

# Eugenio d'Ors y la pedagogía de la Obra Bien Hecha

En este artículo se aborda la pedagogía de Eugenio d'Ors (1881-1954) desde la perspectiva de la Obra Bien Hecha. Para ello se parte de un análisis de la compleja personalidad del propio d'Ors que ofrece dos caras bien contrastadas: una vocación clásica bajo el ropaje de una manera de hacer con tonalidades barrocas. Después de pasar revista a su arquitectura intelectual que se estructura a través de un pensamiento figurativo, se insiste en la vocación estética de su pedagogía contraria a los vientos románticos del siglo XIX proclives a la intuición y espontaneidad. Para Eugenio d'Ors la pedagogía del aprendizaje y heroísmo exige que el educando trabaje con ahínco y sacrificio a fin de conseguir en cualquiera de sus acciones –ya sea configurando su propio perfil personal respondiendo a la llamada de la vocación, ya se trate de la realización de obras materiales– una perfección, síntesis de excelencia y belleza, que únicamente se puede encontrar en la Obra Bien Hecha.

**Palabras clave:** historia de la educación, pedagogía estética, Eugenio d'Ors, Obra Bien Hecha.

## Eugenio d'Ors and the Pedagogy of Well Done Work

This article focuses on the pedagogy of Eugenio d'Ors (1881-1954) from the perspective of Well Done Work. It is based on an analysis of the complex personality of d'Ors himself, who showed two very contrasting facets: a classical vocation manifest as a way of working with Baroque tonalities. After reviewing his intellectual architecture, based on figurative thought, emphasis is placed on the aesthetic vocation of his pedagogy that contrasted with the Romantic currents of the nineteenth century, which were given to intuitiveness and spontaneity. For Eugenio d'Ors, the pedagogy of learning and heroism requires students to work diligently and with self-sacrifice in order to

# Eb014

Conrad Vilanou  
Torrano

Catedrático de Universidad.  
Departamento de Teoría e  
Historia de la Educación.  
Universidad de Barcelona  
cvilanou@ub.edu

**achieve in anything they do –whether building their own personal profile in response to a vocation, or producing material works– a perfection, synthesis of excellence and beauty that may only be encountered in Well Done Work.**

**Keywords:** history of education, aesthetic pedagogy, Eugenio d’Ors, Good Work.

## 1. INTRODUCCIÓN

Hace pocos años –en el 2004– se cumplió el cincuentenario de la muerte de Eugenio d’Ors Rovira (1881-1954), conmemoración que pasó un tanto desapercibida. A su vez en el año 2006 se celebró el centenario de la aparición del *Glosario* –una de las puertas de la modernidad en España– que empezó su singladura el día 1 de enero de 1906 en las páginas de *La Veu de Catalunya*, periódico barcelonés en que Xenius publicaba diariamente una glosa. Con ocasión de este centenario del *Glosario* –que ha sufrido y padece graves problemas de recepción y de infravaloración– se ha destacado que, a pesar de su aparente dispersión, constituye una contribución de una innegable excelencia y que ya ha pasado la época de relegar la obra orsiana a la condición de reliquia del pasado.

Además, para conmemorar el centenario del *Glosario*, se organizó en Barcelona una exposición, que luego viajó a Tarragona y Gijón, sobre *La Ben Plantada* que deseaba evocar el nacimiento del “Noucentisme”, aquel movimiento artístico y literario que tanto contribuyó a impulsar la modernización de Cataluña. De esta exposición se publicó un magnífico catálogo (2006), muy bien editado, que recoge una serie de trabajos elaborados por especialistas que ponen de manifiesto la importancia del pensamiento orsiano, mediatizado en esta ocasión a través del mensaje estético de *La Ben Plantada*, una especie de prontuario novecentista. Al fin y al cabo, el *Noucentisme* demandaba y perseguía una tradición que defendía el culto a la sencillez y a la simplicidad, aspectos que quedaban simbolizados en aquella Teresa –la Bien Plantada– arquetipo pedagógico para una Cataluña ideal, burguesa, clásica y mediterránea, que priorizaba el papel de la ciudad.

Cabe significar que el ideal novecentista en realidad no era más que una reacción contra los vientos que procedían del siglo XIX (liberalismo, romanticismo, naturalismo y positivismo), constituyendo una especie de moral civil que había de extenderse por doquier. Además, es bien sabido que una de las preocupaciones orsianas fue elevar la anécdota a categoría, estrategia que seguía a fin de divulgar su heliomaquia o lucha por la luz, una auténtica Ilustración católica, que Xenius deseaba ver realizada en todos los frentes como síntesis de las luces y la tradición, para imponer un discurso que fomentase el orden y la civilidad.

Probablemente el hecho de que Xenius no obtuviese en el año 1914 la cátedra de Psicología Superior a la que se presentó –y que finalmente consiguió Cosme Parpal–determinó que nunca se sintiese cómodo en Barcelona, ya que sin la seguridad de una cátedra y después de su enfrentamiento con Puig y Cadafalch –presidente de la Mancomunidad de Cataluña– se vio obligado a recorrer mundo para poder sobrevivir económicamente. Esta cir-

cunstancia explica –entre otras razones– la magnitud y dispersión de su producción intelectual que todavía se encuentra falta de unas necesarias y urgentes obras completas, a pesar de los intentos que se realizan en esta dirección capitaneados por Alicia García-Navarro y Angel d’Ors.

