

ORTEGA Y GASSET Y LA METAMORFOSIS DE LA CATEGORÍA ESTÉTICA DE LO SUBLIME

INMACULADA MURCIA SERRANO
Universidad de Sevilla

“Para quien lo pequeño no es nada, no es grande lo grande.”
José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*

1. Los rasgos de lo sublime

A pesar de que no se prodiga en la cuestión, existen algunos escritos del filósofo español, José Ortega y Gasset (1883-1955), que abordan, directa o indirectamente, la idiosincrasia de la categoría estética de lo sublime¹. Hay, no obstante, que admitir que, en el contexto de su obra completa, estos escritos son más bien escasos, y que eso se debe, no sólo a que el filósofo se inclinaba por la experiencia alternativa de la belleza, sino también a que, en la categoría romántica por excelencia, Ortega percibió ante todo el regusto decimonónico por lo exuberante y desenfrenado, así como su anhelo irracional de infinitud, que el pensador de lo terrenal, lo finito y lo mundano no podía sino repudiar.

1. Baldine Saint Girons ha explicado con detenimiento la etimología del término: la palabra griega que alude a lo sublime es *hýpsos*; y, en alemán, *erhaben*. El griego *hypsos* es un sustantivo neutro perteneciente a una familia de términos ligados al adverbio *hypsí*, “en alto”. Por lo general designa la altura concebida como una dimensión espacial. La componente metafórica en griego resulta por eso esencial. El término latino *sublimis* tiene, por su parte, su origen en la preposición *sub* “bajo”, “cerca”, y en el adjetivo *limis* (*limus*) “oblicuo”, “de través”, o también, aunque menos consistente, en la preposición *sub* y el sustantivo *limen*, “límite”, “umbral”. Sin embargo, en latín, la preposición *sub* designa no sólo una relación de inferioridad, de proximidad o de sumisión, sino también una desplazamiento de abajo hacia arriba que lo relaciona con la preposición *super*, “sobre”, del mismo modo que en griego la preposición *hypo*, “bajo”, está relacionada con la preposición *hyper*, “sobre”. Baldine Saint Girons, *El sublime* (Bologna: Società editrice Il Mulino, 2006). Existe traducción al español: *Lo sublime*. Trad. Juan Antonio Méndez (Madrid: La balsa de Medusa, 2008): 91.

Comprobaremos, de hecho, que, en esos contados ensayos, Ortega propondrá, a veces de manera muy sutil, alternativas de definición y caracterización de lo sublime que no tendrán otra finalidad que mermar los arrebatos y frenesíes con que abordaron el concepto los idealistas y los románticos. Lo sublime quedará así sometido a una radical transformación, sobre todo si se lo compara con las magnánimas promisiones que la tradición le atribuyó con frecuencia. Dicha transformación arrojará además luz sobre diversos aspectos del hombre y de la cultura mediterránea, que coparon parte de las preocupaciones del filósofo desde los primeros escritos de juventud.

Para iniciar el análisis me referiré a un texto de 1916, publicado originalmente en *El Espectador*, que resulta, en primera instancia, ineludible. Se titula “Cuaderno de bitácora” y puede considerarse el único que acomete la tarea de analizar explícitamente el concepto de lo sublime. Me atrevo a decir que este ensayo es a la categoría de lo sublime lo que “Estética del tranvía” (1916) al de lo bello. En él se defiende que la insistente aparición del término en la literatura romántica convierte lo sublime en una necesidad del hombre decimonónico²; más aún, lo sublime expresa el “secreto” mismo del Romanticismo³. Según Ortega, el hombre romántico busca en la vida la embriaguez y se siente a gusto cuando pierde la serenidad, de ahí su afición por lo sublime, concepto que, además, indica más de lo que literalmente expresa. Desde el punto de vista etimológico, sublime significa “lo que se halla en lo alto”⁴, pero en el uso que el romántico le da designa ante todo un superlativo extremo, un *excessivus*. Por eso, Ortega entiende lo sublime como lo que sobrepasa toda medida y, por extensión, como lo que nos arrolla, aniquila o aplasta: “Es la copa más alta de la que un hombre puede beber sin perder la cordura.”⁵ Lo sublime se presenta así como la experiencia límite del gozo rayano en la locura. La negatividad que se desprende de las palabras de Ortega resulta, creo, más que evidente.

En el mismo año de 1916, otro escrito de *El Espectador*, titulado “Leyendo el Adolfo, libro de amor”, arroja más luz sobre el Romanticismo y sobre su simpatía por lo excesivo a través de una comparación entre dicho movimiento y su opuesto, el Clasicismo. Para Ortega, si éste muestra interés por la perfección y, con ella, por la limitación de todo horizonte ideológico o sentimental, el Romanticismo se inclina por una “voluptuosidad de infinitudes” que se concreta en una schopenhaueriana voluntad insaciable que lo quiere todo y no renuncia

2. Las citas de José Ortega y Gasset están extraídas de las *Obras completas*, editadas en Madrid, por Santillana, la Fundación José Ortega y Gasset y el Centro de Estudios Orteguianos, desde 2004 en adelante. Para evitar repeticiones, se citará esta obra con las siglas OC., seguidas del tomo al que pertenece y de la página correspondiente.

3. OC., II, 702.

4. OC., II, 702.

5. OC., II, 702.

a nada; en suma, el movimiento romántico se decanta por la ausencia de limitación, lo que trae consigo la confusión, la imperfección y el carácter fragmentario⁶, o sea y en definitiva, la disminución. Ortega lo resume de la siguiente manera: “Completando una frase ilustre, yo diría que el clásico, como Saúl, parte en busca de unas asnillas que ha perdido y vuelve con un reino, mientras el romántico sale en busca de un reino y vuelve a menudo con las asnillas de Saúl”⁷. Lo sublime es, en este otro texto, la promesa de lo que jamás se alcanzará, por lo tanto y en cierto modo, la inminencia, consciente o no, del fracaso.

En el “Cuaderno de bitácora” antes citado, se puede leer una descripción del paisaje pirenaico de Cauterets que reúne todas las características de lo que puede entenderse como un encuentro vivencial de Ortega con lo sublime. Aparte de las exiguas disquisiciones teóricas que cabe encontrar en sus escritos, las descripciones paisajísticas, de carácter más experimental o, al menos, más personal, constituyen, en Ortega, una forma alternativa de discutir los problemas anejos a la categoría estética de lo sublime⁸. En muchas ocasiones –aquí repararé sólo las más representativas–, el paisaje contemplado desencadena el diálogo y la reflexión sobre un concepto que Ortega parece incorporar a una manera de pensar que tiende, en contra, a ahuyentarlo. No en vano, en las palabras de Ortega se percibe el combate entre lo que sus ojos ven y lo que de ello se ve obligado a concluir para poner por escrito sin traicionarla su particular experiencia estética.

En el enclave de los Pirineos, el filósofo se topa con un paisaje “vertical”, que “no nos va” –dice–, porque exige que el contemplador “levante por completo la cabeza, pegue a la espalda el occipucio y contemple así una ladera que asciende casi perpendicular”. La experiencia vivida le obliga a asumir que mirar consiste en una “virtual emigración al firmamento”, y que los paisajes sublimes

6. OC., II, 169.

7. OC., II, 169.

8. Para la temática paisajística en la obra de Ortega y Gasset, véase Eduardo Martínez de Pisón, *Imagen del paisaje: la Generación del 98 y Ortega y Gasset*. (Madrid: Caja Madrid, 1998). Claudio Felipe González Alcázar, “Los paisajes de Castilla en Ortega y Gasset”, *Revista Cálamo FASPE*, 59 (2012): 67-78. María del Carmen Paredes Martín, “Elementos para una teoría del paisaje en Ortega y Gasset”, en Jacobo Muñoz, Atilano Domínguez Basalo (coord.), *El primado de la vida. (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)* (Madrid: Universidad de Castilla la Mancha, 1997): 177-196. Diego Romero de Solís, “Una ciencia de la melancolía (Estética y poética del paisaje en Ortega)”, *Revista de Occidente*, 38-39 (1984): 81-96. Arturo Campos Lleó, “Ortega ante el paisaje, o la puesta en práctica de una estética fenomenológica”, *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, 29 (1995): 201-222. Juan Padilla Moreno, “Razón vital del paisaje en Ortega y Marías”, *Revista de Occidente*, 324 (2008): 73-87. Ricardo Senabre Sempere, “Composición y estructura en un paisaje de Ortega y Gasset”, *Anuario de estudios filológicos*, 6 (1983): 219-229.

son “una de las cosas más extemporáneas”⁹, ya que se componen de montañas que fatigan más que conmueven: “No podemos evitar el pensamiento de que con mucha menos materia se podía hacer algo más expresivo, más rítmico, más delicioso.”¹⁰ Tal vez por eso Ortega piensa que es labor de nuestro tiempo la invención “del paisaje plásticamente bello”¹¹. No ha de extrañar que en sus textos encontremos numerosas afirmaciones que, en contraposición con lo sublime, se decantan por la experiencia estética de la belleza: “Sin medida no hay nada meritorio, y el hombre es capaz de envilecerse hasta con la sublimidad”¹², escribirá, por ejemplo, en 1943. Envilecimiento, incomodidad perceptiva y desmesura injustificada son también, según este fragmento, rasgos destacables de lo sublime.

Caminando de Cauterets al Valle de Luz y continuando con los encuentros fortuitos con lo sublime, Ortega se topa con una central hidroeléctrica que le provoca un sentimiento concomitante; sin embargo, hay aquí algunas diferencias con respecto al considerado con anterioridad. Este sentimiento no sólo lo causa ahora una obra de la ingeniería humana –muy del gusto de Ortega, conocido defensor de la técnica¹³–, sino que, además, la reacción del filósofo resulta en comparación con la experiencia anterior mucho más positiva. Ortega describe cómo el salto de agua es conducido, a través de tubos, desde la cima del cerro hacia el suelo deslizándose por una ladera empinada. La altura de los tubos es, de nuevo, de tal calibre, que lo más lógico es que hubiera deslucido el paisaje. Pero Ortega parece no disgustarse; entrevé, de hecho, semejanzas entre los tubos hidráulicos y las formas de la naturaleza animal, aparecidos allí cual producto de una musa desconocida pero sensible y de casta creadora:

He aquí que una nueva musa ha pintado sus curvos cuerpos de colores limpios, verdes y ocre, veteando su enorme figura, y hoy constituyen un elemento imprevisto de aquel paisaje. Apoyados en la pina vertiente, son como enormes lagartos verdes bien alojados en el magnífico verdor natural.¹⁴

9. OC., II, 701.

10. OC., II, 702.

11. OC., II, 704.

12. OC., VI, 313.

13. Aparte del importante texto titulado *Meditación de la técnica* (1933), en la obra de Ortega se pueden encontrar confesiones, como la que transcribo a continuación, que dejan claras evidencias de la indudable inclinación del filósofo por las obras de ingeniería humana: “Debe haber en mi corazón algo así como una nao con velas rotas y los obenques segados, porque de otro modo no acierto a explicarme la atracción que sobre mí ejercen los puertos.” OC., I, 901.

