



HAL
open science

Ortega y las artes. Una estética raciovitalista

Eve Fourmont Giustiniani

► **To cite this version:**

Eve Fourmont Giustiniani. Ortega y las artes. Una estética raciovitalista. Zamora Bonilla, Javier. Guía Comares de Ortega y Gasset, Comares, pp.293-309, 2013, 9788490450901. hal-01475050

HAL Id: hal-01475050

<https://amu.hal.science/hal-01475050v1>

Submitted on 23 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ORTEGA Y LAS ARTES: UNA ESTÉTICA RACIOVITALISTA

Eve FOURMONT GIUSTINIANI

Aix-Marseille Université, CNRS-UMR 7303 Telemme

Al evocar el tema del arte y la estética en la obra de José Ortega y Gasset se piensa de inmediato en el famoso ensayo sobre *La deshumanización del arte* que el filósofo publicó en 1925 después de desgranar sus páginas en artículos publicados en el diario *El Sol*. Sin embargo, no se suele considerar a Ortega como un especialista de temas estéticos. De hecho, si hay un punto común entre todos los ensayos del filósofo sobre el arte, es su afirmación de no entender nada al asunto. Confesó así ser un “un pésimo lector de novelas”, no saber nada de pintura, ser ignorante en materia de poesía¹. ¿No se trataría de una afirmación de docta ignorancia, al modo socrático? El pensamiento estético de Ortega está lejos de limitarse a *La deshumanización*, aunque éste constituya, junto con los *Papeles sobre Velázquez y Goya*, un hito en su reflexión sobre el arte. Desde su años de formación hasta el final de su vida, el pensador nunca dejó de interesarse por la pintura, las letras, el teatro o la música. Sus obras completas reúnen casi cincuenta artículos, ensayos, prólogos o discursos vinculados con la cuestión del arte². A pesar de no constituir un tema central en la obra orteguiana, la estética se encuentra estrechamente relacionada con los asuntos que preocupan al escritor y por lo tanto constituye una pieza más de su sistema. Ortega afirmó repetidamente que su teoría del arte estaba en perfecta coherencia con su filosofía raciovitalista, como en 1908, cuando afirmó:

“no es decente mantener en el alma compartimientos estancos, sin comunicación los unos con los otros. [...] El sistema es la honradez del pensador. Mi convicción política ha de estar en armonía sintética con mi física y mi teoría del arte”³.

¿Porqué y bajo qué modalidades llegó Ortega a insertar el pensamiento estético dentro del sistema filosófico de la razón vital? En este capítulo se intentará primero mostrar cómo el pensador se aproximó a las artes desde su postura inicial frente al modernismo imperante en la estética española de principios del siglo XX hasta entablar una relación estrecha con las vanguardias. El segundo apartado dará una aproximación a la estética raciovitalista de Ortega, tal como se definió durante los años veinte alrededor de la publicación de *La deshumanización del arte*, y se desarrolló en las décadas posteriores. El tercer apartado se interesará por la forma en que Ortega practicó el comentario de obras de arte, reveladora de la evolución de su método intelectual.

1. ORTEGA AL ENCUENTRO DE LAS ARTES

1. 1. Frente al modernismo

La reflexión orteguiana sobre las artes se inició muy pronto, insertándose en el marco general de su aproximación al problema de la España de principios de siglo, en reacción al pesimismo vital y el

¹ Respectivamente en “*El Obispo leproso*. Novela, por Gabriel Miró” (1927), IV, 145; *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 605; “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 664-680.

² Véase la bibliografía propuesta al final de este capítulo.

³ “Algunas notas”, *Faro*, 9 de agosto de 1908, I, 198-202, p. 201.

complejo decadentista de la generación del 98⁴ y, en el campo estético, al modernismo, que puede identificarse como el “lenguaje generacional” del 98 tal como lo hizo Pedro Salinas en un artículo de 1935⁵ que retomaba el rótulo inventado por Azorín⁶. Mientras el simbolismo europeo, que vino a barrer los criterios estéticos y literarios del siglo XIX –realismo, naturalismo o romanticismo–, el modernismo español pretendía mudar de piel integrando y superando los logros de la estética decimonónica. Esta lógica, ejemplar del proceso intrínsecamente dialéctico de la modernidad –que siempre busca superarse a sí misma–, permitió que arrancara un movimiento irremediable de renovación en las artes españolas, que culminó con las vanguardias históricas de la llamada “Edad de plata”⁷.

Ortega, siempre atento a las variaciones de la “sensibilidad vital” de sus coetáneos, tomó acto de la voluntad de superación inherente al modernismo, pero criticó la ingenuidad de su planteamiento, pretendiendo mostrar cómo esta postura, lejos de ser definitiva, iba también a ser superada. Si bien la pretensión de ruptura con los cánones decimonónicos que animaba el modernismo seducía al pensador –que intentaba, forjando su teoría de la razón vital, superar el racionalismo idealista y el positivismo–, esta lógica de contestación no le parecía suficiente para construir un nuevo orden estético. El nihilismo pesimista del modernismo le parecía inapto a constituir un modelo válido a ojos de la generación de la postguerra mundial, “desorientada” y afanosa de apoyarse en nuevos valores, ya que “los principios normativos de todo orden –en ciencia, en arte, en política– han dejado de ser vigentes”(V, 200). Conforme con su afán de ser “nada moderno y muy siglo XX”(II, 165), buscando una forma de terminar a la vez con el tradicionalismo y el modernismo, Ortega siguió de cerca la eclosión de las vanguardias que también se erguían contra la estética de principios de siglo en búsqueda de novedad⁸.

La publicación de *La Deshumanización del arte* también coincidió con el despliegue de una nueva modalidad de acción pública en la práctica orteguiana. Alejado de la esfera política, el pensador dedicaba sus esfuerzos al desarrollo de su filosofía por un lado, y por otro a la potenciación de la cultura española mediante una red de plataformas de difusión cultural (preexistentes, como el Ateneo, la Residencia de Estudiantes, la JAE y la ILE, etc., o recién creadas, como los diarios y revistas *España* y *El Sol*, la editorial Calpe, la *Revista de Occidente* y la editorial epónima) que utilizaba tanto para difundir sus propios trabajos como para importar a España lo mejor de la cultura europea. Dada la estrategia de “culturización” del país que iba desarrollando desde 1914 en círculos concéntricos, Ortega se encontraba en el centro del movimiento de renovación de las artes, las ciencias y las letras españolas de los felices veinte.

1. 2. Ortega y los medios artísticos de la Edad de Plata

Ortega y Gasset conocía muy bien los medios artísticos de mediados de los años veinte. Era amigo y colaborador de los principales promotores culturales, artísticos y críticos de la época. Acudía a muestras

⁴ Ver al respecto Vicente Cacho Viu, “Ortega y el espíritu del 98”, *Revista de Occidente*, 48-49 (1985), pp. 9-54.

⁵ Pedro Salinas, « El concepto de generación literaria aplicado a la del 98 » (1935), en *Literatura española del Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1970.

⁶ Vid. AAVV, *Azorín et la Génération de 1898*. Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines (1998).

⁷ Vid. José Carlos Mainer, *La edad de plata (1902 –1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 2ª ed. (1981), p. 466.

⁸ Vid. Serge Salaiün y Carlos Serrano Lacarra, coords., *Los felices años veinte : España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons (2006).

de pintura y conciertos⁹; frecuentaba a los críticos de arte Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar, María Luisa Caturla o Elías Tormo; conversaba con el musicólogo Adolfo Salazar, que firmaba sus críticas en *El Sol*. Formaba parte del comité director de la Residencia de Estudiantes, importante centro de investigación y difusión cultural y científica, donde no sólo dio varias conferencias a lo largo del decenio sino que invitó a prestigiosos científicos extranjeros y frecuentó a todos los jóvenes artistas que allí encontraban cobijo¹⁰.

También la *Revista de Occidente*, con su editorial y su tertulia, fue un importante centro de difusión de las vanguardias tanto artísticas como literarias. La mayor parte de los novelistas, pintores y poetas que cita Ortega en su ensayo de 1925 sobre *La deshumanización del arte* fueron objeto de artículos en la revista; ésta constituía a la vez una fuente para el filósofo, que se remitía a la opinión de sus colaboradores, y un lugar de culminación de sus propias teorías, a menudo retomadas y desarrolladas por estos últimos. La revista era un canal de divulgación de las nuevas estéticas, ponía de relieve las relaciones entre poesía y artes plásticas, arquitectura y música. Jóvenes artistas ilustraban sus portadas y páginas interiores. La revista defendía o criticaba las nuevas tendencias: cubismo, poesía pura, surrealismo... Su línea editorial, lejos de plebiscitar todas las vanguardias, era más bien crítica.

