- Ramírez de Villa-Urrutia, Wenceslao 19, 448, 472, 491, 506, 511, 514, 528, 611
- Ranke, Leopold von 243
- Ravage, Marcus 19
- Redondo, Gonzalo 433
- Regalado, Antonio 26
- Reina Victoria (de Inglaterra), 34, 71, 78, 80-81, 83, 86, 93, 96-101, 103-105, 108, 111, 118, 121, 128, 153, 156, 189-192, 202-203, 206, 249, 285, 316, 326, 328-329, 356, 470, 529, 539, 553, 591, 619
- Renders, Hans 68
- Répide, Pedro de 506, 508, 514, 536-537
- Reviron, Floriane 51, 72-76, 80-83, 90, 106, 115, 117-121, 126-128, 130, 148, 164
- Ribeiro, Aquilino 352
- Ríos, Blanca de los 488
- Ríos, Fernando de los 519, 524
- Ríos, Giner de 583
- Ripoll, Begoña 305
- Riquetti, Honoré Gabriel 27, 395, 430, 442, 443
- Rivera, Fructuoso 493, 497-498, 500-501
- Romero Roblero, Francisco 486, 521
- Ródenas de Moya, Domingo 24, 281, 402, 550-551, 606, 608, 610, 613
- Rodezno, conde de. *Véase* Domínguez Arévalo, Tomás
- Rodríguez Fischer, Ana 9, 24, 26, 209, 385, 434
- Rojas, Luisa 451, 453, 554
- Rolland, Romain 134, 208, 251, 254, 288, 332, 334, 512
- Romanones, Álvaro de Figueroa y Torres 448-449, 467, 490-491, 493, 506, 511, 514-516, 519, 529-530, 533, 537-538, 619
- Romanones, conde de. *Véase* Romanones, Álvaro de Figueroa y Torres
- Romea, Julián 348, 362, 472, 487, 497, 500, 503, 529,

- 540, 542, 545-546, 549, 570, 574, 575-579, 602-604, 617
- Romieu, George 367
- Rubio y González, Jorge 528, 533-534, 537-538, 542, 546, 620
- Ruiz Zorrilla, Manuel 497, 500, 512, 523, 532, 565, 567, 578
- Russell, Bertrand 72, 389
- Ruyters, André 210
- Saavedra, Ángel 486, 520-521, 523, 534, 577
- Saboya, Amadeo de 493, 495, 497, 500, 538
- Sackville-West, Vita 126-127
- Sagasta, Práxedes Mateo 449, 463, 472, 488, 491, 495, 497, 500, 514-515, 526, 529, 533, 538, 619
- Sainte-Beuve, Charles Augustin 43, 62, 134, 139, 208, 284, 364, 368
- Sáiz, María Dolores 280
- Salado Álvarez, Victoriano 506, 512, 540
- Salamanca, José de 310-311, 445, 448, 491, 493, 497-498, 500, 508, 515, 519, 520, 583, 604
- Salas, Jaime de 26
- Salas, Tomás J. 27, 431
- Salas Viu, Vicente 532, 572
- Salaverría, José María 18, 271, 297, 314, 448, 481, 506, 508-509, 518, 529, 532, 536-537
- Salazar, Adolfo 19, 305, 309-310, 328-329, 332-335, 339, 352, 457, 519, 524, 530, 543
- Salazar y Chapela, Esteban 309, 334-335, 345
- Salinas, Pedro 17, 306, 389, 456-457, 459-461, 487, 545
- Salomé, Lou Andreas 307
- San Martín, José de 482, 493, 497, 500-501
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto 18
- Sánchez Guerra, José 524
- Sánchez Povedano, Salvador 472, 487, 497, 499, 500
- Sánchez Rivero, Ángel 270, 284, 371, 502, 519-520, 524
- Sánchez Vigil, Juan Miguel 9, 32, 387, 390-391, 474, 492
- Santa Marina, Luys 19, 349, 486, 490, 521, 524
- Santovenia y Echaide, Emeterio S. 493, 506
- Sanz, Diana 9, 30, 210, 387
- Sanz del Rfo, Julián 503, 582
- Saravia, José Antonio de 487, 493, 497, 500
- Sarmiento, Domingo Faustino 271, 449, 483, 493, 497-498, 499, 501, 512, 526, 541
- Sarrailh, Joseph 468
- Savalls, Francesc 519-520
- Scheuer, Helmut 23, 239, 242, 246
- Schlumberger, Jean 136, 137, 138, 205, 206, 210, 231-233
- Schopenhauer, Arthur 51
- Schramm, Edmund 505-506, 519
- Schwartz, Edward 349
- Schwob, Marcel 47-48
- Semeran, Alfred 218
- Sender, Ramón J. 19
- Senhouse, Roger 109, 126
- Seoane, María Cruz 280
- Segura Covarsi, Enrique 29
- Serna, Ramón de la 505
- Serrano, Francisco 287, 448, 478-479, 491, 497, 500, 528
- Serrano Asenjo, José Enrique 9, 11-12, 20, 25-27, 34, 61-62, 81, 127, 210, 239, 241, 254, 272, 294, 298, 355, 376, 407, 412, 418, 431, 433-434, 556, 559-560, 568, 589, 591-592, 607, 609-610, 613, 628, 645, 651
- Shakesperare, William 176
- Shelley, Percy Bysshe 18, 32, 34, 42, 55, 123, 125, 133-135, 139-142, 152, 162, 164, 170, 172-190, 197, 200, 204, 207, 269, 273, 282, 308, 322, 351, 472, 539, 569, 601, 626, 650
- Shelston, Alan 22, 126
- Silió, César 19, 454, 471, 506, 512, 514
- Soguero García, Francisco Miguel 24-26, 30
- Soldevila-Durante, Ignacio 405
- Sor Patrocinio, 25-26, 288, 348-349, 369, 378, 448-449, 472, 477-479, 486, 493, 497, 500, 539-540, 543-546, 549, 551-555, 557, 579, 600-602, 606-607, 609-614, 617-619
- Soria Olmedo, Andrés 24, 457
- Spengler, Oswald 287, 341, 389, 474
- Stendhal, 134, 149, 216, 252, 254, 321, 354, 359, 394
- Stephen, Leslie 49, 118-120
- Sternheim, Carl 349
- Stevenson, Robert Louis 211
- Strachey, Lytton 11-12, 16, 22, 25, 31, 34, 41-43, 46-47, 49-50, 52, 60, 62, 68, 71-128, 130, 133-135, 138-142, 144, 147-148, 150-156, 160-162, 164, 166, 169, 173, 175, 177, 188-191, 195, 200, 202, 206, 213, 216, 225, 231, 238-239, 241-242, 245, 248-249, 251, 261, 263-264, 269-270, 274, 279, 283, 285-287, 291, 299, 316, 324-329, 332, 336, 338, 340, 343-344, 349, 353, 355-357, 367, 369, 383, 386, 393, 402, 419-420, 433, 437, 463, 470, 505, 509, 513, 516, 525, 527, 529, 531, 533, 539-540, 550, 553, 562, 593, 599, 601, 606-607, 619-620, 626, 632-634, 645, 649, 655-658
- Suárez, Ada 20
- Suffel, Jacques 133, 138-140, 142-144, 147
- Teja Zabre, Alfonso 493, 506, 513, 520
- Tejada Fuentes, Jesús Gómez 26
- Télliz-Girón, Mariano 348, 355, 385, 473, 477-478, 487, 493, 497, 500, 504, 530, 539-540, 547, 549, 589-592, 604-605, 617
- Tenreiro, Ramón María 324, 378, 520-521, 523-524, 534-535, 542, 546
- Mancha, Teresa 384, 477-478, 519
- Thibaudet, Albert 226
- Tolstói, León 137, 208, 254, 288, 397
- Torre, Guillermo de 287, 385, 451, 455-457, 459-460, 462, 478-479, 481, 483, 510, 528, 530, 611
- Torres Bodet, Jaime 369, 519, 524, 526-528, 530, 620
- Tres maestros*, 251-253, 263, 333-334, 449
- Tres poetas de sus vidas*, 252, 333
- Triunfo y tragedia de Erasmo de Rotterdam*, 256, 258, 378
- Trueblood, David Elton 353
- Unamuno, Miguel de 271, 313, 321, 355, 360, 397, 400,

