

ORIXE DO ORTEGA TEORICO E CRITICO DA ARTE

Nel Rodríguez Rial

Resulta inexplicábel o descoñecemento e desatención que até agora se tivo sobre o abundante e rico pensamento que Ortega elaborou en col da Arte. Existe unha relativa pouquedade de escritos en col da estética orteguiana —pouquedade en relación coa abundancia de ensaios sobre doutros aspectos do seu pensamento—. A uns cantos ensaios brevísimos, sempre centrados sobre cuestións moi concretas, véñense a sumar tres ou catro estudos (1), non máis, que abordan con certa amplitude a súa produción estética. Nengún destes estudos máis extensos se preocupou de sistematizar e organizar a posíbel “Teoría estética” que coido subxace dispersa entre os centos de páxinas adicadas por el ao tratamento destes temas. Sería temerario intentar organizar e reconstruír no estreito espacio dun artigo de revista todo ese abundante pensamento estético. Tencionamos samente contribuír ao estudo deste ámbito da obra orteguiana investigando precisamente a orixe e causas que levaron a Ortega a oficiar de teórico e crítico da arte, pois coido que así conseguiremos ver a importancia e valor que Ortega lle confiriu tanto ao mundo da Arte coma o lugar e función que estes dous tipos de actividades crítico-reflexivas tiñan dentro do seu pensamento. A veces esquécense que Ortega durante os seus primeiros anos coma escritor adicouse con prioridade a meditar sobre temas de arte. Abonde con dicir que dos trinta e cinco artigos soltos que inclúe o tomo primeiro das súas Obras Completas, vintecatro versan

(1) Estaría formado este grupo de estudos polas dúas teses doctorais dos americanos Robert Jung; *The Aesthetics of Jose Ortega* (University Microfilms International), Univ. Illinois, 1966, e a de Edward Prescott; *Art and Reality in the Aesthetic Theory of Ortega y Gasset* (University Microfilms International), Univ. of California, Berkeley; e as obras dos españois Aguilera Cerni; *Ortega y d'Ors en la cultura artística española*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966; e Lafuente Ferrari, *Ortega y las artes visuales*, Rev. Occidente, Madrid, 1970. Un acercamiento certamente necesario á estética de Ortega foi o realizado polo norteamericano Robert Jung na súa tese que vimos de citar. Nesta obra divide a produción estética do pensador por períodos, comentando por orde cronolóxico aqueles estudos e artigos que posúen un marcado interese estético. Nembargantes este estudo presenta deficiencias notábeis: Vid. Rodríguez Rial, Nel; “Novas aportacións ao estudo da teoría estética de Ortega y Gasset”, Rev. *Agora*, nº 1, Santiago de Compostela, 1981, págs. 283-289.

directa, especificamente, sobor de temas da arte ou cuestións estéticas. Ademais, no mesmo período, 1902-1916, publica Ortega un libro de asunto cardinalmente estético-literario como é *Las Meditaciones del Quijote* (1914). En canto á recopilación de traballos publicados entre 1904 e 1912 e acollidos baixo o nome xenérico de *Personas, obras, cosas...* (1916), a proporción é todavía maior: dos dezanove escritos, quince versan sobre temas de crítica artística e literaria. E aínda sen gardar tan abundante proporción de superioridade, os asuntos de estética non deixan de aparecer en épocas posteriores. Fuxindo de áridos censos, abonde con apuntar cara o índice dos oito tomos do *El Espectador*, que enchen o período que vai desde 1916 a 1934, plagados na súa grande maioría de artigos sobor da arte e da crítica literaria, ou cara *La deshumanización del arte* (1925), sen esquecer que nas misceláneas *Espíritu de la letra* (1927) e *Goethe desde dentro* (1932) abundan tamén lugares de crítica artística.