Ya su hijo Juan-Pablo d’Ors (1987), en un artículo clarividente, manifestaba hace unos años la falta de su enraizamiento –“Si en Barcelona tuvo discípulos, y hasta adoradores, en Madrid no los tuvo; si en Barcelona tuvo pocos amigos y bastantes enemigos, en Madrid la proporción se repite” (p. 15)–, a la vez que dejaba constancia de la falta de confianza del régimen franquista hacia su padre:

“Nunca la Falange –a pesar de la admiración de Xenius por José Antonio– le ofreció honor o cargo alguno, cuando tan a manos llenas los repartía. Tampoco el franquismo le regaló absolutamente nada. De pocos intelectuales españoles puede decirse que recibieron menos prebendas. Sólo poco antes de su muerte se le otorgó el título de Profesor Extraordinario de Ciencia de la Cultura de la Universidad de Madrid. Fuera de dudas, d’Ors fue, desde el comienzo hasta el final de su vida, un hombre contra corriente” (p. 16).

Además de ir a contracorriente, Juan-Pablo d’Ors indica que su padre –que se autocalificaba de católico errante– siempre tuvo un mal perder, cosa que le precipitó a una tierra de nadie:

“Para los catalanes, más concretamente para los barceloneses, era un desertor; para los madrileños, un intruso. Para las derechas, un obrerista, sindicalista y antinacionalista; para las izquierdas, un católico, imperialista, antiliberal y antidemócrata. Eugenio d’Ors permanecía en tierra-de-nadie” (p. 16).

## 2. UNA PERSONALIDAD BARROCA

Las diferentes revisiones de Eugenio d’Ors nos han facilitado últimamente una mayor información sobre su polifacética y compleja personalidad. Así, por ejemplo, en el año 2000 vieron la luz sus *Confesiones y recuerdos* –un conjunto de trabajos ya publicados anteriormente de manera dispersa– que ponen en manos del público lector algunos de sus recuerdos de infancia y juventud, a través de los cuales se pueden conocer aspectos significativos de sus años de formación, aunque no se trata de unas memorias en el sentido estricto del término. En realidad, estas confesiones sirven para ensayar un examen de conciencia en el que Xenius deja constancia de su voluntad de ruptura con el mundo del siglo XIX, justificando asimismo su combate contra el barroquismo:

“Más de una vez se me ha preguntado si mis ataques doctrinales a lo barroco eran enteramente sinceros [...]. Trataba de salvar, luchando contra el barroquismo, la tentación constante que hacia él me arrastraba: así en el vértigo se implica una ambivalente, secreta vocación de abismo” (D’Ors, 2000a, p. 17).

Este alejamiento del Barroco por el cual sentía una verdadera inclinación fue, sin ningún tipo de dudas, uno de los rasgos básicos del pensamiento orsiano que encontró en los coloquios de la abadía de Pontigny (1931) una buena caja de resonancia. De hecho, el barroco alcanza en el universo mental orsiano la dimensión de una constante, de una categoría, de un eón, que permite exhibir –en diferentes momentos de la historia– una realidad presente y renovada, en contraposición al clasicismo, su contrafigura. Por consiguiente, la reflexión filosófica orsiana con su vocación novecentista consideraba que el debate ideológico que arrastraba la modernidad, desde el primer tercio del siglo XIX, constituía una confrontación abierta –una especie de diálogo– entre ambos movimientos, es decir, entre el clasicismo y el romanticismo. No por azar, el romanticismo aparece a los ojos de Eugenio d’Ors como una de las veintidós especies (*Barocchus romanticus*) del género Barroco, si bien esta manifestación barroca llegó a su punto álgido a fines del siglo XIX (*Barocchus finisaeularis*)<sup>1</sup>.

En realidad, y a pesar de su vocación clásica, la vida de Eugenio d’Ors no se puede comprender sin el contrapunto barroco por el cual sentía una enorme atracción que llega incluso a enmascarar su producción intelectual<sup>2</sup>. De alguna manera, Eugenio d’Ors presenta una personalidad bifronte estableciéndose una lucha titánica, ya que si por un lado buscaba la perfección clásica con su espíritu de orden y jerarquía, no se puede olvidar que él mismo ha-