- 424, 444, 452, 508, 520, 521, 524
 Urbina y Melgarejo, Antonio 506, 511
 Urgoiti, Julián 491
 Urgoiti, Nicolás María de 21, 30, 32, 280, 390-392, 447, 456, 460-461, 471, 473, 477, 479-480, 482, 491, 630, 631, 654-655
 Valentine, Alan Chester 353
 Valera, Juan 341, 440, 475, 486, 521-522, 524, 565, 592, 617
 Valéry, Paul 165, 211
 Valle-Inclán, Ramón María del 397, 452, 454, 458, 461, 521, 524, 534
 Valls y Taberner, Ferran 485
 Van Halen, Juan 393, 448, 473, 487, 491, 493, 497, 499, 500, 503-504, 509, 517, 542
 Van Tieghem, Philippe 237-238, 344
 Vázquez Doderó, José Luis 488
 Vela, Fernando G. 279, 281, 306-311, 320, 333, 336, 363, 415, 478, 526
 Velázquez, Diego de 27, 274, 429-431
 Ventura, Pep 454, 485
 Verdguer, Jacinto 519, 523
 Verhaeren, Émile 251, 254
 Verlaine, Paul 108, 208
 Vernacet, E. R. 335, 336
 Vespucio, Américo 256
Victorians eminentes, 16, 42, 47, 74, 81, 84-101, 104-105, 108, 120, 121, 123, 133, 138, 183, 189-190, 231, 249, 269, 323, 325, 327, 353, 393, 419, 533
 Vidal, Fabián 455, 461
 Viñas Piquer, David 43
 Viñes Millet, Cristina 447, 450-452, 454-456, 459-462, 464-466, 486
 Vives, Juan Luis 27, 395-396, 429-430
 Vizcarra, Zacarías de 488
 Voltaire, 108, 134-135, 310, 334, 345, 394, 621
 Walter, James 56, 126
 Wassermann, Jacob 394
 Whibley, Charles 50
 Wilde, Oscar 218, 273, 283, 289, 293, 322
 Woollstonecraft, Mary 176, 181, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 190
 Woolf, Leonard Sidney 72, 274
 Woolf, Virginia 11, 17, 26, 34, 41, 43, 49, 63, 72, 80, 84, 98, 106, 108, 118-130, 131, 148, 150-151, 153-155, 157-158, 167, 211, 301, 325-326, 356, 610, 634, 645, 658
 Zamacois, Eduardo 397
 Zambrano, María 307-308, 454
 Zamora Bonilla, Javier 26, 386, 392, 409
 Zeidler, Paul Gerhard 218
 Zola, Émile 215, 218, 301, 303, 397, 582
 Zorrilla, José de 341, 610
 Zozaya, Antonio 397
 Zuleta, Emilia de 24, 288, 385, 552, 562, 621
 Zumalacárregui, Tomás 348-350, 448, 469, 473, 486, 493, 497-498, 500, 503, 509, 511, 539, 544, 549, 556-561, 600, 604-605, 607, 614-615, 633, 657
 Zweig, Arnold 255
 Zweig, Friderike, Maria 23, 254, 256, 263
 Zweig, Stefan 11-12, 16, 22-23, 31, 35, 41, 46, 60, 148, 239-240, 247-265, 279, 289, 316, 320-321, 323-325, 333-336, 339, 369, 373, 378-379, 394, 420, 424, 437, 449, 470, 509, 514, 525, 531, 544, 550, 569, 580, 619-620, 624, 626, 632, 645-646, 648, 650, 655-656

RESUME ET CONCLUSIONS POUR OBTENIR LA MENTION INTERNATIONAL AU DIPLOME DE DOCTEUR

RESUME

Cette thèse examine le phénomène de la nouvelle biographie en Espagne, appelée aussi biographie moderne, biographie romancée ou biographie romanesque. Il s'agit du renouvellement du genre biographique qui s'est développé en Europe, principalement en Angleterre, France et Allemagne entre les années 20 et 30 du vingtième siècle et qui a vécu un grand essor grâce à ses principaux auteurs — Lytton Strachey, André Maurois, Emil Ludwig, Stefan Zweig — et à la prolifération de collections éditoriales; un changement de paradigme qui supposa sa séparation de l'Histoire et sa consécration comme genre littéraire. La nouvelle biographie a été étudiée sur le plan international depuis différentes perspectives et ces dernières années les ouvrages d'Enrique Serrano Asenjo (2002) et Manuel Pulido Mendoza (2009) mettent en relief la participation espagnole dans ce fleurissement culturel européen.

Cette thèse complète ces ouvrages et analyse la tendance à partir d'une de ces collections biographiques: les vies espagnoles et hispano-américaines du XIX^{ème} siècle, une série pensée par José Ortega y Gasset et dirigée par Melchor Fernández Almagro dont 59 numéros furent publiés entre 1929 et 1942 par la maison d'édition Espasa-Calpe. Le choix et l'étude de cette entreprise biographique, la plus étendue et représentative de toutes les espagnoles, sont dus à plusieurs facteurs: l'importance d'Ortega comme promoteur culturel pendant la première moitié du vingtième siècle; ses implications littéraires, philosophiques et politiques; ainsi que sa longue liste d'auteurs — Pío Baroja, Benjamin Jarnés, Antonio Espina, Antonio Marichalar, Juan Chabás, Juan Antonio Cabezas, Martín Luis Guzmán, etc. —.

La thèse se divise en deux parties. La première concerne le changement de paradigme en Europe et, au-delà d'éclaircir les différentes terminologies et caractéristiques générales, examine le rôle de pionnier de Lytton Strachey — ainsi que les articles de Virginie Woolf —, la fonction d'André Maurois comme lanceur et

premier théoricien de la biographie moderne — à quoi il faut rajouter l'importance de l'édition des collections des *vies romancées* et le débat des critiques français autour de l'essor biographique —, et la fonction d'autres biographes comme Emil Ludwig et Stefan Zweig. La deuxième partie s'intéresse à la raison pour laquelle la nouvelle biographie arrive en Espagne et prend forme dans la collection des Vies. Pour cela il faut reconstruire la réception critique de revues comme *Revista de Occidente*, *El Sol* et *La Gaceta Literaria*. Ces articles révèlent la poétique de la biographie moderne dans laquelle ressortent entre autres, Alcalá Galiano, *Andrenio*, Ricardo Baeza et Máximo José Kahn, ainsi que les auteurs de romans qui seront biographes de la collection: Antonio Espina, Benjamin Jarnés, Juan Chabás et Juan Antonio Cabezas. On n'oublie pas dans cette partie les idées non conformes ni les similitudes avec la polémique française. Il faut mettre en avant l'importance de la série de Espasa-Calpe en comparaison avec d'autres maisons d'édition, ce pourquoi on étudie le travail d'Ortega y Gasset comme promoteur de la collection. Dans ce sens on devine jusqu'à quel point celle-ci devait répondre au roman *déshumanisé*, on aborde sa théorie biographique en accord avec la raison vitale et la raison historique et on distingue les influences politiques aux portes de la Deuxième République. On analyse aussi, le profil intellectuel du directeur d'édition, Melchor Fernández Almagro; la gestation, les objectifs et l'évolution de la série; la liste de biographes et biographiés et l'acceptation de la part des critiques et des lecteurs. Enfin, on examine un corpus de dix biographies, écrites par des romanciers avant-gardistes protagonistes de la réception critique: Jarnés, Espina, Marichalar, Chabás et Cabezas.

