

Antonio Espina, «nuevo biógrafo»: Cervantes (1943)

Dentro de un mes, si me quedara, andaría por ahí como Antonio Espina y Fernando González, fantasma de mí mismo, vuelto sombra de lo que fui sin que nadie se acordara del santo de mi nombre ni de una línea de mi figura, como si no fuera yo, siendo mi sombra.

Max Aub, 28 de octubre de 1969, *La gallina ciega*

JORDI AMAT es investigador de la UEB y crítico literario de El Periódico. Sus principales líneas de estudio son la escritura biográfica española y la cultura del primer franquismo. Ha publicado Luis Cernuda. Fuerza de Soledad (Espasa, 2002) y ha ganado el V Premio Casa de América de Ensayo por Las voces del diálogo (Península, 2007). Tiene en prensa una nueva edición de las memorias de Dionisio Ridruejo y recaba información para escribir la vida del político y economista Ramon Trias Fargas.

EL 15 DE FEBRERO DE 2007 se cumplirán treinta y cinco años del fallecimiento de Antonio Espina. La efeméride podría ser un buen pretexto para reivindicar la figura y la obra del que fuera escritor de referencia de la *joven literatura* y atento espectador de los derroteros del *arte nuevo* en los tiempos pirotécnicos de las vanguardias históricas, pero lo más probable es que una parte considerable de su legado permanezca, hoy como ayer, en el purgatorio del olvido. Es una verdadera lástima, pero no una tragedia, porque el purgatorio no es el peor de los espacios en los que habitó este escritor nacido en Madrid en 1894. Mientras que el parnaso había sido su residencia fija desde finales de la segunda década del siglo hasta bien entrada la II República, a partir del segundo día de la Guerra Civil y en buena parte hasta su muerte, Antonio Espina tendría como residencia regular algo muy parecido a las tinieblas. Sintetizo la dramática peripecia que le llevó al infierno en vida. Tras las elecciones del 16 de febrero de 1936, Espina, comprometido con ideas de izquierda desde que diera sus primeros pasos en el mundo de las letras, fue nombrado Gobernador Civil de Ávila. Pocas semanas antes del 18 de julio se le encomendó el desempeño del mismo cargo en Baleares, pero el éxito inmediato de la insurrección militar en la isla de Mallorca le condujo rápidamente a la cárcel. La condena a muerte no se hizo esperar. Durante la espera macabra de su ejecución, tras el fracaso de un intento de canje, Espina, preso en el Fuerte de San Carlos, intentó suicidarse. Aquel gesto desesperado, paradójicamente, quizá le salvase la vida.

Aunque sobrevivió a la guerra, el precio que pagó Espina fue altísimo. A partir de 1939, se convirtió, de algún modo, en un enterrado en vida. Más exactamente en un superviviente, un sujeto que vivía en el presente, pero aquello que le definía era haber vivido durante un pasado concluido. Un pasado, en su caso, condenado. Porque él había sido un hombre de la órbita de José Ortega y Gasset y Manuel Azaña, intelectual prototípico de *Revista de Occidente*, representante modélico de la europeí-

zante Edad de Plata y la tradición liberal que el nacionalcatolicismo se ofuscaba en deslegitimar con la palabra y el fusil¹. En definitiva, él era un miembro de la que, en el prólogo a *El alma Garibay*, denominó generación de la República, «este es el nombre que le corresponde por derecho propio» (1964: 7). Por ello, en la primera posguerra, sin el pasaporte que le hubiera permitido (como era su deseo) exiliarse, Espina debía limitarse a subsistir.

«Yo subsisto», le confesaba por carta a Ortega en 1944, «hago literatura industrial: traducciones - muchas traducciones!-, libros de encargo, artículos garbanceros pudorosamente calzados con el borceguí del seudónimo o descalzos del todo, anónimos que es más sano» (Espina, 1994: 54). Finalmente Espina lograría exiliarse en 1946, pero en 1955 estaba de vuelta para reencontrarse con su ciudad y su familia, y reemprender (la imagen es casi un símbolo) la frecuentación de la tertulia en sombra de *Revista de Occidente*. Hasta su muerte, Espina seguiría dedicándose a la literatura (traduciendo, editando, escribiendo prólogos, montando antologías, redactando biografías infantiles...), pero en un segundo plano, casi como un fantasma. Cuando a finales de los sesenta Max Aub, al que Espina había conocido en su exilio mexicano, volvió a España, se citó con él en un café (los cafés que inspiraron el inacabado *Las tertulias de Madrid*) y escribió una reveladora entrada en su diario *La gallina ciega*. A pesar de su inteligencia, a Espina «nadie le hace caso, como si fuese un viejo cualquiera» (1998: 423). Y así fue, con escasísimas excepciones, hasta su muerte.

Muy poco se ha estudiado al Espina de estos crepusculares años glaciares. Su obra última, la que él mismo denigraba catalogándola de «industrial», no ha despertado el interés de los historiadores de la narrativa del primer franquismo, ni tan siquiera de los especialistas en su literatura². Pero lo cierto es que en el transcurso de tan sólo seis años, en el

período más gris de la cultura española del siglo XX, este antiguo vanguardista escribió cuatro biografías -*Cervantes* (1943), *Quevedo* (1945), *Cánovas del Castillo* (1946) y *Espartero o «¡cumplase la voluntad nacional!»* (1949)- que no son para nada despreciables. Igual que Josep Pla, cuya producción biográfica de los cuarenta es una mina esperando ser explotada (Amata, 2006), Espina se consolida en aquel período gris como un solvente y riguroso profesional de la escritura de vidas ajenas. Las cuatro obras que enumeraba deben tenerse en cuenta para conocer la fidelidad al propio proyecto intelectual del autor en días agónicos para la cultura liberal (Amata, 2006), pero también para estudiar cabalmente el desarrollo del género biográfico



en España, ya que trazan una clara línea de continuidad con el estilo desarrollado por Espina en la exitosa *Luis Candelas. El bandido de Madrid* (1929) y con la incomprensiblemente olvidada *Romea o el Comediante* (1935). El corpus que conforman estos seis títulos, de hecho, convierten a Espina en el biógrafo que mejor adaptó en nuestro país la poética de la «nueva biografía»³. Es cierto que no pretendió hurgar en las fosas caracterológicas de sus biografados (en España muy pocos lo intentaron, quizá sólo Gregorio Marañón y con un estilo más

próximo al análisis clínico que a la narración), como sí hicieron un Lytton Strachey o un Stefan Zweig, cuya guía de buceo psicológico fue la cartografía del subconsciente freudiano. Pero nadie como Espina se acercó tanto al tipo de escritura biográfica que practicaba el por entonces prestigioso y venerado por los lectores André Maurois.

