

**NOTA CRÍTICA A *SOBRE EL PUNTO DE VISTA EN  
LAS ARTES* DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET**

**JOSÉ ORTEGA Y GASSET'S *SOBRE EL PUNTO DE VISTA EN  
LAS ARTES*: A CRITICAL REVIEW**

**Eduardo Gutiérrez Gutiérrez\***

**Resumen**

Con esta reseña crítica a la obra de José Ortega y Gasset pretendo mostrar cómo en la obra de juventud del filósofo español aparecen las ideas fundamentales que constituirán su *raciovitalismo*. En ella, Ortega realiza un recorrido por la historia de la filosofía poniéndolo en paralelo con la historia del arte pictórico con el objetivo de darle legitimidad teórica a la idea de la razón vital como método para el acceso al fundamento último de la realidad: la vida. Porque en esta obra Ortega defiende a través de un trabajado ejemplo que la historia tiene un fundamento vital.

*Palabras clave:* Ortega y Gasset, historia del arte, historia de la filosofía, perspectivismo, razón vital.

**Abstract**

In this critical review of the work of José Ortega y Gasset, I try to show how in the early work of the Spanish philosopher, the fundamental ideas of his *ratiovitalism* are shown. In it, Ortega takes a tour through the history of philosophy, putting it in parallel with the history of pictorial art with the aim of giving theoretical legitimacy to the idea of vital reason as a method of access to the ultimate foundation of reality: life. Because in this work Ortega defends through a worked example that history has a vital foundation.

*Keywords:* Ortega y Gasset, history of arts, history of philosophy, perspectivism, vital reason.

*Recibido:* septiembre 2018

*Aceptado:* noviembre 2018

\* Doctorando en Filosofía, Universidad de Valladolid, España. E-mail: edukobain@gmail.com

## I. La obra en el contexto del pensamiento orteguiano

Para una comprensión pertinente y completa de las ideas que Ortega expone en este pequeño artículo conviene que lo insertemos en el contexto global de su pensamiento, que atraviesa varias etapas.

Escribe *Sobre el punto de vista en las artes* en el año 1924, en una etapa temprana de su producción filosófica. En estos primeros años de formación del joven Ortega distinguimos dos periodos en los que se preocupa de temas artísticos y estéticos: el primero, de 1908 a 1913, con obras como *Meier-Graefe* (1908), *¿Una exposición Zuloaga?* (1910) o *Arte de este mundo y del otro* (1911; y el segundo, de 1924 a 1925, donde se incluye la obra que es objeto de análisis del presente estudio y otras como *Diálogo sobre el arte nuevo* (1924), *La deshumanización del arte* (1925), *Sobre la crítica de arte* (1925) o *El arte en presente y en pretérito* (1925).

El segundo periodo artístico en la obra de Ortega marca un punto de inflexión con respecto al primero porque deja atrás los temas puramente artísticos y estéticos para centrar sus estudios en la historia del arte como tal. Este cambio tiene que ver con el giro radical que da toda su filosofía hacia el perspectivismo. En 1913, después de penetrar por completo en la fenomenología husserliana, abandona la formación constructivista-racionalista de sus maestros neokantianos Cohen y Natorp y asume la intuición como fuente y garante del conocimiento, haciendo al mismo tiempo de la *atención* la herramienta de apertura cognoscitiva al entorno. Inaugura así su etapa perspectivista, que va de 1916, cuando publica *Verdad y perspectiva*, hasta 1929, con *¿Qué es filosofía?*; después, su obra experimenta una tendencia hacia cuestiones más metafísicas.

El perspectivismo es el método epistemológico que sostiene su “raciovitalismo”, propuesta filosófica con la que pretende reconciliar a la razón –medio para el conocimiento– con la vida –fundamento de lo real y por tanto auténtico objeto del conocimiento– tras el olvido racionalista y positivista de lo vital y originario –es decir, motivado por el olvido y la opresión que la razón pura y absoluta del racionalismo produce sobre la vida–. Es un método descriptivo de base fenomenológica que se funda en las nociones de *atención* y de *perspectiva*, de carácter o de sesgo intuitivo. Sin renunciar a la razón y al valor para la vida humana del conocimiento racional, le concede cierto valor a la atención y a la intuición como medios de acercamiento inmediato a la realidad circundante.