La revista se interesaba sin embargo por todo lo nuevo, denunciaba el desgaste de los cánones estéticos del pasado, y daba cuenta de los grandes acontecimientos culturales del país. En 1926-1927, por ejemplo, participó en el debate sobre la poesía pura y la poesía comprometida¹¹, que se enraizó en el Tercer centenario de la muerte de Góngora¹². La literatura extranjera (francesa, latino-americana, italiana, alemana o anglo-sajona¹³) ocupaba un lugar preferente en sus páginas críticas. Los más activos colaboradores de la revista —Antonio Marichalar, Corpus Barga, Fernando Vela, Benjamín Jarnés, Antonio Espina— no sólo publicaban en ella ensayos y críticas, sino también manuscritos o poemas. La revista editaba poesías, extractos de novelas, cuentos de todas las figuras de la vanguardia literaria española: Ramón Gómez de la Serna, Jaime Torres Bodet, Francisco Ayala, Rosa Chácel, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Gerardo Diego, García Lorca, Jorge Guillén... La editorial asociada a la revista lanzó una colección novedosa dedicada a la joven poesía, “Nova Novorum”. Publicar en la Revista de Occidente significaba, para estos novatos, medirse con los grandes, y llegar a un lectorado de calidad¹⁴.

⁹ La inauguración de *Iberia* de Debussy el 24 de enero de 1921 en el Teatro Price de Madrid, que provocó los silbatos del público, estuvo en el origen de los artículos de Ortega titulados “Musicalia” (*El Sol*, 8 y 24 de marzo de 1921) et “Apatía artística” (*El Sol*, 8 de octubre de 1921). Cfr. José M. García Laborda, “Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su “circunstancia” histórica”, *Revista de Estudios Ortegaianos*, 10-11 (2005), pp. 245-271.

¹⁰ Vid. Carmen Asenjo y Javier Zamora Bonilla, “Camino de ida y vuelta. Ortega en la residencia de Estudiantes, 2ª parte: 1923-1936”, *Revista de Estudios Ortegaianos*, 7 (2003), pp. 33-91.

¹¹ Fernando Vela analizó las modalidades francesas de este debate en un artículo titulado “Información de un debate literario” (*Revista de Occidente*, 41 (1926), pp. 217-240). Para una aproximación general al tema, ver Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución: 1920-1936*. Madrid: Siglo XXI (1996).

¹² La revista publicó alrededor de esta conmemoración artículos de Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Antonio Marichalar; y el mismo Ortega escribió en 1927 un artículo titulado “Góngora (1627-1927)” (IV, 175-186), que vino a completar los juicios sobre poesía emitidos en *La deshumanización*. Aquí ponía de relieve la concreción de la nueva estética neogongorina por los jóvenes poetas de vanguardia.

¹³ En la *Revista de Occidente* se habló, por ejemplo, de las publicaciones de James Joyce, uno de los pocos novelistas coetáneos que cita Ortega en *La deshumanización* (Antonio Marichalar, “James Joyce en su laberinto”, *Revista de Occidente*, 17 (1924), pp. 177-202; Benjamín Jarnés, “El artista adolescente”, *Revista de Occidente*, 39 (1926), pp. 382-386). En cuanto a Luigi Pirandello, al que Ortega cita en *La deshumanización* como ejemplo de la impopularidad del teatro actual, fue comentado por Fernando Vela en la ocasión de una representación de *Seis personajes en busca de autor* en el Teatro de la Princesa (*Revista de Occidente*, 7 (1924), pp. 114-119).

¹⁴ Vid. Azucena López Cobo, “La narrativa del arte nuevo. Ortega y los límites de una influencia”, *Revista de Estudios Ortegaianos*, 7 (2003), pp. 173-194.

Ortega y Gasset estaba pues al tanto de las nuevas tendencias estéticas, e incluso era uno de sus principales promotores, en particular gracias al instrumento de la *Revista de Occidente*. Naturalmente, el pensador no podía tener una visión lo suficientemente clara de los límites y confluencias existentes entre estos distintos grupos, escuelas y tertulias que configuraban las vanguardias, que a menudo no sabían delimitarse a sí mismos; a sus ojos, creacionismo, ultraísmo y demás *-ismos* participaban todos de un mismo movimiento. "Las direcciones particulares del arte joven me interesan mediocrementemente", afirmó en *La deshumanización*, porque sólo intentaba sintetizar sus características esenciales, "filiar el arte nuevo mediante algunos de sus rasgos diferenciales" (III, 849). Trataba de encontrar la unidad de la tendencia debajo de la diversidad de las formas, o sea de iniciar, como ya lo preconizaba Heinrich Wöfflin en 1915, una nueva forma de historia del arte, sin nombres, como una historia de los estilos¹⁵.

El pensador veía así en el espíritu de ruptura que caracterizaba el arte nuevo una manifestación de la "sensibilidad vital" contemporánea, que ponía en cuestión los cánones decimonónicos y con ellos, toda la ideología de la modernidad. El proyecto de superación del racionalismo idealista, de la "vieja política", o de la estética modernista participaban de una misma empresa intelectual de desconstrucción de la modernidad y de todas sus expresiones. Este programa innegablemente vino a colmar un vacío teórico para los artistas españoles. Ortega proporcionó un fundamento filosófico para su actitud estética; de ahí el considerable éxito de la obra, y la multitud de críticas, positivas o negativas, de las que fue objeto. La convicción europeísta de Ortega; su voluntad de dar criterios de rigor y excelencia a las producciones culturales nacionales; su alejamiento de la política activa en beneficio de la acción cultural; su filosofía raciovitalista, todos estos factores contribuyeron a hacer de Ortega un maestro para estas nuevas generaciones artísticas.

1. 3. La deshumanización del arte: ¿un manifiesto de las vanguardias?

Ortega no se presentaba a sí mismo como un teórico o un profeta de las vanguardias; como lo aclaró más tarde, *La deshumanización del arte* "no era una apología, ni un pronóstico; a lo sumo un diagnóstico"¹⁶. Sin embargo, tuvo desde su publicación repercusiones considerables. Se vendieron los 2500 ejemplares de su primera edición en tan sólo dos años, todo un récord para la época. Suscitó de inmediato debates muy vívidos: a favor o en contra, había que situarse frente a ella. Mientras los discípulos del filósofo comentaban su teoría en las páginas de la *Revista de Occidente*, empezaron a aplicarla a sus propias creaciones. Llegó a formarse una pequeña escuela novelesca de la "deshumanización" sobre la que Ortega ejerció un innegable magisterio. Reunía a estos escritores el rechazo de los dos pilares de la narración tradicional, el argumento y el personaje, y el interés por la búsqueda formal y la desconstrucción estructural¹⁷. En cuanto a los poetas, preferían reivindicarse de la poesía pura más que de la deshumanización, aunque entretuvieran parentescos con la estética de la desrealización y de la metáfora definida por Ortega¹⁸.

¹⁵ Heinrich Wöfflin (1865-1945), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Munich: Hugo Bruckmann (1920). La obra figuraba en la biblioteca de Ortega. El poeta José Moreno Villa la tradujo al español para Calpe en 1924.

¹⁶ Citado por Guillermo de Torre, *El fiel de la balanza*, *op.cit.*, p. 79.

¹⁷ Vid. Rafael Fuentes Mollá, "Ortega y Gasset en la novela de vanguardia", *Revista de Occidente*, 96 (1989), pp. 25-44; y José María Pino, *Montajes y fragmentos : una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam: Rodopi (1995).

¹⁸ Sobre estas definiciones, ver *infra*. Sobre la influencia de Ortega en los poetas coetáneos, consultar Philip Silver, "La estética de Ortega y la generación del 27", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 20 (1971), pp. 361-380.

Huelga preguntarse si Ortega influyó a estos artistas o si fue inspirado por ellos al redactar su ensayo. Como lo apunta Azucena López Cobo, Ortega “supo articular, en ensayos teóricos, métodos y recursos que los escritores de vanguardia empezaban a esbozar”¹⁹. La *Revista de Occidente* proporcionó a estos escritores un soporte sólido y prestigioso, y *La deshumanización del arte* les dotó de un fundamento estético-filosófico. Estas dos empresas orteguianas, más que crear una escuela, aglutinaron y dieron coherencia grupal a una creación diseminada que les preexistía.