CONCLUSIONS

L'étude de la réception de la nouvelle biographie en Espagne au travers de la collection des Vies Espagnoles et Hispano-américaines du XIX^{ème} Siècle arrive à sa fin. Bien que certaines conclusions ont déjà été signalées au long de cette panoramique sur ce phénomène culturel il est bon d'insister sur les questions les plus importantes qui confirment l'hypothèse sur le fait que l'influence européenne dans le renouvellement biographique porté à terme par des auteurs comme Benjamin Jarnés ou Antonio Espina, entre autres, a été plus importante que ce que l'on a pensé jusqu'à présent et que par conséquent, les biographes espagnols ont le droit d'être inclus dans les histoires du phénomène biographique en même temps que leurs homologues européens. Autrement

dit, l'importance attribuée à la biographie dans les lettres espagnoles pendant les années vingt et trente, n'est pas un fait isolé, mais s'insère dans des coordonnées bien précises de cosmopolitisme intellectuel européen.

L'origine de la nouvelle biographie se trouve dans des revendications isolées apparues en Angleterre en France en Allemagne... Cependant, ces manifestations individuelles, finissent par se convertir en un phénomène historico-littéraire qui arrive comme tel en Espagne de la main de Ortega y Gasset. Il est prouvé que l'on ne peut pas partir du philosophe pour parler de la nouvelle biographie en Espagne, mais au contraire il faut remonter à l'origine européenne du renouvellement biographique pour comprendre ses causes, caractéristiques et principaux auteurs et en voir la continuité entre les Espagnols.

On a dit que les différentes manifestations de ce phénomène venaient de foyers européens. Cependant, le bouillon de culture dans lequel ceux-ci émergent est similaire. Ce n'est pas un hasard que la curiosité envers le genre biographique se réveille pendant la période entre guerres puisqu'entre ses détonateurs on trouve la première guerre mondiale comme contexte historique partagé dans lequel se produit une situation de rejet des causes qui la provoquèrent en même temps qu'une volonté de compréhension. A cela s'ajoute dans le contexte scientifique la théorie des pulsions inconscientes défendues par Sigmund Freud et qui change la manière de comprendre l'homme, un être plus complexe que ce qu'il s'était dit jusqu'à présent; et dans le contexte philosophique, le concept d'*intuition* développée par Henri Bergson et ses conséquences dans les rapports de l'homme avec le temps et l'espace. Ces facteurs insistent sur le scepticisme de la raison de la fin du siècle et ont une répercussion sur la fiction moderniste — dans sa version anglo-saxonne —, où la relation entre l'écrivain et le public devient inconfortable et une nouvelle notion de la conscience et du temps prend naissance (métaphysique, fragmentation, monologue intérieur, style indirect libre,...). La nouvelle biographie est une de ces manifestations modernistes fruit de cette crise de représentation du discours et de la vérité à laquelle s'unit la crise la nouvelle réaliste. Ainsi cette conscience du fait que tout discours est le fruit d'une interprétation avance l'analyse littéraire que Hayden White appliquera aux textes historiques depuis le contexte de la philosophie de l'histoire.

Dans ce contexte de crise de représentation esthétique, la biographie n'est pas un genre conservateur qui s'accroche au passé, mais qui échappe à son ancienne conception de sous-genre de l'histoire pour acquérir une totale autonomie artistique et

littéraire. Comme pratique moderniste, la nouvelle biographie s'éloigne de la présumée objectivité historique et met en valeur le rôle d'interprète du biographe, la complexité d'appréhender une vie et l'impossibilité de décrire tous ses détails. De plus, le biographe n'obéit plus à la demande de la famille du biographié et il ne mystifie et ne juge pas le personnage historique, mais son nouveau rôle est celui d'observateur impartial qui essaye de comprendre et offrir un modèle humanisé au lecteur — avec ses qualités et ses défauts — et non un héros avec lequel il est impossible de s'identifier.

Le facteur littéraire, en particulier celui qui est le plus proche des caractéristiques du roman, est sans doute le plus polémique et celui qui donne naissance à des étiquettes comme « biographies romanesques » ou « biographies romancées ». En Europe comme en Espagne, au long de la recherche il a été prouvé que le but de la nouvelle biographie et de ses principaux auteurs et défenseurs critiques n'est pas la fictionnalisation : pour cela il y avait déjà le roman historique du XIX^{ème}. Bien que les collections de biographies romancées soient un phénomène répandu, un produit éditorial qui a provoqué une certaine confusion entre le réel et le démontrable et la reconstruction arbitraire et fantaisiste, cette dernière n'était représentative que des biographies non réussies. Celles qui ont suivi la tendance défendaient la recette de la documentation minutieuse, la sélection du plus important dans la confection de la personnalité du biographié et l'exposition amène, claire et plaisante. C'est dans ce dernier point qu'entrent en jeu les qualités artistiques du biographe. Son outil principal est l'intuition, puisque dans ce genre il n'y a pas de place pour la vérité scientifique: le seul chemin pour accéder à l'homme c'est la vérité poétique. Justement pour cela, autant André Maurois que Stefan Zweig reprochèrent les biographies romancées parce qu'ils considéraient qu'elles enlevaient du prestige à la vertu de leur travail: le juste milieu entre documentation, intuition et expression sans oublier la vérité. Les critiques littéraires français et espagnols ont eux aussi censuré ces pratiques et ont maintenu l'idée que l'artiste est le seul capable d'écrire une biographie optimale et fidèle.

Par conséquent, les traits romanesques et littéraires de la nouvelle biographie affectent la présentation du personnage et la narration. Comme expose André Maurois dans son œuvre *Aspects de la Biographie*, un des premiers principes biographiques et texte capital pour les biographes modernes, la nouvelle biographie se conçoit comme l'expression de l'idée poétique de l'objectif. La voix narratrice biographique, au travers d'une omniscience plus ou moins partagée, applique à la vie du personnage historique, une structure dramatique dans laquelle se décrit la lutte entre destin et liberté. C'est-à-

dire, pour arriver à comprendre le biographié on applique une structure narrative avec une unité hypothétique que la vie réelle n'a pas: une inférence explicative à posteriori. C'est pour cela que certains auteurs comme Maurois appliquent le schéma prototype du *Bildungsroman* afin de représenter l'apprentissage de la vie de ce biographié, sa découverte du monde, le contact avec la réalité et les différents conflits et les prises de décisions vitales qui en découlent. Quant à la narration, ce style romanesque se trouve dans le paradoxe, l'ironie, l'antithèse, questions rhétoriques, prolepses, analepses, moyens de l'intrigue, structure épisodique — quelquefois proche de l'art cinématographique — etc.

De plus, justement à cause de cet intérêt pour la complexité de la personne de la que Maurois parle, bien que la nouvelle biographie se développe dans le contexte de crise du roman réaliste, beaucoup de ces nouveaux biographes font référence aux romanciers qui conforment la généalogie du roman du XIX^{ème}, par leur préoccupation pour l'individu. Cette lignée est particulièrement représentative dans *Aspects de la Biographie*, où on apprécie l'évolution qui va de *La Comédie humaine* de Balzac au réalisme plus psychologique de Dostoïevski et son idée de la multiplicité de l'âme et qui débouche dans l'analyse du détail pour comprendre cette psychologie qu'apporte Proust, déjà connaisseur des théories psychanalytiques de Freud et de la théorie du temps de Bergson. La biographie prend la relève et approche ces ingrédients disparus du roman moderniste au lecteur pour élaborer une nouvelle comédie humaine à partir de personnages historiques, mais soulignant le caractère subjectif et la complexité de ce travail de reconstruction. Les critiques espagnols signalèrent justement que la perte de persuasion du romancier trouvait une sortie dans la biographie. De cette façon il se produit une inversion de coordonnées, puisque si bien le roman réaliste invente des héros qui deviennent réels, la nouvelle biographie raconte le destin des héros historiques comme s'ils étaient des personnages de roman.