14. OC., II, 704.

Otra experiencia vivencial de lo sublime se halla en el apartado titulado “El Alpe y la Sierra”, que forma también parte de “Cuadernos de bitácora”. Aquí se diferencian dos tipos de montaña que pretenden responder a diferentes modalidades de sensibilidad: la sensibilidad para lo bello y la sensibilidad para lo sublime. Ésta viene representada por el alpe, un tipo de montaña que lo fía todo a “su masa gigante”. A diferencia de la sierra, el alpe no se puede mirar de una sola vez porque excede siempre el campo visual y “es menester zurcir vista tras vista para hacerse vagamente cargo de su forma”¹⁵. Por el contrario, la sierra, garante de la experiencia estética de lo bello, se instala “holgadamente” en nuestro horizonte perceptivo¹⁶. Su medida humana permite la perspectiva, fundamental en todo acto visual, pero imposible en los paisajes sublimes. Ortega insiste en las dificultades que estos tipos de paisaje oponen al acto visual, base de casi toda experiencia estética. Esta reserva debía de ser para él importante, pues se repite en “Notas de andar y ver” (1916), en donde se describe el paisaje asturiano de Pajares como un verdadero “fracaso visual” provocado, en este caso, por la niebla, que sube a bocanadas “como un aliento hondo del valle”. Pensemos que la bruma constituye también un lugar común de muchos paisajes románticos¹⁷, y que sirve para ocultar –de ahí su atractivo sublime–, el entorno, que se vuelve, con el celaje, más intrigante y misterioso. Esa ocultación no debe considerarse equivalente a la invisibilidad del bosque de la que habla Ortega en *Meditaciones del Quijote* (1914). Si ésta encubre realidades latentes, actuando como metáfora del pensamiento conceptual, aquella no tras-pasa el nivel de la mera percepción, que la niebla, precisamente, imposibilita. No por casualidad, Ortega retrata su experiencia visual como un enredarse la córnea en una sustancia algodonosa que la desorienta¹⁸. De ahí que el filósofo oponga el aneblado paisaje asturiano al despejado de Castilla, en donde no apreciamos meros espacios pequeños, homogéneos e independientes, recortados violentamente de una visión frustrada de la totalidad, sino, lo que es más importante: una posibilidad abierta de perfilar y fijar perceptivamente diversos horizontes; de hendir perspectivas, podemos decir, que involucren la mirada y

15. OC., II, 702.

16. OC., II, 702.

17. Edmund Burke (1729-1797), relacionando la niebla directamente con lo sublime, escribe, por ejemplo, que, en la naturaleza, las imágenes sombrías, confusas e inciertas, tienen un mayor poder para suscitar grandes pasiones que aquellas que son claras y límpidas. Véase Edmund Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of own Ideas of the Sublime and the Beautiful* (Basil, J.J. Tourneisen, 1757), Sect IV. Existe traducción al español: *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. Menene Gras Balaguer (Madrid: Tecnos, 1997.) Y Caspar David Friedrich (1774-1840), por poner otro ejemplo, capta también la estrecha relación de los paisajes brumosos y la experiencia de lo sublime. Friedrich, *Friedrich der Landschaftsmaler zu seinem Gedächtnis*. *Comerarios de C.G. Carus*, (Dresde, 1841): 20.

18. OC., II, 384.

garanticen la experiencia visual y, con ella, la estética¹⁹. Casi se podría concluir que Castilla es por eso más hermosa que Asturias. Volveré más adelante sobre esta conclusión. Por ahora diré que, para Ortega, Castilla es como mínimo susceptible de contemplación, mientras que la sublime, aunque no por ello perceptible, Asturias, no; ello hace que la tierra soñada del 98 pueda ser, y no por casualidad, gozada estéticamente.

2. Lo sublime mundano a la luz de la estética de Kant

Hasta ahora hemos podido comprobar que de los rasgos que Ortega atribuye a lo sublime hay uno que se repite con cierta insistencia: las dificultades que opone a la visión. Si hay algo que caracteriza a esta *sui generis* experiencia estética es la incapacidad que el objeto que la provoca tiene de ser percibido en su integridad, lo que dificulta la aprehensión del todo, obstaculizando, por extensión, su conocimiento (aunque ganando, en contra, poder de atracción). Se trata de una característica de lo sublime que se encuentra en muchos tratados tradicionales de la estética²⁰, pero que encontró en Immanuel Kant (1724-1804) una sistematización rigurosa y un rendimiento ético fundamental.

En la *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant contraponía lo bello y lo sublime acentuando, por ejemplo, que, al derivar de un concepto indeterminado, no del entendimiento, sino de la razón –incompatible con la síntesis de la facultad imaginativa–, lo sublime provocaba una suspensión momentánea de las facultades de conocer que podemos poner en relación con la que Ortega resalta en sus descripciones de la experiencia visualmente frustrante de lo sublime.

Existen, según Kant, dos tipos de sublimidad: la matemática (*mathematisch*) y la dinámica (*dynamisch*). Aquí nos interesa la primera, que presenta mayores paralelismos con los comentarios de Ortega. Como dice Kant para definirla: “Erhaben nennen wir das, was schlechthin gross ist.”²¹ Si la magnitud es tanta que las percepciones sucesivas ya no pueden quedar sujetas a la imaginación y se pierden esfumándose en el pasado, entonces la aprehensión sensible del conjunto se torna imposible y la imaginación se rinde, incapaz de

19. OC., II, 388.

20. Véase, por ejemplo, Joseph Addison, *On the Pleasures of Imagination*, en Joseph Addison, *The Spectator*, no. 411, ed. Donald Bond, 5 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1965). Hay traducción al español: Tonia Raquejo (ed.), Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* (Madrid: Visor, 1991). También Edmund Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, *op. cit.*

21. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Meiner Verlag, 2009): &25, B81. “Sublime llamamos a lo que es absolutamente grande”. En Immanuel Kant, *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente, (Madrid: Espasa-Calpe, 1999): &25, 187.

seguir paso a paso la inmensidad del objeto de representación. Esto es justamente lo que le ocurre a Ortega cuando mira el alpe o las montañas de Cauterets, ante las cuales, recordemos, ha de “zurcir vista tras vista para hacerse vagamente cargo de su forma”. Sin embargo, es precisamente en este momento cuando, según Kant, aflora en nosotros la idea de infinito y cuando la facultad que la postula –la razón–, se alza victoriosa sobre la imaginación, que ha pretendido vanamente seguir adherida a la experiencia. Pensamos entonces lo infinito, aunque no podamos representárnoslo sobre la base de la síntesis de la imaginación. De este contraste surge el sentimiento de lo sublime: ante lo inmensamente grande, experimentamos nuestra pequeñez, nuestra incapacidad de vislumbrar el todo, pero, al mismo tiempo, advertimos nuestra grandeza, nuestra capacidad racional de sobreponernos a lo meramente sensual. Se ha dicho que en Kant la vivencia de lo sublime es por ello el sustituto crítico de una vivencia metafísica; permite, a diferencia de la ciencia, experimentar nouménica o espiritualmente lo absoluto, encumbrándose, además, como el camino alternativo –el otro es el de la moral–, de experimentación, como seres racionales, de la libertad²². Gracias a la experiencia de lo sublime, el hombre abandona su dimensión sensible, dependiente de la naturaleza e imposibilitada para abordar lo infinito, y se instala en la suprasensible, gozando, ahora sí, de la capacidad de sobreponerse a las limitaciones sensibles, así como del poder de autodeterminación racional.

Cuando Ortega describe paisajes de caracteres sublimes, como los que he revisado en el párrafo anterior, parece conceder todo el protagonismo a esa primera suspensión de las facultades que bloquea, como explica Kant, la aprehensión o la percepción del objeto de representación (el estadio negativo y doloroso de lo sublime), abandonando ahí las implicaciones morales de esta experiencia estética (el momento positivo y placentero que en Kant nos desplaza de lo sensible a lo racional). Sin embargo, esta impresión no es del todo acertada. En algunos de los textos orteguianos comentados, es posible encontrar también un trasfondo ético y existencial que dota a los paisajes sublimes

22. Leonel Riberto Dos Santos, “La vivencia de lo sublime y la experiencia moral en Kant”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 9 (1992): 125. Véase también Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime: Kant, critique de la faculté de juger* (Paris: Galilée, 1991). Iliá Galán, *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant* (Madrid: Boletín Oficial del Estado: Universidad Carlos III de Madrid, 2002). Kirk Pillow, *Sublime understanding: aesthetic reflection in Kant and Hegel* (Cambridge (Massachusetts), London: MIT Press, 2000). Linda M. Austin, “The Lament and the Rhetoric of the Sublime”, *Nineteenth-Century Literature*, 53, 3 (Dec 01, 1998). William W. Sokoloff, “Kant and the Paradox of Respect”, *American Journal of Political Science*, 45, 4 (Oct 01, 2001). Rachel Zuckert, “Awe or Envy: Herder contra Kant on the Sublime”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61, 3 (Jul 01, 2003). Eric Baker, “Fables of the Sublime: Kant, Schiller, Kleist”, *MLN*, 113, 3 (Apr 01, 1998).

–o a la experiencia que suscitan– de una dimensión moral acorde, aunque con características contrarias, a lo que Kant refiere en la *Crítica del juicio*. Parece como si Ortega quisiera “salvar” una experiencia que, en general, no resulta de su agrado, pero que, precisamente por su negatividad y por sus aciagas inclinaciones idealistas, provee *per negationem* de una enseñanza sobre el hombre.

En el fragmento “El Alpe y la sierra” ya reseñado y tras exponer los dos tipos posibles de sensibilidad estética –la de lo bello y la de lo sublime–, Ortega refiere una anécdota, protagonizada por Petrarca, que resulta, en este sentido, reveladora. Según cuenta, el poeta de Arezzo ascendió al monte Ventoso con las intenciones propias del observador, pero, ante la obturación de la mirada –característicamente sublime–, no le quedó otra opción que ponerse a leer las *Confesiones* de San Agustín. La moraleja que entraña esta, en apariencia, banal anécdota es que el paisaje sublime (es decir, imperceptible), “rechazó al hombre hacia sí”, y le incitó a “sumirse más que nunca en su íntimo elemento”. Ortega cree que este tipo de paisaje, visualmente inalcanzable, obliga a la mirada a volverse sobre sí²³, encontrando en el propio sujeto el único objeto factible de reconocimiento y representación. El paisaje, de rechazo, reorienta la atención sobre el interior del hombre, sobre su fondo espiritual e íntimo, en el que, por decirlo en términos kantianos, se halla toda sublimidad²⁴. Si echamos una ojeada al Ortega juvenil, nos percataremos de que se reproduce aquí una idea defendida en un ensayo temprano y de raigambre, no en vano, neokantiana: “Pedagogía del paisaje” (1906), aparecido por primera vez en las páginas de *El Imparcial*.