De este método destacamos tres ideas fundamentales para nuestros objetivos de investigación. La tesis fundamental del perspectivismo orteguiano es la siguiente: todo conocimiento de lo real es un conocimiento

perspectivado o que se realiza en perspectiva; sesgado histórica y culturalmente. No podemos percibir la realidad en su totalidad, sino sólo aquellos aspectos de ella a los que nos abre nuestra perspectiva en cada circunstancia y de acuerdo con cada circunstancia. No hay conocimiento de absolutos ni conocimiento absoluto y completo de la realidad porque el objeto de conocimiento es una realidad escorazada, que siempre se nos presenta en perspectiva, y además dinámica y cambiante; de manera que es deber del pensador aunar todas esas perspectivas y las verdades a ellas anejas para formar una imagen lo más completa posible de la realidad observada.

Y a su vez, todo mirar perspectivado es un mirar interesado: contemplamos el mundo motivados por un interés, porque tenemos un interés vital en conocer el mundo para vivir en él y junto a él. Por eso, no es que al ponernos en perspectiva frente al mundo le deformemos y reconstruyamos interpretativamente, sino que de este mundo que tenemos delante seleccionamos las porciones que percibimos porque estamos interesados en ellas; es decir, el pedazo de mundo percibido es el trozo de realidad que reclama nuestra atención. El sujeto de conocimiento selecciona, no deforma, la realidad.

Y es también un conocimiento –vitalmente– interesado porque el observador no sólo verá unos elementos de lo real dejando a un lado otros dependiendo del elemento que motive su interés de observación y conocimiento de lo real, sino porque este interés, en función de si es artístico o científico, religioso o filosófico, dotará a todos los elementos captados y a sus relaciones entre ellos –y entre la realidad y el propio sujeto– de una tonalidad especial. Si su interés es artístico, si mira la realidad con un tono artístico, desde un centro espiritual artístico, resultará de la organización de los datos de la experiencia un mundo artístico; si es científico, un mundo científico; etc. Hay una única realidad para todos, que es la realidad en que vivimos y que pensamos. Pero como cada sujeto se relaciona con esta realidad común y la contempla y conoce desde diferentes perspectivas y motivado por diferentes intereses –con un diferente foco atencional–, de tales procesos de acercamiento interpretativo derivarán diferentes mundos o diferentes *paisajes*.

## 2. Teoría de la evolución histórica del arte

En este artículo Ortega describe el desarrollo histórico del arte pictórico atendiendo a las transformaciones producidas en el *punto de vista* del artista, esto es, en la *perspectiva*; al fin y al cabo, en los cambios

del espíritu artístico a lo largo de la historia. Tal proceso de evolución histórica corre paralelo al proceso de evolución de la filosofía, entendido como un viraje de la *mirada* del filósofo desde la cosa externa hacia el mundo interno de las ideas.

## 2.1. El fundamento vital de la historia

Antes decíamos que a todo conocimiento construido en perspectiva le subyace un interés vital. De ahí que, como la historia es historia del desarrollo de las formas culturales, que Ortega entiende como resultado del ejercicio de conocimiento de la realidad, a las transformaciones culturales o a los cambios de época –por estas transformaciones motivados: hay en cada época ciertas formas objetivas preponderantes que marcan el destino de la humanidad y la *altura de los tiempos*, de *ese tiempo*– les subyace un cambio en la sensibilidad vital: un cambio en los intereses que dirigen el foco atencional que rige el conocimiento a ciertos aspectos de la realidad, oscureciendo otros. Además, cabe decir que las formas culturales no son sino cristalizaciones objetivas del espíritu subjetivo que domina una época concreta, de modo que cuando cambia éste, como veremos, cambian aquéllas.