Par conséquent, chaque auteur conçoit le genre en fonction de ses propres idées, mais partage une intuition similaire dans laquelle le poète, l'artiste, est le nouveau chargé d'animer l'histoire, de servir d'interprète entre l'histoire comme démiurge et le lecteur. Strachey est le premier chronologiquement, à faire que la biographie ne soit plus un mausolée et à exposer les faits sans les imposer, pour que le lecteur tire ses conclusions; bien que d'après cela la subjectivité même apportée par le biographe, règle aussi cette interprétation, ironique dans le cas de l'écrivain anglais. Tout le monde reconnaît une nouvelle valeur morale dans ses biographies liée à cette humanisation des

personnages historiques. Chez Strachey la volonté est de démystifier toute la morale victorienne, alors que chez Maurois, Ludwig ou Zweig l'objectif pédagogique s'harmonise avec le désir de compréhension humaniste. Avec cet objectif formateur, la biographie est aussi un moyen d'expression artistique, puisqu'au travers du choix du personnage le biographe arrive à s'expliquer lui-même. C'est particulièrement remarquable dans les cas de Maurois et Zweig et c'est lié au concept d'*identification*: la sélection d'un biographié a un rapport avec le besoin de canaliser une pensée ou idéal au travers de l'expression artistique. De là l'importance que l'écrivain soit celui qui choisisse le personnage et les critiques suscitées par ces biographies faites sur demande sans sympathie ou filiation avec le biographié.

Il est prouvé que tout cela est arrivé sur la scène littéraire espagnole au travers des collections biographiques françaises. *Ariel ou La vie de Shelley* (1923) d'André Maurois a donné naissance en France à la biographie romancée contre laquelle l'auteur même suggéra la biographie romanesque. Chaque maison d'édition, comme peu après on a vu en Espagne, lança sa propre collection biographique avec l'objectif de contrecarrer les faibles ventes de romans. La valorisation du critique André Chaumeix en 1927 sur cette prolifération de collections offre un bilan extensible en Espagne: éclectisme, manque de structure claire, commande effectuée de différentes façons d'après l'auteur et meilleurs résultats de celles écrites par des poètes et critiques littéraires.

On s'est aperçu en les comparants que la critique française et la critique espagnole ont beaucoup de points en commun. Dans notre pays, certaines de ces biographies françaises ont été signalées, reconnaissant Maurois comme le créateur de la mode, créant un intérêt pour le genre sans précédent et grâce auquel il s'est formulé une poétique biographique fondée sur des réflexions à partir des traductions de l'auteur français ainsi que celles de ses homologues européens, et des premières biographies espagnoles. Cette réception critique, particulièrement représentative dans les publications liées à Ortega y Gasset, comme *El Sol* et *Revista de Occidente*, sous mandat du philosophe, fut aussi l'écho de la théorisation du genre de la part de Maurois et indiquait que la biographie occupait la place du roman dans son attention à l'homme d'action et dans l'élargissement du public érudit dans le milieu. On a particulièrement mis en relief le profil littéraire du nouveau biographe, lequel était dû à la pénétration psychologique, l'intuition et le don narrateur. Les pires critiques espagnoles se sont dirigées vers ceux qui n'avaient pas ces qualités littéraires et qui, par conséquent,

s'étaient centrés sur la mode et sur ces collections qui avaient consacré leurs volumes à personnages sans intérêt, sans suivre un bon critère de cohésion.

Les Vies Espagnoles et Hispano-Américaines du XIX^{ème} Siècle font partie de cette poétique et offrent un jugement similaire dans leur exécution. Déjà il est prouvé que la collection fut promue par José Ortega y Gasset et que la référence était les Vies des Hommes Illustres publiées par les éditions Gallimard, de même pour la fondation de la *Revista de Occidente* il avait suivi l'idée de *La Nouvelle Revue Française*. Par conséquent de la même façon qu'il y a eu une dualité entre le purisme de la revue française et la ligne populaire de son éditeur — Gaston Gallimard —, ce parallélisme se trouve aussi entre la revue *orteguienne* et la collection, bien que cette dernière fût publiée chez Espasa-Calpe, duquel comité directeur faisait partie le philosophe, au lieu de la maison d'édition de la revue qui abrita la collection Nova Novorum. Donc la ressemblance n'est pas simplement formelle mais aussi éthique et esthétique. Les Vies des Hommes Illustres se caractérise par la diversité de biographiés et biographes, certains en rapport avec la revue et participants du renouvellement du roman ainsi que par l'objectif de montrer le côté romanesque de la vie de grands hommes, qu'ils soient politiciens ou aventuriers, traits que l'on retrouve dans la collection de Espasa-Calpe. Un autre point commun est l'inclusion dans les deux collections de prologues qui dialoguent avec le boom biographique, lesquels apportent des informations sur la conception éditrice de la collection et sur la position particulière du biographe par rapport au genre, ce qui est particulièrement notoire dans le cas de Benjamin Jarnés.

Le lien de parenté avec la collection de la NRF n'est qu'une des références pour lesquelles José Ortega y Gasset propose à Espasa-Calpe la création des Vies Espagnoles et Hispano-Américaines du XIX^{ème} Siècle. Si la nouvelle biographie est une tendance européenne de l'entre guerres qui cherche à comprendre le passé, en Espagne le problème ne vient pas de la Première Guerre Mondiale, puisque c'était un pays neutre, mais du fond du système politique espagnole convulsé et le retard qui en dérive dans tous les domaines: scientifique, technologique, éducatif, etc. C'est pourquoi la collection se forme en 1928, pendant les mois imminents à la chute de la dictature de Primo de Rivera aux portes de la Deuxième République. Ainsi le critère redevient pédagogique et est étroitement lié à la philosophie et à l'enseignement intellectuel d'Ortega. Le travail réalisé s'ajoute à l'étude indispensable du professeur Serrano Asenjo (2002) sur la contribution et la théorisation de la nouvelle biographie et prouve

que la série biographique au-delà de son charisme littéraire, possède une fin sociale, ce qui représente une autre des entreprises politiques promues par le penseur.

Dans son rôle d'agitateur culturel, la collection biographique est un autre des moyens avec lesquels Ortega prétendait rapprocher l'Espagne de l'Europe, par la même occasion encourageant la pratique d'un genre peu représenté dans nos lettres et qui comme indiquèrent Alcalá Galiano, *Andrenio* ou Ricardo Baeza, obligeait à se mettre à la hauteur des pays voisins. Ajoutée à cette prétention de suivre les tendances qui se développaient en Europe afin de ne pas agrandir le retard culturel, on trouve la valeur pédagogique orientée tant vers le lecteur que vers ses disciples.

Ortega fut un lecteur attiré par le genre biographique dont l'intérêt suscité pendant ces années arriva au moment opportun. On a recueilli plusieurs hypothèses sur les raisons du philosophe pour mettre en route la collection des Vies on retient trois principaux facteurs: la biographie en réponse au roman déshumanisé, la biographie comme genre inhérent au pensée ratio-vitaliste et la biographie comme livre instructif pour régénérer le pays et la société. Les trois facteurs au fond résident dans la théorie *orteguienne* de comprendre le prochain et de reconduire le cours du pays à partir de la connaissance historique.

Quant à la collection comme réponse au roman déshumanisé, il y a un lien évident entre la crise du roman que lui-même avait annoncé dans *Idées sur le roman* (1925) et le peu de succès de ses disciples dans la consécution de ses propositions, comme il laisse entendre dans « Questions romanesques » (1927); une liaison qui trouve son parallélisme dans les Vies des Hommes Illustres, où les romanciers les plus avant-gardistes s'étaient aussi lancés dans le traitement de personnages réels. Si dans le fameux essai de 1925 la ligne directrice stratégique poussent les lecteurs à définir le personnage à partir de ses actes en s'identifiant à lui en même temps qu'en gardant une certaine distance afin de pouvoir observer son évolution, cette tendance vers la déshumanisation continue dans la biographie et coïncide avec le précepte que Maurois donne au genre. Les témoignages de Rosa Chacel, entre autres, confirment que Ortega y Gasset lui demanda ainsi qu'à Benjamin Jarnés, Antonio Espina et Antonio Marichalar de se rapprocher de personnages historiques du siècle précédent pour qu'ils apprennent à forger ces psychologies intéressantes à partir d'hommes réels. En partie, une tentative de les éloigner de leurs compositions narcissiques et qu'ils reconstruisent des personnages intéressants.