La pretensión de este artículo es la delimitación de los rasgos más sobresalientes de la escritura biográfica de Antonio Espina. Pero antes de entrar en el análisis de los recursos de caracterización del personaje en una biografía concreta (este debería ser, a mí entender, el cometido del crítico cuando analiza una biografía) creo necesario realizar dos breves acotaciones. Una, más teórica, para mostrar

cuál es el contexto en el que se forma su poética del género, es decir, qué entendió Espina por «nueva biografía». En la otra, de carácter más histórico, trato de apuntar las líneas maestras de la evolución de la biografía en el primer franquismo para poder situar así *Cervantes* (1943) en su debido contexto.

La «nueva biografía» y su peculiar adaptación española.

¿A qué nos referimos cuando hablamos de «nueva biografía»? Vale la pena hacer un breve comentario para perfilar el sentido de una etiqueta que no siempre se usa con la propiedad necesaria y que es la precisa para describir el estilo que ensayó Espina. La digresión nos lleva a los años de plenitud literaria de nuestro escritor, a la década de 1920. Fue por aquellos días cuando la biografía, escrita y leída como género literario, vivió en Europa una época memorable. El historiador puede rastrear los testimonios de aquella acelerada primavera biográfica (en crisis ya a mediados de los treinta) en la que estuvieron implicados los principales agentes de la sociedad literaria del tiempo: los escritores encontraron en la narración de vidas reales una forma viable de profesionalización, las editoriales tradujeron biografías y crearon colecciones específicas, la crítica reflexionó sobre sus mecanismos de funcionamiento y los lectores se multiplicaron⁵.

Los motivos que explican la consideración que el género recibió por aquellos días son múltiples, complementarios y de distintos órdenes: históricos, sociales, estéticos y epistemológicos. La masacre humana que trajo consigo la I Guerra Mundial intensificó la conciencia de fugacidad de la vida y motivó «una inquietud por conocer el misterio de la grandeza de los grandes hombres» (Mario Verdaguier, *La Vanguardia*, 29.9.1929, p. 7). La catástrofe bélica también provocó, según Stefan Zweig, «una revolución colosal»: se precipitó la pérdida de fe en la infalibilidad de la autoridad, lo que supuso el resquebrajamiento en la conciencia moral europea de origen humanista (2001: 366). Esta rebelión colectiva contra la autoridad y las jerarquías morales fue simultánea al auge de las masas. Unas masas tipificadas negativamente por los intelectuales que pretendieron volver a presti-

giar el valor del individuo singular cuya intimidad podía investigarse gracias a la consolidación y divulgación de nuevas teorías psicológicas de comprensión del sujeto⁶. Al mismo tiempo, el lector medio, fatigado por culpa del «desgaste intelectual» (Ródenas, 2000: 56) que le exigía un arte apto sólo para minorías (fruto de una profunda «crisis de la ficción») (X. Pla, 1997: 366), fue distanciándose de la narrativa ficcional del *arte nuevo*⁷. El terreno, pues, estaba abonado para que se consolidase una prometedora Escuela de Plutarcos (para decirlo con el título de un artículo del crítico Antonio Marichalar). Su principal seña de identidad, como diagnosticó Virginia Woolf, sería la libertad:

Si abrimos una de estas biografías de la nueva escuela su aridez y su vacío nos hacen inmediatamente conscientes de que la relación del autor con su personaje es diferente. El biógrafo ya no es el compañero serio y comprensivo que sigue fielmente a su héroe. Se muestra amigo o enemigo, crítico o admirador, está tratando a alguien de igual a igual. En cualquier caso, él se reserva su libertad y su derecho a un juicio imparcial. Además, no se siente forzado a seguir cada paso que le marquen. Aprovechándose de la posición de privilegio en la que su independencia le ha colocado, contempla su personaje tal como es. (2006)

El más espabilado de la clase fue un historiador, miembro de primera fila del elitista círculo de Bloomsbury: Lytton Strachey. Con su recopilación de cuatro biografías, *Eminent Victorians* (1918), y con *Queen Victoria* (1921), forjó la que en 1927 Virginia Woolf denominó «nueva biografía». El novelista francés André Maurois, anglófilo consumado, seguiría rápidamente los pasos de Strachey con *Ariel, ou la vie de Shelley* (1923). La paternidad de esta renovación fue cuestionada por Emil Ludwig, biógrafo clave en la historia del género, que quiso atribuírsela en varias ocasiones (su popularísima *Vida de Goethe*, principal fuente de la biografía que sobre el personaje escribió Rafael Cansinos Sáenz, se publicó en 1919). Ramón Gómez de la Serna también quiso presentarse como precursor del nuevo estilo. «Cuando la biografía aún no se había puesto de moda -allá por el 1916-, yo ya encabezaba con largas y cordiales biografías a mi manera -bajo el signo del vitalismo muerto-, las obras de Ruskin, de Baudelaire, de Williers, de

Nerval, de Oscar Wilde, etc.» (1941: 7). Ciertamente el prólogo que Ramón había antepuesto a las traducciones de estos autores publicados durante los años 10 eran biográficos, aunque poco tenían que ver con la «nueva biografía» y sí en cambio algo más con una tipología de textos a caballo entre el retrato y el ensayismo biográfico, textos como los que un Stefan Zweig reuniría, por ejemplo, en *Drei Meister* (1920). Un Zweig que a finales de los años veinte empezaría, a partir de la publicación de *Joseph Fouché* (1929), a conrear con éxito y fecundidad el modelo de Strachey. La biografía se había convertido en un género de moda en Europa, dicho está. Un estilo, la «nueva biografía», había convertido el género en cuestión palpitante.

