

ANTONIO R. ROMERA

CRONICAS DE ARTE

<https://doi.org/10.29393/At412-43TIAR10043>

EN TORNO A LAS IDEAS ESTETICAS DE ORTEGA

EL PENSAMIENTO de Ortega y Gasset está todo él insertado en una línea que es sin duda un trazo melódico. Quienes niegan en el filósofo madrileño la ausencia de un repertorio coherente, sistemático, inexorable, en el que todo el mecanismo de ideas navega hacia el mismo puerto, no parecen haber frecuentado sus obras y, si lo han hecho, el contacto revela superficialidad y escasa atención.

No soy yo el llamado a demostrar la presencia de sistema filosófico en Ortega. No poseo ni la información ni la capacidad dialéctica para extraer de las meditaciones llevadas a una obra tan compleja, fecunda y rica, su núcleo mollar.

Ahora bien, sin entrar en dominio tan arduo debo señalar en seguida que en todas las páginas salidas de su minerva con relación a temas artísticos emerge con lucidez la idea demostrativa de que el arte supone siempre una experiencia humana. El arte es también razón vital.

Pero no nos adelantemos y veamos por lo pronto cuáles han sido en la actividad intelectual del maestro sus trabajos en este campo.

En 1906 salta ya, como chispa fulgurante, de los escritos diarios de Ortega, una acezante preocupación por la Estética. En "Poesía, poesía vieja" nos da su primera definición del arte: "El arte es una subrogación de la vida". Necesitamos agregar a la vida —podemos deducir de sus palabras— una sobrecarga que venga a ser la posibilidad de desdoblamiento hacia la plenitud. "Pareciéndonos la vida sórdida e indigna de sufrir, la hinchimos de arte y estuvimos de imaginación las barcas lentas de nuestras horas".

"Es, pues, el arte una actividad de liberación".

El arte como salvación está en Schopenhauer. La originalidad, cuando Ortega y Gasset la considera una realidad hondamente humana, estriba en el hecho de hacerlo inevitablemente "eso" y no otra cosa. Veamos en seguida en estos escritos tempranos de qué modo, al considerar la historia humana como empresa de totalidad, acude a una terminología de la cual no podemos eludir lo que en ella hay de sintomático. "Sistema —dice el

joven escritor contestando a un escrito de Maeztu— es unificación de los problemas”. Y más adelante: “De su falta proviene el doloroso atomismo de la raza española; su atomización. Es preciso que el alma nuestra marche con perfecta continuidad desde “Los borrachos”, de Velázquez, hasta el cálculo infinitesimal, pasando por el imperativo categórico”.

La mente de Ortega era un mecanismo tenso en la integración de una bien arquitecturada condensación de ideas, estructuradas a la vez por la armonía. Si allá en sus años de mocedad escribió esto podemos aseverar que al escribirlo pensaba en su propio presupuesto de vida.

El año de 1910 dedica por vez primera un artículo a Zuloaga. Las resonancias literarias y psicológicas ocultan atisbos críticos de gran validez como cuando ve en la pintura del vasco rasgos arcaizantes. Exige Ortega una exposición dedicada a Zuloaga, y dice: “La peregrinación de los lienzos egregios con sus bárbaras figuras por las tierras castizas de donde salieron removerá muchos nervios enmohecidos”. Pero Ortega, como tantos escritores de su generación, parece ver la pintura de Zuloaga con la óptica de los problemas étnicos y sociales que en ese tiempo mantienen al vivo las ansias renovadoras y regeneracionistas de las gentes hispanas preocupadas por la salvación patria: “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”.

Más adelante la amistad del filósofo con Francisco Alcántara lo conducirá por el camino demarcado dentro del dominio plástico. Recuerden ustedes una de las más extraordinarias páginas escritas por el maestro en “Adán en el Paraíso”: “¿Qué dirá mi grande amigo Alcántara al sorprenderme en su huerto robando su fruta?”. Alcántara —“Don Francisco”, como le decían los jóvenes del grupo orteguiano— era crítico, uno de los mejores críticos de ese tiempo y, por ello mismo, ignorado, que enseñó mucho al joven pensador, cuyas teorías estéticas traídas de Europa necesitaban de su manipuleo frente a las obras mismas. Alcántara le facilitó el contacto.

La parte decisiva del pensamiento creador de Ortega con relación a la Estética está contenido en el ensayo “Adán en el Paraíso”; en un artículo corto titulado “El realismo en pintura”; en el ensayo, tan normativo para su idea o teoría de la “circunstancia”, “Del punto de vista en las artes” y, finalmente, en la serie de trabajos dispersos o recogidos en volumen, dedicados a Velázquez.