En este trabajo de juventud, Ortega defiende, en la línea de Johann Wolfgang von Goethe (1794-1832) y Alexander von Humboldt (1769-1859)²⁵, que, cuando el hombre contempla la naturaleza, se conoce mejor a sí mismo, incrementa su introyección y el aprendizaje de su identidad y ahonda en su

23. OC., II, 703. El giro de la mirada hacia el interior es, por otro lado, una constante del paisajismo romántico y, sin duda, de la experiencia estética de lo sublime. Véase, por ejemplo, Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* (Barcelona: Acanalado, 2006): 68.

24. “Man sieht hieraus, dass die wahre Erhabenheit nur im Gemute des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlasst, musse gesucht werden.” Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *op. cit.*, &26, B95. (“Por esto se ve también que la verdadera sublimidad debe buscarse solo en el espíritu del que juzga y no en el objeto de la naturaleza cuyo juicio ocasiona esa disposición de aquel”. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.*, &26, p. 198).

25. Véase, para la influencia de Goethe sobre Ortega, María Teresa Caro Valverde y María González García, “Valor educativo de la pedagogía romántica de la naturaleza en los escritos estéticos de Ortega y Gasset”, *Cartaphilus*, 6, (2009): 33-42. Para la influencia de Alexander von Humboldt, María del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98* (Madrid: Taurus, 1998): 17.

capacidad de autodeterminarse. Naturaleza y libertad son así kantianamente enlazados²⁶. La enseñanza que encierra todo paisaje la transmite en este ensayo el personaje apócrifo Rubín de Cendoya, que representa a Giner de los Ríos, escritor clave en la configuración del paisaje castellano de tanta influencia en la Generación del 98. Delante de la Sierra de Guadarrama, Rubín de Cendoya proclama la virtud educativa de la naturaleza, que se presenta como portadora de una pedagogía, idónea para su momento histórico, de la moral y de la historia, “dos disciplinas de exaltación que nos hacen no poca falta a los españoles”²⁷. En su opinión y en línea continua con las tesis de la Institución Libre de Enseñanza²⁸, los valores y las cualidades de cada paisaje se corresponden con los de las gentes que lo habitan. Por eso, el paisaje descubre, de nosotros mismos, la porción “más compacta y nervuda, menos fugitiva y de azar”. La mirada en derredor culmina, aquí también, en la contemplación de uno mismo: “este paisaje (la Sierra del Guadarrama) me hace encontrar dentro de mí algo personalísimo, específico: ahora conozco que soy algo firme, inmutable, perenne; frente a estos altos montes azules yo soy al menos un celtíbero”²⁹.

El contacto con el paisaje, no sólo nos revela la identidad, sino que incluso la reafirma; nos da, como dice Rubín de Cendoya, una “lección de celtiberismo”³⁰. De ahí la máxima pedagógica que cabe extraer de toda contemplación de la naturaleza: “dime el paisaje en que vives y te diré quién eres”³¹. Algunos paisajes llegan incluso a aventurarnos en las disquisiciones metafísicas. Por ejemplo, en las ermitas cordobesas, escribe Ortega diez años después, se respiran “emanaciones de supremo idealismo”, y el espíritu contemplativo termina proyectado hacia preguntas fundamentales de imposible contestación: “¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte? ¿qué es la felicidad?”³²

26. Arturo Campos Lleó, “Ortega ante el paisaje, o la puesta en práctica de una estética fenomenológica”, *art. cit.*, 206. En España, la alianza entre naturaleza y libertad cuajó entre los institucionalistas, con Giner de los Ríos a la cabeza. Preocupado por la importancia del contacto con la naturaleza en la educación, Giner definió toda una estética del paisaje nacional –con el protagonismo indiscutible de Castilla–, que era visto, no sólo desde una posición estética, sino sobre todo ética y moral. Véase María del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, *op. cit.*, 54. Véase también Nicolás Ortega Cantero, “La valoración patrimonial y simbólica del paisaje de Castilla (1875-1936)”, *Eria*, 73-74 (2007): 137-159.

27. OC., I, 103.

28. Véase Eduardo Martínez Pisón, “Imágenes del paisaje en la generación del 98”, *Treballs de la Societa Catalana de Geografia*, XIII, 46, 199. También Nicolás Ortega Cantero, “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”, *Boletín de la A.G.E.*, 51 (2009): 26-27.

29. OC., I, 101.

30. OC., I, 103.

31. OC., I, 102.

32. OC., II, 12.

El ensimismamiento a que nos apremia toda contemplación de los paisajes sublimes se ensaya también en la narración de otra experiencia personal de Ortega, que en esta ocasión tiene lugar ante otra obra de la ingeniería humana y del paisaje español, la catedral de Sigüenza, a la que el filósofo dedicará diversos escritos. De hecho, las catedrales, así como los castillos, son, en su caso, el origen habitual de las excitaciones estéticas que más lindan con lo sublime, aquellas que, según reconoce el filósofo, le despiertan el espíritu aventurero que se finge tener al leer novelas de género histórico o caballeresco: “Hay, sin duda, en nosotros un fondo indestructible de lectores de novelas por entregas y un limo melodramático que entra al punto en fermentación cuando estos monstruos de piedra ingresan gesticulantes en nuestro campo visual.”³³

El texto que interesa es “Arte de este mundo y del otro”, publicado en 1911 en *El Imparcial*. En él se examina la obra de Wilhelm Worringer (1881-1965) titulada *Formprobleme der Gotik* (1911)³⁴, una psicología del estilo sobre la arquitectura y la escultura góticas con base en su obra anterior, *Abstraktion und Einfühlung* (1908).

Aprovechando el material que le suministra Worringer, Ortega describe su reacción ante el espectáculo del monumental templo como una pérdida de serenidad:

Y entonces recordé que, obedeciendo un instante no más a la locura de toda aquella inquieta población interior del templo, había mirado arriba, allá, a lo altísimo, curioso de conocer el acontecimiento supremo que me era anunciado, y había visto los nervios de los pilares lanzarse hacia lo sublime con una decisión de suicidas, y en el camino trabarse con otros, atravesarlos, enlazarlos y continuar más allá sin reposo, sin miramiento, arriba, arriba, sin acabar nunca de concretarse; arriba, arriba, hasta perderse en una confusión última que se parecería a una nada donde se hallara fermentando todo. A esto atribuyo haber perdido la serenidad.³⁵

33. OC., II, 536.

34. W. Worringer, *Formprobleme der Gotik* (Munich: Piper Verlag, 1911). Existe traducción al español: *La esencia del estilo gótico*. Trad. Manuel García Morente (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973). Conviene recordar que lo que Worringer denomina “goticismo” no coincide plenamente con lo que nosotros entendemos como tal. Como él mismo afirma: “Hay que advertir, ante todo, que el concepto psicológico-estilístico del goticismo, tal como nuestra investigación aspira a elaborarlo, no coincide con lo que la historia llama gótico. Nosotros consideramos el gótico estricto, que las escuelas circunscriben, como el resultado final de una evolución específicamente nórdica, que empieza ya en el período de Hallstadt y la Tène, y en sus más hondas raíces, antes aún. El teatro de esta evolución está constituido principalmente por el Norte y Centro de Europa. Su punto de partida es quizá la Escandinavia germánica.” W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, op. cit., 39.

35. OC., I, 435.

Se insiste aquí, como en los ejemplos tomados antes de la naturaleza, en la relación entre mirar hacia arriba³⁶ –enfaticado lingüísticamente y a propósito por Ortega (“arriba, arriba”)–, y experimentar el vértigo de lo sublime, a cuyo resultado no se le puede considerar más que un perderse en la “confusión última que se parecería a una nada donde se hallara fermentado todo”. La exuberancia poética de Ortega no debería cegar las correspondencias semánticas que sus palabras mantienen con las de Worringer. Éste no sólo resalta la verticalidad y la movilidad hacia el infinito característicos del gótico y derivados del movimiento de repetición de los elementos típicos de esta arquitectura, sino que, además, describe metafóricamente la psicoestilística del gótico como un “movimiento de sobrehumano empuje”, que “nos arrebatara en el torbellino de un querer y de un deseo infinitos”. Se trata de una, sin duda, explícita descripción, en términos, además, genuinamente románticos, del sentimiento de lo sublime y de sus característicos ímpetus de infinitud, exceso y eternidad: “Extínguese en nosotros el sentimiento de nuestra limitación terrenal y nos sumimos en un movimiento infinito que apaga y ensombrece toda conciencia de las cosas finitas y limitadas.”³⁷ Para Worringer, el movimiento ascendente propio del goticismo confunde la conciencia haciéndole perder el sentido de la limitación y empujándola hacia lo absoluto. Por eso, la experiencia estética del gótico, como Ortega afirmará después, “arrebatara” el alma con ímpetu y vehemencia:

El espacio gótico es actividad desenfadada. No produce impresión de solemne quietud, sino de arrebato. No acoge al visitante con blandos ademanes, sino que lo empuja enérgicamente con una especie de violencia mística, a la que se entrega sin voluntad el alma grave, sumida en delirios indecibles.³⁸

Para un Worringer muy hegeliano, la voluntad gótica de la forma no tiene “ni la paz expresiva de la absoluta ignorancia, como en el hombre primitivo, ni la paz expresiva de la absoluta resignación, como en el oriental”, ni tampoco “la paz expresiva de la firme fe individual, que se manifiesta en la armonía orgánica del arte clásico”³⁹. Más bien, lo que la caracteriza es su afán de buscar la salvación, que sólo encuentra satisfacción en una “embriaguez enajenadora”. Según Ortega –y esto es fundamental para los intereses de este

36. En otro texto orteguiano sobre la misma catedral, se matiza la cuestión de la verticalidad, una vez que se toma conciencia de que sus dos torres cuadradas, anchas y recias, avanzan hacia el firmamento, “pero sin huir de la tierra”. Según Ortega, “no se sabe qué preocupaba más a sus constructores: si ganar el cielo o no perder la tierra”. OC., II, 187.

37. W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, op. cit., 84.

38. *Ibid.*, 120.

39. *Ibid.*, 62-63.

estudio-, esa experiencia arrobadora le adviene al hombre para el que “sólo lo finito existe”⁴⁰. Me interesa destacar que, como ocurriera con el paisaje, Ortega también extrae una valiosa lección de esta experiencia sólo indicada para los que poseen conciencia de la limitación.