En España algunos publicistas culturales dieron noticia del fenómeno (destacan, en este sentido, los cuatro artículos que sobre la biografía publicó Ricardo Baeza durante la primavera de 1927 en *El Sol*⁶) y en 1928, el mismo año en el que Strachey publicó *Elizabeth and Essex*, el crítico Antonio Marichalar realizaba una preceptiva descripción del arte del biógrafo inglés en las páginas de *Revista de Occidente*. No es azarosa la tribuna de la que se sirvió Marichalar para dar a conocer al lector español las claves de «Las vidas de Lytton Strachey». La revista, como es sabido, era plataforma pública del proyecto de europeización abanderado por Ortega. En el contexto descrito se enmarca una de las ramificaciones de este empeño militante de modernización cultural: el esfuerzo por consolidar un plantel de biógrafos que escribieran las vidas de figuras ilustres de la historia nacional reciente adaptándose a los cánones vigentes en Europa. Este es el origen de «Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX», una colección de la editorial Espasa Calpe que empezó su andadura en 1929 y en cuyo seno se habían publicado a la altura de 1937 casi sesenta títulos. Los integrantes de este plantel fueron hombres estrechamente vinculados al proyecto de *Revista de Occidente*. Todos ellos -Espina, Benjamín Jarnés, Marichalar o Juan Chabás- eran paladines de la modernidad estética. Precisamente por ello tuvieron a su cargo la divulgación de la poética de la «nueva biografía» y por ello mismo trataron de practicarla.

Al tiempo, y sin apartarnos un ápice de la órbita de Ortega, estos literatos estaban embarcados en la renovación de la prosa novelesca y en la fragua de una novela vanguardista. Quien mejor ha diseccionado el tipo de novela que persiguieron y cuajaron ha sido el profesor Domingo Ródenas. Señala Ródenas que «la primera cosecha de la siembra vanguardista» (1998: 122) se recogió entre los años 1926 y 1929, frutos que formaban parte de «una empresa de desmantelamiento de la herencia realista decimonónica» (1998: 113) que venía caracterizando la narrativa europea de los años veinte y primeros treinta. Que ellos se propusiesen simultáneamente (o casi simultáneamente) escribir «biografía nueva» y «novela vanguardista» no es una coincidencia intrascendente. Su problematización debe ser, creo, el insoslayable punto de arranque para el estudio de la biografía como género literario en las letras españolas⁷. Porque ellos asumieron que entre ambos proyectos narrativos existía una relación, una relación conflictiva.

Espina lo advirtió pronto y lo teorizó con irónica agudeza. En su reseña de *La destinée du Comte Alfred de Vigny* de P. Brach, Espina presenta la biografía como un género literariamente menor frente a la novela, atribuyéndole una serie de características estéticas que tanto él como el resto de narradores de la *joven literatura* llevaban ya algunos años tratando de desterrar del arte de la narrativa. Según el Espina crítico, estructuralmente Brach había construido el libro «de anécdota en anécdota» y para conseguirlo, el estilo de prosa empleada debía ser «débil, sentimental, amanerada». Combinando esta estructura y esta prosa el producto resultante sólo podía rezumar «debilidad y ligereza», pero «estas cualidades gentiles [...] son las que despiertan el interés del lector de hoy». Mientras que el escritor francés de segunda fila tenía la medida tomada a este género menor, los de primera «atraen a base de valores más firmes y profundos». Pero la impugnación de la biografía de moda no se detenía en este punto. Espina, con irónico gracejo, aseguraba que el auge de libros «humano-gráficos o biodescriptivos» respondía «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 constan-

temente bajo variados pretextos». Pero el lector culto de *Revista de Occidente*, que llevaba años esperando una novela escrita por un español equiparable a la de un Joyce o algo similar a Thomas Mann, podía estar tranquilo. A pesar del cansancio del público lector, «acaso sea ineludible seguir pretextando» (1928: 433 - 434). O lo que es lo mismo, seguir esperando que se publicase la gran novela del *Modernism* español.

La descripción formal de Espina, si atendemos al baedéker al uso de la prosa del *arte nuevo*, era demoledora. Los atributos de la biografía de moda contradecían los principios de la novela que los jóvenes estaban tratando de fraguar. La suma de las características que le atribuía -anecdótico, utilitarismo, prosa poco elaborada, falta de profundidad...- eran las propias de aquella «anomalía en la historia del gusto» (Ortega, 2000: 30) que era el arte del siglo XIX. Nada hacía pensar, por tanto, que la biografía pudiese tener algo que ver con el *arte nuevo*, pero los reputados prosistas de la *joven literatura* se habían embarcado en el proyecto de escribir biografías siguiendo las palpitaciones del tiempo. ¿Podían compatibilizar una cosa con la otra? ¿De qué estrategias deberían servirse para conseguirlo? En octubre de aquel año Espina publicaría la segunda parte de su novela *Luna de copas* en *Revista de Occidente*. Aquella invertebrada prosa vanguardista la publicó la colección «Nova Novorum» en 1929. Fue la última novela que Espina escribió (o la última que editó). Aquel mismo año publicaría *Luis Candelas*, su libro más popular¹⁰. Con aquella biografía Espina logró lo que él mismo, distinguiendo al historiador del nuevo biógrafo, había elogiado en *La vie de Philippe II* del hispanista Jean Cassou¹¹ (1929):

Tal suele ser la ventaja que el artista, el novelista particularmente, suele representar 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.

La biografía en el modelo cultural del fascismo español. Un apunte.