E a partir de *La rebelión de las masas* (1930) cando os temas de estética menguan lixeiramente, ante o empuxe dos de carácter filosófico e sobre todo, político e sociolóxico. Replicando en 1933 a unha observación de Fernando Vela, que lle facía notar o abandono dos temas estéticos e artísticos, Ortega decía: “No los he abandonado yo; los ha dejado el mundo, yo acompaño a la Naturaleza, como, según Goethe, se debe hacer” (2). E non é de extrañar que así fose, pois o período de auxe que a arte coñecera despois da Primeira Guerra Mundial, durante os “felices vinte”, expirou cando o “crack de New York”, que provocou unha profunda crise e forzou a irrupción do político-social en todos os eidos da cultura, sendo aínda nos espazos máis especificamente esteticistas, arrollador. Mais esta retirada dos problemas estéticos do primeiro plano da obra de Ortega non era definitiva, senón máis ben momentánea. Ortega segue durante estes anos de paréntese a escribir de vez en cando sobre cuestións artísticas. “Pidiendo un Goethe desde dentro” (1932), “La estrangulación de Don Juan” (1935), “Vives” (1940), “Vives-Goethe” (1940), “Vistas sobre el hombre gótico” (1941), son algunhas mostras. Máis é cara o fin da súa vida, cando volta significativamente a estes temas coas obras *Idea del teatro* (1946), *Introducción a Velázquez* (1947), *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), *Goya* (1958) e *Velázquez* (1959).

¿Cáles foron, pois, as razóns que empuxaron a Ortega a adicarlle atención tan preferente a arte, e que se demorase con evidente interés a reflexionar sobre cuestións de estética?. Esta breve investigación pretende dar coas causas de tal importante querencia.

1. Unha necesidade vital

Ortega foi un home axitado polo vivo afán de comprender; foi un “filoceamon” que preferiu o intelecto e a contemplación a calquer outra maneira de estar diante da vida; que sentiu a sedución platónica de “teorizar”, a dóce chamada do “amor intellec-

(2) “Prólogo conversación” en *Goethe desde dentro* (1932); IV, 387.

tualis” spinoziano como un imperativo persoal e vocacional permanente. Ortega sentiuse atraído pola arte en primeiro lugar porque era un enamorado do ver, un home que viviu e sentiú a vida coma un “espectáculo” apaixonado; que gosta de seguir aquel principio spinoziano de “*neque lugere neque indignari, sed intelligere*”. O seu apetite de luz, o afán de comprensión e claridade que o dominaba non son só a raíz da súa propensión estética, como moi acertadamente sinala Guillermo Díaz Plaja (3), senón cecais de todos os seus escritos, aos que el chamou nunha ocasión “ensayos de amor intelectual” (4). Un amor intelectual que é desinteresado, que ve a intelixencia como unha actividade lúdica, deportiva, que exerce a soberana fruición de ver a realidade; un amor que obriga a comprender denantes que a xuzgar e condenar. Mais a intelixencia opera tamén levada por unha profunda e seria necesidade vital. A ciencia, a teoría son a resposta que a mente dá ante a angustia vital que se sinte ante o caos no que viven os feitos (5). Para Ortega, os feitos aillados son irracionais, inintelixíbeis. A intelixencia o que fai é establecer conexións, poñer orde no caos infindo dos feitos. Co establecemento de conexións e relacións dentro do eido da Ciencia, os feitos desaparecen como tales feitos e se convirten en suxetos dun mundo ordenado e con “sentido”. E cando entón se lles entende. A Teoría e Crítica da arte están xustificadas por Ortega en canto responden a esta necesidade vital de atoparlle sentido ás obras de arte, que nos aparecen coma feitos aillados, carentes na maioría dos casos de toda significación para nós.

Un exemplo desta actitude de amorosa comprensión que ten que guiar ao pensador podémolo atopar nun texto escrito a finais do primeiro cuarto do século, cando Ortega precisamente se esforzaba por analizar a arte do seu tempo:

“No soy quien para sentenciar —ni creo que sentencias tales importen mucho— si los nuevos gestos de arte son acertados o torpes, pero lo que me parece evidente es que *hay obligación de entenderlos*” (6).

Este sexto sentido que tivo, o sentido histórico, foi o que lle permitiu estar sempre á altura dos tempos, ser sismógrafo do presente e vixía do porvir. Podría non simpatizar de primeiras co que analizara ou estudara, mais tratou de manter unha actitude de comprensión cara a todos os asuntos, actitude á que sempre, aínda que algunha vez con dificultade, foi fidel.