Si antes comentaba que lo sublime adquiriría en Ortega caracteres contrarios a los que le confería Kant, pese a que en ambos casos esa experiencia contenía una enseñanza existencial o ética, es porque, con la vivencia de lo sublime –aquí circunscrita al goticismo–, el hombre aprende, no su suprahumanidad, su anhelo de infinitud o su deseo de absoluto, sino, justamente, su humanidad, lo que en Ortega significa su limitación, o, lo que es lo mismo, su finitud de destino. El contraste con lo sublime, que tanto nos proyecta hacia el interior, no sirve sino para, por decirlo así, “ponernos los pies en el suelo”. En palabras de Ortega: “a fuerza de tropezones con no sospechados mundos colindantes, aprendemos nuestro lugar en el planeta y fijamos los confines de nuestro ámbito espiritual que en la primera mocedad aspiraba a henchar el universo”⁴¹. En Ortega, la experiencia de lo sublime no nos impulsa hacia lo imperecedero o eterno –que constituye, en su caso, la manifestación de un espíritu idealista e infantil–, sino que nos revela, más bien, nuestra insignificancia, que constituye, precisamente, nuestra naturaleza esencial. Lo grande nos enseña la pequeñez. A diferencia de lo que defiende Kant, para quien el contraste del ser humano con el infinito “ensancha” el alma y le recuerda su condición suprasensible, nouménica o espiritual, igualmente infinita, la metamorfosis que Ortega imprime sobre lo sublime –y que lo torna, podemos decir, una experiencia de lo mundano–, permite que su vivencia nos haga conscientes de nuestra limitación, de la finitud esencialmente humana. Esa es la enseñanza moral y existencial de lo sublime. Insistamos en las diferencias: si en Kant, la irrupción de lo nouménico en nuestra sensibilidad nos eleva o sublima, en Ortega, el encuentro con lo grande –como la catedral, la central hidroeléctrica o el alpe–, nos empequeñece o de-sublima, nos torna seres sensibles. Pero es exactamente esa ausencia trágica de elevación (*Erhabung*) la que hace de lo sublime una experiencia existencialmente enriquecedora (y, en este sentido, aunque sólo en este, similar a la que describe Kant).

Podemos concluir diciendo que lo sublime se revela como una fuente de aprendizaje del drama fundamental en el que consiste toda vida humana. En Ortega, ésta conforma la columna vertebral –la realidad radical– de una filosofía

40. OC., I, 435.

41. OC., I, 435.

mundana, que, en manifiesta oposición a todo idealismo⁴², no puede más que afirmar al hombre como mero ser-en-el-mundo (Dasein). Recordarnos que nuestra condición es la de estar arrojados a la existencia, recordar que nuestro destino no es otro que naufragar, parece ser así la enseñanza de toda experiencia estética de lo sublime. Como Ortega escribirá en *Meditaciones del Quijote* a propósito, precisamente, de la perspectiva (la gran ausente de los paisajes sublimes), el contacto con los valores mínimos y el amor hacia lo cercano y menudo "da en nuestros pechos realidad y eficacia a lo sublime". En efecto, para quien lo pequeño no es nada, no es grande lo grande⁴³, o, como Edmund Burke añadiría, el último extremo de la pequeñez también puede ser sublime⁴⁴.

Se puede finalizar diciendo que lo sublime, en la filosofía de Ortega, posee ciertos aspectos taumatúrgicos. En su caso, la centralidad de lo negativo y del dolor, la experiencia de los propios límites, la frustración cognoscitiva o perceptiva de lo sublime, o la aparición incontrolable de lo excesivo, rasgos todos ellos que hemos podido encontrar en sus exiguas descripciones, son aristotélicamente catárticos: los experimentamos dolorosamente para alcanzar con ellos la purificación. La negatividad que se desprende de los comentarios de Ortega sobre lo sublime debe entenderse entonces como la consecuencia del desgarró que el descubrimiento de la insignificancia humana provoca en el hombre. Que se trata de algo doloroso es indubitable, pero que la toma de conciencia que implica de nuestro trágico destino es, finalmente, algo positivo parece también entreverse en el entusiasmo que, a pesar de todo, exhibe Ortega ante los paisajes capaces de suscitar ese sentimiento. Más aún, en los textos de Ortega, el aprendizaje sublime de lo insignificante, su sabiduría aneja de la limitación y el efecto purificador que ejerce sobre el individuo, los atesora, principalmente, el hombre hispánico, tan importante en su filosofía desde la juventud. El "mediterraneísmo" puede, de

42. La bibliografía sobre la relación de Ortega con el idealismo es muy copiosa en la actualidad, pero, como muestra, podemos citar los siguientes estudios. Joan Albert Vicens Folgueira, "El "Descartes" de Ortega: La crítica orteguiana de la filosofía moderna", *Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica*, 56, 214 (2000): 91-123. José Luis Molinuevo Martínez de Bujo, *El idealismo de Ortega* (Madrid: Narcea, 1984). Antonio Rodríguez Huéscar, Julián Marías, *La innovación metafísica de Ortega: crítica y superación del idealismo* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1982). Antonio Rodríguez Huéscar, "La liberación del idealismo en Ortega", *Cuenta y razón*, 6 (1982): 35-46. Eduardo Armenteros Cuartango, "De cómo Ortega superó el idealismo alemán: del principio leibniziano de "razón suficiente" a la noción pragmática de "real imposible", *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, 10 (2006): 117-152. Moisés Pérez Marcos, "Aproximaciones al concepto ejecutivo del ser", *Estudios filológicos*, 54, 155 (2005): 153-174. Juan Saiz Barbera, *Ortega y Gasset ante la crítica: el idealismo en "El espectador" de Ortega y Gasset* (Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1950).

43. OC., I, 756.

44. Edmund Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of own Ideas of the Sublime and the Beautiful*, op. cit., Sect. VII.

hecho, calificarse de anti-sublime, por un lado, si entendemos este término en su sentido idealista y romántico tradicional, rechazado por Ortega; pero, por otro, el “mediterraneísmo” es susceptible de entenderse también como una forma alternativa, más modesta y humilde –más mundana–, de sublimidad. A esta otra lectura, dedico lo que resta del estudio.

3. La sublime insignificancia en el arte español o mediterráneo

Volvamos al texto “Arte de este mundo y del otro”. En él, Ortega afirma que existen diferencias entre el hombre español o mediterráneo, “con su sensibilidad ardiente para las llamadas cosas reales”, para lo concreto y lo material; y el hombre gótico, “de ambiciones fugitivas”, que busca lo expresivo, lo dinámico, lo aspirante, lo trascendente, lo infinito⁴⁵. Nos encontramos ante lo que Ortega denomina los “dos polos del hombre europeo” o de la patética continental: el pathos materialista o del Sur y el pathos trascendental o del Norte⁴⁶. Se trata de una dicotomía fundamental para los intereses de este trabajo, que no sólo anticipa la famosa tesis de *Meditaciones del Quijote* en torno a la diferencia entre “germanismo” y “mediterraneísmo”, sino que además el propio Ortega lo vincula con su interés por erigir una estética española cuyos primeros presupuestos se encontrarían en “Adán en el paraíso” (1910). El reconocimiento de esta vinculación por parte del filósofo ha sido citado por los estudiosos en multitud de ocasiones:

Hallo con satisfacción no pocos puntos de vista comunes entre el libro del dr. Worringer y lo que yo escribí hace algún tiempo en esta hoja bajo el epígrafe “Adán en el paraíso”. Según he oído no fue claro lo que entonces escribí, y esto me apena, porque se trataba de un ensayo de estética española y como una justificación teórica de nuestra peculiaridad artística.⁴⁷

45. OC., I, 435-436.

46. OC., I, 436. El mismo año, Ortega dedica otro artículo entusiasta sobre “El Pathos del Sur”: “Nos enorgullecemos de ser una raza del Sur. Yo no pienso, ni mucho menos, que esto equivalga a una desdicha: sólo deseo que el Sur signifique algo más que una situación geográfica, algo más que una temperatura en el aire, algo más que unos grados de fiebre en las mujeres; sólo deseo que el Sur signifique una forma cultural.” OC., II, 83. La descripción, esta vez indirecta, se recrea también en la sensualidad que lo caracteriza: “¡El pathos del Sur!... Tinte espléndido del cielo, energía plástica de los colores, vivacidad en los movimientos; propensión a exteriorizar un erotismo hiperbólico, cierta espontaneidad de la retina para recibir sistematizadas las formas corporales de las cosas; gestos gráciles, expresivos y rápidos; la aptitud para la mentira; la jacarandosidad, el ocio; estas notas y otras por este orden que no trascienden de lo fisiológico, constituyen el pathos del Sur, el mediterraneísmo.” OC., II, 82.

47. OC., I, 437.

Worringer le sirve a Ortega de pretexto para reformular la teoría de “Adán en el paraíso” y contribuir así a esclarecer la peculiaridad artística española, concretamente, y según él mismo afirma, la cuestión del naturalismo y del idealismo, o, como vuelve a reiterar en el ensayo, del alma mediterránea y el alma gótica⁴⁸. La pregunta que pretendo contestar en los próximos apartados es si tiene cabida lo sublime en una estética tan refractaria a lo trascendente y/o a lo espiritual, tan apegada a la materia y a lo concreto⁴⁹; también, por extensión, si lo sublime tiene sitio en un carácter como el del hombre mediterráneo, de tan parcas aspiraciones ideales –al menos, si lo comparamos con el hombre gótico; finalmente, si entra lo sublime en un paisaje como el castellano, laureado justamente por su aridez y su sequedad, y en el que la verticalidad de lo sublime parece desvanecerse en un páramo horizontal, estéticamente insulso o inexpressivo.

En lo que respecta a la estética española y a su posible vinculación con la categoría de lo sublime, el texto de referencia es, como ya he indicado, “Adán en el paraíso”, tal vez uno de los ensayos orteguianos que más se han relacionado con el universo neokantiano⁵⁰. De hecho, Orringer ha demostrado que las ideas principales del ensayo provienen de *Kants Begründung der Aesthetik* (1889), de Hermann Cohen (1842-1918), un libro que Ortega había estudiado

48. OC., I, 437.

49. Indirectamente, Silver contesta a esta pregunta cuando considera que la caracterización de la estética española como agresiva y desafiante hacia todo lo suprasensible y como afirmación incondicional de las cosas pequeñas, miserables y desconsideradas, abrió a Ortega la posibilidad de adentrarse en la senda fenomenológica, en la que, como el *pathos* mediterráneo o español, se echaba abajo la distinción kantiana entre fenómeno y noúmeno, imprescindible para arbitrar una estética de lo sublime como, por ejemplo, la kantiana. Philip W. Silver, *Fenomenología y Razón Vital. Génesis de Meditaciones del Quijote de Ortega y Gasset*. Trad. Carlos Thiebaut Luis-André (Madrid: Alianza, 1978): 71.