«Érem contemporanis dels Reis Catòlics» (Puig, 1998: 114). Así describía Pla el clima moral de la primera posguerra, aquel cotidiano anacronismo de cartón piedra que fue consecuencia de una campaña totalitaria de propaganda del Imperio Áureo emprendida por el nacionalcatolicismo. La restauración imposible (en el plano estético, ideológico o historiográfico) que se propuso el proyecto cultural del fascismo en España también condicionó la escritura de biografías, el género literario que «cuenta, en este momento, con más adeptos» (28.06.1941, n.º 206, p. 10) según un crítico del semanario *Destino* que reseñó *La vida y la obra de Mussolini* de Carlos A. García. En muchos casos el relato biográfico traía implícito una apuesta (más o menos velada) de legitimación ideológica, es decir, la práctica del género pudo ser concebida como otra herramienta de una determinada política de la memoria histórica que justificaba el modelo ideológico del Régimen ensalzando los héroes de los Siglos de Oro. Los primeros cuarenta representaron, pues, los años de reescritura del santoral de los hombres (siempre muchos más hombres que mujeres) que representaban el genio patrio, creyendo en la existencia de una esencia española identificable en lo entero de sus vidas. Personajes paradigmáticos de este empeño lo fueron un religioso y un militar modélicos: el Cardenal Cisneros y el Gran Capitán.

Aunque el caso más extremo quizá sea el de Luys Santa Marina, el ejemplo más claro lo representa «La España Imperial». En 1938 la editorial Luz de Zaragoza publicó el primer volumen de esta colección cuyo formato era calcado al de las «Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX» de Espasa Calpe. A caballo entre 1939 y 1940 «La España Imperial» iniciaría una segunda época, impulsada ahora por la editorial Biblioteca Nueva de Madrid. El primer título de la serie fue *Isabel la Católica* del Barón de Nervó y la última entrega *Santa Cruz, primer marino español* firmada por Carlos Ibáñez de Ibero, Marqués de Mulhacén, y editado en 1946. Aunque desconozco la cifra

exacta (no son textos fáciles de encontrar), tengo referencia de una veintena de títulos (no es poco para una colección de biografías en España), alguno de los cuales se reeditó durante la primera mitad de los cuarenta¹². Papel parecido lo desempeñaría a partir de 1943 y hasta los primeros cincuenta la colección «Breviarios de vida española» de la pública Editora Nacional, en la que colaboraron prolíficos biógrafos (como Julio Romano, Maximiano García Venero o Luciano de Taxonera) y Ricardo Gullón, Ramón de Garciasol o Marichu de la Mora entre muchos otros. Como explica Eduardo Ruiz, en estos libros «la nación prestaba su fuerza al brazo de sus paladines, les confiaba sus designios en las disyuntivas más dificultosas, los erigía, en definitiva, en un símbolo de sí misma, un ejemplo que no debía caer en el olvido, sino guiar a las generaciones futuras cuando se apartasen de la senda prefijada» (Ruiz, 2005: 205).

La sumisión del género biográfico al proyecto político del nacionalcatolicismo tenía obvias consecuencias que en la primera posguerra difícilmente podían esquivarse y todas repercutían en la falta de libertad del biógrafo para construir el relato. El autor de vidas ajenas debía encauzar su relato en el discurso de la ortodoxia historiográfica (no exageraba Dionisio Ridruejo al considerar que «una objeción a los Reyes Católicos o a Felipe II hubiera sido condenada en aquellos años sacrílegos») (1973: 23). Esta falta de libertad era una primera sentencia que preludia la condenada definitiva de la que había sido piedra angular de la «nueva biografía» (según propuso, lo he citado ya, Woolf): la libertad democrática para mirar y escribir la vida del biografado en un plano de igualdad, sin necesidad de santificarlo o condenarlo. Una libertad sustentada en el progreso científico de una serie de teorías psicológicas que revelaban aspectos oscuros del sujeto que la católica ortodoxia moral del tiempo no quería ver, soñaba en reprimir o pretendía simular que no existían. El fino poeta Joan Teixidor, por ejemplo, cuestionaba la biografía que estaba de moda porque «no deja de adolecer en ella la excesiva simplificación de nuestra vida psíquica» al negar «el fragoroso elemento extramaterial que ejerce sin par influencia en todas las

vidas» (*Destino*, 19.7.1941, nº 209, p. 11). Los publicistas católicos no se quedaban a la zaga. En el *Boletín de Información* del Secretariado de Información, Publicidad y Espectáculos, a pesar de elogiar la *María Antonieta* de Zweig, se la consideraba una lectura recomendable con reparos, «pues la gente joven, ignorante y despreocupada podía excusar sus propias faltas con las cometidas por la desventurada reina» (Ruiz, 2005: 375)¹³. Sobra decir que hubo formas aún más toscas para desacreditar el género y quizá fuera Pío Baroja quien se llevó la palma al atribuir aquella moda a «algunos judíos hábiles, como Emilio Ludwig, Estefan Zweig y Andrés Maurois» (2000, 1587).

Es en este contexto, en los días de mayor vigencia del modelo cultural del fascismo español, con el género de la biografía cuestionado por la crítica y devorado por lectores, cuando Antonio Espina publica su *Cervantes*. El librito, apenas 168 páginas, apareció en el último cuatrimestre del año 1943 en la colección «Vidas» de la editorial Atlas creada aquel año. La colección la dirigía el periodista Joaquín Arrarás, (1898-1975), el organizador del Servicio de Prensa y Propaganda en los primeros meses de la guerra, director de la *Historia de la Cruzada Española* y autor de la primera biografía de Franco (titulada simplemente *Franco*, fue un best seller: se publicó al menos en siete países, se tradujo a más de cinco lenguas y hasta 1939 tuvo un mínimo de nueve ediciones en España). Aunque en «Vidas» debían participar algunos de los más reputados publicistas franquistas -Pedro Laín Entralgo, Manuel Machado o José María Pemán-, el relumbrón de la nómina de colaboradores acabó siendo mucho menor (suenan los nombres de Fray Justo Pérez de Urbel -autor por entonces de varias hagiografías- y del escritor y coronel Jorge Vigón). Según el programa editorial debían aparecer dos títulos al mes, pero entre 1943 y 1945 tan sólo vieron la luz diecisiete. Los libros, con formato de fascículo (similares a la *Revista «Biografías»* de 1930), valían cinco pesetas y su extensión oscilaba entre las ciento cincuenta y las doscientas páginas. En la cubierta aparecía el rostro del biografado dibujado dentro de un medallón y el nombre del biógrafo únicamente aparecía en la página 5!