<sup>1</sup> Eugenio d’Ors era consciente de la importancia de su visión del barroco, al considerar la historia moderna como una especie de diálogo entre aquellos dos eones, el clasicismo y el barroco. En realidad, d’Ors perseguía romper la imagen que se tenía del romanticismo decimonónico como una manifestación del espíritu revolucionario, de manera que apunta que el romanticismo también tiene sus clásicos, es decir, que su Evangelio posee un Antiguo Testamento. Tradicionalmente, el calificativo de barroco se atribuía a una cierta perversión histórica del gusto que había aparecido durante los siglos XVII y XVIII como una descomposición del estilo clásico del Renacimiento. Ante esta visión convencional, Eugenio d’Ors fue uno de los primeros –por no decir, el primero– en identificar el barroco como una constante histórica: “Lo barroco es una constante histórica, que se produce en épocas tan recíprocamente alejadas como el Alejandrino lo ha estado de la Contra-Reforma, y ésta del Fin-de-Siglo, es decir, antonomásicamente, el fin del siglo XIX y de la Trasmorra, que nuestra civilización occidental acaba de vivir [...] se trata de un fenómeno que interesa, no sólo al arte, sino a toda la civilización y hasta, por extensión, a la morfología de la cultura” (D’Ors, 1964, p. 152). A su parecer la gran empresa del Novecentismo iniciada a partir del año 1900 significaba una cruzada contra el Barroco finisecular que es el de Wagner y el de Rodin y, en conjunto, el de los arquitectos y decoradores que identificaron su producción con el modernismo. Sin embargo, el Novecentismo chocó con un rebrote barroco surgido poco después de la Primera Guerra Mundial, tal como constataba el año 1936: “La obra de restauración clásica a que el espíritu del Novecientos consagró sus primeros trabajos, vino pronto a sufrir consecuencia de la interrupción bélica del 14-18, una recaída barroca, continuada en la era de *Barocchus posteaebellicus*, cuya agonía presenciamos hoy. Todo nos induce a creer que el conjunto comprendido entre los años uno y catorce inspira ya nostalgia” (D’Ors, 2002, p. 97).

<sup>2</sup> “Como sabemos, el carácter de Eugenio d’Ors es básicamente clásico con una base fuertemente arraigada en la unidad y la síntesis. Parece nuevamente contradictorio encontrar que, para un autor que promulgaba tanto la simpleza y el pensamiento figurativo, D’Ors nos entregue una de las obras más prolíferas y aparentemente fragmentarias de nuestra literatura. Más que una obra clásica, el conjunto de su producción parece más bien una obra de engranaje barroco donde, entre oscuras expresiones y galimatías, D’Ors nos da la apariencia de un escritor de difícil comprensión. Sin embargo, debajo de ese D’Ors que aparentaba ser, existía el otro que en realidad era: su prosa era clara, limpia y sus ideas claramente discernibles. En conclusión, D’Ors da la impresión de lo que realmente no es y para comprender su carácter y su obra es necesario sondear las apariencias” (Suárez, 1988, p. 28).

bía experimentado una predisposición hacia las formas barrocas que a su entender constituyen una especie de paraíso original cuyo recuerdo perdura a través del tiempo. En efecto, el barroco se encuentra animado secretamente por la nostalgia del Paraíso Perdido, aquel estado de inocencia adámica inicial que, después de la tentación del diablo (aquel ángel caído), genera una añoranza barroca en un mundo que sólo posee la salida del clasicismo.

Es por ello que Xenius reconoce en su libro sobre el barroco –aparecido en francés por vez primera en el año 1935, si bien se tuvo que esperar hasta 1944 para que se tradujese– que esta obra puede ser considerada una especie de novela autobiográfica al manifestar que, desde bien joven, experimentó una predilección por la categoría barroca. A menudo se ha reparado en el *dandy* que Eugenio d'Ors llevó dentro de sí desde su juventud, una actitud un tanto retórica y desmesurada que mantuvo durante toda su vida. En realidad, Xenius fue un intelectual que confirió a su personalidad una teatralidad barroca que alcanzó connotaciones de una delicada pedantería en su lucha a favor del orden y la jerarquía del clasicismo.

“Pero también en la misma personalidad orsiana encontramos una contradicción. Porque d'Ors es más barroco que clásico, a pesar de su constante búsqueda del clasicismo. Prueba de ello es su producción desordenada, ampulosa, repetitiva, y su forma de expresión llena de sentido metafórico, como implican los neologismos [...]” (Suelto de Sáenz, 1969, p. 188).

En última instancia, lo que hizo d'Ors fue una apología barroca del clasicismo, ya que si el pensamiento orsiano buscó el eón clásico, utilizó la expresión barroca para su anuncio y proclamación. Dicho de otra manera: la estética orsiana –a pesar de que esté expuesta en clave barroca– es capaz de describir con detalle y claridad en qué consiste el clasicismo.

### 3. LA ARQUITECTÓNICA ORSIANA, UN PENSAMIENTO FIGURATIVO

No hay duda de que Eugenio d'Ors fue un auténtico maestro pensador, cuya rica personalidad intelectual ofrece diferentes caras que pueden representarse plástica y figurativamente. Ya en su momento Eugenio d'Ors expresó que, desde una perspectiva topográfica, limitaba al Norte con la erudición (o lo que es lo mismo, mantenía un fructífero diálogo con el pasado); al Este, con la mecánica; al Sur, con la música; y al Oeste, con la infancia. De manera parecida, se puede decir que el edificio orsiano –es decir, su arquitectónica intelectual– ofrece cuatro muros que sustentan su pensamiento: al Norte, la filosofía; al Este, la vocación política; al Sur, la crítica del arte y la estética; y al Oeste, su narrativa, aunque él mismo manifestó que no sabía narrar. Por extensión, la pedagogía orsiana adquiere diferentes connotaciones en función de cada una de estas caras, si bien se puede sintetizar diciendo que busca la excelencia del trabajo personal y, por ende, la madurez ética y estética del educando a través de la realización de la Obra Bien Hecha.