50. Nelson Orringer cree que el texto divide a los críticos en dos grupos: por un lado, el de quienes, con Julián Marías al frente, ven en él las primeras intuiciones de la filosofía de la madurez (véase Julián Marías, *Ortega. Circunstancia y vocación* (Madrid: Alianza Universidad, 1984): 326). En este primer grupo se integra también Javier Zamora Bonilla, quien afirma que, junto a expresiones propias del naturalismo positivista propias de su juventud (como que “la función crea el órgano”, de la que Ortega se arrepentirá años después), empiezan a mostrarse los elementos que van a constituir su perspectivismo y la fusión de idealismo y realismo en la razón vital. (Véase Javier Zamora Bonilla, *Ortega y Gasset* (Madrid: Plaza y Janés, 2002): 109). El segundo grupo interpreta el texto como poco más que una condensación de la estética aprendida por Ortega en Marburgo. Entre los estudiosos que defienden esta segunda tesis se encuentran el mismo Orringer y Javier San Martín, para quien los instrumentos conceptuales que utiliza Ortega son los propios del neokantismo, especialmente, en lo que respecta a la búsqueda de la objetividad del arte. (Véase Javier San Martín, *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de interpretación* (Madrid: Tecnos, 1998): 52-53. Véase también Javier San Martín, “Ortega, filosofía alemana y postmodernidad”, *Agora* (1991): 13-33). Nelson Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas* (Madrid: Gredos, 1979): 49.

con la finalidad de acercarse a Kant antes, incluso, de conocer al autor de la obra en Marburgo⁵¹. Desde esta perspectiva, “Adán en el paraíso” sería un reordenamiento de distintas doctrinas cohenianas adaptadas a un léxico de connotaciones biocentristas, más afín a la problemática de la vida característica de Ortega⁵². A favor de los que divisan rasgos neokantianos en el ensayo, hay que decir también que es obvia la intención de demarcar, como los filósofos de Marburgo, las esferas artística y científica, y también la de garantizar, de manera distinta a la de la ciencia, la objetividad del arte⁵³. Silver considera igualmente que, aunque Ortega haya seguido las líneas fundamentales de la Razón Pura en dirección a la Razón Práctica, encaminándose desde lo científico –donde el individuo es un caso en una ley general–, a lo estético –donde lo individual tiene valor inmediato y es el elemento decisivo–, este ensayo se atiene a la epistemología “constructivista” de Cohen y de Paul Natorp (1854-1924). La figura de Adán sería un vistoso sucedáneo de la unidad de apercepción trascendental, y todo cuanto se dice de que la vida de las cosas es su ser equivaldría a afirmar que, para la escuela de Marburgo, el ser es construcción⁵⁴.

En cualquier caso, lo que nos interesa de “Adán en el paraíso” es la contraposición y la superación de la dualidad metafísica y epistemológica de realismo/idealismo, que se sitúa en la base de esa estética española que Ortega pretende formular. A este respecto, en el ensayo se defiende que la verdad de las cosas que descubre la ciencia es abstracta, no concreta, como es lo verdaderamente vital⁵⁵. El arte asume el papel opuesto al de la ciencia resolviendo la incapacidad de ésta de entender la vida como un conjunto de relaciones. De ahí su carácter necesario y su tendencia a la concreción: “si llamamos al científico método de abstracción y generalización, llamaremos al del arte método de individualización y concretación”⁵⁶. Más que copiar la naturaleza, lo que el arte hace es individualizar, en el mismo sentido, precisa Ortega, que Cézanne señalaba cuando escribía sobre la “realización” artística⁵⁷.

51. Nelson R. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, op. cit., 56-57.

52. *Ibid.*, 73.

53. Philip W. Silver, *Fenomenología y Razón Vital*, op. cit., 43.

54. *Ibid.*, 45. Pese a todo, hay quien piensa que el mundo se “empobrece” en “Adán en el paraíso”, ya que Ortega sólo encuentra para él tres asideros: el mundo como un torbellino de relaciones, la ciencia que trata de abarcarlo, y el arte que abarca lo inaccesible a la ciencia. El constructivismo neokantiano se vuelve así artificioso. Ciriaco Morón Arroyo, “Las dos estéticas de Ortega”, *AIH. Actas II* (1965): 440.

55. OC., II, 66.

56. OC., II, 67.

57. OC., II, 70. A este respecto, Domingo Hernández ha comentado que el filósofo tuvo en cuenta las cartas de Cézanne y los recuerdos de Bernard, publicados en el *Mercure de France* en 1907, con motivo de la inauguración, en el Salón de Otoño de París, de una retrospectiva sobre el artista. Para este estudioso resulta comprensible que, al igual que a otros filósofos como

Adjudicar al arte la misión de “realizar” le permite, en efecto, a Ortega desautorizar la oposición entre realismo e idealismo, un problema que no abandonará las preocupaciones filosóficas del pensador y que en este ensayo encuentra una vía resolutive en el mundo del arte⁵⁸. Ortega critica aquí la simplicidad que supone entender el realismo como una mera copia de la realidad, y el idealismo, como vaguedad o ceguera artísticas⁵⁹. Para él, si se parte del presupuesto de que una cosa se define por su relación con las demás, como presupone la ontología del ensayo, realismo tiene que significar la copia del infinito, es decir, una tarea imposible que lo torna idealismo. Por su parte, el idealista, más que copiar las vaguedades de su mente, se hunde en el caos de la realidad para buscar algún principio de orientación, lo que supone por su parte apoderarse de la res y terminar siendo realista⁶⁰. Realismo e idealismo se anulan, pues, recíprocamente. El término “realización” sortea, sin embargo, la aporía, pues quiere decir “copia”, pero no de la realidad infinita de relaciones, sino de la idea misma de esa totalidad⁶¹. La “realización” constituye el puente entre realismo e idealismo, la solución mediadora que compatibiliza la peliaguda cuestión de la mimesis y la idea⁶².

Ortega es de la opinión de que el arte realiza y concretiza un “mundo virtual” en el que el infinito de relaciones queda subordinado a la totalidad de una finitud ficticia, una unidad artística que otorga consistencia al arte (Ortega se circunscribe al caso de la unidad pictórica, puesto que el pretexto del ensayo es la obra de Ignacio Zuloaga). Esta apertura a la infinitud, realizada sobre la precisión y la claridad finitas, es entonces lo que apreciamos al contemplar una buena obra de arte⁶³. Es posible experimentarla porque el carácter virtual de la obra de arte se apoya, no sobre la materialidad de la vida, que es inabordable, sino sobre su forma⁶⁴. El arte, por tanto, desarticula la naturaleza material

Merleau-Ponty, Heidegger, Derrida, Lyotard, Handke, Greenberg y Davenport, también a Ortega le sedujeran las ideas del artista francés, quien aludía en esos escritos a la “realización” para mostrar el carácter autónomo de la obra de arte. Domingo Hernández Sánchez, *La ironía romántica. Estética romántica y arte moderno* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002): 92.

58. La importancia de este asunto se deja ver en muchos otros texto de Ortega: “Cuando consideramos alguna de las grandes obras que hasta ahora ha producido nuestra raza, nos viene la sospecha de que acaso sea la de nuestro espíritu étnico una misión incomparable, misión que consiste en ensayar con mejor éxito la síntesis suprema, no conseguida todavía por el hombre, entre las cosas y las ideas, entre la materia y el espíritu.” OC., VII, 406.

59. OC., II, 69-70.

60. OC., II, 70.

61. OC., II, 69-70.

62. Como dice Zamora Bonilla, la predisposición para recibir la fenomenología de Edmund Husserl no podía ser aquí mayor. Javier Zamora Bonilla: *Ortega y Gasset, op. cit.*, 109.

63. OC., II, 68.

64. OC., II, 68.

para dar –realizar– la forma estética⁶⁵. A diferencia de la ciencia, funde naturaleza y espíritu, y consigue hacerlo porque en este ámbito sendas instancias no resultan ya irreconciliables. Una vez vinculados virtualmente –artísticamente– naturaleza y espíritu, la obra realiza la forma de la vida, que queda además sustraída al relativismo del mundo real: “Pintar algo en un cuadro es dotarlo de condiciones de vida eterna.”⁶⁶ Y vida eterna no es otra que la que simboliza Adán en el paraíso, el hombre en la naturaleza⁶⁷. Por lo tanto, ningún artista copia nunca la naturaleza, que no es más que una “idea” científica; lo que él realiza es su idea de la totalidad⁶⁸.

Un año después, cuando Ortega retome, en “Arte de este mundo y del otro”, su descripción de la estética española con el apoyo del libro de Worringer, la concreción, la individuación o la realización características del arte se circunscriben a la creatividad mediterránea o española, lo que convierte a ésta en el paradigma de lo artístico. La base de esta excepcionalidad creativa nacional la encuentra Ortega en las diferencias entre el hombre mediterráneo y el hombre gótico. Según dice, éste exterioriza un exceso de “preocupaciones ascendentes” que, cuando se proyecta, por ejemplo, arquitectónicamente, consigue otorgar a la piedra “la ilusión de levitación que perciben los extáticos”⁶⁹. Worringer lo justifica psicológicamente indicando que el hombre gótico desconoce la paz o la calma, porque experimenta un agudo dualismo entre él mismo y el universo que es incapaz de amortiguar científica o religiosamente, como sí hacen el hombre clásico y el oriental. Al no poder transformar, vía cognoscitiva, la realidad en naturaleza, el hombre gótico opta por someterla a la imaginación, convirtiéndola en una realidad fantasmagórica y desfigurada⁷⁰. Esta solución puede entenderse como un ejemplo del desequilibrio –o del disparate artístico–, insinuado en “Adán en el paraíso”, y que tiene lugar cuando se escinden idealismo y realismo, es decir, cuando el arte abomina de su naturaleza individualizadora o realizadora y se pierde en abstracciones genéricas que nada tienen que expresar (el resultado sería, para Ortega, el delirio arquitectónico del gótico).