Por ello, sin duda, varios “discípulos” de Ortega sintieron la necesidad, al final de la década, de marcar su distancia respecto al maestro y sus teorías. Algunos poetas llegaron a deplorar las “incomprensiones” presentes en la obra, los “perjuicios” que generó o sus “catastróficas” consecuencias²⁰. Pero los críticos más virulentos fueron los partidarios de un retorno al realismo y a la preocupación social, agrupados alrededor de los “Nuevos Valores” promovidos por la revista *Ulises*, como el crítico catalán Sebastián Gasch²¹. Al final de los años veinte la alternativa ya no oponía tradición y modernidad sino “arte deshumanizado” y “arte humano”. Los artistas comprometidos denunciaban el conservadurismo latente de las vanguardias orteguianas y su marcado elitismo, en el cual veían una verdadera traición²². Reivindicaban la rehumanización del arte para, en términos de José Díaz Fernández, fertilizarlo con la representación del “drama contemporáneo de la conciencia universal”²³. Es verdad que el pensador omitió mencionar, en su aproximación “sociológica” al arte, su función de reflexión de la realidad social. Pero el grueso de las críticas que recibieron Ortega, su ensayo y sus epígonos se debían, no obstante, a lecturas erróneas y parciales, con una pizca de mala fe, de su obra.

2. EL ARTE NUEVO, SEGÚN LA ESTÉTICA DE LA RAZÓN VITAL

La “nueva sensibilidad estética” que Ortega definió y resumió bajo el concepto de “deshumanización del arte” sintetizaba en pocas palabras los rasgos principales de la actitud vanguardista, que había podido observar en las artes de este principio de siglo²⁴: el rechazo del realismo mimético, o sea la “deshumanización”; la tendencia a la depuración y la preocupación por la forma —dicho de otro modo, el arte por el arte—; y la propensión a la ironía, al humor, al juego, es decir la “intrascendencia”. A estas tres grandes características del arte nuevo, que concernían la intención artística y el proceso creativo (explicadas más pormenorizadamente a continuación), Ortega añadió otra, que respectaba a la *recepción*

¹⁹ Azucena López Cobo, “La narrativa del arte nuevo. Ortega y los límites de una influencia”, ob. cit., p. 194.

²⁰ Respectivamente, Vicente Huidobro en *Vientos contrarios*. Santiago de Chile: Nascimento (1926), Jorge Guillén en *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial (1969), p. 191 y Juan José Domenchina en *Crónicas de “Gerardo Rivera”*. Madrid: Aguilar (1935), p. 107.

²¹ Sebastián Gasch, “Naturaleza y arte”, *La Nova Revista*, 5 (1927). Véase sobre este tema José Ángel López Manzanares, “Ortega entre las ‘fieras’: arte, vida y deshumanización”, *La Balsa de la Medusa*, 34 (1995), pp. 77-89.

²² Por ejemplo en el anónimo “Llamamiento de Unión de Escritores y Artistas revolucionarios”, *El Pueblo*, [Valencia], 7 de mayo de 1933. Ver *infra* para aclaraciones sobre el elitismo de las vanguardias históricas.

²³ Julio Díaz Fernández, *El nuevo realismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid: Zeus (1930), p. 80.

²⁴ Las características del arte nuevo enumeradas por Ortega en *La deshumanización*, que reunimos a continuación en tres grandes aspectos, son las siguientes: “Tiende: 1.º, a la deshumanización del arte; 2.º, a evitar las formas vivas; 3.º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5.º, a una esencial ironía; 6.º, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna” (III, 853).

de la obra de arte, con la que empezó su ensayo y a la que dedicó un análisis de cariz psicosociológico: la inexorable impopularidad del arte nuevo.

2. 1. La impopularidad de la obra de arte: una visión psicosociológica

Dos años antes de la redacción de *La deshumanización*, Ortega ya había tomado acto de la unidad del fenómeno de las vanguardias y de su impacto sociológico:

“con una sorprendente coincidencia, la generación más reciente de todos los países occidentales produce un arte —música, pintura, poesía— que pone fuera de sí a los hombres de las generaciones anteriores. Aun las personas maduras más resueltas a emplear la mejor voluntad, no logran aceptar el arte nuevo por la sencilla razón de que no llegan a entenderlo”²⁵.

Este desentendimiento entre generaciones se explicaba, según el pensador, por un mecanismo histórico y sociológico natural : cada generación humana debe elaborar su propia “visión del mundo” articulando la heredada de la generación precedente y su propia tendencia vital. En todas las épocas históricas, la nueva generación se confronta así a la anterior y declara su insumisión a los valores del pasado. Pero cada segmento de edad se divide a su vez entre una minoría visionaria y una masa de individuos reticentes a la novedad, lo que explica la división entre una élite sensible al arte nuevo y una masa que no lo entiende. Retomando una idea desarrollada en varios otros textos como *El tema de nuestro tiempo* y *La rebelión de las masas*, hablaba incluso de de “dos castas diferentes de hombres”, cuidando siempre de precisar que no correspondían con ningún grupo, estrato o clase social predefinida (aunque, por la fuerza, podían llegar a superponerse con éstas). Para explicar la impopularidad del arte nuevo evitando el espinoso problema político que planteaba tal acercamiento “sociológico” al estudio de la recepción de la obra de arte, el pensador pasaba así del punto de vista sociológico —que reivindicaba siguiendo los pasos del francés Jean-Marie Guyau²⁶—, a un esquema psicológico. Presentaba la escisión entre los “hombres egregios” y los “hombres vulgares” como el fruto de una desigualdad fisiológica natural, que dota a ciertos individuos de una sensibilidad más fina, de un “órgano de comprensión del que los demás carecen” (III, 849).

Esta concepción de la minoría intelectual y de la sensibilidad superior de sus gustos artísticos, además de insertarse en el marco general de la socio-historia orteguiana y de su teoría de las generaciones, coincidía con los credos vanguardistas del arte por el arte y de la literatura pura. En el clima de frivolidad de los felices veinte que tanto contrastaba con el patetismo de la generación precedente debe buscarse la clave tanto del rechazo de las vanguardias al compromiso político, como de su búsqueda formal de “arte puro”, también analizada por Ortega.

2. 2. El arte como desrealización y metáfora

Limitarse a la interpretación socio-política del arte nuevo que proponía Ortega al principio de su ensayo sobre *La deshumanización* expone el lector a equivocarse sobre el sentido de su teoría estética, que se vio

²⁵ *El tema de nuestro tiempo* (1923), III, 607.

²⁶ Jean Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*. París : Félix Alcan, 1930. La obra fue traducida al español en 1931 (Madrid : Daniel Jorro).

desarrollada en este y varios otros textos. El arte era una producción humana pero de otro estatuto que las demás; el fenómeno estético presentaba una relación específica para con las "circunstancias".

"Vida es una cosa, poesía es otra... No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente" (III, 864).

Lo que valía para la poesía valía para el arte en general. Su misión no era copiar lo real ni representarlo, ya afirmaba Ortega en 1914 frente al dogma de la *mimesis*.

"Pensemos en lo que significaría un idioma o un sistema de signos expresivos de quien la función no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose. Tal idioma es el arte: esto hace el arte" (I, 672).

El objeto estético no re-presenta, no está allí para reemplazar otra cosa, no es un sustituto. El arte consiste al contrario en crear "continentes irreales", "nuevos objetos", que se presentan a nosotros realizándose, en su "ejecutividad". La obra de arte no es una imagen, sino una presencia, "la absoluta presencia", que nos pone en relación con lo real en un modo distinto al acostumbrado. El pintor, por ejemplo, "nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente" (III, 858).

La operación "mágica" por la cual el artista transmuta la realidad para crear estos ultra-objetos no es otra que la *metáfora*²⁷. Ésta es a la vez el proceso de transformación por el cual el arte crea una realidad virtual, y el resultado de este proceso. Es ella la que conforma la belleza del objeto estético: nos presenta una imagen, un instantáneo de la "atmósfera" de la realidad. No representa la cosa, sino que la descubre. Por ello puede definirse como una *transparencia*, tal como el cristal de la ventana, que deja ver la realidad a través de él. La metáfora no crea *ex nihilo* otra realidad; no crea presencia ni objeto nuevo más que metafórico. Este ser metafórico no es un ser real; es un "cuasi-ser", dijo Ortega en 1946, "es la irrealidad como tal"²⁸.

Por ejemplo, el hecho de que la pintura de Velázquez se defina habitualmente como "realista" no significa que renunciara a "des-realizar" los objetos pintados en sus cuadros. Antes de Velázquez, se obtenía esta "desrealización" pintando objetos que no pertenecían a lo real. Su genio fue "conseguir que la realidad misma, trasladada al cuadro y sin dejar de ser la mísera realidad que es, adquiriera el prestigio de lo irreal"²⁹. Técnicamente, esto se tradujo por la supresión de todo "dato táctil" en la obra, y la reducción al extremo del número de pinceladas, lo que daba al objeto que surgía en el lienzo el carácter de una perpetua aparición (VI, 645).