Quizá por influencia de la estética, Eugenio d'Ors tuvo la intuición de conferir a su pensamiento una dimensión figurativa. Así, por ejemplo, Aranguren manifiesta que quizás la fi-

lososofía orsiana guarda relación con el atomismo lógico de Russell y con el Wittgenstein del *Tractatus*: “El pensamiento dibujístico, geométrico, de Eugenio d’Ors, lo mismo que el pitagorismo y la metafísica de Platón, reposa en la unidad armónica del Orden matemático y la Belleza suma” (Aranguren, 1981, p. 71). No ha de extrañar tal semejanza, ya que el mismo Xenius dejó constancia de la dimensión figurativa de su pensamiento al plantear su filosofía del esquema. En efecto, Eugenio d’Ors reconoce que el pensamiento según esquema constituye una de las supremas adquisiciones de la humanidad, aunque a menudo el hombre no se percata de lo que esto significa. La fórmula que plantea d’Ors en esta filosofía del esquema es bien conocida: mientras la Sistemática de la Cultura se articula en eones, la Morfología de la Cultura se articula en estilos. Nuestro autor lo especifica claramente:

“Primero: Los eones se traducen en respectivos repertorios de dominantes formales. Segundo: El repertorio de dominantes formales a que se traduce cada eón se llama su estilo. Tercero: La determinación con que esa traducción se realiza se encuentra progresivamente afirmada a medida que se asciende a más vastos conjuntos históricos” (D’Ors, 1964, p. 296).

Desde aquí se puede establecer el principio de que los estilos son las determinaciones que corresponden a las constantes históricas o eones, axioma a partir del cual Xenius establece tres postulados que conectan eones, estilos y conjuntos históricos.

De este modo, Eugenio d’Ors perfila una manera de conocer intuitiva –y por tanto, eidética y esencial– que quiere superar la escisión entre fondo y expresión, entre idea y forma. Xenius tiene conciencia de que los productos del espíritu, de la misma manera que los productos de la naturaleza, se realizan a través de determinadas formas. En consecuencia, el pensamiento orsiano se plasmará en figuras y retratos: “Como los productos de la naturaleza, los productos del espíritu se realizan en determinadas *formas*, en determinadas concreciones que no corresponden al concepto de *cantidad*, ni al de *calidad*, sino al de *orden* o *disposición*” (D’Ors, 1964, p. 286). Para algunos críticos –es el caso de Vicente Aguilera Cerni (1966)– esta tectónica o ciencia de las formas orsiana aspira a aislar las formas producidas por las civilizaciones superiores, principalmente las del arte, y a la vez desea descubrir las leyes que conectan estas agrupaciones formales. Así las formas arquitectónicas de una época –además de reflejar un ideario político determinado– se acercan siempre a las formas que vuelan o que pesan. El conjunto constituye la ley de gravitación de las artes, según el centro de gravitación se aproxime a la música (aquello expresivo e impresionista que vuela) o a la arquitectura (aquello geométrico y ordenado, que pesa).

De acuerdo con esta concepción, Eugenio d’Ors establece una correlación entre la arquitectura y el pensamiento hasta el punto de vincular el campanario con el feudalismo y la cúpula con la unidad de la política que simboliza la monarquía: las formas arquitectónicas de un período histórico dado constituyen una manifestación de la política del mismo. Igualmente se puede considerar su libro *Tres horas en el Museo del Prado* (1922) como una síntesis

de la expresión visual de la filosofía figurativa y la estética orsiana, ya que en esta obra se plasma su pensamiento dibujístico, esto es, su filosofía del esquema. Además, Eugenio d'Ors –que abandona el principio de contradicción por el de participación– es consciente de que una cosa puede ser esto y aquello de manera que todo pensamiento siempre es una figura:

“Así cuando acontece, la historia entera, tiene un sentido, expresa algo; lo expresa como condición indispensable para su propia verdad. La verdad no está en la anécdota; la verdad está en la figura. Y, paralelamente, el sentido de la figura no está en su contorno. Está en su contorno + más su símbolo. Está allí donde *cuanto acontece* supera y olvida la exigencia racional del principio de contradicción” (D'Ors, 1947, p. 248).

Según este planteamiento que implica siempre una exigencia figurativa, Aranguren considera que el pensamiento orsiano constituye una forma de pensamiento, un estilo, que se puede cualificar de geométrico y estético y que –por ende– se sitúa entre el *esprit geometrique* de Descartes y el *esprit de finesse* del conocimiento cordial de Pascal. De tal manera que Aranguren insistía en los últimos compases de su larga trayectoria intelectual en la dimensión estética del pensamiento orsiano que oscila entre aquellos dos grandes eones de la tradición histórica, esto es, el clasicismo y el barroco o, si se quiere, entre Apolo y Dionisio: “La Historia entera se compendia, desde su punto de vista, por la inclinación hacia lo clásico o hacia lo barroco, y la filosofía también sería filosofía clásica o filosofía barroca. Y, asimismo, la religión” (Aranguren, 1991, p. 17). Por tanto, el pensamiento de Eugenio d'Ors –que bebe también en las fuentes geométricas de Spinoza y que tiende a substituir el tiempo por los eones– se articuló esquemáticamente y simétricamente de manera que todos los términos se ordenan según los principios de orden y armonía.