Entonces planteamos lo siguiente: dependiendo de la sensibilidad vital del sujeto de conocimiento en cada época histórica surgirán de su fondo anímico diferentes intereses y necesidades; de acuerdo con estos intereses y necesidades, y para satisfacerlos, pondrá como foco de su atención cognoscitiva unos u otros objetos de la realidad. Estos objetos constituyen diferentes marcos de realidad, de los que derivan diferentes imágenes de la realidad. Según los intereses y las necesidades vitales predominantes en un contexto histórico, la perspectiva del sujeto se concentrará en ciertos aspectos o *escorzos* de la realidad, quedando otros oscurecidos, invisibles: para cada época histórica existen diferentes aspectos la realidad según la sensibilidad vital dominante.

Para aclarar esta idea, tema principal del artículo, la analizamos lógicamente:

Premisa 1. La historia en Ortega es siempre historia del espíritu, o lo que es lo mismo, historia de la evolución de las distintas formas culturales –arte, ciencia, religión, moral, política, etc.– que son cristalización objetiva de los movimientos subjetivos. Contamos la historia del espíritu –de la humanidad– remitiendo al ritmo de

desarrollo de las formas objetivas que le sirven para conocer, ordenar y administrar el mundo.

Premisa 2. Las formas culturales son derivados objetivos del ejercicio subjetivo de conocimiento de lo real, que como hemos dicho antes es siempre conocimiento perspectivado y motivado por el interés vital del sujeto que conoce: dependiendo de la sensibilidad vital del sujeto de conocimiento, orientará su mirada a unos u otros elementos de lo real, organizándolos de diferentes formas cada vez.

Conclusión: Las transformaciones históricas de las formas culturales son transformaciones de la sensibilidad vital del hombre en cada periodo histórico. La ley del desenvolvimiento histórico es por tanto ley vital: lo que cambia, el sustrato y agente del devenir histórico, es la vida misma en función de sus intereses y necesidades.

Pensemos por ejemplo en cómo interpretan un mismo acontecimiento, como la salida del Sol cada mañana, un hombre medieval cuyo espíritu está empapado de la religiosidad cristiana y un hombre del XIX profundamente cautivado por los progresos de la razón y de la ciencia. Para el primero, que tiene para con lo real un interés religioso, este acontecimiento será entendido como fruto de la gracia de Dios; para el segundo, que mira la realidad con los anteojos de la razón, se explica en virtud de los movimientos del Sol y de la Tierra, es decir, de leyes físicas o astrofísicas. Así, el mundo que cada uno de estos sujetos construye, y que depende de su orientación anímica, es totalmente diferente a pesar de estar contruidos desde unos mismos hechos.

## 2.2. El *punto de vista* artístico

La historia es historia del espíritu o relato del espíritu en la medida en que es Historia de las formas culturales, que Ortega comprende como cristalizaciones objetivas de los esfuerzos espirituales o subjetivos para el perfeccionamiento de su núcleo de intimidad –formas objetivas para la manifestación empírica de la subjetividad anímica–. Por eso hay un único principio general que rige la evolución histórica de las diferentes formas culturales, más evidente en aquellas manifestaciones culturales en las que el espíritu se hace transparente, es decir, en las que se expresa sin intermediarios externos y objetivos, absolutamente desde sí mismo: el arte y la filosofía.

Sorprende que una ley tan simple haya dirigido las variaciones del arte pictórico en nuestro mundo occidental. Y lo más curioso, lo más inquietante es la analogía de esta ley con la que ha regido los destinos de la filosofía europea. Este paralelismo entre las dos labores de cultura más distantes permite sospechar la existencia de un principio general aún más amplio que ha actuado en la evolución entera del espíritu moderno (Ortega y Gasset 1987 [1924], p. 176).