Según Ortega, la realidad sólo estaba presente en la obra de arte de forma desrealizada. Por ello el arte no podía ser *mimesis*; en tal caso hubiera dejado en el acto de ser artístico. La metáfora, esencia de la creación artística, consistía en una "des-realización", y éste era el primer sentido del término de "deshumanización". Ortega, de hecho, no hablaba de arte *deshumanizado*, sino de *deshumanización* del arte: se trataba antes que nada de un proceso, de una operación.

²⁷ Para una definición de la metáfora como desrealización en la estética orteguiana ver el sintético artículo de Antonio Gutiérrez Pozo, "Obra de arte y metáfora en la estética de la razón vital", *Ágora*, 19-1 (2000), pp. 129-151.

²⁸ *Idea del teatro* (1946), IX, 839.

²⁹ "Velázquez", en *Papeles sobre Velázquez y Goya*, VI, 644-645.

2. 3. *El arte puro o estilización y hermetismo*

El arte nuevo caminaba entonces hacia de des-representación de las cosas bellas. En este arte, los “valores humanos” no debían tomarse en cuenta a la hora de evaluar la obra. Ortega dio como ejemplo de esta evolución la nueva música, que abandonaba el sentimentalismo propio de los románticos. Mientras había que hundirse en su fuero interno para experimentar la música romántica —operación en la cual uno gozaba más de sí mismo que de la música propiamente dicha—, la nueva música, como la de Claude Debussy o Igor Strawinski, sólo invitaba a su propia contemplación. De ahí, en el arte nuevo, la propensión creciente a la estilización la obra: en adelante se apreciaría al arte en cuanto técnica. Lo mismo acontecía en la novela de Marcel Proust, “el hecho literario de mayor trascendencia en este último tiempo” (III, 709). El escritor francés consiguió eliminar de sus obras casi todo rastro de “tema”, es decir de contenido anecdótico, usando los temas como meros pretextos para explorar una nueva concepción del tiempo y del espacio, llegando a una suerte de “puntillismo psicológico”. Su obra apuntaba a crear “atmósferas” eliminando todo dramatismo, lo cual, para el lector ansioso “de acción, de movimiento, de progreso”, podía resultar desorientador³⁰.

Para Ortega, la esencia de la obra de arte no radicaba en su contenido (humano), sino en su estilo (formal). “Estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización”, sintetizó en el ensayo epónimo (III, 860). La voluntad de estilo conllevaba la purificación, la eliminación en la obra de cualquier elemento que no fuera estrictamente estético³¹. A partir de la metáfora, el artista inventaba una vida nueva, creaba un orden entre los signos, trastornaba la perspectiva espontánea : operaba una “vuelta del revés” de lo real.

El arte no podía ser realmente creativo, *poiético*, si no pasaba de la realidad viviendo sólo de sí mismo, en otro términos, si no era “intrascendente”. Y el arte auténtico era el que, partiendo de lo real y desrealizándolo, no representaba nada fuera de sí mismo, y no era sino pura consciencia de sí mismo en cuanto arte. Esto sería la definición de un arte puro, “solamente artístico”, hermético a lo real. “El arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación; esto es, va eliminando de su interior cuanto no sea puramente artístico”, escribió Ortega en un ensayo de 1921 sobre la música contemporánea (III, 371).

Este proceso era, según el filósofo, particularmente destacable en la escritura novelesca, que asemejaba a la creación de un “universo hermético”: para crear tal universo, “hace falta que el autor sepa primero atraernos al ámbito cerrado que es su novela y luego cortarnos toda retirada, mantenernos en perfecto aislamiento del espacio vital que hemos dejado” (III, 901). El hermetismo era por lo tanto la forma novelesca de la intrascendencia del arte: la novela “no puede ser más que novela, *no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior*” (III, 902). En 1911, Ortega había escrito líneas similares sobre la pintura, a propósito de la *Gioconda* de Da Vinci (II, 132-141) o de un cuadro de Zuloaga³² : lejos de copiar miméticamente la realidad, el arte —en este caso, la pintura— crea otra realidad, otro mundo de coordenadas distintas, un universo supra-real. En este sentido, y contra la cómoda concepción del arte como duplicación de la realidad, afirmaba Ortega que la obra de arte vivía únicamente de sí misma, y era

³⁰ “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust” (1923), II, 790-798. Véase también el párrafo sobre “Dostoyevski y Proust” de *Ideas sobre la novela* (1925), III, 890-893, donde Ortega define la escritura proustiana con el término de “morosidad”.

³¹ Esta idea fue posiblemente tomada de Wilhelm Worringer (ob. cit.), quien definió la « voluntad de forma » pregonando un arte abstracto en el que el alejamiento de lo real era una condición para que la obra consiguiera cierta eternidad.

³² “Un cuadro verdadero se sirve de lo que en él está expreso como de un plano inclinado para hacernos resbalar y lanzarnos vertiginosamente a un trasmundo donde los dolores duelen más y alegran más las alegrías, y todo tiene una vida potenciada, densísima e incalculable” (“La estética de *El enano Gregorio el botero*” (1911), II, 123).

un agujijón que nos obliga a salir de lo real, desrealizándolo. Para apreciar el arte –y el arte nuevo en particular, ya que llevaba al extremo este proceso— había que hacer el esfuerzo de superar el contenido, el tema, los valores humanos que constituían la trama o el argumento de la obra, para aprehender el objeto estético en su puro carácter de irrealidad. En suma, de superar la persistente concepción burguesa del arte como ornamento, como instrumento para gozar de determinado contenido³³.

2. 4. Irrupción del juego en el arte: intrascendencia e iconoclasia

Al rechazar cualquier “patetismo” –melodrama, anécdota, sentimiento— el arte nuevo se definía por lo tanto por su “iconoclasia”, manifiesta en la ruptura para con la tradición mimética. Ello liberó al creador, que podía entonces dedicarse libremente a su voluntad de estilo y a la exploración de las formas.

“Y el caso es que no puede entenderse la trayectoria del arte, desde el romanticismo hasta el día, si no se toma en cuenta como factor del placer estético este temple negativo, esa agresividad y burla del arte antiguo” (III, 871).

El filósofo acertaba: los artistas de vanguardia privilegiaron en efecto el humor como forma de expresión³⁴; no sólo sus obras huían del “patetismo” y cultivaban la jocosidad, sino que para ellos “el arte mismo se [hizo] broma” (III, 873). La irrupción de la iconoclasia y del juego en la práctica artística atestiguaba por lo demás un cambio de sensibilidad histórica más global. Ya en *El tema de nuestro tiempo*, Ortega vinculaba esta iconoclasia artística con el final de los Tiempos modernos, es decir el destronamiento de la razón pura en beneficio de la razón vital.

El “cambio de actitud vital frente al arte” era, según Ortega, la señal precursora de un trastorno más amplio en las mentalidades. El juego, el deporte, el culto del cuerpo vehiculaban valores propios de la juventud y le llevaban a pensar que el siglo XX entero sería marcado por el signo de esta estética nueva, juvenil y lúdica. La oponía Ortega a la ética del trabajo, utilitarista y pragmática, que caracterizaba el positivista siglo XIX. El juego, en cuanto agente de transgresión y de subversión, implicaba una superación crítica: jugar es innovar, es probar nuevas formas y valores frente al prestigio de los antiguos, es ironizar sobre todas las ideas establecidas. La afirmación del sentido lúdico de la vida permitía “deconstruir” la moral racionalista. Para los jóvenes artistas, el arte, en cuanto se tomaba en serio, ya no era arte, porque perdía su dimensión vital de espontaneidad creadora.

La estética de la razón vital colocaba así en el centro del fenómeno artístico la afirmación del “sentido deportivo y festival de la vida” pregonado por Ortega en *El tema de nuestro tiempo* (III, 608). Así ataba el filósofo los cabos de su estética raciovitalista: el arte nuevo –jocoso, iconoclasta e intrascendente—, rompía con los valores fenecidos del dramático siglo XIX y el patetismo de sus cánones estéticos, transportando al espectador en una dimensión irreal de valores propios, que sólo los espíritus más abiertos al cambio de sensibilidad vital podrían penetrar.

³³ “Conviene arrancar el arte de las manos del buen burgués, donde ha caído prisionero”, escribiría en 1926 (II, 558).

³⁴ *Vid.* Sobre este fenómeno en poesía Rosa María Martín Casamitjana, *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos (1996).