Así pues, a ambos lados del eje de simetría, se colocan las diferentes parejas de conceptos (orden y caos, clásico y barroco, Roma y Babel, *pan* y *logos*, razón y vida, el eterno femenino y el eterno viril, ecumeno y exotero, plástica y música, etc.) que dan sentido a una filosofía que reúne ideas y formas y que, además de estructurarse figurativamente, se perfila dialécticamente entre una potencia que ataca y una resistencia que aguanta dando lugar a la filosofía del hombre que juega y trabaja. Nos encontramos, pues, ante una dialéctica que no degenera nunca en la escisión radical, sino que procura una integración unificante, es decir, que establece una vinculación activa y creadora entre ambos polos en una tenaz vocación totalitaria. Por consiguiente, el pensar de Eugenio d'Ors se presenta a manera de un diálogo entre dos realidades contrapuestas e irreductibles de la confrontación de las cuales surge la ironía, esto es, una especie de dialéctica bipolar que va más allá del monismo pero que no se resuelve tampoco con la síntesis hegeliana. Así la filosofía orsiana se aleja de la abstracción hegeliana habida cuenta que d'Ors niega que en su dialéctica se den tres momentos, ya que todo sucede simultáneamente:

“La antítesis coexiste siempre con la tesis y es la condición misma de su existencia: esta simultaneidad constituye la ironía. El pensamiento filosófico es, por definición, un pensamiento irónico. Por esto su forma natural de expresión es el diálogo, la ideación dual” (D’Ors, 2000a, p. 57).

Por tanto, Xenius aboga por la ironía y el idealismo socrático alejándose del idealismo absoluto hegeliano, tal como constata en *El secreto de la filosofía*:

“Y, en cuanto a títulos de nobleza, reconozcamos que, si, a la Dialéctica según síntesis, éstos le vienen de Hegel, a la Dialéctica según ironía, le vienen de Sócrates. Él fue quien, por magisterio de su doctrina, enseñó por manera definitiva a las mentes, no a dudar –que ello hubiera sido de un estéril resultado, si quiera se hiciese como, mucho más tarde, en su hora, Descartes, bajo la enseña de duda metódica–, sino a afirmar, sí; pero a afirmar *con matiz*” (D’Ors, 1947, p. 38).

Efectivamente, Eugenio d’Ors se muestra partidario de una dialéctica dialógica, significativamente irónica (esto es, flexible), que pretende superar el principio de contradicción a través de la armonización de los contrarios gracias al principio de participación, en virtud del cual cada cosa participa de los dos polos que determinan una realidad.

### 3. HACIA UNA PEDAGOGÍA ESTÉTICA

Fue en el campo de la estética –la cara sur de su pensamiento– donde la personalidad intelectual de Eugenio d’Ors alcanza cada día mayor significación y donde su producción reúne más elogios y consideraciones. Si Ortega y Gasset –aquel espíritu gemelo de la generación de 1914 a la que pertenece Xenius incontestablemente– proyectó la regeneración de España apelando a la ética y a la política, Eugenio d’Ors confirió a su *heliomaquia* una dimensión inequívocamente estética que no es incompatible tampoco con la ética, habida cuenta de la unidad metafísica de los transcendentales *bonum* y *pulchrum*. En última instancia, la ética orsiana se identifica con la estética en un retorno al modelo helénico del ideal del “*aner kalos kai agathos*” de resonancias clásicas que, en su momento, fue asumido por el neoclasicismo (Winckelmann, Schiller). Además, Eugenio d’Ors enfatiza la importancia del juego, configurando una antropológica lúdica (*Homo ludens*) que enlaza y sintoniza con los planteamientos de Schiller y de Huizinga. Queda claro que la filosofía orsiana presenta al hombre como aquel ser que juega y trabaja, ya que si el trabajo siempre ha de tener alguna cosa de la gracia –esto es, algún rasgo característico del juego–, igualmente el juego no ha de prescindir de ciertos elementos del trabajo.

La filosofía del hombre que juega y trabaja da sentido a la antropología orsiana sobre la base de una concepción del trabajo entendida como el esfuerzo que vence la resistencia, según formuló en *Religio est libertas* (1908), texto en el que recoge el dualismo entre la potencia espiritual del ser humano, pura libertad incondicionada, que le invita al trabajo, y la re-

sistencia que opone la materia de la Naturaleza. De alguna manera se puede decir que entre la potencia que ataca y la resistencia que aguanta se establece una dualidad irreductible que, con independencia de la lucha que comporta, se encuentra en perpetuo diálogo transformador, porque gracias a su actividad –es decir, del trabajo– el hombre modifica la naturaleza en cultura<sup>3</sup>. Con estos antecedentes se entiende que para Xenius la cultura sea la parte de la naturaleza ya potenciada por el conocimiento, el trabajo y el juego de los hombres a lo largo de la historia, o lo que es lo mismo, que la cultura sea el resultado de la lucha de la potencia contra la resistencia. En último término, Xenius defiende una concepción del juego entendida como la actividad interior que consiste en complacerse con la propia potencia que vence todas las resistencias y fatalidades.