Concernant son système ratio-vitaliste par rapport à sa théorie biographique, la nouvelle biographie arrive au moment où Ortega est en train d'évoluer vers son approche de la raison historique et c'est ce qu'on retrouve dans la Collection des Vies. Puisque la raison vitale défend que la réalité radicale soit la vie individuelle, ce qui restitue à la vie son rôle essentiel, le genre biographique devait faire partie de ses approches philosophiques. Pour le professeur de métaphysique qui durant ces années affirme que la vie c'est corvée, tâche, lutte contre les circonstances, la bonne biographie sera celle capable de représenter « de l'intérieur » le drame vital du personnage, le conflit entre vocation et destin, et qui détermine la valeur éthique de cette vie: si elle est fidèle à son destin ou pas. Dans ce sens et bien que jamais verbalisé, la nouvelle biographie, spécialement les théories de ses principaux représentants, coïncide avec ses suppositions de narrer un destin en forme de drame, la vie d'une personne qui lutte avec l'environnement. Ainsi l'éducation morale ou sentimentale dont parlent les nouveaux biographes correspond à la finalité pédagogique poursuivie par Ortega dans le genre, puisque son désir est de fournir de modèles — et contre-modèles — pour que les lecteurs sachent déterminer leur vocation et concevoir aussi leurs vies comme une corvée.

Avec ça on trouve la pédagogie intrinsèque à la raison historique. La seule d'après le philosophe qui pouvait sauver l'homme dans ces moments: apprendre du passé pour ne pas commettre les mêmes erreurs. Cette connaissance historique est étroitement liée à la finalité politique des Vies Espagnoles et Hispano-américaines du XIX^{ème} Siècle. Ortega y Gasset conscient que le problème espagnol est avant tout éducatif, considère l'histoire comme le salut. C'est pour cela que la collection d'Espasa-Calpe naît en plein siècle du Romanticisme et oppose ces personnages romantiques à ceux de la Restauration, afin d'offrir un parcours historique et perspectiviste pour le XIX^{ème} qui repêche les personnages de ce siècle considéré social y reléguant l'individu au profit du philosophe. Ainsi on retrouve les problèmes hérités de la Restauration, comme époque utilitariste et sans idéaux où on défend l'action directe sans réflexion ni persuasion, face à l'idée *orteguienne* que la vie politique doit résoudre les problèmes de l'homme. Donc la collection sert d'exposition d'un siècle dont les conséquences étaient encore d'actualité pour qu'un nouveau système politique, la Deuxième République, puisse construire sur les acquis selon le principe qui dit que pour changer un pays il faut d'abord changer la société. On y retrouve aussi d'une certaine façon, le libéralisme

partagé par le philosophe et son compagnon d'entreprises culturelles et journalistiques et à la fois fondateur de Calpe et membre du conseil d'Espasa-Calpe, Nicolas d'Urgoiti.

En regardant les raisons pour lesquelles Ortega y Gasset eut l'idée du projet biographique et de sa réalisation on s'aperçoit que celle-ci ne fut pas aussi féconde que ce que l'on aurait pu en attendre. Dans les chapitres consacrés à son analyse on a prouvé que le philosophe fut le chargé de désigner comme directeur d'édition le critique et historien grenadin Melchor Fernández Almagro, aussi de tendance libérale, auteur d'une biographie sur Ángel Ganivet et lié à l'orbite *orteguienne* et à d'autres entreprises culturelles comme *Revista de Occidente*, *El Sol*, *La Voz*... Il avait aussi participé à d'autres collections d'Espasa-Calpe et connaissait bien le XIX^{ème} siècle. On voit dans l'étude de son profil intellectuel et dans certains de ses articles le plus grand poids des personnages politiques dans la collection. Bien que ce ne soit pas l'endroit indiqué, le futur projet est de rassembler les articles de Fernández Almagro au long de sa longue trajectoire et étudier son travail critique dans la littérature espagnole du XX^{ème} siècle, un chapitre essentiel de notre récente historiographie littéraire encore en attente de réalisation depuis que Ricardo Gullón le suggéra en 1983.

Si André Maurois chercha à d'écrire une nouvelle *Comédie Humaine* du XIX^{ème} siècle à travers ses écrivains depuis la perspective du XX^{ème} siècle, la Collection reproduit la « Comédie Humaine » des espagnols et les figures les plus représentatives dans la configuration des identités hispano-américaines durant ce même siècle. Malgré cela, le recueil des profils tant de biographes que de biographiés qui finalement firent partie de la collection, laisse penser que le résultat n'était pas celui annoncé. La principale raison de cette hétérogénéité qui se sépare des prétendus littéraires, en plus du profil historique et politique de Melchor Fernández Almagro, semble venir des mauvaises indications reçues d'Espasa-Calpe et des différences suscitées entre les mandataires du cachet et le directeur d'édition.

La recherche met en relief que la série continua dans la majorité de ses volumes, avec la séparation historiographie de la biographie menée à terme en Europe, l'autonomie répétée du genre biographique et la consécution de son statut artistique, en même temps qu'elle dialogue avec les frontières existantes entre biographie et histoire, biographie et roman et biographie et essai. Aussi elle offre le résultat de biographies plus littéraires et donc proches, au renouvellement biographique effectué en Europe et aux propos d'Ortega, et d'autres qui ne sont que simple véhicule idéologique sans distance critique et connexe, paradoxalement, à notre passé le plus grotesque,

patriotique et conservateur. Tel qu'il a été extrait de l'analyse des profils de biographes et biographiés, ainsi que du corpus de dix numéros, la collection avance en même temps avec la Deuxième République, ce qui permet à certains de ses auteurs établir un parallélisme entre l'échec de la Première et celui de la Deuxième. C'est pourquoi, comme annoncé, la collection finit par être le reflet de la société du XIX^{ème}, mais aussi du premiers tiers du XX^{ème} et des mouvements politiques et littéraires qui formèrent l'étape républicaine, lesquels marquent le développement de la collection et aussi sa fin.

Les Vies Espagnoles et Hispano-américaines du XIX^{ème} Siècle fut un succès en nombre de lecteurs, d'après le nombre de rééditions de ses exemplaires les plus connus, et une fois terminée, l'œuvre a eu une certaine continuité et finit par faire partie du catalogue de la collection Austral, malgré le veto jusqu'au années soixante des auteurs exilés. Cette bonne acceptation de la part des lecteurs c'était grâce au tandem entrepreneur formé par Nicolás M.^a de Ungoiti et José Ortega y Gasset et aux annonces et commentaires sur la collection apparus dans les entreprises liées à leurs personnes. Nos conclusions sont semblables à celles de beaucoup de critiques qui s'occupèrent de la réception des volumes de la collection. D'une part, la collection atteint son objectif de couvrir en Espagne la parcelle de renouvellement biographique et réveille l'intérêt pour le genre. Par ailleurs, les meilleures vies des cinquante-neuf qui constituent la série, sont celles effectuées par des romanciers et prosateurs. Par conséquent on y reproche que les plus grandes critiques que l'on puisse signaler sont le mauvais choix de certains biographes et biographiés. Ce dernier fut le critère pour limiter la totalité de la série à l'examen d'un corpus de dix exemplaires. Cependant, dans un prochain travail, il reste à analyser d'autres biographies de la collection, compte tenu de tout ce qui s'est vu, soit pour l'intérêt suscité par le biographe, soit à cause du profile littéraire du propre biographié. Un exemple serait *Costa: el gran fracaso* de Manuel Ciges Aparicio.

D'après l'étude de la collection depuis ses différents aspects, les apprentis biographes liés au roman avant-gardiste ou à l'essai, et qui s'étaient occupé du genre et de ses principaux rénovateurs européens depuis le rôle de critiques littéraires, sont qui mieux aboutissent au résultat. Benjamin Jarnés, Antonio Espina, Antonio Marichalar, Juan Chabás et Juan Antonio Cabezas sont à la fois écrivains, biographes et aussi théoriciens biographes, une triple tendance qui nous oblige à les comparer avec les quatre nouveaux biographes européens: Strachey, Maurois, Ludwig et Zweig. En toute logique chacun d'entre eux confère à ses écrits pour les Vies, une empreinte en accord avec leur style et leur propre poétique ou définition du genre.