3. LA HISTORIA DEL ARTE, DESDE LA RAZÓN HISTÓRICA

Aunque Ortega hablara del proceso de deshumanización del arte, de su irrealidad y de su intrascendencia, no significaba que para él, el arte nuevo dejara de ser una producción humana. Para abarcar plenamente el sentido desprendido por una obra, todas las herramientas de la razón histórica podían, y debían, aplicarse a su entendimiento.

3. 1. *Historicización de la crítica de arte*

En un párrafo de las *Meditaciones del Quijote* dedicado a ahondar el término de "géneros literarios", Ortega dejó claro que

"De un modo u otro, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros [...] son amplias vistas 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" (I, 796).

Desde sus más tempranos escritos sobre el arte hasta su obra de madurez, Ortega buscó, para forjar un método de crítica artística, entender las artes como una manifestación particular de la cultura y detectar en determinada obra plástica, literaria o musical los síntomas generales de la cultura a la que pertenecía. Sus críticas, casi siempre puntuales, parciales y motivadas por un contexto específico (dada su naturaleza de artículos de prensa), intentaban encontrar en tal o cual obra, fenómeno novelesco o pictórico los rasgos característicos de su época.

"El arte no es un juego, ni una actividad suntuaria: es más bien, como dice Schmarsow³⁵, una explicación habida entre el hombre y el mundo, una operación espiritual tan necesaria como la reacción religiosa o la reacción científica"³⁶.

Consecuentemente, la crítica debía atañerse a "potenciar" lo que la obra encerraba de significado humano, es decir la medida en que expresaba "el tema de su tiempo". Por ello afirmó Ortega un artículo de 1946 que el sentido histórico era indispensable para comprender la obra de arte³⁷. No en vano insertó en sus *Papeles sobre Velázquez y Goya* unos documentos de archivo, reproducidos sin ningún comentario, para dejar que el lector se percatara por sí mismo del "formalismo" de la España "halucinada" que era la de Velázquez. Estos documentos revelaban más del espíritu de su obra que los análisis formales desconectados de su contexto.

La crítica de arte según Ortega, al articular biografía e historia de los valores, era pues una prolongación de la Razón histórica. De ahí que en sus obras, la crítica artística tendiera a menudo a concentrarse en la interpretación del significado de una obra puntual, o bien, mediante una aproximación biográfica, en la "circunstancia" del artista, para poner de relieve la determinada "perspectiva" que venía a ofrecer la obra sobre la época en la que había sido gestada. El comentario de las obras servía así al filósofo de pretexto para desarrollar sus propias concepciones sociológicas, antropológicas o filosóficas.

³⁵ August Schmarsow (1853-1936) fue un historiador del arte alemán especializado en el arte italiano.

³⁶ "Arte de este mundo y del otro", I, 438. La misma idea en "Adán en el paraíso", II, pp. 63 y ss, y en "Tres cuadros del vino", II, 192.

³⁷ "La reviviscencia de los cuadros", VI, 607-624.

3. 2. “La crítica como patriotismo”

Este mecanismo es particularmente recalable en las críticas literarias que firmó Ortega. En este sentido debe entenderse el diálogo a distancia que durante los años diez entabló con los escritores de la generación del 98, a la búsqueda de una “manera española de ver las cosas”³⁸, o sea, ejerciendo “la crítica como patriotismo”³⁹. Así encontró en Baroja síntomas del espíritu aventurero, el histerismo y la insociabilidad de los españoles; Azorín le pareció plasmar la obsesión española por el pasado; la novela *AMDG*, de Pérez de Ayala, le llevó a denunciar las limitaciones de la educación jesuítica; vio en la prosa de Valle Inclán una reacción al exceso de retórica que afectaba la lengua literaria tradicional a la par que un clasicismo decadentista; detectó en el “energumenismo” de Unamuno el conflicto típicamente hispánico entre impulso creativo y nihilismo; saludó el espíritu de rebelión juvenil contra la petrificada España oficial en la obra de Maeztu; y en Machado recaló los albores de un nuevo lirismo capaz de superar las aporías del modernismo. En suma, sus críticas literarias eran formas de aproximarse al eterno “problema de España”, que intentaba resolver desde una nueva perspectiva, para liberar la cultura nacional de su complejo de inferioridad y de su paseísmo pesimista, lo cual implicaba y necesitaba su europeización (I, 338-341).

En el campo de la pintura, Ortega procedió con el mismo método. Por ejemplo, de *El Greco* llegó a escribir que sus “lienzos, que son como un estallido de espiritualidad condensada, representan la cifra de toda la cultura mediterránea”⁴⁰. En la obra de Goya, el “tupido paisaje de plebeyismo” que se ofrecía al espectador no era más que la plasmación de “la auténtica “alma colectiva” de Madrid cuando Goya llegó a la Villa y Corte” (VI, 762). Este plebeyismo, asociado a la decadencia de las elites, era un fenómeno que se daba al mismo tiempo en toda Europa, aunque adquirió en España un cariz específico⁴¹. También buscó Ortega en Ignacio Zuloaga lo que tenía de específicamente español:

“En la pintura de Zuloaga rebotan los corazones y van a parar rectos al problema español; sus cuadros son como unos ejercicios espirituales que nos empujan, más que nos llevan, a un examen de conciencia nacional. Ahora bien, esto es lo más grande, lo más glorioso que puede hacer al porvenir de su raza un artista hispano: ponerla en contacto consigo misma, sacudirla y herirla hasta despertar totalmente su sensibilidad”⁴².

El filósofo intentaba así cernir lo que del alma hispana revelaban sus artes⁴³. En una serie de artículos titulados “Arte de este mundo y del otro”, en la que glosaba los *Problemas formales del arte gótico* de

³⁸ Ése fue el subtítulo que puso E. Inman Fox a una edición recopilatoria de *Meditaciones sobre la literatura y el arte* (Madrid: Castalia, 1998). Vid. También Fernando González Moreno y Alejandro de Haro Honrubia, “La estética de Ortega y el proceso de creación de un arte nacional”, *Taula, quaderns de pensament*, n°38, 2004, pp. 231-240.

³⁹ Título de uno de los párrafos de las *Meditaciones del Quijote* (1914), I, pp. 792 y ss. Ortega también dedicó numerosos textos a autores extranjeros, francófonos en particular (Benjamin Constant, Anne de Noailles, Anatole France, Maurice Barrès, Marcel Proust...).

⁴⁰ “El Greco en Alemania”, *La Prensa*, 28 de diciembre de 1911, I, 525.

⁴¹ Ortega, en “El popularismo de Goya” (VI, 755 ss), describe ampliamente el fenómeno del plebeyismo español tal como se dio a mitades del siglo XVIII al nivel político y sociológico y se manifestó, en particular, en dos expresiones culturales específicamente españolas: las carreras de toros y el teatro.

⁴² “¿Una exposición Zuloaga?”, *El Imparcial*, 29 de abril de 1910, I, 343. Véase también “La estética de *El enano Gregorio el botero*” (1911), II, 116-124.

⁴³ Evidentemente, este tipo de análisis no se limita a obras de arte españolas, sino que Ortega lo aplicó a distintas culturas y épocas. Por ejemplo, en su “Elogio del murciélago” (1921), no sólo critica el “viejo arte escénico” pregonando la misma necesidad de depuración que en *La Deshumanización del arte*, sino que vincula la estética de los *ballets* rusos en boga por aquel entonces con la revolución de 1917: “... asistiendo a la ejecución de *Petruchka*, la masa de pueblo palpitante y rítmico que inunda la escena nos parece una vista de la revolución petersburguesa tomada desde un arrabal” (II, 444).

Worringer, Ortega definió el arte español como “realista”, abrigándose detrás de Alcántara, Cossío, Menéndez Pelayo, Unamuno y Menéndez Pidal, que todos habían utilizado este calificativo para describirlo (I, 434). Pero Ortega añadía que esta “sensibilidad ardiente para las llamadas cosas reales, para lo circunscripto, para lo concreto y material” no era más que la expresión del “*pathos* materialista del Sur”, que oponía al “*pathos* transcendental del Norte”⁴⁴. Un magnífico ejemplo de ello era dado por la arquitectura religiosa medieval: estilo románico y estilo gótico reflejaban estas dos visiones del mundo totalmente opuestas. La arquitectura era pues, para Ortega, un perfecto documento “del espíritu en ella expresado”, ya que “es un arte étnico y no se presta a caprichos”: expresa unos “estados de espíritu” que no son de “carácter individual, sino los de un pueblo o de una época” (I, 437). Como lo volvió a afirmar en 1952, la arquitectura era paradigmática “de lo que en efecto pasa en una nación”, y era uno de los mejores ejemplos de lo que la razón histórica podía sacar de la observación de una obra de arte⁴⁵.