Podemos decir que en la antropología orsiana siempre estará presente esta dimensión lúdica que, en otros momentos, se identificará con el calificativo de áulica (áulica se identifica aquí con aquello que es propio de la corte). Más allá del hombre que trabaja y juega, la antropología orsiana también ofrece una dimensión tricotómica, al presentar al hombre como aquel ser que piensa (*sapiens*), juega (*ludens*) y trabaja (*faber*). Este planteamiento genera tres tipos de cultura: *Kennenkultur*, o cultura del conocimiento; *Wertenkultur*, o cultura de los valores; *Machenkultur*, o cultura del hacer. En consecuencia hay un estilo de ciencia, de cultura del conocer; un estilo de moral, una cultura del preferir; un estilo de producir, de cultura del hacer. Mientras el hombre que piensa (*Homo sapiens*) se caracteriza por conocer, el que juega (*Homo ludens*, *Homo aulicus*) lo hace por valorar aspectos estético-morales y el que trabaja (*Homo faber*) por el hecho de producir, circunstancia que le otorga la condición de creador y de autor. De aquí proviene –de acuerdo con su estética de perfección– que el ser humano adquiera una autoridad que queda vinculada a su condición de autor de una obra que ha de tender a ser bien hecha, una autoridad que pedagógicamente ofrece grandes posibilidades desde el momento en que quien la detenta no debe actuar guiado por la potestad (Espot, 2006). Con otras palabras: el prestigio del verdadero y auténtico maestro se encuentra avalado por la autoridad que se deriva de la excelencia de su obra, y no tanto de la potestad que proviene de una posición social de superioridad.

<sup>3</sup> En este texto presentado por d'Ors al III Congreso Internacional de Filosofía (Heidelberg, 1908) nuestro filósofo expuso la dialéctica que da sentido al mundo del trabajo al oponer la potencia (el yo, el deseo, el vigor, el brazo, la mano, el hacha) a la resistencia (la dureza, la tierra). La imagen del leñador (D'Ors, 1947, pp. 89-90), repetida varias veces por Xenius, refleja un esquema mental dialéctico y dialógico que se despliega en estas dos direcciones: el "mío" y el "suyo", el "yo" y el "no-yo", la "potencia" y la "resistencia", la "libertad" y la "naturaleza", el "mundo interior" y el "mundo exterior". Se trata, en definitiva, de buscar la armonía entre el hombre y la naturaleza, entre el cuerpo y el espíritu. Fuerte cuando la naturaleza se resiste, pero dócil y tolerante cuando la naturaleza ya se muestra ordenada. En conjunto, el esfuerzo humano consiste en una especie de juego lleno de gracia y elegancia.

En este punto, conviene destacar la exposición que tuvo lugar hace diez años en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid sobre Eugenio d'Ors, comisariada por Laura Mercader, que respondía al siguiente título: *Eugenio d'Ors, del arte a la letra* (ver Mercader, Peran y Bravo, 1997). En el catálogo de aquella exposición se dejaba constancia de que la dimensión estética de sus postulados ideológicos se basaba en una educación del gusto que enaltecía el proceso de creación como un acto de conquista, una especie de lento aprendizaje a través del esfuerzo y del trabajo, incluso de sacrificio y de martirio, instancias que se perfilan a manera de un antídoto contra la espontaneidad vitalista derivada de la pedagogía romántica. Por ello, en el universo orsiano la creación artística –mediadora en el tránsito del caos al orden– funciona como un eficaz instrumento moralizador, educativo y civilizador.

Justamente es aquí donde la figura de Bernard de Palissy –el ceramista francés del siglo XVI que descubrió el secreto de la composición de los esmaltes– aparece como el tipo de héroe artesano, por haber hecho de su oficio un lugar de libertad y de ennoblecimiento. El artesano representa el paradigma de la relación Arte-Vida y el prototipo del artista antiindividualista, es decir, el artista integrado en la colectividad. Además, esta visión del artesano conecta con la idea del antiindustrialismo, a fin de sofocar las funestas consecuencias de la industrialización a gran escala. En resumen, el arte ha de fundamentar –como planteó Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795)– una especie de estado ideal en el que ha de gobernar el reino de la belleza que exalta la Obra Bien Hecha, según un programa pedagógico de resonancias estéticas: la libertad se realiza cuando se cumple con la vocación –núcleo capital de su pedagogía– y se alcanza la perfección en la obra acabada.

#### 4. ELOGIO DE LA OBRA BIEN HECHA

A pesar de sus tentaciones barrocas, Eugenio d'Ors siempre se manifestó contra las manifestaciones vitalistas del modernismo decimonónico, herencia de la tradición romántica. Así Xenius abogará a favor del Novecentismo, con su proyecto de una cruzada pedagógica estética y social de ordenación arbitraria. Igualmente contrapondrá a los deseos de la libertad moderna –herederos del modernismo romántico– el orden que representa el clasicismo, en una especie de combate o lucha entre aquellas dos grandes constantes –eones, por decirlo a la manera orsiana– entre el clasicismo y el barroquismo, entendido el primero como representación del espacio y el segundo de la expresión.