«Porque sabemos lo que pasó después...». El Cervantes de Espina

Lo afirmaba un joven cervantista de pro - Néstor Luján- en el primer artículo que publicó en el semanario *Destino*. «Estamos hoy ante la más delicada biografía de Cervantes y la más difícil de escribir: sin erudición, señalando con palabras pincel detalles de un gran retablo» (24.12.1943, nº 336). Tras haber leído el libro de Espina, merced a su bagaje como lector de biografías (era un goloso catador de Strachey y del *Flush* de Woolf), Luján se manifestaba entusiasmado. Y no le faltaba razón. Esta es, sin duda, la mejor biografía de Cervantes debida al equipo titular de los nuevos biógrafos (suplentes -un Mariano Tomás- incluidos) y como biografía literaria dedicada al autor del *Quijote* en aquel período quizá sólo pueda compararse la que Sebastià Juan Arbó publicaría dos años después, en 1945.

Los proyectos de Espina y de Arbó no pretendían aportar nuevos datos sobre la figura histórica de Cervantes (no eran biografías de erudición histórica) ni reflexionar partiendo del personaje (como hace el ensayismo biográfico) ni ofrecer una interpretación de su literatura ligada a su vida (siguiendo el modelo clásico que da cuenta de la obra al hilo de la cronología del autor). Ambos biógrafos, Espina y Arbó, perseguían transmitir una serie de «sensaciones de verdad y exactitud» (aquellas a las que Espina se refirió a propósito del *Felipe II* de Cassou) sobre el personaje. Con estilos distintos (sintético y referencial Espina, dilatado y ficcionalizador Arbó), los dos construyeron narraciones sólidas, no complejas estructuralmente (siguen el esquema básico de la adición cronológica de escenas, la suma de anécdotas de un Brach), pero con un doble mérito común: el acertado tratamiento literario de la escasa documentación existente sobre Cervantes y la fragua de una perspectiva madura (nada que ver con la mirada sesgada de tantos biógrafos del tiempo) desde la que contemplar el protagonista.

Espina, con su *Cervantes*, pretende dar respuesta a una pregunta: ¿qué experiencia acumuló a lo largo de su vida aquel hombre para acabar escribiendo el *Quijote*? Su respuesta no se

refiere tanto a su formación literaria como a su formación moral. Dicho de otro modo, Espina se propuso explicar la formación de la arquitectura sentimental de Miguel de Cervantes, mostrar de qué modo fructificó «en su cerebro el germen de una de las obras más grandiosas, profundas y trascendentales de la historia del espíritu, que es tanto decir la historia de la humanidad» (11). Este es el objetivo del libro. La respuesta tópica del biógrafo del tiempo hubiese sido que Cervantes fraguó el *Quijote* porque supo destilar la esencia española. No es el caso de Espina. Aunque el biógrafo afirme que «en el minúsculo cerebro de aquella recién nacida latía el germen de un mundo de gloria que siempre irá unido al nombre español» (12), Espina no convierte a Cervantes en representante modelo de las esencias patrias porque no somete la individualidad a la ideología. Al contrario. La humanidad vence al simbolismo: la exaltación del imperialismo militar español tópica de la biografía del primer franquismo se ve, según Espina, reducida a ceniza frente al *Quijote*, «luz que no se apaga» (11).

Por ello la narración tiende a lo teleológico, el sentido de cada etapa de la vida se colige del final «porque sabemos lo que pasó después», porque sabemos que un día «¿Qué mañana, qué tarde, qué noche, sobre qué mesa o taburete en aquel otoño inolvidable de 1597 aconteció el portentoso?» (139)- Cervantes escribiría su novela inmortal. En un momento determinado leemos que «estaba ya cerca del *Quijote*» (128) y uno de los últimos capítulos se titula «Cervantes en vísperas del *Quijote*». Ejemplifico lo dicho. En el tercer capítulo del libro el biógrafo da cuenta de uno de los múltiples traslados de la familia Cervantes Saavedra, el que llevó de Madrid a Sevilla a los padres y a los hermanos. «¡Gran momento aquel en que Cervantes pisó por primera vez tierras de la Mancha!» (22). Aunque la escena podría propiciarlo, Espina no cae en la tentación de interpretar el viaje como un precedente de la historia del hidalgo («todavía no pudo comprenderlo todo») (24); no incurre por tanto en la falacia de la «ilusión biográfica» (Bordieu, 2005). Tras describir con detalle la diligencia y mostrar a Miguel avanzando por el páramo castellano montando un caballo, el biógrafo realiza la siguiente digresión:

Miguel era un adolescente. Apenas había transpuesto las fronteras de la niñez y aunque de inteligencia precoz, las sensaciones elementales tenían en él más fuerza que las ideas. Una ideología tarda en formarse en la mente del hombre y más aún la facultad inventiva en los pocos que alcanzan este privilegio. Es impropio, por tanto, creer que al enfrentarse por primera vez Cervantes con las vastas y silenciosas llanuras manchegas concibiese ya, siquiera en vago anticipo, la idea de su *Quijote*. Pero para nosotros tiene honda emoción imaginarnos aquel preciso instante en que el descuidado mozalbete cruza por primera vez, sobre una cabalgadura de alquiler, por las nobles tierras de la Mancha. Porque sabemos lo que pasó después... Nosotros vemos hoy en la pantalla de nuestra imaginación el hecho extraordinario, misterioso, romántico, del primer contacto del autor del *Quijote* en persona con la patria de su héroe sin par. Es decir, el contacto del genio con su universo propio. Al evocar este instante, todas las luces del enigma se encienden en nuestro espíritu, todos los presentimientos de que nos parece debió estar lleno el cielo y la tierra de la Mancha. Las señales del destino, que ayer fueron actualidad y hoy ya son historia, parecen darnos cita en el vértice de aquel momento, de aquel punto exacto en que Cervantes traspone los umbrales de la Mancha, de la arábica Manxa o tierra seca. (22-23)

A lo largo del libro el personaje irá acercándose espiritualmente a la creación del loco y heroico caballero andante. Una vez llegados a este punto, a 1605, poco más se añade, apenas diez páginas hasta alcanzar la muerte del escritor. Todo lo narrado, como decía, cobra sentido «porque sabemos lo que pasó después».