Ese exceso supuestamente sublime explica que al hombre gótico contraponga Ortega el mediterráneo, que es caracterizado, justamente, como alguien refractario a lo trascendente e inclinado en contra hacia lo material: “Las cosas, las hermosas cosas, en su rudeza material, en su individualidad, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolos

65. OC., II, 70-71.

66. OC., II, 75.

67. OC., II, 75.

68. Philip W. Silver, *Fenomenología y Razón Vital*, op. cit., 45.

69. OC., I, 436-437.

70. W. Worringer, *La esencia del estilo gótico*, op. cit., 65-66.

de los valores superiores, eso ama el hombre español.”⁷¹ Para Ortega, un buen ejemplo lo constituye la obra pictórica más celebrada de Diego da Silva Velázquez (1599-1660), *Las Meninas*, en donde, imposibilitado para “vencer la voluntad artística que la raza puso en sus venas”, el artista sevillano pintó el aire, la “última y suprema insignificancia”⁷². La otra sublimidad –la humilde y mundana– de esta obra radicaría justamente en el virtuosismo consistente en exaltar lo más nimio y despreciable, lo pequeño en sentido general; paradójicamente, lo que más necesitamos para vivir: el aire. Sin ademanes extáticos, sin excesos delirantes, sin idealismos trasnochados, Velázquez, para Ortega, es capaz de concretar o realizar en una unidad pictórica autosuficiente la idea de una realidad o la realidad de una idea. Su fidelidad al ser verdadero de las cosas, su desprecio por lo fugitivo o trascendental constituyen, justamente, el garante de su maestría, y, con ella, de su sencilla y modesta sublimidad. Sólo a esta probidad del arte español puede llamársele sublime.

Las características de esta estética española individualizadora y anti-idealista se desarrollan en muchos otros artículos y ensayos, pero el más importante es sin duda *Meditaciones del Quijote*, en donde la expresión “cultura mediterránea” sustituye a la más confusa de “cultura latina”⁷³. Ortega expone aquí el origen del “mediterraneísmo” haciéndolo depender del obstáculo encontrado por la inspiración artística griega al extenderse por Italia, en donde se topa con un “instinto artístico” opuesto y de mayor fuerza y seguridad que pronto se “inyecta” en el arte helénico. En lugar de fijar sobre el mármol o el lienzo “lo ideal latente”, como es habitual en el arte griego, lo que se graba ahora es “lo concreto, lo aparente, lo individual”⁷⁴. Para Ortega, la diferencia radica en que el idealismo griego refleja en el arte su consideración metafísica de que todo lo que aparece está corregido por lo que pensamos. En contra, el arte mediterráneo o impresionista, resultado de dicha “inyección”, reniega de esa purificación cognitiva y se decanta por “una ardiente y perpetua justificación de la sensualidad, de la apariencia, de las superficies, de las impresiones fugaces que dejan las cosas sobre nuestros nervios conmovidos”⁷⁵. Para el mediterráneo, lo más importante ya no es, ni filosófica ni artísticamente, la esencia de una cosa, sino su presencia o actualidad: “a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas”⁷⁶. La presencia constituye así uno de los modos de realidad que más explota la cultura mediterránea y que más se refleja en su arte. No es casualidad que, con una

71. OC., I, 446.

72. OC., I, 446.

73. “Con esto ganamos un nuevo concepto que sustituye al confuso e hipócrita de la cultura latina; hay, no una cultura latina, sino una cultura mediterránea”. OC., I, 775.

74. OC., I, 778.

75. OC., I, 778.

76. OC., I, 779.

perspectiva más filosófica, le dedique Ortega incluso un curso cuyos fragmentos principales se aglutinan bajo el título “Conciencia, objeto y las tres distancias de éste” (1915-16). En él se aborda, con sesgo fenomenológico, el fenómeno de la percepción. Repasarlo brevemente permite observar mejor la importancia que para Ortega tiene, en relación con el arte mediterráneo, el rechazo de lo trascendente e ideal.

Partiendo del presupuesto de que un objeto es “aquello a que cabe referirse de un modo u otro”, y, también, de que “conciencia es referencia a un objeto”⁷⁷, Ortega establece tres modalidades distintas de estar un objeto en la conciencia o de referirse la conciencia a un objeto: la presencia, la ausencia y la alusión. A los actos en los que nos es dada la presencia de un objeto, los llama el filósofo “percepciones” o “representaciones”; a los actos donde se nos da el objeto como ausente, “representaciones” o “imaginaciones”; y a los actos en los que se nos da el objeto en el modo de alusión o referencia, “menciones”⁷⁸. Nos interesa revisar la primera modalidad, que es la propia de la experiencia estética y, como hemos visto, del modo español de ver y crear.

Ortega ejemplifica este modo de presencia con la visión directa o inmediata de otra obra emblemática de la ingeniería humana y del paisaje español, el Monasterio de El Escorial, que, en esta forma perceptiva, se nos aparece con la mínima distancia posible, es decir, sin mediaciones, presentado a la conciencia a través de las impresiones sensibles. El monasterio se nos hace así presente en su pura materialidad, pero también en su individualidad o en su concreción, de ahí su rendimiento estético. Pese a que la forma de la presencia sacrifica las jerarquías entre lo esencial y lo superficial –defecto, para Ortega, de toda percepción mediterránea de las cosas⁷⁹–, y adolece, además, de una excesiva tosquedad y rudeza –puesto que la mera impresión es previa a la construcción o realización (artística o científica) de las cosas⁸⁰–, goza, al menos, de una intensidad y de una vitalidad tales que no puede más que suscitar aclamaciones estéticas. Frente a los modos de la ausencia o de la alusión, diferidos e indirectos, el de la presencia, por su brío y viveza, permite el gozo sensible y fija las cimientos de toda experiencia estética.

Pensemos que la forma de la presencia tampoco auspicia la elevación propia de lo sublime, sino, precisamente, el descenso hacia lo inferior, el recreo en la sensualidad y materialidad de las cosas; sin embargo, a cambio de esa magnificencia, el objeto referido a la conciencia en el modo presente gana en intensidad y en

77. OC., II, 205.

78. OC., II, 208.

79. Rafael García Alonso, *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset* (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1997): 52.

80. *Ibid.*

fuerza expresiva. Su inmediatez y rotundidad perceptivas lo hacen óptimo para el disfrute artístico y también para ser asimilado por el hombre español. Del predominio en el Mediterráneo de esta forma de estar los objetos se sigue, pues, la sublimidad anti-idealista, terrenal o mundana, que es tan propia de su arte y que se dispersa tanto por la plástica como por la arquitectura o la literatura, sin olvidar, como veremos a continuación, el paisaje y carácter mismo del hombre español.

4. La catarsis sublime de lo anti-heroico y la aridez castellana

En los textos de Ortega, el hombre mediterráneo o español posee, aparte de un arte o una cultura refractarios a lo sublime, en el sentido idealista y romántico, un carácter o personalidad que a duras penas encaja con los rasgos tradicionales de esta categoría estética. En este tipo humano, aparte de su inclinación por lo material, el filósofo entrevé una carencia destacable de heroísmo y una delectación contraria en el fracaso, que colisionan con las relaciones que se han establecido en la historia de la estética entre los héroes y la sublimidad, en ocasiones, una sublimidad de características suprahumanas⁸¹. Teniendo en cuenta el desdén con que Ortega habla de lo sublime, no es de extrañar que atribuya indirectamente al verdadero héroe –veremos después a quién cabe denominar así–, los rasgos de la, para él, más humana experiencia estética de la belleza. Un repaso a la metafísica raciovitalista de *Meditaciones del Quijote* y a ensayos como “Estética del tranvía” (1916) nos permitirá entender esta otra metamorfosis orteguiana de lo sublime.

Del desprecio del hombre mediterráneo por los héroes da cuenta un texto de 1922, titulado “Temas de viaje”, en el que Ortega se recrea en la curiosa afición de los españoles por aquellos individuos que, en lugar de emprender gestas, las abandonan; por decirlo de otra manera, en la preferencia mediterránea por los héroes derrotados (que, en otro orden de cosas, se mantienen a salvo de convertir sus triunfos en desenfrenos de júbilo desproporcionados

81. Tal vez el mejor ejemplo lo constituya lo *sublime patético* de Schiller, cuyas dos condiciones –la representación viva del sufrimiento, para despertar la compasión, y la idea de resistencia al sufrimiento, para tomar conciencia de la libertad interior del espíritu heroico–, representan, precisamente, las leyes fundamentales del arte trágico. Friedrich Schiller, *Lo sublime. (De lo sublime y Sobre lo sublime)*. Trad. José Luis del Barco. (Málaga: Ágora, 1992). Otros ejemplos se encuentran en Linda M. Austin, “The Lament and the Rhetoric of the Sublime”, *Nineteenth-Century Literature*, 53, 3 (Dec 01, 1998). R. Jahan Ramazani, “Yeats: Tragic Joy and the Sublime”, *PMLA*, 104, 2 (Mar 01, 1989). David H. Miles, “The Picaro’s Journey to the Confessional: The Changing Image of the Hero in the German Bildungsroman”, *PMLA*, 89, 5 (Oct 01, 1974). W. D. Howarth, “Reviews: Sublime and Grotesque: A Study of French Romantic Drama”, *Journal of European Studies*, 7 (March, 1977): 72-74. Paul M. Curtis, “Rhetoric as Hero: A Most Voiceless Thought”, *The Byron Journal*, 19 (1991): 104-113. Monika Coghren, “Of Byron’s Manfred, Lamb’s Glenarvon, Pantomime and the Liberation of the Byronic Hero”, *B.A.S.*, XI (2005).

y obscenos⁸²). La literatura los ha inmortalizado. Ortega cita como ejemplos La Farsalia de Lucano y el Quijote cervantino, y, en otros ensayos, la obra de Azorín, en la cual, como buen representante del mediterraneísmo, se poetiza lo vulgar, lo trivial o lo baladí, es decir, lo anti-sublime⁸³. Esa inclinación mediterránea por los hombres que abandonan y renuncian a las gestas, tiene, además, correspondencia geográfica en el paisaje castellano, síntoma, como hemos aún de comprobar, de la aridez del hombre hispánico, y en el que no sólo se encuentra esterilidad, desierto o aspereza, sino, como reitera el filósofo, “la huella del abandono”⁸⁴. Sólo un secarral como el de Castilla, del que hay que eliminar toda promesa de fertilidad, puede albergar un carácter como el del hombre mediterráneo, que prefiere descuidar las empresas y dejar que se sequen, antes que abordar esfuerzos sublimes pero tal vez vanos.

Precisemos, antes de nada, que la asociación entre paisaje y paisanaje, que Ortega refiere en estas anotaciones, no debe conducirnos a pensar que existe, en su caso, una especie de determinismo natural que permite derivar las características de las gentes de la geografía del lugar habitado. Esta es, más bien, la postura asumida por los institucionalistas, en primer lugar, y por los noventa-yochistas, en segundo, aparte de por los positivistas, aunque desde paradigmas mucho más científicos⁸⁵. Todos ellos establecieron una desorbitada relación

82. OC., II, 494.

83. OC., II, 308. En contraposición a Azorín, Baroja se habría obstinado en encontrar en la realidad española figuras heroicas, “individuales cimarronas, fisonomías personalísimas”. OC., II, p. 317.