Digo parte decisiva porque Ortega escribió de otros temas: sobre la Gioconda, sobre las ideas estéticas de Worringer, sobre el Greco, al que llama el “frenético candiota”, del que sospecha que tiene menor valor del que se le ha dado; del bronco Goya, pretexto para urdir una luminosa teoría sobre lo popular, presuntivamente caracterizadora del arte de Goya. Ortega niega que sea así. Y ve, por el contrario, que “el popularismo” es una de las grandes vetas del arte continental desde el

último tercio del siglo xvi. De ella va a salir nada menos que Caravaggio.

Bien. Debe consignarse un estudio, si no de más alta navegación intelectual, por lo menos de más intencionada coherencia. Se trata del titulado ensayo "La deshumanización del arte", publicado junto a "Ideas sobre la novela", en 1925. Su aparición provocó gran ruido. Muchos de los querellantes no leyeron el libro y partieron al ataque al solo enunciado del título. Creo que el tiempo ha corregido algunos de los vaticinios de Ortega y ha confirmado luminosamente otros. Pero no es éste el momento de volver sobre el polémico volumen. Ya lo hice precisamente años ha en estas mismas páginas.

Y ahora un pequeño rodeo. Las ideas de los críticos de arte y de los estetas conviene conocerlas como un medio de ampliar nuestra información. Lo que dice Wölfflin en sus "Conceptos fundamentales de la historia del arte" ilumina de manera clara un dominio concreto de las creaciones del hombre en su diálogo con la plástica. Lo mismo puede decirse de Riegl, Panofsky, Fiedler, Morelli, etc. Fiedler, por ejemplo, nos pone ante la codificación de una teoría tan esclarecedora como la teoría de la "visualidad pura" para entender el arte que viene desde Cézanne.

De otros estetas o historiadores y críticos recibimos, como una materia cálida, oleadas entrañables y el mundo, a cuya indagación dedican sus afanes, se nimba de una cordial, de una luminosa claridad de juicio. El estudio del arte en sus páginas incita al deseo de completarlo con el conocimiento de las propias vidas de quienes lo hacen.

A esta fauna de gentes meditabundas que con sus meditaciones regalan al lector una amistad ideal pertenecen Berenson, Henri Focillon, Ortega.

Se advierte en los tres las constantes nupcias con las secretas galerías de la Estética. Cuando Focillon aparecía en su cátedra, el paisaje corriente y habitual cambiaba, en una singular metamorfosis. La voz grave, la profunda voz de aquel hombre de apariencia humilde y sencilla, hacía surgir en el estrado una humanidad soñada, un cuadro de quimeras. Las barbas fluentes de Leonardo o las gracias adolescentes de aquel mozo gentil que se llamó Rafael se repristinaban, se actualizan.

Aquellos tres hombres nos han hecho conocer el arte, pero, más aún, nos lo han hecho amar. Han sido poetas de la Estética, y Don José, el "chico de la blusa" —como él mismo se definió alguna vez—, el escritor de la prosa más suntuosa irisada y plástica que nos haya sido dado leer en nuestro tiempo, ha enseñado a los críticos.

La meditación estética, el arañar la superficie de las cosas para llegar a sus entrañas espirituales, el revelar el profundo sentido de la creación artística, viene a ser en Focillon, en Berenson y en Ortega un modo de íntima confesión, de autoetopeya.

Muchas veces las preferencias hacia un repertorio de temas indican la afinidad ineludible entre dos espíritus. Cuando Focillon hace el elo-

gio de la mano, canta en realidad los fervores artesanales que siempre anduvieron en maridaje con su propia vida. Y desde que el autor de "Pidiendo un Goethe desde dentro" escribió en la albura de la cuartilla por vez primera la palabra Velázquez empecé a sospechar que ambos —el pintor seiscientista y el pensador contemporáneo— poseían almas afines.

Al retratar al sevillano, Ortega se retrata a sí mismo. Y esta aproximación le permitirá ver con cierta tardía pero luminosa claridad —según hemos de comprobar más adelante— cómo Velázquez sacó a la pintura española de su radical *mediterraneidad*.