El reto no era fácil ya que la documentación sobre la esfera privada de Cervantes, que es aquella que más material facilita para reconstruir su mundo de sentimientos, era y es escasísima. Espina no suple la carencia documental inventando o sacando una punta desmesurada a la información a su disposición¹⁴, sino que explota una estrategia estrictamente literaria para dar vida a un personaje que sea algo más que un mero esqueleto de datos. El recurso le había funcionado en algunas páginas de *Luis Candelas*, era vertebral en *Romea o el comediante* y más adelante lo usaría tanto en *Cánovas del Castillo* como en *Espartero*. La estra-

tegia de Espina (nada nuevo bajo el sol) era la descripción no como relleno o mero marco de acontecimientos sino como activo elemento caracterizador de Cervantes. Como atinó a comentar un olvidado crítico catalán -Rafael Marquina- reseñando la primera edición de la biografía del bandido de Madrid, «el fons ajuda a reconèixer la imatge tant com la imatge mateixa» (*Mirador. Setmanari de Literatura, art i política*, 6.2.1930, 54). Con la detallada descripción de espacios y objetos, el biógrafo otorga a la circunstancia que complementa al yo un papel determinante en la configuración del carácter del personaje biografiado.

Las cuatro soberbias primeras páginas del libro, dedicadas a describir el trajín de un día en la vida de la bulliciosa Alcalá de Henares, lo ejemplifican. No se trata de la descripción estática de un historiador, sino de la recreación dinámica de un espacio vivo en el que la realidad de los actores puede palpase porque está pintada con *palabras pincel*, superando estereotipos o escenarios como que sólo sirven como telón de fondo. El procedimiento no era nuevo, por supuesto, los narradores decimonónicos lo habían llevado a la perfección, pero no había sido hasta la irrupción de los «nuevos biógrafos» (aquí sobresale André Maurois) que la descripción había tenido este sustantivo valor caracterizador del biografiado. Así, por ejemplo, Espina afirma en una comparación que tanto Cervantes como Velázquez «fundieron la sustancia psicológica de sus respectivas y gigantescas personalidades en el crisol de la Sevilla intelectual de los siglos XVII y XVIII» (27), una interpretación del influjo de la ciudad en el individuo que demanda la posterior descripción de la vida intelectual de la capital andaluza. Y más adelante, al contar la llegada de Cervantes a Valencia, la ciudad se convierte en un elemento potencializador de aquel germen que mucho después acabaría dando como fruto maduro el *Quijote*:

La España de Castilla con su grandeza innegable pero también con los ocre y negros de su foro espiritual, iba quedándose atrás en la ruta, mientras avanzaba al encuentro del alma cervantina la España de Levante. Todo lo que en aquella alma había de renacentista se encendió en puros goces al bañarse en la luz de Valencia. [...] Tanta

vida en la luz, tanta carne en la luz y tanta luz en su propia carne le embriagan, le enloquece hasta saltar los pulsos y cantar el corazón. (38)

Italia, como no podía ser de otro modo, siguió enriqueciendo el espíritu de Cervantes. «Cervantes lo que hizo fue captar de Italia todo un género de vida pintoresca y libérrimo [...] Todo lo abarcó magistralmente su espíritu crítico que fue tan grande como su espíritu creador» (40).

Si el biógrafo considera que la circunstancia que rodea al biografiado es un elemento caracterizador clave, la contemplación de la realidad que le circunda debe convertirse en acción recurrente del personaje. Espina demuestra en este punto su talento, la coherencia narrativa en el uso del recurso de la descripción: su Cervantes es un hombre que ve, que mira, que contempla. En Nápoles, por ejemplo, se nos dice que el protagonista «pudo ver a los héroes de cerca y al paisaje de lejos» (51). Meses después, en los prolegómenos de la batalla de Lepanto, Espina sugiere que «cuando [Cervantes] subió a cubierta pudo contemplar a Mesina muy lejos» (57). En los momentos finales del combate, en alta mar, «ve el mar revuelto, cubierto de espumas sangrientas» (69). En este caso Espina ha construido una escena bélica dantesca. Él mismo señala que la distancia temporal estetiza el drama -«vista desde nuestra época la batalla de Lepanto parece un tapiz» (63)- y posibilita que el lector la contemple desde los tendidos de la literatura. Pero Cervantes era protagonista y testimonio de tanta muerte y por ello, en un momento de clímax de la acción, su visión de aquel mar de muerte repercute explícitamente en su interior y el biógrafo afirma que el soldado tenía esta «visión infernal en el espíritu» (63).

Cervantes es, pues, el niño que nació en Alcalá, el joven que estuvo en Madrid, en Sevilla, en Valladolid, de paso en Barcelona... Y así será hasta el cautiverio en Argel, un hombre que se forma en itinerancia. Por ello, Espina, antes de embarcar al soldado fatigado en la galera *Sol* que asaltaría una banda de piratas, explica cuál es el estado espiritual de su biografiado. «El espíritu de Cervantes ha evolucionado profundamente; las

decepciones, el dolor, la duda, los irreductibles agobios económicos, quizá también los conflictos sentimentales, al acibarar su alma han empañado con velos de tristeza su humor» (78). Será a partir de este momento que la solidificación de la arquitectura sentimental que conduce hacia al *Quijote* atraviese un punto de inflexión sin retorno. Si antes del cautiverio su vocación había sido «más militar que literaria» (73), después Cervantes será en esencia un escritor. Este cambio tiene un correlato en la construcción del relato. Ahora la relación del yo con la circunstancia externa dejará de ser el principal rasgo caracterizador del personaje y, en esencia, pasará a serlo en una aventura interior.