84. OC., II, 493.

85. Durante esta época, el idealismo europeo contagia, de hecho, la paisajística artística y científica, e hiende una brecha entre idealistas y positivistas. Es, precisamente, entonces cuando la Geografía evoluciona de un crudo positivismo, a una ciencia eminentemente histórica y, sobre todo, humanística que, en ocasiones, hasta hace concesiones a la estética. Pensemos que la Geografía había sido reconocida como ciencia en el ambiente positivista entre 1850 y 1900. Nacida en un primer momento como un método descriptivo que atendía a los aspectos físicos del territorio, comenzaría a cambiar su perspectiva con Alexander von Humboldt. En una época en la que se afirmaba la especialización, Humboldt apostaba por una cultura enciclopédica, convencido de que el estudio de la naturaleza era vital para la educación de un pueblo. Su libro *Kosmos* superaría, precisamente, la narración puramente descriptiva para alcanzar cotas estéticas y poéticas. En España, los primeros en ponerse en contacto con los nuevos rumbos de la ciencia geográfica fueron los institucionalistas: elaboraron, con dicha base, una visión del paisaje nacional apoyado, a la vez, en las ciencias positivas y humanas; consideraban así que el paisaje debía ser geológicamente investigado, científicamente experimentable, expresión de la historia nacional, y perfecta proyección de su ética y de su estética. Véase María del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98, op. cit.*, 74-75. El 98 no se libra tampoco de esta humanización o psicologización de la naturaleza, que es explotada por sus miembros, en lo que al paisaje español respecta, con recursos diversos. Podemos poner como ejemplos el establecer relaciones de reciprocidad entre el paisaje y la cultura o el paisaje y la personalidad; el diferenciar el *territorio* –de connotaciones positivistas y pragmáticas–, del *paisaje* –en el

causa-efecto entre el paisaje español y los hombres que lo ocupaban que sirvió incluso para convertir el primero en el símbolo de una ética afirmativa de la conciencia nacional⁸⁶. En el caso del 98, el trasfondo de esta especulación es enteramente idealista, pues presupone que existe un “espíritu de los pueblos” con manifestaciones delimitables en su cultura y con una causa suficiente en el ambiente o el entorno. Al pensarse que de ella se puede colegir la idiosincrasia de las gentes que la habitan, la naturaleza queda humanizada o psicologizada.

La actitud de Ortega ante el paisaje español en general y el castellano en particular resulta, en términos genéricos, más filosófica que literaria y científica. También él vincula el paisaje español con el “alma” castellana, pero evita intencionadamente resbalar hacia el determinismo que amenaza con desacreditar estas –a veces– licenciosas identificaciones. Ortega no quiere caer ni en la vacuidad de las escogidas palabras del literato que, en aras de la belleza de la expresión, corrompe sus afirmaciones incurriendo en un fatalismo territorial, ni tampoco en la arrogancia del científico acérrimamente positivista, que sacrifica la veracidad de las hipótesis al hallazgo de datos contrastables y susceptibles de cuantificar, lo que degenera también en un determinismo pseudocientífico.

Un texto que ilustra bien este posicionamiento equilibrado es, justamente, “Temas de viaje”, aunque no es el único que cabe mencionar⁸⁷. Consciente

que reverbera la *humanitas* y, con ella, una concepción de la naturaleza más desinteresada, es decir, estética y moral; el afirmar, a contracorriente de las tendencias naturalistas bucólicas, la calidad y la autenticidad del paisaje seco y árido de la meseta castellana; o el resaltar las virtudes educativas y morales de toda relación directa con el paisaje, en la estela del ya mencionado personaje de Rubín de Cendoya, en esto, como en otras muchas cosas, de espíritu tan finisecular. Eduardo Martínez Pisón, “Imágenes del paisaje en la generación del 98”, *art.cit.*, 215.

86. María del Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98, op. cit.*, 54. Véase también Nicolás Ortega Cantero, “La valoración patrimonial y simbólica del paisaje de Castilla (1875-1936)”, *art.cit.*, 137-159. En el caso de la Generación del 98, son diversos los factores que inciden en la creación de dichas mitologías nacionales asociadas, en ocasiones, a la geografía peninsular; por ejemplo, la influencia del nacionalismo liberal, que necesita para legitimarse ideológicamente de un todo –España–, que exista desde siempre o que, en su defecto, se pueda construir o fabricar; en cualquier caso, que se manifieste en la lengua, la literatura o el arte de esa nación, otorgando, de paso, credibilidad a la postulación, de origen herderiana, del “espíritu de los pueblos” (*Volksgeist*). Inman Fox, “La invención de España: literatura y nacionalismo”, *AIH. Actas XII* (1995): 4.

87. La misma tesis se sostiene en el “Prólogo para alemanes”, de 1934, en donde Ortega invierte la causalidad tradicional entre la vida humana y el entorno para afirmar que no es la tierra quien hace al hombre, sino el hombre quien elige su tierra. OC., IX, 161. Algunos años después, en torno a 1942, Ortega elaborará, en la misma línea, sus intuiciones sobre lo que en este otro momento va a denominar la “razón geográfica”. Esta consiste en que, siendo la tierra escenario de la existencia humana, de cada uno de sus puntos se desprenden alusiones a un cierto tipo de vida que en él es posible. Por decirlo de otra forma: en todo paisaje se halla “preformado” un estilo peculiar de vida, que se presenta como la “perfección cósmica” de ese trozo planetario. OC., V, 191. La “razón geográfica” indicaría, pues, que en cada localidad late

de las críticas que ha de recibir⁸⁸, el filósofo no duda en escribir allí en contra de la, por él llamada, “interpretación geográfica de la historia”, que reduce la explicación de los hechos sociales a una relación de causa-efecto. Su blanco es, en concreto, Hippolyte Taine (1828-1893), quien desarrolló la teoría del milieu para justificar que el ambiente determinaba las evoluciones históricas, sociales y culturales. Ortega considera que los contraejemplos son demasiado numerosos como para conferir credibilidad a esa explicación: “Se han visto florecer en un mismo clima las culturas más diferentes, y viceversa, una misma cultura atravesar climas distintos sin sufrir variaciones esenciales en su estilo.”⁸⁹ Para él, las condiciones geográficas son una fatalidad sólo en el sentido del apotegma clásico *fata ducunt, non trahunt*, es decir, de una fatalidad que dirige, pero no arrastra. Ha de ser así porque el hombre es, como todo organismo vital, un “ser reactivo”, lo que quiere decir que la modificación o reacción que en él produce cualquier hecho no puede nunca considerarse un mero efecto. El medio geográfico, el milieu, no es, pues, causa de nuestros actos, sino sólo su “excitante”⁹⁰. A la reduccionista y positivista relación causal, opone así Ortega la más dilatada y humanista de excitación/reacción, que resulta también menos condicionante, previsible y cuantificable⁹¹.

Llevada esta tesis al problema que nos ocupa, el filósofo establece que la tierra influye en el hombre, pero que el hombre, como ser reactivo, puede también transformar la tierra en que habita. Un buen ejemplo lo proporciona, justamente, la famosa aridez castellana, que, desde la teoría de Ortega, produce en el español, no un mero efecto físico de sed o modorra, sino también y sobre todo una reacción; por ejemplo, la de “poblar el yermo de hontanares” o imponerse “una vigorosa disciplina deportiva que venza la ignavia muscular”. Como bien concluye Ortega, donde mejor se nota la influencia de la tierra en el hombre es en la influencia del hombre sobre la tierra⁹². No es el medio el que determina al pueblo, sino éste el que se esfuerza por realizar el paisaje que el pueblo lleva “impreso” idealmente en su interior. En suma, el medio

un posible destino humano, que parece pugnar por realizarse y que actúa como un imperativo atmosférico sobre la raza que lo habita. Pero a su vez, en afinidad con su antideterminismo, cada forma típica de vida humana proyectaría ante sí el complemento de un paisaje afin. OC., V, 191.

88. “Pío Baroja, de cuyo espíritu alguno no logramos nunca desalojar cierto materialismo contraído en la mocedad, echaba de menos en mi decoración histórica las usuales estadísticas sobre suelo y clima.” OC., II, 489.

89. OC., II, 489-490.

90. OC., II, 491.

91. Esta explicación da cabida a que la reacción sea, por ejemplo, desproporcionada para la excitación que la ha provocado, lo cual jamás sucede cuando lo que se da es una mera relación causal. OC., II, 491.

92. OC., II, 492.

no constituye más que el símbolo, o el síntoma, del “alma” de una nación. Si Castilla es árida, es porque el castellano también lo es; nunca al revés.

Visto lo anterior, no es casualidad que Ortega preste atención a un paisaje tan apropiado para esos quijotes tragicómicos que tan adecuadamente representan el carácter desertor del hombre español o mediterráneo. El abandono de Castilla constituye, desde este punto de vista, el indicio principal de ese sentimiento vital, propiamente español, que en “Temas de viaje” se describe como “desdén a la vida”⁹³. Ahora bien, la aridez y el desamparo de Castilla, su aislamiento en medio de un hontanar de delicias y fruiciones⁹⁴, o su condición de escenario de la tragicomedia hispánica, no son, en Ortega, razones suficientes para desconsiderar dicha tierra estéticamente. Al contrario; el filósofo es capaz de apreciar su belleza y de justificarla, precisamente, sobre esa su conocida infertilidad. En “Notas de andar y ver” (1916), por ejemplo, el filósofo se hace eco de la consigna de Giner de los Ríos de que sólo lo inútil es necesario para defender la superioridad estética castellana⁹⁵. Ortega afirma que las características físicas de esta región, nulas desde un punto de vista pragmático, revierten, justamente, en una intensificación visual o impresionista –presentificadora–, que permite ese excepcional gozo estético que se basa en la experiencia efímera pero vigorosa que cada impresión arroja sobre la retina:

la plenitud a que llega cada color convierte a los objetos todos –tierras, edificios, figuras, en puros espectros vibratorios, exentos de pesadumbre y corporeidad. Es un mundo para la pupila, un mundo aéreo e irreal que, como las ciudades fingidas por las nuevas crepusculares, parece en cada instante expuesto a desaparecer, borrarse, reabsorberse en la nada. Castilla, sentida como irrealidad visual, es una de las cosas más bellas del universo.⁹⁶

Ortega se muestra en este texto genuinamente kantiano. Critica el prejuicio que considera que sólo son bellos los paisajes fecundos y frondosos y lo atribuye a los residuos del utilitarismo decimonónico, filtrados ilegítimamente en la contemplación estética. De ellos sería víctima el “menudo burgués indestructible”, cuya experiencia de la naturaleza no va más allá de la comodidad y la abundancia, y que, ignorante de su equivocación, fortalece la falsa idea de que los esplendores de la vegetación son objetivamente –desinteresadamente–, más bellos. No le importa, dice Ortega, el valor estético del paisaje; pero,

93. OC., II, 493.

94. La del Levante “festival”; la cantábrica “de la comilona y el hogar confortable”; la andaluza “de la postura, el perfume y el aire blando”; o la gallega y lusitana, que, curiosamente, goza con el dolor. OC., II, 495-496.