En 1911, en un largo ensayo dedicado a estudiar las ideas estéticas de Worringer, don José Ortega introduce en la clasificación worringiana de las distintas especies creadas por la postura del ser humano ante el mundo que lo envuelve, el que enuncia como "El hombre mediterráneo". Y dice que llama al fondo último del alma española "mediterraneismo". "Solicito para el hombre mediterráneo, cuyo representante más puro es el español, un puesto en la galería de los tipos culturales". Y prosigue Ortega: "El hombre español se caracteriza por su antipatía hacia todo lo trascendente: es un materialista extremo. Las cosas, las hermanas cosas en su rudeza material, en su individualidad, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolo de valores superiores... eso ama el hombre español".

Y cuando de su pluma surgen esas frases implacables para estigmatizar la sed de realismo de las gentes hispánicas, idea juvenil sin duda y por ello mismo llevada a su extrema radicalidad, Ortega piensa en los bodegones de Zurbarán y de Sánchez Cotán, en la ruda prosa de los cuadros de Ribalta y Ribera, en las podredumbres de ultratumba de Valdés Leal, en los pobres seres teratológicos extraídos de las penumbras palaciegas por Velázquez.

No lo dice Ortega de un modo paladino, pero al señalar las intenciones últimas de dicha pintura, establece la ley inexorable del barroquismo. Es decir, esa norma de absoluto por la cual el barroco fija a los seres para la eternidad.

Véase si no:

"Este arte quiere salvar las cosas en cuanto cosas, en cuanto materia individualizada". Es, cabría añadir, la estética de la salvación del individuo. Y ese barroco inmanente, interior, como regolfado en la hondonada visceral de la criatura humana y en las cosas humanizadas —una col de Sánchez Cotán, un limón de Zurbarán— es el mismo barroco de Rembrandt. Y, con el máximo respeto para el pensador madrileño, si se habla de realismo, es necesario agregar, es indispensable subrayar que las cosas, en su densidad material más plena, parecen escaparse por el milagro de la luz, por el prodigio de la atmosferización abstracta, hacia irrealidades, hacia lo inefable.

Y véase cómo, al analizar "Las hilanderas", en su volumen dedicado

al pintor sevillano, don José declara ya paladinamente lo que había enunciado en un libro temprano como de pasada, como las mismas pinceladas dadas genialmente al desgaire por el maestro cuando realizaba sus famosos *pentimentos*.

En 1912 y por lo tanto anteriormente a la teoría del “hombre mediterráneo”, había escrito el filósofo: “¿Quién es capaz de señalar dónde empieza y dónde acaba una mano en *Las Meninas*? Aun se podría aspirar a tener un día entre los brazos el cuerpo marfileño y lánguido de la Monna Lisa; pero esa azafata que alarga el búcaro a la niña cesárea es fugitiva como una sombra y si intentáramos aprehenderla quedaría en nuestras manos sólo una impresión”.

Cuarenta y dos años más tarde hay un retorno a esa idea centrada e intencional y, desde luego, más afinada: “Así en Velázquez la pintura se recoge en sí misma y se hace exclusivamente pintura... No es, pues, tan adecuado como suele creerse llamar a la pintura de Velázquez ‘realismo’ o ‘naturalismo’. Lo que llamamos objetos reales y en el trato con los cuales consiste nuestra vida son producto de aquella doble experiencia visual y táctil. Dejar el objeto reducido a su *pura visualidad* es una manera como otra cualquiera de desrealizarlo. Y esto es lo que hace Velázquez”.

La cita es larga, pero valía la pena porque no tiene desperdicio, chisporrotea de alusiones riquísimas para entender en parte las ideas que Ortega tenía de la Estética. Pese a todo incurre en una contradicción. Vamos a verlo.

La visualidad pura, teoría creada por Conrad Fiedler, que asume papel principalísimo en el período maduro de Velázquez, constituye —según el pensador madrileño— la invención genial del pintor. “Gracias a ella —escribe— se puede hablar sin vana pretensión de una ‘pintura española’ como algo diferente de la italiana”. Ciertamente, sin duda. Pero si, como hemos visto, el arte español se caracteriza, al decir del propio Ortega, por su materialismo extremo, ¿cómo a la vez puede ser también peculiar de lo español lo contrario? Porque aquella mano de *Las Meninas* —pura fulguración de polvillo áureo— viene a instalarse en lugar antipódico de las densas materias zurbaranescas.

El párrafo transcrito es de 1912. Ortega seguramente no había leído aún a Fiedler en cuyos escritos la teoría de la visualidad pura aparece si no imprecisa muy desperdigada. De modo que su aplicación a las indagaciones en torno al posible realismo de la pintura española puede ser el resultado de una coincidencia genial. Pero Ortega conocía las ideas del profesor vienés Wickoff y sobre todo su teoría capital de los dos polos entre los que oscila la creación pictórica: hay pintores “que buscan la naturaleza de las cosas” y pintores “que buscan las impresiones de las cosas”. Los primeros son naturalistas, son pintores del naturalismo. Los otros cultivan el ilusionismo. Y cuando el pensador madrileño descubre tal dicotomía, no duda: Velázquez es un artista cuyas obras se alo-

jan en el dominio irreal de las formas sugeridas. Velázquez es un ilusionista.