2. Un servicio nacional

Cecais unha das leccións que aínda hoxe poden ter máis vixencia para aqueles

(3) Díaz Plaja, Guillermo: *Estructura y sentido del novecentismo español*, Alianza Universidad, Madrid, 1975, pág. 115.

(4) *Meditaciones del Quijote* (1914); I, 311.

(5) Cfr. “Prólogo a “Introducción a las ciencias del Espíritu” por Wilhen Dilthey” (1946); VII, 67.

(6) “La verdad no es sencilla” (1926), en *La deshumanización del arte*, Alianza Editorial, 1981, pág. 183. O subliñado é noso.

que andamos a cultivar a vocación de filósofos sexa a idea que Ortega tiña en col da función do pensamento. El non se tiña coma un filósofo puro, profesional, que exerce con perfección técnica o seu oficio. Para el a filosofía non era un lugar secreto, un ámbito reservado a privilexiados, no que se revelan coñecimentos trascendentes mediante unha linguaxe soteriolóxica que samente comprenden os iniciados. Ortega foi consciente —e esta é unha das súas leccións máis sobranceiras— de que tanto a forma coma o contido, tanto a función coma o mesmo sentido da filosofía, do pensamento, varían —teñen que variar— segundo as circunstancias. El foi un escritor que evitou escribir sempre *urbi et orbi*. Cecaís nengún filósofo da súa época fose tan consciente das limitacións de todo discurso e sentise maior necesidade e urxencia de contextualizar a súa propia comunicación filosófica. “Yo sentía mi ser (...) de tal modo identificado con mi nación, que sus necesidades eran mis apetitos, mis hambres” (7).

Esta adecuación da súa vida á vida do país, do pensamento á circunstancia, realízaa Ortega por un dobre imperativo: ético e metafísico. Trátase de que un ten que ser fidel á propia perspectiva si quere investir tanto o pensamento de veracidade coma si quere darlle autenticidade á súa vida. Ortega esforzouse por manter sempre unha actitude ética, de compromiso; por acadar unha identificación entre as súas apetencias pessoais e as necesidades que tiña o país. A súa obra intelectual tentou ser sempre “servicio de España”. Coido que a súa dilatada laboura teórico-crítica, samente pode chegar a sernos plenamente intelixíbel si a vemos coma un continuado esforzo por parte de Ortega de implantar unha especie de “dietética espiritual” que curase a anemia mental que debilitaba desde había séculos a vida da sociedade española. O que Ortega se adicase á teoría e crítica artística non obedece só a un impulso primario de conxurar a angustia vital que produce o descoñecido. E tamén nel unha necesidade, unha esixencia, nacional. España necesitaba ciencia, necesitaba contra a súa inveterada anemia cultural, calorías intelectuais, unha alimentación ideolóxica a base dunha dieta rica en alimentos culturais, en coñecimentos tratados co rigor e cientificidade que só dan os conceptos:

“... hay que centrar la vida del intelecto español en los hábitos críticos, metódicos, de la ciencia más exacta, rígida e integuérriima: hay que enriquecer la conciencia nacional con el mayor número posible de motivos culturales. En primer término, crítica científica; en segundo lugar, sobrealimentación ideológica: esta terapéutica paradójica es la única oportunidad para el paradójico enfermo: España” (8).

O que el fose un pensador de gostos omnívoros coido que se debe a súa idea cuantitativa da cultura. “Hay en un pueblo mayor cultura, cuantos más sean los temas ideales presentes en su conciencia” (9). Esta particular creencia foi outra das razóns de que se convirtise nun sabueso devorador de cultura, de que desenrolase un sensíbel

(7) “Prólogo para alemanes” (1958); VIII, 24.

(8) “Psicoanálisis, ciencia problemática” (1911); I, 218.