Aplicado al mundo del arte y de la filosofía, lo que cambia es la *mirada* del sujeto, la *perspectiva* o el *punto de vista* para el conocimiento, comprensión y transformación de lo real: precisamente porque hay diferentes intereses que concentran la atención del artista o del filósofo en diferentes ámbitos de la realidad, hay una pluralidad de estilos y corrientes, de obras y teorías. Porque dependiendo de la perspectiva desde la cual el sujeto conoce y lee la realidad –perspectiva interesada, recordemos– se focalizan unos u otros objetos, creándose unos u otros marcos para la configuración de la obra de arte o de la tesis filosófica. El objeto focal, el centro de la atención cognoscitiva, es el elemento constituyente de la forma que encerrará el contenido de la experiencia adquirida.

Por *punto de vista* o *perspectiva* entendemos el modo de mirar del pintor, es decir, la distancia desde la cual el pintor observa la realidad para crear la obra. Efectivamente, según miremos las cosas más o menos cerca obtendremos un *paisaje* completamente diferente, interpretaremos el contexto en el que la cosa que llama nuestra atención está inserta de diferentes maneras, construyendo al fin y al cabo imágenes completamente distintas de una misma cosa. Según la *perspectiva* que adopte el pintor, que depende del foco protagonista hacia el cual dirige la mirada, se focalizan unos u otros objetos

### 3. Un recorrido por la historia de la pintura occidental

Aclarado esto, Ortega defiende que la evolución de la pintura occidental consiste en la evolución de la *mirada* del artista desde las cosas a las ideas, pasando por las sensaciones: “[la] evolución de la pintura occidental [consiste] en un retraimiento desde el objeto hacia el sujeto pintor” (Ortega y Gasset 1987 [1924], p. 181).

Para entender esta tesis tenemos que distinguir una *visión próxima* de una *visión lejana*. En la *visión próxima* el marco visual, el contorno de realidad que delimitamos con nuestro mirar, está organizado de acuerdo con el objeto que centra nuestra atención, que ocupa el lugar central.

Tal perspectiva hace que los objetos que tenemos en primer plano, a cuyo alrededor sólo hay fondo difuso, adquieran el aspecto de objetos sensibles, sólidos y consistentes: *mirar táctil*. En la *visión lejana*, por el contrario, el objeto que antes ocupaba el lugar central queda confundido con el resto de cosas. Ahora es el fondo global el que adquiere el papel protagonista, y el objeto principal pierde su solidez y su carácter táctil, fantasmagorizándose.

Aunque pueda parecer que este viraje de la *visión próxima* a la *visión lejana* contradice la tesis principal de que el *punto de vista* evoluciona de lo más lejano –las cosas de la realidad objetiva– a lo más cercano –las ideas de la intimidad subjetiva–, no existe tal contradicción: el mirar lejano es el más cercano al sujeto porque comienza en la retina misma del que mira, confirmando como su foco atencional todo el *hueco* que abarca. Además, al explicar la *visión lejana* veremos que el sujeto ya no se deja llevar por la tiranía que los objetos asumen en la autonomía que la *visión próxima* del primer plano les confiere, sino que impone a éstos sus propias leyes y estructuras. Se ha producido un viraje de las cosas por sí y en sí mismas, con su solidez y consistencia sensible, a las ideas producidas por las cosas en la mente del sujeto artístico –la idea es una imagen mental de la cosa, es decir, una fantasmagoría; y ya hemos visto que la *visión lejana* fantasmagoriza las cosas haciéndolas difusas y extrañas–.

Ortega, para ilustrar este proceso, nos propone algunos ejemplos históricos –no tan certeros como cabría esperar–.

### 3.1. *Quattrocento* italiano y flamenco

Nos situamos a comienzos del siglo XV. Destaca la *pintura de bulto*, táctil, en la que cada objeto se presenta como un cuerpo sólido y tangible. Es un arte realista en el que el plano próximo y el plano lejano se pintan tal cual se presentan a la mirada del artista: las cosas del plano lejano más pequeñas que las del plano cercano, que ocupan el centro focal de la obra. Pero el centro focal es el primer plano mismo, y no un solo objeto de este primer plano.