3. 3. *Hacia una historia perspectivista del arte*

Ya que en las expresiones artísticas de cada época humana se encontraba en clave toda su concepción del mundo, Ortega condujo muy tempranamente sus razonamientos a la búsqueda de categorías estéticas cuya evolución permitiría destacar grandes ciclos históricos en la historia del arte. Fue el caso, por ejemplo, en la ya citada serie sobre “Arte de este mundo y del otro” (1911), o en el artículo del mismo año sobre “Tres cuadros del vino”, es decir sobre tres escenas de bacanales pintadas por Tiziano, Poussin y Velázquez. Según Ortega, estos lienzos eran reveladores de momentos culturales bien diferenciados – respectivamente, el optimismo renacentista, la llegada del misticismo y del racionalismo en una Europa desencantada, y el materialismo español, que llevó a Velázquez a pintar, a modo de bacanal, una borrachera en vez de una escena mitológica... (II, 192-200). Respecto a los géneros literarios, también desarrolló Ortega en la “Meditación primera” de las *Meditaciones del Quijote* (justamente subtitulada “Breve tratado de la novela”) una perspectiva histórica. En ella nos conducía desde “el sentido racionalista de la estética” expresado en la épica de los antiguos griegos, pasando por la irrupción de la realidad en la poesía que ofreció la novela cervantina, hasta la novela decimonónica, impregnada del positivismo y del determinismo de su tiempo.

En el artículo “Sobre el punto de vista en las artes”, Ortega sistematizó esta puesta en relación de ideas filosóficas y obras artísticas, al proponer un recorrido a través de la historia del arte desde el *Quattrocento* hasta el impresionismo, mostrando cómo evolucionó la mirada del pintor sobre las cosas y consecuentemente su tratamiento pictórico:

“La ley rectora de las grandes variaciones pictóricas es de una simplicidad inquietante. Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último, en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea. Ahora bien: la filosofía occidental ha seguido una ruta idéntica y esta coincidencia hace aún más inquietadora aquella ley” (V, 171).

⁴⁴ I, 436. Ver también, en el primer volumen de *El Espectador*, “El *pathos* del sur” (1911), II, 82-85, y las *Meditaciones del Quijote*, donde Ortega profundizó su definición de la cultura mediterránea como cultura “de la sensualidad, de la apariencia, de las superficies, de las impresiones fugaces”; ése es el sentido del “realismo” hispánico, que es un sensualismo, mientras que la cultura germánica, de las “profundidades”, es meditativa (I, pp. 773 y ss).

⁴⁵ “En torno al coloquio de Darmstadt” (1952), VI, 799.

Así vinculaba Ortega “el realismo sustancialista” del Renacimiento con la “pintura de bulto”, es decir de “cuerpos sólidos e independientes” de Giotto; la institución del espacio como única sustancia en la filosofía cartesiana con el interés por el “huevo” observable en la pintura de Velázquez; y por fin el “extremo positivismo”, que reducía “la realidad universal a sensaciones puras”, era asociado a la pintura impresionista (V, 172). Según esta interpretación, la historia del arte se resumía por lo tanto a un proceso de “desrealización” tal como lo acabó sintetizando en *La deshumanización del arte*.

3. 4. *Una aproximación biográfica al proceso creativo*

Sobre la convergencia entre Descartes y Velázquez reincidió el pensador muchos años después, en un texto incluido en el volumen *Papeles sobre Velázquez y Goya*, que adoptaba un nuevo método de crítica artística, fundado en una aproximación más individual al proceso creativo. Ortega empezaba este ensayo señalando que Descartes y Velázquez pertenecieron a la misma generación. Demostraba a continuación que su lógica, respecto a sus respectivas disciplinas, fue idéntica. Descartes, en su profunda soledad, se resolvió contra los principios intelectuales aún vigentes en su tiempo, es decir contra toda la tradición⁴⁶. La “actitud profunda de Velázquez ante el arte pictórico”, según Ortega, fue similar: era de una oposición total a “todos los valores triunfantes en su tiempo”⁴⁷. En contra del arte tradicional, que para llegar a la emoción estética huía hacia otro mundo hecho de poesía y belleza formal, Velázquez sintió “hartazgo de belleza, de poesía y un ansia de prosa”. Guiado por un “imperativo de seriedad”, se confrontó a la “dramática soledad” que conllevaba su genio. Uno y otro operaron una conversión similar en su respectiva disciplina: “Como Descartes reduce el pensamiento a la racionalidad, Velázquez reduce la pintura a la visualidad” (VI, 652).

Una de las innovaciones pictóricas de Velázquez fue el hecho de pintar sus figuras sobre fondos oscuros, en el cual Ortega veía una acertada técnica de desrealización: el fondo negro anulaba alrededor del personaje todo recuerdo de paisaje y objeto y dejaba a la figura flotando, fantasmal, en este fondo desrealizado. Velázquez proponía como terminados unos lienzos que eran, a ojos de sus coetáneos, inacabados, porque les faltaba el fondo. Si esta técnica empezó chocando al público, fue posteriormente reutilizada por todos los pintores y finalmente aceptada por los espectadores. Con este ejemplo, Ortega ilustra su teoría de la innovación concebida como la irrupción subversiva de una “idea” individual en el paisaje colectivo de las “creencias”, haciéndola solidaria de su visión de la historia del arte. En esta teoría, el pensador resaltaba el papel creador del individuo, dejando en un segundo plano el análisis del espíritu colectivo que explicara las características de su expresión personal: la evolución filosófica del propio Ortega es sensible en esta aproximación tardía al fenómeno artístico desde el punto de vista biográfico. En sus *Papeles sobre Velázquez y Goya*, propuso un nuevo método de crítica pictórica, fruto del desarrollo de la razón vital en razón histórica.

La nueva crítica de arte, según el Ortega de los años cuarenta, debía adoptar el método de la “ciencia histórica”: un método hipotético, que partiera de los “hechos establecidos” e imaginara hipótesis para explicarlos. Aplicado a la pintura, ello consistía en “imaginar al hombre” que pinta. Cabía, pues, adoptar un método genuinamente biográfico: “La vida de un pintor es la gramática y el diccionario que nos permitiría, si la conociésemos, leer inequívocamente su obra”⁴⁸. Ortega proponía así emplear en la

⁴⁶ *Idem*, p. 50 ; VI, 651.

⁴⁷ Anteriormente, Ortega definía en este ensayo una « ley general de evolución de todo gran ciclo artístico », que pasaba por tres grandes momentos: clasicismo, formalismo, manierismo. En la aporía de éste se presentó Velázquez con su innovador realismo.

⁴⁸ “Preludio a un Goya”, IX, 767.

historia del arte el mismo método que en la historia de la filosofía, que empezaba por la *circunstancialización* del hombre y su obra⁴⁹. En una conferencia de 1942 sobre la figura del humanista Juan Luis Vives, Ortega definió asimismo su método biográfico:

“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 estos tres valores” (VI, 637).

La vocación del artista, que el azar viene a veces a ayudar y otras a estorbar, es lo que permite descifrar las “intenciones” subyacentes a su obra, que son las únicas que pueden aclararnos su auténtico significado⁵⁰. El trabajo del crítico de arte consiste por lo tanto en interpretar la obra (el cuadro, en este caso) en cuanto sistema de signos portador de las intenciones del artista. Ortega, a mediados de los años cuarenta, aplicó este método a dos grandes nombres de la pintura española. En la ascensión social que vivió Goya, vio la clave de la mirada que ofreció en su pintura sobre las clases populares de las que procedía; una mirada renovada por el contacto con la clase nobiliaria que empezó a frecuentar en Madrid. En la personalidad de Velázquez, Ortega también destacó la importancia de la aspiración nobiliaria de su familia : al ser nombrado, muy joven, pintor de corte, esta aspiración se vio satisfecha, y el artista pudo dedicarse exclusivamente a su arte, sin preocuparse por su subsistencia y desde luego por la apreciación del público. Ello explicaba, según el filósofo, que pudiera acometer su ruptura con la tradición pictórica. En estos dos ensayos de estética a manera de biografías, Ortega vertió así sus análisis sobre el proceso histórico español, el papel de las minorías y las masas en el orden social, y su teoría de las ideas y creencias: nunca fue más coherente su teoría del arte con su sistema filosófico.