(9) “Teoría del clasicismo” (1907); I, 72.

olfato para a caza de todo tipo de temas. Esta era a súa teima: “Colocar las materias de todo orden que la vida, en su resaca perenne arroje a nuestros pies como restos inservibles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones” (10). A arte foi unha desas moitas materias que a marea vital puxo con maior frecuencia aos pes de Ortega. A Estética, a Teoría e Crítica artística teñen para el unha dimensión nacional. A Estética foi para os escritores do seu tempo, e de xeito especial para el, unha das armas máis eficaces para acadar esa revolución cultural que tanto necesitaba o país. Non nos sorprende, pois, que dixera, aínda cando a súa persoa comenzaba a insertarse na vida nacional, que “La Estética es una cuestión política, como lo es toda fuerza de poner sobre el mundo un ideal” (11).

Nefeuto, coidamos que a estética orteguiana está profundamente enraizada cun proxecto vital que era só parte dun amplo e ambicioso plan de cambio e renovación nacional, no que a “estética —tal como dixera Azorín aló polo ano 1913 nun discurso en Aranjuez co gallo dun homaxe que lle rendiran— non é mais que unha parte do gran problema social”. Tanto no que se refere á laboura crítico-reflexiva, coma no uso do alto esteticismo co que adornou a súa prosa, a estética será en Ortega un camiño de perfeccionamento persoal —“Toda perfección estética es perfeccionamiento de sí mismo” (12)— e nacional —“¿... ven acaso en la poesía una fuerza humana o mejor dicho, nacional, propulsora del ánimo, forjadora de bronceos ideales, encantadora del sentimiento, empolladora del porvenir?” (13)—.

O feito de que Ortega empregase como instrumentos máis frecuentes na súa comunicación cos españois o artigo periodístico e o ensaio breve, así como que gostase de empregar unha lingoaxe exquisita e metafórica, débese non só a súa vocación periodística familiar senón tamén a unha decidida elección persoal: se quería chegar ao grande público para poñelo ao corrente do último que sucedía en política, na filosofía ou na arte, compría considerar as cousas *sub specie publicitatis*, abordalas coa suficiente gracia e calor para conquistar a atención dos lectores. Tanto el, como a antes ca el, os homes do noventaioito, comprenderon que o nivel da cultura española permanecería postrado e inalterábel de dárselle aos problemas un tratamento técnico que pretendese, por riba da fácil inteleixibilidade, a especializada sistematización do formulado. Compría, si un quería ser ouvido, que se presentasen as ideas baixo sedutora aparencia, estéticamente dornadas, retóricamente vestidas. A letra non podía entrar con sangue, senón impoñerse pola elegancia, o donaire e a brillantez (14). Daquí que investir o discurso con traxes literarios e cudir a formas de expresión de fácil aceptación popular, fose en case todos os intelectuais da época, un imperativo

(10) *Meditaciones del Quijote*, I, 311.

(11) “Las fuentecitas de Narembega” (1906); I, 428.

(12) “Nuevo libro de Azorín” (1912); I, 239.

(13) “Poesía nueva, poesía vieja” (1906); I, 428.

(14) “... todo lo que entre nosotros, desde entonces, —sinala con atino Julián Marías— ha sido auténtico, incluso la ciencia y la teoría más estricta se ha realizado encarnándose en formas literarias de singular eficacia”. Julián Marías: *Ortega. Circunstancia y vocación*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, I, pág. 78.