Por eso, porque la *perspectiva* se va desplazando de objeto en objeto, el cuadro no está pintado en unidad sino más bien como una multiplicidad de cuadros superpuestos entre sí, en cada uno de los cuales los objetos, en la tiranía que la autonomía y la persistencia táctil de su volumen les confiere, reclaman para sí la atención de pintor y espectador. Hablamos de una *visión próxima múltiple*: “El cuadro primitivo es, en cierto modo, la edición de muchos pequeños cuadros, cada cual independiente

y pintado desde un punto de vista próximo. El pintor ha lanzado una mirada exclusiva y analítica a cada uno de los objetos” (Ortega y Gasset 1987 [1924], p. 182).

### 3.2. Renacimiento

A finales del XV y comienzos del XVI, coincidiendo con el final del primer Renacimiento, Rafael introduce un ligero cambio en el *punto de vista*.

La *visión próxima* todavía es dominante en este tipo de arte, pero aparece en las obras un elemento abstracto y subjetivo, no presente en la realidad externa, pero en razón del cual las cosas adquieren unidad: la arquitectónica subjetiva. Se pinta lo que se ve, al modo primitivo, pasando la mirada de unas cosas a otras y pintándolas como centros focales a cada instante; pero ya no se pintan las cosas tal cual *son*, sino ajustándolas a la unidad impuesta por la mirada del sujeto. El esquema racional comienza a cobrar importancia en la composición de la obra y a hacerse manifiesto en su resultado final.

No hay todavía un único punto de vista, pero ya se ha introducido la unidad arquitectónica de la razón: es una *visión próxima analítica*.

### 3.3. Periodo de transición: Tintoretto y El Greco

El siglo XVI es según Ortega un período de transición entre el arte primitivo y táctil del XV y la revolución que tendrá lugar, como veremos, en el siglo XVII con Velázquez.

Tintoretto y El Greco son los últimos representantes de la *pintura de bulto*. Ponen de manifiesto, sin todavía consumarlo, el paso a la *visión lejana*: se confirma el punto de vista próximo y analítico de Rafael y se prepara la transformación radical de la pintura occidental, pero los objetos pintados se resisten aún a perder su solidez y consistencia.

Asistimos a un momento de tensión y lucha entre la *visión próxima* y la *visión lejana* en el que Tintoretto representa la primacía de la segunda y El Greco un retroceso hacia los estadios más primitivos y táctiles de la pintura. La victoria de la *visión lejana* sobre la *visión próxima* supondrá la supremacía del aire o del espacio vacío, del *hueco*, como protagonista focal de la obra. Aunque nos encontramos todavía con la consolidación de la *visión analítica*, es decir, con el sometimiento de los objetos a la arquitectónica del esquema mental o ideal impuesto por la *mirada* del sujeto, esto es, aunque el hueco o vacío todavía sigue siendo superado por el exceso de cuerpos en el primer plano de la obra.



### 3.4. Los claroscuristas

El *claroscuro* es una técnica pictórica que ya había sido introducida por El Greco pero que será desarrollada en las décadas posteriores. Con el *claroscuro* se introduce un elemento que, atravesando cada uno de los cuadros independientes que conforman las cosas en la autonomía de su volumen, dota de unidad a la composición pictórica y se convierte en el protagonista focal: la luz.

En la pintura de Rafael, Tintoretto y El Greco cada cosa, a pesar de la unidad racional impuesta por el artista, seguía siendo lo que *es*, seguía presentándose como un cuerpo voluminoso y particular; como un cuadro independiente dentro del cuadro general. La luz se convierte en el principio de unidad y composición de la obra, un principio además que ya no es abstracto, como la geometría racional de Rafael, sino real, una cosa más entre todas las cosas que sin embargo depende de la *perspectiva*; si cambia la *perspectiva* cambia la luz y, en consecuencia, cambia la obra por completo. Los objetos pierden importancia por sí mismos, ya no interesan más que como pretexto para plasmar otra cosa; los bultos son medios o puntos de apoyo para expresar la trayectoria de la luz resbalando por todos ellos.