4. CONCLUSIONES

Las múltiples y fecundas teorías sobre el arte que lanzara Ortega en 1925 con *La deshumanización del arte* están lejos, pues, de agotar su concepción del fenómeno estético. En su filosofía del arte desembocaba su filosofía raciovitalista y en su aproximación a artistas, obras concretas y corrientes estéticas se encontraban las mismas intuiciones y se aplicaban los mismo métodos que al tratar de temas etnológicos, sociales, políticos o científicos. Por ello el arte, en la filosofía de Ortega, no se abordaba como una esfera autónoma del resto de las “producciones culturales” humanas –moral, derecho, ciencia, política, etc.—, sino que se concebía como una reveladora expresión del espíritu de su tiempo. Así, la crítica estética tal como la concebía el filósofo trataba de aprehender la “fluencia intelectual” de la que procedía una obra, la “placenta materna desde que se ha nutrido”, “el secreto ambiente de ideas, preferencias, postulados, datos que fueron su atmósfera de germinación” (IV, 151).

Ello no impedía que el arte fuese una producción cultural de un género peculiar, en cuanto proponía justamente una alternativa al mundo real, evadiéndose de la mera circunstancia *via* la metáfora para crear ultra-objetos o supra-realidades: la obra de arte constituía para Ortega “una abertura de irrealidad que se

⁴⁹ “Prólogo a *Historia de la filosofía*, de Émile Bréhier” (1942), VI, 135-173.

⁵⁰ “La reviviscencia de los cuadros”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (VI, 609-623) ; sobre la intención en la obra, en p. 609.

abre mágicamente en nuestro contorno real”, era “una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes” (II, 434). Cabía pues, para respetar esta especificidad, abordar el arte con herramientas críticas adecuadas –que el pensador se empeñó en definir en *La deshumanización* y los ensayos que la rodearon—. Pero la insistencia, en este ensayo, sobre la “irrealidad” creada por la obra de arte (teoría que por lo demás nunca renegaría Ortega) se debió quizás al hecho de que esta característica fuese particularmente acusada en el arte de vanguardia, cuya eclosión (o explosión) empujó al escritor a redactar su conocido ensayo.

La intrascendencia, la iconoclasia, la estilización que el arte pone en práctica, si bien eran notas aplicables a cualquier obra de cualquier época, fueron llevadas a su extremo en el “arte puro” reivindicado por las primeras vanguardias. Para estos artistas, el arte debía desconectarse de la realidad, cuanto más cuanto que era marcada, en la Península, por la dolorida preocupación por el “ser de España” derivada de la crisis del 98, y en Europa por el dramatismo de la guerra de 1914-1918 y de la angustia existencial provocada por la crisis de los valores. Los artistas volvieron las espaldas a esta melodramática realidad para encontrar refugio en las actividades artísticas, lo que explica que para ellos, arte por el arte y apolitismo formaran sistema. Lo mismo acontecía con el fenómeno de la impopularidad del arte nuevo, fenómeno transhistórico (los análisis de Ortega sobre las impopulares rupturas estéticas acometidas por Velázquez, por ejemplo, lo atestiguan) pero especialmente notable al principio del siglo XX. De ahí la centralidad de estos temas en *La deshumanización*, ensayo, como todos los de Ortega, dictado por unas circunstancias particulares.

Esto explica también que el “pico” de la reflexión orteguiana se encuentre a mediados de los años veinte, aunque el escritor dedicara al arte sus primeros textos (que eran críticas literarias) y uno de sus últimos libros publicados en vida, los *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Así, superpuesta a una remarcable continuidad en la reflexión estética orteguiana, puede observarse una evolución en su modo de aproximarse al fenómeno artístico, que sigue en realidad la de su pensamiento filosófico general. En sus primeros textos sobre el arte intentaba diferenciarse de los escritores del 98, a la par que definía una actitud filosófica (la superación del idealismo), política (la superación del liberalismo) y vital (la superación del pesimismo decadentista). El encuentro con las vanguardias, a principios de los años veinte, le llevó a reflexionar sobre el sentido de la ruptura que proponía este arte nuevo, porque la entendía como un signo de los tiempos : “La evolución conducía la pintura –y en general el arte–, inexorablemente, fatalmente, a lo que hoy es”, escribió en 1932 (V, 171). A partir de esta constatación, Ortega ensanchó la perspectiva y se interrogó sobre la correlación entre los sistemas filosóficos (es decir, la visión del mundo) de cada época histórica y las formas de sus expresiones artísticas. Esta evolución corrió paralela con el desarrollo de la razón vital en razón histórica, y culminó durante los años cuarenta con la aplicación del método biográfico a la historia del arte.

Este método reunía y sintetizaba las distintas etapas del pensamiento estético de Ortega y Gasset, al articular la biografía (y por lo tanto la consideración de la “generación” a la que perteneció el artista estudiado), y la historia (o sea la reconstrucción del espíritu de la época en la que vivió). Si se trataba de un gran artista, es muy probable que se hubiera opuesto a las “creencias” de su tiempo, rebelándose contra la tradición, para forjar ideas nuevas (un estilo nuevo), revolucionando la forma de entender el arte. Los magníficos textos de Ortega sobre Goya y Velázquez eran una aplicación directa y concreta del proceder de la razón histórica: elucidación de las tensiones estructurantes en la vida de un hombre, proyección de estas claves sobre el conjunto de su obra, descubrimiento de los caracteres decisivos que hicieron que cambiara con él, no sólo el “estilo”, sino la entera manera de concebir la función del arte en la economía general del quehacer humano.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

A continuación se enumeran obras de Ortega sobre la estética y el arte, sin pretensión de exhaustividad.

Sobre arte y estética en general :

- "Arte de este mundo y del otro" (1911), I, 434-450
- "La voluntad del barroco" (1912), VII, 307-323
- "Ensayo de estética a manera de prólogo"(1914), I, 664-680
- "La voluntad del barroco" (1915), I, 898-900
- "Adán en el paraíso" (1916), II, 58-76
- "Apatía artística" (1921), II, 455-460
- "Meditación del marco" (1921), II, 431-436
- "Para un museo romántico (conferencia)" (1922), II, 623-632
- "Para un museo romántico (conferencia)" (1922), II, 623-632
- [Brindis en un Banquete en su honor en "Pombo"] (1922), III, 405-408
- "Las dos grandes metáforas" (1924), II, 505-517
- "Los alemanes y lo infrahumano" (1924), III, 703-708.
- [Sobre la crítica de arte] (1925), III, 841-845.

Sobre pintura:

- "¿Una exposición Zuloaga?" (1910), I, 342-344
- "La estética de *El Enano Gregorio el Botero*" (1911), II, 112-115
- "*La Gioconda*" (1911), II, 132-138
- "Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin y Velázquez)" (1911), II, 192-200
- "El Greco en Alemania" (1911), I, 521-527
- "Del realismo en pintura" (1912), II, 142-145
- "Los hermanos Zubiaurre" (1920), II, 395-398
- "Estafeta romántica. Eva ausente" (1918), III, 100-103
- [Prólogo Al catálogo de la exposición Bacaristas] (1921), III, 379-381
- "Sobre el punto de vista en las artes" (1924) V, 160-173
- "Diálogo sobre el arte nuevo" (1924), III, 710-714
- "Preludio a un Goya" (1946), IX, 759-794
- "Sobre la leyenda de Goya" (1946), IX, 795-823
- Curso de cuatro lecciones. Introducción a Velázquez* (1947), IX, 887-928
- Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 603-673
- "Se discute, en la luz y en la sombra, la vida y el arte de Goya" (1950), VI, 579-581
- "Introducción a *Velázquez*" (1954), VI, 896-929

Sobre novela :

- "Unamuno y Europa, Fábula" (1909), I, 256-261.
- Ideas sobre Pío Baroja* (1910), II, 211-261
- "Al margen del libro *AMDG*" (1910), II, 112-115.
- "Ideas sobre Pío Baroja" (1910), II, 211-261 y
- "Nuevo libro de *Azorín*" (1912), I, 535-539.
- "Calma política. Un libro de Pío Baroja" (1912), I, 540-544
- "Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa" (1912), VII, 270-294.
- Meditación del Quijote*, "Meditación primera (breve tratado de la novela)" (1914), I, 795-827
- "Primera vista sobre Baroja" (1917), II, 209-262.