que emanaba dun común e decidido afán de intervir na salvación nacional, afán que lles conduciu a empregar o estético como un instrumento, un medio, de transformación social. Teñen os seus escritos moito dese encanto tensional das narracións dramáticas, dulcificadas polo esteticismo dunha linguaxe imaxinativa e metafórica que deriva, en ocasións, nun preciosismo excesivo, carente de calor vital. Foi, de todos os xeitos un escritor agudo, que soubo conxugar como ninguén un snobismo literario cun certo gosto polos decires clásicos. Foi sempre fidel a esta norma inventada por el de que “En España para persuadir es menester antes seducir” (15). A súa maneira de escribir cecais pecara con demasiada frecuencia de seguir ao pé da letra este imperativo. Tencionaba cegar ao lector co resplandor do seu esteticismo e ganar a súa vontade polo encanto dunha prosa inxeniosa e espectacular. Os lectores van sendo atrapados entre o encaixe sedutor que vai tecendo a linguaxe e ao final fican adormichados polo encanto do lúdico xogo imaxinativo da narración, mais non sempre íntimamente convencidos. Tentou de enamorar polo encanto, mais non de conquistar sempre polo convencimento. Nos seus escritos cecais abundan as metáforas e faltan moitas veces argumentos. Coido que o seu pensamento coñeceu múltiples naufraxios por ter precisamente inflado o mástil da súa pluma cun excesivo ar de ledicia. Ortega non é precisamente o prototipo de escritor ordenado que suxeta o verbo e doma a imaxinación especulativa para ofrecer un produto meditativo aquilutado e de alto peso específico. Como ten subliñado Araquistain (16), estamos ante un temperamento que era máis incitante e provocativo que profundo e riguroso. Como ven de dicir fai moi pouco Ortiz-Oses, a misión de Ortega foi “facilitar lo difícil, allanar lo montuoso, alisar lo obtuso, ablandar lo recio, transitar lo embadurnado, rociar lo estéril y distinguir lo abirragado” (17). E dicir, foi o “sanxoan” do pensamento contemporáneo español, a voz que cramou no deserto cultural da España de primeiros de século polo advenimento duns hábitos máis científicos e rigurosos do pensar, dos que el, con todo, foi un precursor.

Se a súa estancia en Marburgo, Leipzig ou Berlin fixera medrar nel a idea da necesidade dun pensamento riguroso, profundo e sistemático, para o que, sen dúbida, estaba capacitado, comprendeu ben pronto que el tiña que ser un “profesor de Filosofía *in partibus infidelium*, indicando con isto —sinála Francisco de Ayala— que, en vez de pastorear su grey desde la bien establecida y segura sede que podría ser una cátedra universitaria para los Kants y Hegels y aún los Cohens de Alemania, el debía arriesgar su prédica a la intemperie —desde la tribuna pública, el periódico diario, el libro acaso— empleando las seducciones de una temática y una retórica atractivas para persuadir a un pueblo de infieles” (18).

(15) “Prólogo para alemanes”; VIII, 24.

(16) Araquistain, Luis: “En defensa de un muerto profanado” en *Rev. Sur*, nº 241, Buenos Aires, 1956, pág. 136.

(17) Ortiz-Oses, Andrés: “El centenario de Ortega y nuestra circunstancia cultural”, en *Letras de Deusto*, nº 26, mayo-agosto, 1983, pág. 231.

(18) Ayala, Francisco de: “Ortega y Gasset, crítico literario” en *Revista de Occidente*, nº 140, noviembre, 1974, pág. 215.

Temos, pois, que agradecerlle o que non fose un escritor “mesopotámico” que escribira dirixíndose a toda a humanidade. Se algún exemplo nos deixou coma escritor, foi esa capacidade permante de escribir para españois desde a circunstancia española; de ver que o destino concreto do home é a reabsorción da propia circunstancia, e que a fidelidade á perspectiva persoal é a condición necesaria para vivir con autenticidade. Como, con fermosas verbas, ten dito Alfredo A. Ruggiano, “... el hombre y la cultura, la vida y la filosofía se dan en Ortega como la presencia de España encarnada simbólicamente en uno de sus hijos insignes, como un nuevo Quijote de sus realidades y de sus sueños. Y así, simbólicamente también, España lograría la justificación de su destino definitivo, como quería aquel Dr. Vulpius que nos trae el propio Ortega en su “Adán en el Paraíso”, para anunciarnos que italianos y franceses nos dieron la ciencia moderna, los alemanes la ética y los ingleses la política; a los españoles les corresponde justificarse por la estética” (19).