De cette façon, Espina considère que l'artiste est le seul qui peut se lancer dans l'entreprise biographique grâce à sa capacité d'empathie et de ressusciter le personnage. Dans un sens similaire, pour Jarnés le biographe est aussi celui qui a des qualités littéraires puisque sa fonction est d'interpréter et transfigurer ces vies, reconstruire l'individu de manière oblique. Chabás pour sa part défend la sensibilité et l'imagination comme des vertus poétiques indispensables pour la tâche biographique. Marichalar, par contre souligne les qualités créatrices mais signale que le miracle de savoir ressusciter le personnage doit s'accompagner de l'omission d'identification avec ledit personnage. Cabezas lui se centre sur l'importance de préciser les mobiles qui déterminent le personnage depuis les profondeurs.

Tous partagent cette dernière exigence guidés tant par la structure dramatique qu'incorporent les nouveaux biographes européens que par les coordonnées *orteguïennes* qui la circonscrivent à la vocation et la circonstance qui en même temps les oblige à déterminer le profil éthique du biographe suivant la fidélité à sa vocation. Ainsi suivent-ils l'enseignement *orteguïenne* et la ligne directrice européenne en représentant l'ambiance — les circonstances — dans laquelle se développent leurs personnages et qui compose la toile de fond historique qui permet de comprendre tout le siècle, caractéristique en laquelle Antonio Espina est spécialement virtuose. Un autre point commun est que les cinq offrent leurs interprétations du personnage comme fruit de leur époque, mais depuis la perspective du XX^{ème} siècle, dans certains cas plus clairement républicaine que dans d'autres cas à cause du profil du biographié.

Des quatre biographes européens capitaux pour la tendance de la nouvelle biographie, André Maurois est celui qui a le plus de poids et d'influence, principalement à cause de sa théorisation. Malgré cela, il est évident, comme on le constate dans le chapitre dédié à la poétique en Espagne, qu'ils connaissaient ou avaient lu les autres, principalement Strachey et Zweig. Par exemple, avec Maurois, en plus de ce qui fait référence à l'ambiance et à la perspective du personnage — « l'intérieur » *orteguïenne* — ils partagent la prédilection pour l'image du vrai romantique comme personnage et la sélection de thèmes qui donnent du rythme à la biographie. Dans cette inclination pour le personnage romantique il y a aussi un lien *orteguïenne* qui distingue entre le romantisme comme comportement vital et son postérieur développement littéraire. Sur ce point, dans ces biographies et dans d'autres, c'est l'homme d'action qui ressort, lequel peut donner suite à futures recherches dans lesquelles on puisse mettre en

relation le traitement de ce prototype depuis cette collection biographique et d'autres, et les romans de l'époque.

L'analyse du corpus permet aussi de constater que la compréhension du personnage que la nouvelle biographie réclame n'est pas toujours atteinte. Cela est dû à un autre aspect de la tendance: la sympathie que le biographe devait éprouver envers le biographié, bien que faisant attention à ne pas fausser la perspective critique. Par exemple, Benjamin Jarnés a l'habitude d'offrir une perspective plus critique de ses biographiés au travers de la distance ironique — à l'exception de Zumalacárregui —, face au traitement qu'Espina applique à son bandit et comédien. Cela est dû principalement au type de personnages: bien que certains aient été choisis par les auteurs eux-mêmes, la collection imprime des coordonnées qui limitent cette affinité. L'image négative que ces auteurs ont du XIX^{ème} siècle, réduit aussi les personnages dignes d'intérêt et donc n'offrent pas toujours d'après les termes de Maurois, la possibilité de faire de la biographie soit un moyen d'expression artistique. Finalement, avec plus ou moins de liberté de choix, leurs projets biographiques obéissent à une commande et non à une pulsion du propre auteur.

A cette difficulté pour comprendre le personnage ou arriver à une identification, il faut ajouter le narcissisme littéraire qu'ils incorporent comme sédiment de leurs narrations avant-gardistes. Dans la majorité des cas, ces apprentis biographes intercèdent plus ou moins pour que le lecteur interprète les personnages au moyen de l'apparition de la voix biographique qui déforme l'omniscience neutre. Le subjectivisme et l'impossibilité d'une vérité absolue se filtrent dans ces apparitions du *moi* biographique, souvent entre parenthèses, qui dans certaines occasions brise la maxime de ne pas censurer le personnage, bien qu'il y ait une certaine ressemblance avec la critique patriotique réalisée par Lytton Strachey et qui dans ces biographies se symbolise dans les mentions à Larra. Et d'après l'examen, ces nouveaux biographes espagnols montrent depuis le texte la difficulté du genre et son caractère interprétatif. De cette façon, d'une part ils renforcent le pacte de véracité faisant allusion à la documentation sur laquelle ils s'appuient, mais à la fois dialoguent de façon ironique avec ces intertextes pour souligner que la seule vérité est la poétique et que seul l'authentique artiste est capable de pénétrer dans l'individu. A cela contribuent d'autres vestiges avant-gardistes comme les jeux méta-biographiques et l'autoréférentialité, afin de mettre en avant toutes ces questions qui mettent en évidence la nouvelle biographie et qui préviennent le lecteur que le modèle antérieur est de retour.

Jarnés, Espina, Chabás, Marichalar et Cabezas arrivent à récupérer leurs figures du XIX^{ème} et décorer le texte avec leurs images avant-gardistes. Malgré certains excès d'ironie, leurs exemplaires pour la collection des Vies Espagnoles et Hispano-américaines du XIX^{ème} Siècle sont les premières biographies modernes telles que nous les connaissons aujourd'hui, bien qu'après cela il y eut un large intervalle de deux ans jusqu'à ce que le genre récupère cette conception.

Le renouvellement biographique qui permit le début de la biographie moderne finalement fut l'origine d'une grande quantité de volumes et de tentatives biographiques, mais peu furent considérées des chefs-d'œuvre. Ainsi le disent Virginia Woolf dans « The Art of Biography » (1939), les critiques espagnols et plus symptomatiquement Benjamin Jarnés et José Ortega y Gasset aux alentours de 1935 et les années quarante. Comme c'est le cas dans n'importe quel autre genre littéraire, seules certaines peuvent arriver au degré maximum de réalisation artistique. Dans le cas de biographie, l'étude des Vies Espagnoles et Hispano-américaines du XIX^{ème} Siècle montre que la plus grande difficulté est de trouver le biographe idéal puisque comme le dit Strachey depuis les débuts du renouvellement, il est aussi difficile d'écrire une bonne vie que de la vivre. Nos cinq biographes ont bien connu cette dure tâche, mais ils réussirent à s'en sortir grâce à leurs qualités littéraires face à la plupart de leurs collègues de collection.

Pour finir, la présente thèse doctorale a cherché à suivre les règles de la nouvelle biographie, donc j'espère avoir été fidèle à la maxime de présenter les faits de façon amène, sachant qu'il n'a pas été facile rassembler autant de données au fur et à mesure que l'arbre se ramifiait sur le continent, sans finir enterrée sous les documents, et les ordonner interprétativement sans tomber dans la subjectivité permise dans la biographie, mais interdite dans la recherche. Cette étude reste à disposition de qui voudra approfondir dans les branches oubliées.