- "Azorín o primores de lo vulgar" (1917), II, 291-322
"Azorín o Primores de lo vulgar", (1917), II, 291-322
"Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust" (1923), II, 790-798
"Leyendo *Le petit Pierre*, de Anatole France" (1917), I, 359-364
"Nota a *Marcelo Proust* de Benjamin Crémieux" (1924), III, 709-710
"Epílogo al libro *De Francesca a Beatrice*" (1924), III, 725-741
"Del horror al libro" (1925), III, 819-821
"Lectura y relectura" (1926), IV, 15-18
"*El Obispo leproso*. Novela, por Gabriel Miró" (1927), IV, 145-150
"Sobre un periódico de las letras" (1927), IV, 51-54
"Un diálogo. Sobre Henri Massis, *Réflexions sur l'art du roman*" (1927), IV, 161-164
"Cuestiones novelescas" (1927), IV, 165-169.
"Prólogo a *Aventuras del capitán Alonso de Contreras*" (1943), VI, 334-352

Sobre música, teatro y ballet:

- "Musicalia" (1921), II, 365-374
"Elogio del *Murciélagos*" (1921), II, 441-448.
Idea del teatro. Una abreviatura (1946), IX, 825-885

Sobre poesía :

- "Moralejas. Crítica bárbara Poesía vieja, poesía nueva" (1906), I, 92-98
"Los versos de Antonio Machado" (1912), II, 146-151
"La poesía de Ana de Noailles" (1923), V, 149-155
"Mallarmé" (1923), V, 195-198
"Góngora, 1627-1927" (1927), IV, 175-186.

Bibliografía crítica

- ALARCÓN SIERRA, R. (2002): "Antonio Machado y José Ortega y Gasset: en torno a su relación epistolar y estética", *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, 89, pp. 7-36.
ALONSO IGLESIAS, R. (1996), *Ortega y la "Revista de Occidente": una nueva configuración de la prosa narrativa (1923-1930)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
ASENJO, C. y ZAMORA BONILLA, J. (2003), "Caminos de ida y vuelta. Ortega en la residencia de Estudiantes, 2ª parte: 1923-1936", *Revista de Estudios Orteguianos*, 7, pp. 33-91.
BOUSOÑO, C. (1977), "La estética de Ortega: notas de controversia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 322, pp. 53-77
BOZAL, V. (2001), "Ortega y Gasset: el ver del arte, proximidad y distancia", *Revista de Occidente*, 241, pp. 7-20
CABRERA GARCIA, M.-I. (1994), "Humanización versus técnica, pureza y elitismo. Un valor fundamental en la estética española de los años 40", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 25, pp. 115-122
CAMPOS LLEO, A. (1995), "Ortega ante el paisaje, o la puesta en práctica de una estética fenomenológica", *Anales del Seminario de Metafísica*, 29, pp. 201-221
CASAS VALES, A. (1998), "El "Goya" de Ortega y Gasset como desembocadura de una estética hermenéutica", en Alberto NAVARRO GONZÁLEZ *et. al.*, coords., *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, vol. 2, pp. 18-23.
CRAIG, H. E. (1986), "Ideas de Ortega y Gasset sobre la novela proustiana", *Bulletin hispanique*, vol. 88, 3-4, pp. 445-456
DOMÍNGUEZ, A., MUÑOZ, J., SALAS, J. de, coords (1997), *El primado de la vida. Cultura, estética y política en Ortega y Gasset*, Cuenca : Universidad de Castilla La Mancha.

- FERRARI NIETO, E. (2011), "De feudales literarios: fundamentación de los reproches de Ortega al arte romántico desde su teoría de la novela", *Eikasía. Revista de Filosofía* [Online], 38, URL: <http://www.revistadefilosofia.com/38-11.pdf> [Consulta: 02, marzo, 2012].
- FERRARI NIETO, E. (2012), "El género literario: epistemología y justificación en Ortega y Gasset", *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 18, pp. 257-267.
- FOX, E. I. (1988), "Introducción biográfica y crítica", en José ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Madrid: Castalia, pp. 7-40.
- FUENTES MOLLÁ, R. (1989), "Ortega y Gasset en la novela de vanguardia", *Revista de Occidente*, 96, pp. 25-44
- GARCÍA ALONSO, R. (1996), "En torno a Ortega y la estética", *El Basilisco*, 21, pp. 60-61.
- GARCÍA ALONSO, R. (1997), *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*. Madrid: Siglo XXI.
- GARCÍA ALONSO, R. (2001), "Ortega y el surgimiento de una nueva sensibilidad", *Revista de Estudios Orteguianos*, 2001, 2, pp. 185-192.
- GARCÍA ALONSO, R. (2006), "El desacuerdo social y estético de Ortega y Baroja", *Revista de Estudios Orteguianos*, 12-13, pp. 173-194.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (2005), "Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su circunstancia histórica", *Revista de Estudios Orteguianos*, 10-11, pp. 245-271.
- GOMEZ DE LIAÑO, I. (1989), "La deshumanización del arte, 1925-1989", *Revista de Occidente*, 96, pp. 57-69
- GONZÁLEZ MORENO, F. y HARO HONRUBIA, A. (2004), "La estética de Ortega y el proceso de creación de un arte nacional", *Taula, Quaderns de pensament*, 38, pp. 231-240.
- GUTIÉRREZ POZO, A. (2000), "Obra de arte y metáfora en la estética de la razón vital", *Ágora*, 19-1, pp. 129-151.
- GUTIÉRREZ POZO, A. (2001), "La filosofía de la razón vital como filosofía estética", *Revista de Filosofía*, 25, pp. 139-160
- HERNÁNDEZ SAAVEDRA, M. A. (2001), "La ironía del arte", *Revista de Estudios Orteguianos*, 2, pp. 69-76.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D. (2000), "Cézanne y la estética de los contornos", *Volubilis: Revista de pensamiento*, 8, pp. 171-198.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1970), *Ortega y las artes visuales*. Madrid : Revista de Occidente.
- LLERA, L. de (1991), "José Ortega y Gasset y las vanguardias", en *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla: El Carro de Nieve, pp. 69-87.
- LÓPEZ COBO, A. (2003), "La narrativa del arte nuevo. Ortega y los límites de una influencia", *Revista de Estudios Orteguianos*, 7, pp. 173-194.
- LÓPEZ MANZANARES, J. A. (1995), "Ortega entre las 'fieras': arte, vida y deshumanización", *La Balsa de la Medusa*, 34, pp. 77-89.
- LORENZO ALQUEZAR, R. (1993), "Ortega y Gasset y los inicios de la vanguardia artística española", *Endoxa*, 1, pp. 309-338
- MOLINUEVO, J. L. (1997), "La estética, clave del 98. Un diálogo generacional", *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 32, p. 155-168.
- NARBONA MONTEAGUDO, R. (2001), "Ortega y el género neutro. Reflexiones sobre el porvenir de la novela", *Revista de Estudios Orteguianos*, 2, pp. 157-163.
- NIETO YUSTA, C. (2007-2008), "José Ortega y Gasset y La deshumanización del arte", *Espacio, Tiempo y Forma*, VII-20/21, pp. 285-299.
- NOTARIO RUIZ, A. (2001), "Estética y música a partir de La rebelión de las masas", *Revista de Estudios Orteguianos*, 2, pp. 106-110.
- ORRINGER, N. R. (1974), "El goce estético en Ortega y Gasset y en Geiger", *Revista de Occidente*, 140, pp. 236-261.
- RAGA ROSALENY, V. (2007), "Acerca de la recepción de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset en el pensamiento iberoamericano: ironía y metáfora en la estética orteguiana", en Ildefonso MURILLO (coord.), *El pensamiento hispánico en América: siglos XVI-XX*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 357-364.

- RÍO, V. del (2000), "Ortega ante la pintura de Zuloaga: La paradoja del simbolismo", en Xavier Agenjo Bullón, Gonzalo Capellán de Miguel (coord.), *Hacia un nuevo inventario de la ciencia española : IV Jornadas de Hispanismo Filosófico*. Santander: Asociación de Hispanismo Filosófico: Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 323-334
- ROBLES, M. (2000), "Arte y filosofía en 'Muerte y Resurrección' de José Ortega y Gasset", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 25, pp. 71-74.
- ROIG, A. A. (2004), "Arte impuro y lenguaje: Bases teóricas e históricas para una estética motivacional", *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, 24, pp. 93-109.
- SALAS, T. (1993), "Notas de estética teatral orteguiana: 'Don Juan Tenorio' y el esperpento", *Analecta Malacitana*, 16/2, pp. 385-401
- SALAS, T. (2001), *Ortega y Gasset, teórico de la novela*. Málaga: Universidad de Málaga.
- SEQUEROS, A. (1984), "Ortega y Gasset y la pintura", *Cuadernos hispanoamericanos*, 403-405, pp. 258-276
- SESMA LANDRIN, N. (2001), "'Musicalia': Origen de la deshumanización del arte", *Revista De Estudios Orteguianos*, 2, pp. 83-90
- SILVER, P. (1971), "La estética de Ortega y la generación del 27", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 20, pp. 361-380.
- VAISMAN, Luis (1984), "Sobre las Ideas Estéticas de José Ortega y Gasset", *Estudios filológicos*, 19, pp. 17-44.