95. OC., II, 383.

96. OC., II, 383.

“hipócrita”, lo alaba “mientras piensa en la cosecha que anuncia” y “aplaude el espectáculo con secretas intenciones alimenticias”⁹⁷. Ortega concede que el utilitarismo proporciona a veces mayor agudeza perceptiva, pero a costa de estrechar el horizonte vital: “Cuanto más desprendida de intereses prácticos sea nuestra visión, más amplio y múltiples será nuestro contorno.”⁹⁸ De ahí la importancia estética del paisaje árido y yermo de Castilla, del que sólo podemos esperar un ejercicio puro de la mirada y, por tanto, como ya adelanté, una genuina experiencia estética. El pueblo español no puede más que admirarlo, pues, lo lleva impreso idealmente en su interior. Para sacar a relucir su belleza, el individuo mediterráneo no tiene más que realizarlo manteniéndose fiel a esa prefiguración interna. Como veremos a continuación, en esa fidelidad a uno mismo consiste, para Ortega, precisamente el heroísmo verdadero, y, con él, la belleza.

Conviene recalcar que la delectación en los vencidos o en los héroes anti-sublimes, de la que es síntoma la aridez castellana, no es, en realidad, del gusto de Ortega, quien muestra, en “Temas de viaje”, la actitud propia del espíritu activo nietzscheano; sí lo es, o, al menos, así lo cree el filósofo, del agrado del hombre español, cuya naturaleza parece negar todo esfuerzo o arrojo sublimes. De hecho, ese menosprecio del héroe equivale, para Ortega, al agasajo del “santón”, un “héroe”, en verdad, anti-heroico, cuya supuesta heroicidad consiste en renunciar a vivir. Para todo ser debilitado, como parece serlo el hombre español, el prototipo del individuo que abandona resulta, en opinión de Ortega, atractivo y estimulante, puesto que el entusiasmo que suscita se resuelve en un halago y, sobre todo, en un descargo de su propia pereza, holgazanería y flojedad⁹⁹. En este sentido, puede considerarse, no sublime, en el sentido de elevado, pero sí catártico, purificador. Mientras que el héroe glorioso, el que no abandona las hazañas ni se rinde al denuedo sublime, pone en entredicho la vida acomodada y conformista del hombre mediterráneo, el héroe derrotado atenúa, en contraste, su mediocridad. Por eso, Ortega piensa que la literatura española ha desaprovechado el género trágico, escenario natural del héroe y de sus gestas sublimes, y ha explotado el de la comedia, cuyo propósito no es otro que revelar la impudicia y la insolencia de todo lo grande, sublime y heroico; su meta no es otra que mundanizar lo sublime, podríamos decir. No otra cosa representa *El Quijote*¹⁰⁰. La comedia constituye por tanto el género literario más acorde con el carácter anti-sublime del hombre español. En ella radica la

97. OC., II, 383.

98. OC., II, 426.

99. OC., II, 494.

100. OC., II, 314.

otra sublimidad, la catártica y mundana, que es propia de la cultura y del arte mediterráneos.

No en vano, el héroe verdadero no constituye en Ortega un ser de caracteres extraordinarios. Por el contrario, la heroicidad se erige, en su filosofía, como algo tan sencillo, a la vez que tan trascendental –por eso, mundanamente sublime–, como la *conditio sine qua non* de la vida auténtica. En el raciovitalismo, para ser héroe, no es necesario embarcarse en proezas históricas ni en gestas que granjeen la gloria, sino que es suficiente con mantenerse fiel a uno mismo. Esa es la sublimidad modesta a la que señala la vida auténtica y la fidelidad a ella en la filosofía orteguiana. El antihéroe don Quijote, tan tragicómico en sus hazañas estrafalarias, se comporta, sin embargo, como un héroe verdadero en la vocación de perseverar en su propio ser. En eso consiste, según las *Meditaciones del Quijote*, la heroicidad¹⁰¹. “Yo soy el que soy”, llega a decir este personaje. Por eso, el héroe carece, en el raciovitalismo, de las ínfulas grandilocuentes de lo sublime, y goza, en contraposición, de caracteres estéticos más sobrios y moderados, aunque no por ello menos valiosos ética o moralmente. En Ortega, estos caracteres son, no por casualidad, los propios de la belleza.

Considero que es posible hacer, para terminar, una lectura en clave raciovitalista del único ensayo que el filósofo consagró exclusivamente a la belleza, la “Estética del tranvía” (1916). Esta lectura permite entrelazar la teoría orteguiana del héroe y de la vida auténtica con sus consideraciones sobre la otra gran categoría de la historia de la estética: la de lo bello, por la cual sentía el filósofo una sincera predilección. Se mostrará así que sublimidad y heroicidad no tienen por qué ir cogidas de la mano, o, al menos, que, desde el punto de vista de una filosofía anti-idealista, la belleza, que se presenta como una experiencia más mundana que la de lo sublime, posee una dimensión ética y existencial que en nada tiene que envidiar a las altas metas que la tradición adjudicó a lo sublime. “Estética del tranvía”, que comienza con una anécdota frívola y trivial, concluye, sin embargo, confirmando la importancia que, de cara a lograr una vida plena y auténtica –heroica–, tiene para cada uno la fidelidad a sí mismo.

Con el fútil pretexto de examinar la belleza de una mujer, Ortega repasa en este ensayo algunas de las teorías tradicionales de lo bello. Comienza con la tesis platónica, según la cual, y aplicado a sí mismo, todo individuo posee un previo ideal de belleza femenina que emplea sobre el rostro que contempla en cada caso particular. El juicio estético consiste aquí en percibir o no la coincidencia entre el ideal y el ejemplo tomado de la experiencia. El ideal actuaría así

101. OC., I, 816.

como una unidad de medida preexistente¹⁰². Ortega descarta esta definición aduciendo que no constituye más que el síntoma del anhelo griego de unidad, que tiene como inconveniente el que sacrifica la pluralidad real en aras de una entidad abstracta e inexistente¹⁰³. Como alternativa, cabe proponer una variedad de ideales (la perfecta morena, la perfecta rubia...) ¹⁰⁴, pero se trata igualmente de una opción espuria, puesto que, según Ortega, no hace sino multiplicar el error hasta rozar incluso un absurdo margen ilimitado de posibilidades: desde esta otra opción, los tipos ideales podrían acrecentarse hasta el infinito, llegando a haber tantos como casos particulares, lo que deslegitimaría automáticamente el carácter supuestamente normativo que deberían poseer¹⁰⁵. ¿Cuál es entonces la medida de la belleza de una mujer? Ortega propone que, en lugar de iniciar el análisis desde uno o varios ideales, partamos del propio rostro contemplado, el concreto e individual, puesto que es en él en donde se halla su propio ideal. Como el héroe, que ha de mantenerse fiel a su vocación o a su ser sí mismo para lograr una vida auténtica, también la belleza de un rostro reside en lo que él mismo señala que ha de llegar a ser: “No midamos, pues, a cada cual sino consigo mismo: lo que es como realización con lo que es como proyecto. Llega a ser el que eres.”¹⁰⁶ La belleza, podemos decir, no se juzga aplicando patrones preestablecidos, sino exigiendo que el individuo alcance su propia perfección, su ideal concreto¹⁰⁷, en la misma línea, creo posible decir, que la que rige la exigencia artística de concreción o realización, superadora de la escisión realismo/idealismo, que se propone en “Adán en el paraíso”.

Las resonancias éticas y existenciales de esta otra definición de la belleza son más que palmarias. Ser bello significa aquí ser fiel a uno mismo, perseverar en el ideal que cada uno lleva impreso en su interior. “Llega a ser el que eres” constituye, por tanto, el imperativo estético orteguiano, pero también, como hemos visto, el moral o existencial¹⁰⁸. Esto vale tanto para el héroe sin sublimidad, humano y finito, que limitándose a ser sí mismo gana en belleza; como para el paisaje castellano, que, seco y horizontal, tanto repele la frondosidad y la verticalidad de lo sublime. Lo sublime en su sentido grandilocuente

102. OC., II, 177.

103. OC., II, 177.

104. OC., II, 178.

105. OC., II, 178.

106. O.C., II, 181.

107. Enrique Lafuente Ferrari: *Ortega y las artes visuales* (Madrid: Revista de Occidente, 1970): 61.

108. Lafuente Ferrari ha ido algo más lejos en estas implicaciones morales de la belleza. Frente a la estética del *deber ser*, se propondría la estética de la realización vital, de la perfección individual. En vez de la impersonal y represiva norma, la aspiración a hacer coincidir los deberes con el perfil ideal irreplicable que dibuja, en el confín del programa de nuestra existencia, nuestra propia realidad vital. *Ibid.*, 62.

y trascendental resulta, en definitiva, innecesario. Lo excesivo, lo arrebatador, lo inalcanzable, no son, para Ortega, sino delirios de un alma romántica, infantil y trasnochada, que, en un contexto filosófico en el que el idealismo ya no está a la altura de las circunstancias, apenas pueden resultar vinculantes. En este panorama, se puede concluir que lo sublime es para Ortega una categoría demasiado moderna y poco siglo XX.

Curiosa conclusión ésta, si tenemos en cuenta la importancia que, desde la posguerra en adelante, ha obtenido en el pensamiento la categoría estética de lo sublime. Mientras que la belleza, a partir de las vanguardias históricas, se va diluyendo en el olvido, lo sublime, pasada la Segunda Guerra Mundial, y reformado en multitud de derivaciones, no ha hecho más que propagarse en los terrenos artístico y filosófico. A la luz de esta situación, cabe decir que el intento orteguiano de mundanizar lo sublime constituye una tentativa de restituir el orden y la medida, el tradicional sentido común estético, a un mundo postromántico y postidealista que, en su alejamiento supuestamente sublime de la realidad, no ha conseguido otra cosa que perderse en generalizaciones vacías que nada tienen que decir sobre el individuo concreto, material y carnal. En los felices años veinte, Ortega reivindica una estética terrenal, aspirante a la belleza, en la que el arte se valga por sí mismo, es decir, sin requerir de las heteronomías de lo religioso o lo metafísico, para mostrar al hombre (Adán) en su circunstancia (paraíso); y reclama además una estética que, en su mundanidad, incite al hombre a buscar igualmente su autoconsistencia, su ser sí mismo, sin tener que buscar apoyo en instancias trascendentales y supuestamente heroicas, que deshumanizan al hombre, precisamente, por supra-humanizar. Lo sublime auténtico –la belleza–, radica entonces en una limitación creadora: la que porta el propio ser humano, por no ser más que un ser humano.