APÉNDICES

Catálogo cronológico de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX

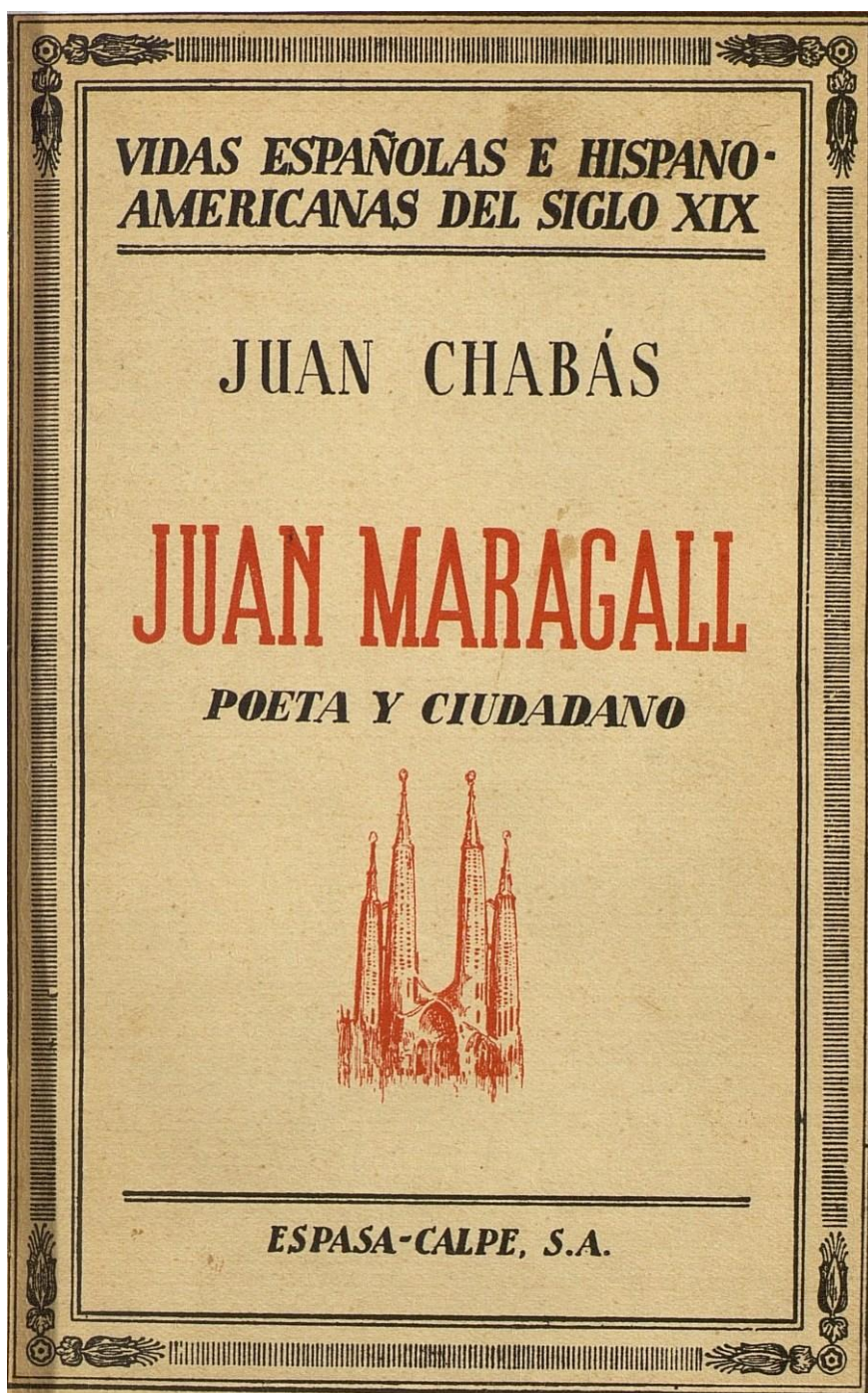
1. RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, Wenceslao (Marqués de Villa-Urrutia) (1929), *El general Serrano: duque de la Torre*, Madrid, Espasa-Calpe, 255 pp.
2. JARNÉS, Benjamín (1929), *Sor Patrocinio: la monja de las Llagas*, Madrid, Espasa-Calpe, 291 pp.
3. ESPINA, Antonio (1929). *Luis Candelas: el bandido de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 263 pp.
4. DOMÍNGUEZ ARÉVALO, Tomás (Conde de Rodezno) (1929), *Carlos VII: duque de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 263 pp.
5. MARICHALAR, Antonio (1930), *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, Madrid, Espasa-Calpe, 276 pp.
6. SOSA, Luís de (1930), *Don Francisco Martínez de la Rosa: político y poeta*, Madrid, Espasa-Calpe, 255 pp.
7. ROMANONES, Álvaro de Figueroa y Torres (Conde de Romamones) (1930), *Sagasta o el político*, Madrid, Espasa-Calpe, 253 pp.
8. CIGES APARICIO, Manuel (1930), *Joaquín Costa: el gran fracasado*, Madrid, Espasa-Calpe, 264 pp.
9. MENDÍVIL, Manuel de (1930), *Méndez-Núñez, o el honor*, Madrid, Espasa-Calpe, 272 pp.
10. RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, Wenceslao (Marqués de Villa-Urrutia) (1930), *Eugenia de Guzmán: emperatriz de los franceses*, Madrid, Espasa-Calpe, 266 pp.
11. SALAVERRÍA, José María (1930), *Bolívar: el libertador*, Madrid, Espasa-Calpe, 237 pp.
12. JARNÉS, Benjamín (1931), *Zumalacárregui: el caudillo romántico*, Madrid, Espasa-Calpe, 277 pp.
13. BAROJA, Pío (1931), *Aviraneta, o la vida de un conspirador*, Madrid, Espasa-Calpe, 328 pp.
14. ROMANONES, Álvaro de Figueroa y Torres (Conde de Romamones) (1931), *Salamanca: conquistador de riqueza, gran señor*, Madrid, Espasa-Calpe, 246 pp.
15. BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador (Marqués de Lema) (1931), *Cánovas o el hombre de Estado*, Madrid, Espasa-Calpe, 265 pp.

16. PALMA Y ROMÁN, Angélica (1931), *Fernán Caballero: la novelista novelable*, Madrid, Espasa-Calpe, 222 pp.
17. MORATO, Juan José (1931), *Pablo Iglesias Posse: educador de muchedumbres*, Madrid, Espasa-Calpe, 256 pp.
18. PORTELL-VILA, Herminio (1931), *Céspedes: el padre de la patria cubana*, Madrid, Espasa-Calpe, 247 pp.
19. MASERAS, Alfons; FAGÉS DE CLIMENT, Carles (1932), *Fortuny: la mitad de una vida*, Madrid, Espasa-Calpe, 312 pp.
20. RÉPIDE, Pedro de (1932), *Isabel II: reina de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 296 pp.
21. SALAVERRÍA, José María (1932), *Iparraguirre: el último bardo*, Madrid, Espasa-Calpe, 184 pp.
22. LLANOS Y TORRIGLA, Félix (1932), *María Manuela Kirkpatrick: condesa del Montijo, la gran dama*, Madrid, Espasa-Calpe, 243 pp.
23. GUZMÁN, Martín Luís (1932), *Mina el Mozo: héroe de Navarra*, Madrid, Espasa-Calpe, 287 pp.
24. MELGAR, Francisco (Conde de Melgar) (1932), *Don Jaime: el príncipe caballero*, Madrid, Espasa-Calpe, 248 pp.
25. OTEYZA, Luis de (1932), *López de Ayala, o el figurón político-literario*, Madrid, Espasa-Calpe, 212 pp.
26. ROMANONES, Álvaro de Figueroa y Torres (Conde de Romamones) (1932), *Espartero: el general del pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 229 pp.
27. GARCÍA DEL REAL, Eduardo (1932), *José de San Martín: libertador de la Argentina y de Chile, protector del Perú*, Madrid, Espasa-Calpe, 266 pp.
28. PONCE, Aníbal (1932), *Sarmiento: constructor de la nueva Argentina*, Madrid, Espasa-Calpe, 239 pp.
29. SANTOVENIA Y ECHAIDE, Emeterio S. (1933), *Prim: el caudillo estadista*, Madrid, Espasa-Calpe, 284 pp.
30. CAPDEVILA, Arturo (1933), *La Santa furia del padre Castañeda: cronicón porteño de frailes y comefrailes, donde no queda títere con cabeza*, Madrid, Espasa-Calpe, 302 pp.
31. BAROJA, Pío (1933), *Juan van Halen: el oficial aventurero*, Madrid, Espasa-Calpe, 359 pp.
32. MAÑACH, Jorge (1933), *Martí: el Apóstol*, Madrid, Espasa-Calpe, 319 pp.