En realidad, toda la vida de Eugenio d'Ors puede entenderse como un combate contra el Barroco y, por consiguiente, contra el Romanticismo. Así se comprende su enemistad hacia la pedagogía de Rousseau y su exaltación de los valores del trabajo y esfuerzo representados por la figura del ceramista Bernard Palissy. En su lucha a favor de la restauración del esfuerzo y del trabajo –condición de posibilidad de la Obra Bien Hecha– Eugenio d'Ors no dudará en reclamar la validez de los valores pedagógicos defendidos por Rabelais en el Gargantúa. De hecho, Rabelais –el sabio humanista del Renacimiento– indicaba el camino a se-

guir, un itinerario pedagógico que a comienzos del siglo XX había perdido el rumbo y la orientación con las aportaciones románticas de Rousseau.

“Rousseau –leemos en *Aprendizaje y Heroísmo*– abre un ciclo mental, no ya distinto, sino contrario al iniciado por Rabelais. Hay en el libro de éste un admirable capítulo en que se contiene toda su doctrina pedagógica: aquel capítulo matriz sobre la reforma de la educación de Gargantúa” (D’Ors, 2000b, p. 71).

En realidad, Rabelais –la luz– y Rousseau –la sombra– constituyen las dos caras de la pedagogía moderna, si bien la balanza se inclinó de una manera nociva hacia las actitudes románticas que alejan, por la vía de la blandura, al alumno de la abnegación y del esfuerzo porque el estudio ha de hacerse con sacrificio y, si se quiere, incluso con dolor.

D’Ors no vacila en denunciar los peligros de una pedagogía de la espontaneidad y de la facilidad, cuyas exageraciones no quedan compensadas por sus aciertos. Ante una pedagogía como la actual que fomenta en exceso los métodos intuitivos, que arrincona y devalúa la instrucción hasta límites insospechados, Eugenio d’Ors no duda en proclamar –e incluso reivindicar– la importancia de la memoria. Si Goethe en el Fausto dio una nueva formulación al inicio del Evangelio de San Juan apelando a la acción (“En un principio era la acción”), Eugenio d’Ors dio su particular versión de aquel pasaje bíblico al proclamar que el evangelio del conocimiento humano puede explicar su génesis así: “En un principio era la Memoria”.

La fórmula orsiana es bien conocida: *Aprendizaje y Heroísmo*, dos palabras que exigen una metodología rigurosa, una elaboración sistemática y un trabajo preciso a fin de conseguir la anhelada Obra Bien Hecha, una obra que –a fin de cuentas– puede estar presente en cualquier acción humana por nimia que sea:

“Belleza no quiere decir ornamento, sino armonía y adecuación delicada de la cosa a su destino. Una gacetilla puede ser bella, como puede serlo un trabajo de carpintería, y una faja de periódico bien llena, y una recogida de basuras llevada a cabo con perfección y encendido gusto por la limpieza que así se obtiene” (D’Ors, 2000b, p. 65).

Eugenio d’Ors fue el paladín de la necesidad del trabajo continuado y responsable que busca la Obra Bien Hecha, que no es otra que aquella que tiende a realizar plenamente la vocación o misión individual de cada uno. En efecto, la vocación constituye un factor providencial, una llamada que nos señala el camino, que explica por qué, desde el principio, nos inclinamos a perseguir unos objetivos y no otros, y que confiere unidad a la trayectoria vital humana en orden a la consecución de la Obra Bien Hecha.

En esta dirección se puede decir que la antropología orsiana –emparentada con la de Klages– ofrece una división tripartita del ser humano: cuerpo, alma y espíritu. “El hombre, como individuo, se compone de alma y cuerpo. El hombre, como persona, se compone de al-

ma, cuerpo y Ángel” (D’Ors, 1986, p. 130). Así, el ser humano se compone de cuerpo, alma y un tercer elemento –que no se puede seguir llamando espíritu– sino que d’Ors designa como ángel. No hay duda de que la angeología constituye un punto fuerte del pensamiento orsiano, desde el momento en que tuvo una especie de revelación el día 6 de octubre de 1926 en su estudio de la calle Hermosilla de Madrid, donde vivía. Esta especie de revelación pone de manifiesto que en la antropología orsiana se detectan tres niveles, ya que a partir de la conciencia se observa un nivel por debajo –subconsciente o inconsciente que representa la obscuridad– y otro superior –la sobreconciencia o hiperconciencia– que significa aquello invisible por un exceso de luz. Esta sobreconciencia o hiperconciencia será identificada con el Ángel, y de ella depende la vocación que constituye una llamada, una especie de dispositivo que proyecta y dirige el futuro y que, por eso mismo, marca el itinerario a seguir para alcanzar la Obra Bien Hecha.

Fue en su introducción a la vida angélica –publicada inicialmente en el año 1939– donde Eugenio d’Ors dejó constancia de esta teoría triádica de la personalidad. La novedad del planteamiento orsiano –además de superar el dualismo cartesiano– radica en el hecho de ver al ser humano no sólo desde abajo (la subconciencia) sino también desde arriba, desde el Ángel, desde la sobreconciencia que determina arquetípicamente al individuo, alumbrando su figura o personalidad.