Ahora bien, ¿cómo conciliar la contradicción posible entre el naturalismo del sevillano y su ilusionismo? Moreno Villa, uno de los críticos más sagaces y perspicaces habidos en España y muerto hace pocos años en México, señaló la solución: "El proceso de Velázquez va del naturalismo al ilusionismo. En sus bodegones aprendió a dar carácter propio material a las cosas, pero en sus cuadros de apogeo le bastó con dar la ilusión de las cosas. Para estos cuadros proyecta como un realista y pinta como un ilusionista".

Todas estas indagaciones integradas en los estrictos dominios de la Estética formal, es decir, del 'cómo' y no del 'qué', valiosísimas y que presentan a Ortega como un gran teórico de la creación artística, nos lo apartan de la que fue su materia pensante frente al arte: El Hombre. Nos explicamos en seguida el fenómeno de que en la totalidad de una obra de signo seguro y constante sólo aparezcan aquellos creadores en los cuales desborda la fusión de lo vital y de lo razonado. Para Ortega no había arte sin significación y su crítica fue una crítica del sentido. "Todo lenguaje, incluido el lenguaje del arte, es un modo de significar". En la literatura predomina obviamente el concepto y en el arte plástico —por el contrario— la significación es también forma. Esto lo vio muy bien Ortega, pero alguna vez —en *Papeles sobre Velázquez y Goya*— calificó lo que en esa forma había o hay, de "enigma, intrínquilis y acertijo". La más hermética de las artes es la pintura. De ahí podríamos concluir que la pintura posee la fatal condición de su indescifrabilidad ¿Cómo descifrar lo que es sustantivamente un enigma?

Ortega nos da la clave: llegar a comprender el sentido de una obra humana inmersa en el territorio del arte consiste en "tomar esa obra como un trozo de la vida de un hombre". El resultado es fecundísimo aplicado a Velázquez, a Goya, al Caravaggio. Para todos los críticos el genial sevillano tuvo una vida indigente de acontecimientos. A Velázquez no le pasó nada o casi nada. Se casó con una mujer, y esta mujer fue la sola mujer en su vida, habitó sus años plenos en Palacio, encerrado y lejos del mundillo artístico. Los únicos acaecimientos de relativa importancia fueron sus viajes a Italia. Pero así como en muchas de sus pinturas el color de la tela operaba como un color más, es decir, que los espacios vacíos de pigmento se hacían significantes, así también lo que 'no' le ocurrió al artista es, para Ortega, materia biográfica. Vamos a estudiar al pintor por lo que el pintor *no* hizo.

En sus puntos de vista sobre Goya realiza uno de los actos más frecuentes en sus meditaciones filosóficas: ver los tópicos establecidos por el envés. Se ha repetido hasta la saciedad que el pintor baturro fue un cultivador caracterizado por su popularismo. Es decir que la inspiración de los aspectos marcadamente populares de la vida española peculiarizan su arte. Ortega no lo niega, pero desmiente con superlativa energía que

esto constituya un rasgo propio de Goya. El popularismo fue una nota dominante en la pintura europea a partir del Caravaggio.

Sobre el lenguaje crítico del maestro de la Universidad de Madrid convendría decir algo que a mi juicio posee una importancia capital.

Aparte de las teorías, doctrinas y métodos llevados por el escritor a sus páginas de Estética, está imperando sobre dichas páginas el más acertado instrumento verbal. Ortega no sólo habla de arte. Hace también arte. Y si exhibe el tornasolado abanico de su estilo de "pompa catedrática, de alto coturno, de 'snobismo' hiperlúcido" —como ha dicho un comentarista— más brillante que nunca en las páginas del arte, ese estilo de rigores plásticos hace de la crítica adecuado instrumento de comprensión. Ortega —al revés de muchos comentaristas nebulosos y herméticos, de que tanto adolece el género— va a las profundidades del arte y a sus quimeras, a sus enigmas, por el camino de la claridad.

Ésa ha sido su grandeza.



VELAZQUEZ. Autorretrato (Museo de Valencia)



GRECCO. El entierro del Conde de Orgaz (Fragmento)



RAFAEL. Retrato de un cardenal