### 3.5. Diego Velázquez y la revolución copernicana de la pintura

Con el *claroscuro* se impone como principio de unidad de la composición pictórica la luz, un elemento real y objetivo que depende de la *mirada* del sujeto. Sin embargo, al resbalar la luz por las cosas captadas y pintadas, la persistencia táctil de su volumen continúa reclamando protagonismo. Será Velázquez quien ponga fin de una vez por todas a la primacía de los objetos y haga del *mirar* el núcleo focal de la obra.

Velázquez es a la pintura lo que Descartes a la filosofía: hace del *punto de vista*, esto es, del sujeto que mira y pinta, el elemento protagonista de la obra; eje artístico –para Descartes, eje ontológico–. Ahora no hay múltiples cuadros derivados de múltiples planos de visión, uno por objeto, sino un plano de visión único al que las cosas deberán esforzarse por llegar: “La pupila del artista se erige en centro del cosmos plástico y en torno a ella vagan las formas de los objetos” (Ortega y Gasset, 1987 [1924], p. 187). El sujeto se libera de la tiranía objetiva de las cosas e impone a la realidad sus leyes subjetivas.

Con Velázquez se ha consumado el paso de la *visión próxima* a la *visión lejana*, la transformación de la *mirada* desde los objetos al sujeto: de

la *pintura de bulto* a la *pintura de hueco*. Las cosas se pintan no tal cual *son* sino tal cual se presentan a la *mirada* del sujeto, tal y como el sujeto las mira desde su particular *perspectiva*.

### 3.6. Impresionismo

Como también sucede en filosofía, la *revolución copernicana* comienza con Velázquez, pero no culmina con él. Serán los impresionistas y neoimpresionistas, los idealistas del arte, los que la lleven a sus últimas consecuencias: si Velázquez y Descartes viran de fuera a dentro, del objeto al sujeto, estos nuevos artistas radicalizarán tal movimiento penetrando en el núcleo de intimidad del sujeto:

Empiezan las figuras a ser incognoscibles. En vez de pintar los objetos como se ven, se pinta el ver mismo. En vez de un objeto, una impresión, es decir, un montón de sensaciones. El arte, con esto, se ha retirado por completo del mundo y empieza a atender a la actividad del sujeto. Las sensaciones no son ya en ningún sentido cosas, sino estados subjetivos a través de las cuales, por medio de las cuales las cosas nos aparecen (Ortega y Gasset 1987 [1924], p. 189).

Si el arte primitivo consistía en pintar las cosas tal cual son, y el de Velázquez en pintar las cosas tal cual son vistas, el arte impresionista pinta el mirar mismo. Del objeto pasamos al sujeto y del sujeto a la intimidad del sujeto, al ámbito interno de las sensaciones. No se pintan las cosas según son recogidas por la mirada del sujeto sino las sensaciones que las cosas producen en el sujeto que las contempla.

### 3.7. El cubismo de Cézanne

Dentro de la tradición impresionista conviene destacar a Cézanne como un nuevo punto de inflexión en la historia de la evolución artística con el descubrimiento del volumen: en todas sus obras están presentes los cubos, los cilindros y los conos. Esto quiere decir que hay algo en la obra que no pertenece propiamente a la realidad, sino que es directamente introducido por el artista.

Del impresionismo, que pintaba sensaciones –frente al arte clásico, que pinta cosas–, pasamos al cubismo, que pinta ideas, es decir, realidades psíquicas habitadas por objetos irreales. La pintura penetra por completo en el sujeto y entra en su mundo psíquico:

En la impresión se ha llegado al *mínimum* de objetividad exterior. Un nuevo desplazamiento del punto de vista sólo era posible si, saltando detrás de la retina –sutil frontera entre lo externo y lo interno–, invertía por completo la pintura su función y, en vez de meternos dentro de lo que está fuera, se esforzaba por volcar sobre el lienzo lo que está dentro: los objetos ideales inventados (Ortega y Gasset 1987 [1924], p. 191).