Se nen España nen Ortega pasaron certamente á Historia en base a súa Estética, o que sí podemos afirmar é que a laboura de Ortega —péñese no inxente traballo que realizou como fundador e director de revistas e xornais— supuxo ceais o esforzo máis grande que se ten feito neste século para quebrar o dramático enclaustramento e atraso cultural español. O seu esforzo cobra maior significancia si pensamos que despois do golpe do 36 o grito de “cierre España” percorreu de novo o país e fixo caer unha vez máis os candados, cortando o paso a un pensamento europeo que el se encargara de introducir case en solitario e que comenzaba xa a refrescar a atmósfera corrompida na que se asfixiaba a nosa cultura. E, polo que respecta á crítica artística, el foi, co catalán Eugeni d’Ors, o español do seu tempo que máis traballou por iluminar e esclarecer este eido da cultura. Non só se adicou á teorización e crítica da arte, animando e polemizando con artistas e escritores do seu tempo (20) senón que tamén realizou unha inxente laboura como divulgador da obra doutros teóricos da arte desde a súa Revista de Occidente e desde a editorial do mesmo nome (21).

(19) Ruggiano, Alfredo A.: “Estética y crítica literaria en Ortega y Gasset”, en *La Torre*, IV, nº 15-16, julio-diciembre, 1956, Puerto Rico, pág. 339.

(20) Aínda que as polémicas máis fortes foron con Baroja, Valle Inclán, Maeztu e Unamuno, Ortega non deixou de comentar e pelemizar con case todos os escritores e artistas do seu tempo. Desde que a *Revista de Occidente* se impuxo no panorama literario e intelectual español aló polos anos vinte, Ortega non deixou de aconsellar, criticar e acoller a artistas e escritores. Ollando os números daqueles anos un quita a idea de que Ortega xogou un papel indispensable na vida artística daquel terceiro decenio. Un libro que recolle todo o traballo publicista que realizou a *Revista de Occidente* durante aqueles anos é o de E. López Campillo; *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Ed. Taurus, Madrid, 1972.

(21) A Revista ofrece infinidade de artigos inéditos de escritores extranxeiros que supuxo que os españois estiveran ao día do que se pensaba en col da arte. Así publícanse artigos de A. Huxley, Max Weber, W. Worringer, A.L. Mayer, Le Corbusier, etc. Se algún reparo temos que facerlle a esta laboura publicista de Ortega é a de que mantívase practicamente pechadas as portas da súa revista á corrente de pensamento marxista e psicoanalítica. Esta lagoa bibliográfica, que está presente tamén na súa obra, débese ceais ao seu posicionamento ideolóxico, que o fixo pitoño para apreciar a fertilidade teórica destas liñas de pensamento.

Ortega foi, en definitiva, un pensador utópico, idealista, non no sentido metafísico do termo, senón no prático. Era un traballador infatigábel do pensamento que sempre ó empregou para trocar a dramática situación do país: “Al mundo que es, oponemos un mundo que debe ser. Sobre la realidad trabajamos para fundar la idealidad” (22). Foi dos intelectuais que máis conscientemente e con maior decisión perseguíu a rexeneración nacional. España adoecía dun cretenismo inveterado, dunha forma “idiotizada” de ver, entender e sentir o mundo e a vida. O “estar a altura dos tempos” non só foi nel unha esixencia persoal, senón que era tamén unha tarefa colectiva a realizar. España padecía unha atrofia comunicativa alarmante, enfermiza. Resultaba case imposible que as ideas dialogasen, e convivisen na ágora pública sen chegar a facer das controversias asunto persoal. O afán de informarse para informar e formar aos españois foi nel unha maneira de ser, unha actitude mental, máis que un xeito de militar nun dos bandos, casticistas e europeístas, que loitaban por aquela no rodo hispano.