33. SALADO ÁLVAREZ, Victoriano (1933), *La vida azarosa y romántica de don Carlos María de Bustamante*, Madrid, Espasa-Calpe, 266 pp.
34. ROMANONES, Álvaro de Figueroa y Torres (Conde de Romamones) (1933), *Doña María Cristina de Habsburgo y Lorena: la discreta regente de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 161 pp.
35. RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Hipólito (*Julio Romano*) (1933), *Pedro Antonio de Alarcón: el novelista romántico*, Madrid, Espasa-Calpe, 234 pp.
36. MANACORDA, Telmo (1933), *Fructuoso Rivera: el perpetuo defensor de la República Oriental*, Madrid, Espasa-Calpe, 259 pp.
37. ONTAÑÓN, Eduardo de (1933), *El cura Merino: su vida en folletín*, Madrid, Espasa-Calpe, 254 pp.
38. LASPLACES, Alberto (1933), *José Artigas: protector de los pueblos libres*, Madrid, Espasa-Calpe, 248 pp.
39. SILIÓ, César (1934), *Maura: vida y empresas de un gran español*, Madrid, Espasa-Calpe, 250 pp.
40. PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor (1934), *Juárez: el Impasible*, Madrid, Espasa-Calpe, 276 pp.
41. GÓMEZ CHAIX, Pedro (1934), *Ruiz de Zorrilla: el ciudadano ejemplar*, Madrid, Espasa-Calpe, 243 pp.
42. BERMÚDEZ DE CASTRO, Luis (1934), *Bobes o el león de los llanos*, Madrid, Espasa-Calpe, 203 pp.
43. TEJA ZABRE, Alfonso (1934), *Morelos: caudillo de la independencia mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 266 pp.
44. RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Hipólito (*Julio Romano*) (1934), *Weyler: el hombre de hierro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934. 221 pp.
45. JARNÉS, Benjamín (1935), *Castelar: hombre del Sinaí*, Madrid, Espasa-Calpe, 249 pp.
46. ROMANONES, Álvaro de Figueroa y Torres (Conde de Romamones) (1935), *Amadeo de Saboya: el rey efímero*, Madrid, Espasa-Calpe, 257 pp.
47. CHABÁS, Juan (1935), *Juan Maragall: poeta y ciudadano*, Madrid, Espasa-Calpe, 206 pp.
48. ESPINA, Antonio (1935), *Romea, o el comediante*, Madrid, Espasa-Calpe, 278 pp.
49. AZCONA Y DÍAZ DE RADA, José María (1935), *Clara-Rosa: masón y vizcaíno*, Madrid, Espasa-Calpe, 256 pp.

50. ROZALEJO, Antonio de Urbina y Melgarejo (Marqués de Rozalejo) (1935), *Cheste, o todo un siglo (1809-1906): el isabelino tradicionalista*, Madrid, Espasa-Calpe, 301 pp.
51. MUÑOZ, Rafael F. (1936), *Santa Anna: el que todo lo ganó y todo lo perdió*, Madrid, Espasa-Calpe, 259 pp.
52. HIDALGO, Diego (1936), *José Antonio de Saravia: de estudiante extremeño a general de los ejércitos del Zar*, Madrid, Espasa-Calpe, 290 pp.
53. JARNÉS, Benjamín (1936), *Doble agonía de Bécquer*, Madrid, Espasa-Calpe, 237 pp.
54. SCHRAMM, Edmund (1936), *Donoso Cortés: su vida y su pensamiento*, Madrid, Espasa-Calpe, 343 pp. Traducción del alemán por Ramón de la Serna.
55. ÍSCAR PEREYRA, Fernando (1936), *Gabriel y Galán: poeta de Castilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 239 pp.
56. CABEZAS, Juan Antonio (1936), «*Clarín*»: *el provinciano universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 244 pp.
57. ONTAÑÓN, Eduardo de (1937), *Frascuelo, o el toreador*, Madrid, Espasa-Calpe, 262 pp.
58. LLANOS Y TORRIGLIA, Félix de (1942), *Germán Gamazo: el sobrio castellano*, Madrid, Espasa-Calpe, 246 pp.
59. CABEZAS, Juan Antonio (1942), *Concepción Arenal, o el sentido romántico de la justicia*, Madrid, Espasa-Calpe, 228 pp.

Ejemplo de portada de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX



Portada de la primera edición de *Juan Maragall: poeta y ciudadano* (1935), por Juan Chabás, para la colección *Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX* en la editorial Espasa-Calpe.

**Ejemplo de lámina interior de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo
XIX**

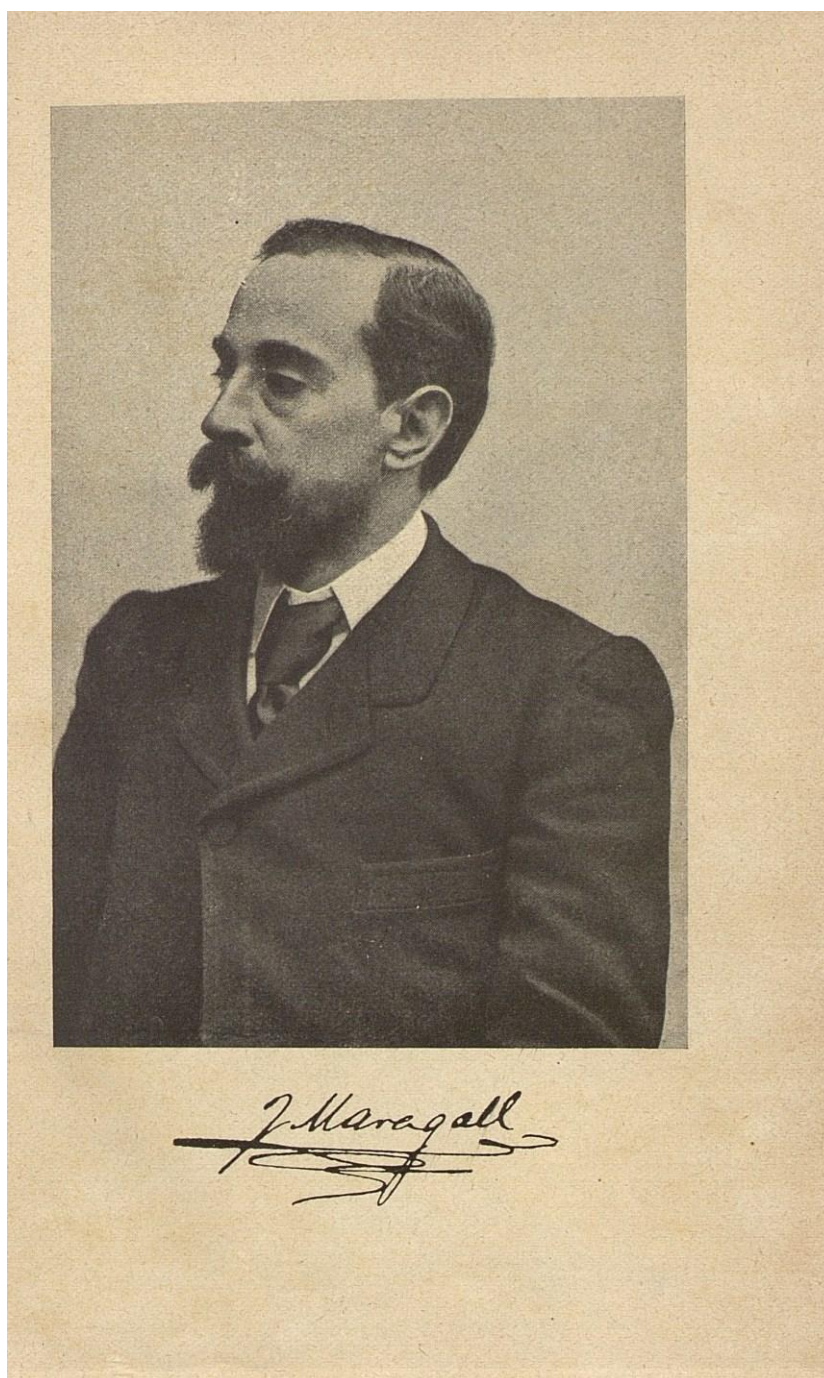


Ilustración y autógrafa del poeta Joan Maragall en las primeras páginas de *Juan Maragall: poeta y ciudadano* (1935), por Juan Chabás, para la colección Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX en la editorial Espasa-Calpe.