La cárcel, según Espina, se convierte en el eslabón más costanero que Cervantes deberá subir para lograr escribir su gran novela y dar sentido a su vida. ¿Cómo documentarlo? ¿De qué estrategias literarias podía servirse el biógrafo para sustentar aquella interpretación? ¿Cómo podía seguir construyendo la narración sin caer en la ficcionalización? Hasta aquel momento el Cervantes que había ido configurando Espina era un hombre volcado al exterior, un ser que actualizaba sus potencialidades mediante la contemplación. A partir de este momento, en cambio, el marco de la acción será tan sólo un pretexto para un ejercicio de introspección. Ante la falta de documentos sobre la intimidad del Cervantes cautivo, más allá de las anécdotas de sus fugas frustradas y lo que pueda colegirse de la *nouvelle* incrustada en el *Quijote*, Espina hallará el material necesario mirándose a sí mismo. No en vano la larga y traumática experiencia en el Fuerte de San Carlos, durante la Guerra, aún debía tenerla muy presente. El literato, de un modo distinto, toma las riendas del relato. Será su experiencia como escritor preso, pues, la que le permitirá contar el mundo interior de su personaje. «Cervantes pasó los primeros días de su cautiverio deprimido, obsesionado por la terca malaventura de su estrella». ¿Cómo justificar aquella interpretación del estado espiritual del personaje? Espina no usará la primera persona (pecado de la poética de la «nueva biografía») (Marichalar, 2002: 133) ni hará explícita la simbiosis de experiencias, ¡estamos en 1943!, pero sin tener en cuenta el periplo carcelario del

biógrafo no tengo otra forma de explicarme el siguiente pasaje:

El desdichado se sintió desfallecer muchas veces. La tortura física y el sufrimiento moral de los primeros días y semanas en una prisión son para el recluso tan abrumadores que en el mismo exceso de sensaciones encuentra el único alivio posible. La sensibilidad acaba por agotarse y entonces descansa. Luego empiezan a funcionar poco a poco esos resortes oscuros de adaptación psíquica que ignoramos en la vida normal y que cuando se cae en lo extraordinario condicionan el individuo a la situación; por último, al cabo de cierto tiempo, un proceso ascendente de dominio interior y de esperanzas proporciona los medios indispensables de defensa y aguante. Cierta que si la prueba es muy larga y el individuo es débil los recursos protectores de la naturaleza fallan. Entonces el prisionero sucumbe. Por fortuna para la causa universal del espíritu, no fue este el caso de nuestro Cervantes. (85)

Espina parece decirnos que sin haber desarrollado «esos resortes oscuros de adaptación psíquica», sin haber sentido aquel «proceso ascendente de dominio interior y de esperanzas» Cervantes no habría alcanzado la plenitud de experiencia moral que transpiran tantas páginas del *Quijote*. Y es que el Cervantes preso, según el biógrafo, de algún modo no podía dejar de escribir, experiencia común a «sus amigos y compañeros literatos cautivos» (88).

Cuando en 1580 Cervantes vuelva a España será el hombre que ha sobrevivido a la cárcel. Retorna a su país ilusionado, pero con una herida que jamás podría suturar. «El dolor de inteligencia, puro y lúcido como un diamante en el fondo del cerebro, ese dolor que era el que ahora sentía, ya nunca más podría abandonarle». Nosotros sabemos que llegará al *Quijote* y Espina interpreta que hallará fecundidad creativa en su dolor: «un eje del que partían en todas direcciones dos clases de radios iguales, rectos, potentísimos: los del espíritu "crítico" y los del espíritu "creador"» (106). Pero hasta que no se ponga a escribir la aventura del

ingenioso hidalgo Cervantes vivirá como un derrotado, tal y como Espina se podía ver a él mismo en aquel momento. «Realmente era un hombre que podía considerarse fracasado. Ni fortuna ni gloria. Pasaba ya de los cuarenta y no había conseguido nada en este mundo si no eran infortunios» (131). ¿No podría afirmar lo mismo de sí el Espina que, según Jaime Más Ferrer, peregrina por España (por Cádiz, Málaga y Barcelona) buscando trabajo? (1996: 19) ¿No era también un escritor que subsistió a la Guerra, que había batallado por la modernización intelectual de su país, y que se había convertido en un proscrito? Cervantes, como él, había escapado del infierno, y las marcas del calvario se le habían grabado en su rostro. «La expresión de esta fisonomía, fijándose con atención, revela hastío y acaso mal humor» (134). Pero había algo más, alguna tímida manifestación de esperanza. «Como es una fisonomía cambiante, rica en matices casi imperceptibles, pasa pronto del aire taciturno a la sonrisa y en ella se manifiestan siempre reflejos muy finos» (134). Después de tanta experiencia acumulada el peso del sufrimiento era la ironía. Cervantes, así se titula el capítulo del que extraigo esta cita, está «en vísperas del *Quijote*».

El acicate definitivo será una nueva experiencia carcelaria: la estancia de Cervantes en la Prisión Real de Sevilla. «Al salir de la cárcel a fines de diciembre llevaba ya en abultado cartapacio varios capítulos del *Quijote*... Eso no consta en ninguna parte, pero es lógico suponerlo» (139-140). Igual que Quevedo o Camoens, como Verlaine o Dostoyewski, la literatura fue compañera en las horas de penumbra. Un día de 1597 se produjo el hecho trascendental. Cervantes cogió «los útiles de escribir» (139) y escribió las primeras palabras de su libro. El escritor aún viviría quince años, pero la acción que daría sentido a su existencia ya estaba realizada: Don Quijote y Sancho cabalgan por tierras manchegas, como hiciera un niño hacía casi medio siglo de Madrid a Sevilla. Así alcanza Espina el objetivo de su biografía: el biógrafo ha llegado al *Quijote*.

Notas

¹ En el prólogo que antepuso a su *Ganivet. El hombre y la obra*, fechado en el mes de noviembre de 1941, recordaba la *Revista de Occidente* como una publicación «sin par, inolvidable e inolvidada» (Espina, 1941: 9). Inolvidable porque la revista de Ortega era el mejor símbolo de unos tiempos ocultados que también habían sido los suyos.

² Pienso en la introducción de Jaime Más Ferrer al *Luis Candelas* y en la que Gloria Rey Faraldos -la mejor síntesis de la trayectoria de Espina- antepuso a la dos volúmenes antológicos publicados en el año 2000 por la benemérita colección «Clásicos Fundamentales» de la Fundación Santander Central-Hispano (http://descargas.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/03699430990314062979079/013261_2.pdf).

³ Quizá la biografía española que en su momento cosechó más elogios por parte de la crítica (Ortega, según le cuchicheaba Pedro Salinas a Jorge Guillén, la consideraba «la otra gran revelación de este año») (1992: 101).