El *mirar* había sido hasta ahora un receptor de la realidad; desde este momento se convierte en creador de realidades irreales, en constructor de nuevos mundos complementemente independientes de la realidad externa. La radicalidad del cubismo de Cézanne transforma la función de la pintura: ya no consiste en copiar o imitar la realidad, sino en crear mundos y realidades nuevas.

#### 4. La evolución de la filosofía

Las diferentes formas de evolución de las formas culturales no son más que diferentes manifestaciones de una misma teoría, que es la teoría general de la filosofía orteguiana: el *perspectivismo*. Según esta teoría lo que cambia en el proceso de evolución histórica de las formas objetivas es el *punto de vista*, que va de la realidad objetiva a la realidad subjetiva, y de aquí a la realidad intrasubjetiva.

Decíamos al comienzo que la filosofía ha experimentado un ritmo de evolución paralelo al de la pintura, coincidiendo cronológicamente sus momentos radicales de conversión hacia lo subjetivo en el Renacimiento, con Velázquez y Descartes. La filosofía evoluciona de la siguiente manera: partimos del objetivismo cósmico de la lectura ontológica clásica; más tarde, Descartes inaugura el subjetivismo occidental moderno, al que se llega desde el individualismo realista del Renacimiento; tras Descartes y previo paso por el monismo o *perspectivismo* de Leibniz llegamos al idealismo y, finalmente, al positivismo. Pero atendiendo a tal línea de evolución no podía quedar ahí la cosa: en el siglo XX llegan los fenomenólogos y penetran en el sujeto de forma abusiva y radical para centrar su ontología en la relación fenomenológica entre la conciencia y su contenido de pensamiento –*cogito-cogitatum*, el pensamiento y el *algo pensado*–. En el giro hacia la intrasubjetividad el filósofo se encuentra, paradójicamente, con el mundo exterior que ha dejado atrás como contenido de pensamiento en su forma esencial o de *fenómeno puro*.

Un buen entendedor en la historia del arte pictórico se habrá percatado de los muchos errores que hay en la teoría evolutiva expuesta

por Ortega. Estos errores son intencionados, deformaciones de una realidad espiritual-evolutiva que le sirven para confirmarse a sí mismo, como el Cézanne de la filosofía, como último escalón en la historia de la evolución filosófica. No obstante, a pesar de esta intencionada deformación de la historia de la pintura occidental, el análisis orteguiano es desde el punto de vista filosófico de una admirable y exquisita precisión.

### Referencias bibliográficas

- Ortega y Gasset, J. (1961 [1929]). ¿Qué es filosofía? En Ortega y Gasset, J. 1961. *Obras completas*. Tomo VII. Madrid: Alianza Editorial, pp. 275-421.
- (2016 [1916]). *Verdad y perspectiva*. En Ortega y Gasset, J. *El espectador I*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1987 [1925]). *La deshumanización del arte*. En Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, pp. 47-92. Edición de V. Bozal. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1987 [1910]). ¿Una exposición Zuloaga? En Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, pp. 99-102. Recopilación de textos de V. Bozal. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1987 [1911]). *Arte de este mundo y del otro*. En Ortega y Gasset, J. 1987. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, pp. 103-128. Edición de V. Bozal. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1987 [1924]). *Sobre el punto de vista en las artes*. En Ortega y Gasset, J. (1987), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, pp. 175-194. Edición de V. Bozal, Madrid: Espasa Calpe.
- (1987 [1908]). *Meier-Graefe*. En Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, pp. 195-201. Edición de V. Bozal, Madrid: Espasa Calpe.
- (1987 [1925]). *El arte en presente y en pretérito*. En Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, pp. 202-213. Edición de V. Boza. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1987 [1924]). *Diálogo sobre el arte nuevo*. En Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Edición de V. Bozal, Madrid: Espasa Calpe.
- (1987 [1925]). *Sobre la crítica del arte*. En Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Edición de V. Bozal, Madrid: Espasa Calpe.