“Llegar a la madurez significa, según este punto de vista, dejar diseñada y casi fija la propia sobreconciencia, terminar el modelado de la propia estatua, libertar el ángel de la propia personalidad pura, desprendiéndose de la confusión turbia de elementos que significan el período de ensayo y retoque, es decir, la juventud” (D’Ors, 1986, p. 46).

De aquí la importancia de la educación del hombre adulto, de la pedagogía del cuadragenario, que reclama la existencia de un maestro que tenga cura de la biografía de cada uno. De hecho, d’Ors establece una división en el crecimiento del ser humano que si a los veinte años está formado físicamente, no sucede lo mismo en lo relativo a la vocación o configuración definitiva de su personalidad porque –en último término– esta pedagogía de cuadragenarios persigue no tanto la cura de un enfermo como dar, a luz según la mayéutica socrática, una sobreconciencia.

Resulta lógico, pues, que la noción de estudiante se vincule en el universo orsiano a la idea de Aprendiz, que adquiere su conocimiento con esfuerzo y dolor, dos premisas que conducen a aquello que tranquiliza finalmente el ánimo del que trabaja; aquello que, con palabras suyas, se llama la Obra Bien Hecha. El educando ha dejado de ser un estudiante para adquirir la condición de aprendiz, de un aprendiz que ha de seguir los pasos de su vocación y que tiene el modelo del ceramista Palissy –y por extensión, de todos los maestros– a fin de constituir una verdadera y auténtica nobleza aristocrática, integrada por todos aquellos que comparten el gusto y el compromiso por la Obra Bien Hecha. Bien mirado, este ob-

jetivo ha de perdurar a lo largo de toda la vida porque el hombre –al igual que la obra de arte– constituye una empresa hartamente difícil que ha de posibilitar una formación vocacional que busca la madurez moral y estética en sintonía con la sobreconciencia que alumbró su figura o personalidad. Además, y en virtud de la psicología del cuadrágeno el hombre nunca está acabado del todo, porque si es cierto que la madurez física se consigue pronto, se hace más arduo y costoso alcanzar la plena madurez moral, una madurez que se adquiere a la manera de una obra estética, porque el hombre debe darse forma –mediante el trabajo– como si se tratase de una estatua que siempre hay que retocar de modo que nunca podemos darnos por satisfechos.

## 5. CONCLUSIÓN

Llega la hora de concluir este trabajo y quizá nada más apropiado que reproducir las palabras que Eugenio d'Ors puso como colofón a *Aprendizaje y Heroísmo*, aquella conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes de Madrid en el año 1915 y que constituye una de las páginas más brillantes de la pedagogía española contemporánea: “Todo pasa. Pasan pompas y vanidades. Pasa la nombradía como la oscuridad. Nada quedará a fin de cuentas, de lo que hoy es la dulzura o el dolor de tus horas, su fatiga o su satisfacción. Una sola cosa, Aprendiz, Estudiante, hijo mío, una sola cosa te será contada, y es tu Obra Bien Hecha” (D'Ors, 2000b, pp. 89-90).■

Fecha de recepción del original: 19-09-2007

Fecha de recepción de la versión definitiva: 16-01-2008

## REFERENCIAS

- Aguilera Cerni, V. (1966). *Ortega y d'Ors en la cultura artística española*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Aranguren, J. L. (1981). *La filosofía de Eugenio d'Ors*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Aranguren, J. L. (1991). *El filósofo y el artista*. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- D'Ors, E. (1925). *Religio est libertas*. Madrid: Cuadernos Literarios.
- D'Ors, E. (1947). *El secreto de la filosofía*. Barcelona: Iberia.
- D'Ors, E. (1964). *La Ciencia de la Cultura*. Madrid: Rialp.
- D'Ors, E. (1966). *Las ideas y las formas*. Madrid: Aguilar.
- D'Ors, E. (1986). *Introducción a la vida angélica*. Madrid: Tecnos.
- D'Ors, E. (2000a). *Confesiones y recuerdos*. Valencia: Pre-Textos.
- D'Ors, E. (2000b). *Trilogía de la "Residencia de Estudiantes"*. Pamplona: Eunsa.
- D'Ors, E. (2002). *Lo barroco*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- D'Ors, E. (2004). *Tres horas en el Museo del Prado*. Madrid: Tecnos.
- D'Ors, J. P. (1987). D'Ors, mi padre. *Razón Española*, 21(VII), 7-27.
- Espot, M. R. (2006). *La autoridad del profesor. Qué es la autoridad y cómo se adquiere*. Madrid: Praxis.
- Montobbio Martorell, B. y Alarcón Hernández, J. (Eds.). (2006). *La Ben Plantada. El Noucentisme 1906-2006*. Madrid: Bancaja.
- Mercader, L., Peran, M. y Bravo, N. (1997). *Eugenio d'Ors, del arte a la letra* (Monografías de Arte Contemporáneo, 3). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Schiller, F. (1981). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Buenos Aires: Aguilar.
- Suárez, A. (1988). *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*. Barcelona: Anthropos.
- Suelto de Sáenz, P. G. (1969). *Eugenio d'Ors. Su mundo de valores estéticos*. Madrid: Plenitud.