⁴ El tipo de biografía que practicaron Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés o Antonio Marichalar, por muy buena voluntad que le pongamos, tiene poco en común con la «nueva biografía».

⁵ Tal vez la biografía de mayor éxito fue la traducción española del *Napoleón* de Emil Ludwig, debida a Ricardo Baeza y publicada por Juventud, que en 1936 iba ya por la octava edición.

⁶ La larga lista de nuevas teorías la da Antonio Marichalar en su excelente artículo «Las *vidas* y Lytton Strachey»: el psicoanálisis y el behaviorismo, las investigaciones de tipología, fisiognomía, caracterología y temperamento, endocrinología, psicología infantil... (2002: 127 y 128).

⁷ En sus memorias Zweig vincula el éxito comercial de su narrativa -*nouvelles*, retratos, biografías o libros de historia- al desgaste de las primeras vanguardias (2001: 390).

⁸ Aparte de estos artículos, Baeza fue una figura clave en el desarrollo del género de la biografía en España durante el último tramo de la Edad de Plata. Él fue el introductor más tenaz de la obra de Emil Ludwig y suya es la traducción de *Nietzsche* de Halevy que La Nave publicó en su cuidada y selecta colección de biografías. Durante aquellos años, además, Baeza estuvo empeñado en la promoción editorial de la vida y la obra de Oscar Wilde. En 1928 fundió su interés sobre Wilde y la biografía al traducir y prologar para Biblioteca Nueva *Oscar Wilde, his life an confessions* (1916) de Frank Harris, una de las biografías más polémicas e importantes del siglo.

⁹ Sólo así podremos entender su peculiarísima institucionalización, centrada casi en exclusiva en la reflexión teórica sobre el género y miope para descubrir el valor

literario de algunas obras notables.

¹⁰ Aunque algunos historiadores se hayan obcecado en rastrear las marcas vanguardistas en esta biografía, el estilo dominante que emplea Espina sigue la receta anecdótica de, pongamos por caso, un Brach.

¹¹ La primera edición francesa es de 1929 y la publicó Gallimard en «Vies de hommes illustres». Un año después, prologada por Ramón Gómez de la Serna y traducida al español por Julio Gómez de la Serna, la editó Ediciones Literarias en Madrid.

¹² No creo que sea exagerado afirmar que casi todos los autores que publicaron en la colección -José Llampayas, José Andrés Vázquez, Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, Julián María Rubio...- son, a día de hoy, prácticamente desconocidos. En la programación inicial de «La España Imperial» figuraban los nombres de profesores y críticos de cierto prestigio (como Melchor Fernández Almagro o Narciso Alonso Cortés), pero ninguno de los dos acabaría colaborando en la colección.

¹³ La biografía *La Pompadour. Favorita real* no era poco recomendable sino directamente rechazable en tanto que divulgaba «una vida cuajada de escándalos y se pinte con tan vivos colores una sociedad tan corrompida» (Ruiz, 2005: 381).

¹⁴ Por ello, en más de una ocasión, al referirse a episodios de la vida del personaje sobre los que se sabe poco o no se sabe nada, el biógrafo realiza afirmaciones de este tipo: «el problema biográfico no tiene solución, al menos hoy, con los datos de que disponemos» (80).

Bibliografía

AMAT, Jordi (2006), «Les restes del naufragi. Josep Pla biògraf als quaranta», *Revista de Catalunya*, nº 219, juliol-agost de 2006, p. 98-109.

_____, «Antonio Espina, biógrafo. Un superviviente de la Edad de Plata en el primer franquismo» en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria II* (Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego eds.), Universidad de Santiago de Compostela, p. 123-131.

_____, «Reyes, clérigos y soldados. La biografía como legitimación en el primer franquismo», *Actas del Seminario de Discurso, Legitimación y Memoria* (Germán Labrador y Fernando Rodríguez de la Flor eds.), Salamanca (en prensa).

BAROJA, Pío (2000) «La biografías y los ensayos» en *Obra dispersa y epistolario. Obras completas XVI* (José-Carlos Mainer ed.), Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

BORDIEU, Pierre (1994) «La ilusión biográfica», *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 69, 2005, p. 87-93.

- ESPINA, Antonio (1928), «P. Brach: Le destinée du Comte Alfred de Vigny», *Revista de Occidente*, LVII, p. 432-434.
- _____, «Dos libros franceses sobre Felipe II», *Revista de Occidente*, nº LXXVIII, noviembre de 1929, p. 244-251
- _____, (1943), *Cervantes*, Atlas.
- _____, *El alma Garibay* (1964), Santiago de Chile: Cruz del Sur.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1941), *Retratos contemporáneos*, Editorial Sudamericana.
- MARICHALAR, Antonio (1928), «Las vidas y Lytton Strachey», en *Ensayos literarios* (Domingo Ródenas ed.), Fundación Santander Central-Hispano, 2002, p. 127-135.
- MÁS FERRER, Jaime (1996), «Introducción», en Antonio Espina, *Luis Candelas. El bandido de Madrid* (1929), Espasa Calpe, 1996.
- PLA, Xavier (1997), *Josep Pla, ficció autobiogràfica i veritat literària*, Quaderns Crema.
- PUIG, Valentí (1998), *L'home de l'abric*, Destino.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2000.
- REY, Gloria (1994), «Introducción», en Antonio Espina, *Ensayos sobre literatura*, Pre-Textos.
- RIDRUEJO, Dionisio (1972), «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra» en *Entre política y literatura*, Seminarios y Ediciones, 1973.
- RÓDENAS, Domingo (1998), *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Península.
- RUIZ BAUTISTA, Eduardo (2005), *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*, Ediciones Trea.
- SALINAS, P. / GUILLÉN, J. (1992), *Correspondencia (1923-1951)* (Andrés Soria ed.), Tusquets.
- WOOLF, Virginia (1927) «La nueva biografía» (Andrés Arenas y Enrique Girón trads.), *Memoria. Revista de Estudios Biográficos*, nº 3, 2006.
- ZWEIG, Stefan (1944), *El món d'ahir. Memòries d'un europeu* (Joan Fontcuberta trad.), Quaderns Crema, 2001.