Ortega adoptou o talante de abrirse e abrir. O seu pensamento non estaba aqueixado daquela especie de mesianismo provinciano, daquel redentorismo neofolklorico e castizo, que definía a posición dos españois clausuradores, “energúmenos”, tan ben caracterizados na quixotesca figura de Unamuno. O seu pensamento tenta ser o pensamento mesmo de España, a conciencia nacional que aleccione e dea vitalidade á decaída vida do país. Este vivía, segundo el, un profundo proceso de decadencia debido tanto a que a vida cultural estaba “tibetanizada”, axfisiada por un tradicionalismo e casticismo provinciano e intransigente, coma a unha vida social aqueixada dunha desvertebración case total. De aquí que se puxera coma outros do seu tempo á procura dunha xerarquía de valores en todos os eidos. Tanto no mundo do pensamento, onde tentou de crear hábitos de maior precisión e rigurosidade científica, coma no ámbito sociopolítico, onde se esforzou para que a sociedade se rixise por principios de tolerancia e liberalidade e se articulase ao redor dos mellores, Ortega puxou por poñer orde. Na arte, a pesares que tanto o seu sentido histórico coma a súa concepción non dogmática nen normativa da Estética lle impediron a imposición duns determinados valores estéticos, sí mantivo a defensa dunha arte comprometida cos “eternos problemas da Vida”, exercendo de conselleiro e orientador dos rumbos que a cultura e a arte tiñan que tomar no país. En definitiva, Ortega participou daquela “voluntad de toda una época de dar una orientación radicalmente nueva a la jerarquía de los valores estéticos” (23) que, como moi oportunamente sinala Worringer, existía naqueles primeiros anos do século. Eu coído que Ortega se marcou na súa vida aquela función que, segundo el, tiña que cumprir o Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes: “Su función no es premiar los méritos de los españoles triunfantes con la pluma y el pincel; es más bien hacer posible la cultura, fomentar en la masa anónima las preocupaciones elevadas, suscitar en el ambiente público motivos

(22) “Canto a los muertos, a los deberes y a los ideales” (1906); I, 61.

(23) Worringer, W.: *Abstracción y Naturaleza*, F.C.E. México, 1966², pág. 7.

de una vitalidad superior y hacer que la trivialidad del comercio ciudadano quede rota a menudo por corrientes difusas de valores ideales” (24).

Esta, certamente, foi a vocación que Ortega sentiu e practicou: foi a súa unha constante laboura de propaganda, de entusiasmo pola luz mental, un “altruísmo intelectual”, un “ministerio de instrucción pública”.

3. Unha esixencia artística

A existencia da Teoría e Crítica da arte débese, segundo Ortega, a imposibilidade da arte para coñecerse e explicarse con profundidade a sí mesma. Para el a creación artística é, en grande medida laboura inconsciente. Non é que el estea a defender unha visión psicoanalítica da arte, senón que, partindo dunha asimilación do feito artístico ao feito lingüístico, establece a conclusión de que tamén no fenómeno productivo/comunicativo da arte, dánse uns supostos, un contexto de fondo no que nace a obra e que fai posíbel a comunicación. Esos supostos, ese contexto, estaría formado polo conxunto de creencias, ideas, coñecimentos, técnicas, feitos históricos, experiencias artísticas xa realizadas, que estarían na base da inspiración e creación artísticas. Segundo Ortega, todo este mundo non está presente na obra de arte; posibilitou a súa aparición, pero el mesmo non aparece. Está, como gusta de dicir, como “ausencia” no cadro, na música, na poesía, etc. Ortega expón así cómo pode haber partes *esenciais* da obra de arte, *fora* da mesma obra:

“Al pronto no se comprende bien como puede haber porciones esenciales de un cuadro fuera de él. Y, sin embargo es así. Todo cuadro es pintado partiendo de una serie de convenciones y supuestos que se dan por sabidos. El pintor no transmite al lienzo todo lo que dentro de él contribuyó a su producción. Por el contrario, elimina de él todos los datos más fundamentales, que son las ideas, preferencias, convicciones estéticas y cósmicas en que se funda genéricamente lo individual de aquel cuadro” (25).

Por esta razón de que o fundamental da obra de arte, o que explica o seu significado é precisamente o que a obra “silencia”, o que a obra deixa fora, por esta razón, digo, é pola que Ortega ve necesaria a existencia dos teóricos e críticos da arte. O artista “suele desconocerse a sí mismo y casi nunca penetra en la bodega mágica donde fermenta su inspiración” (26). O artista entende pouco da arte en xeral e da súa en particular. Para o noso pensador entender de pintura non é o mesmo que saber pintar; é aquela unha actividade de máis longo alcance: é coñecer toda esa serie de supostos contextuais que fan lexíbel o texto artístico. Ortega ve, pois, así a función da crítica artística:

(24) “¿Una Exposición de Zuloaga?” (1910); I, 139.

(25) “El arte en presente y en pretérito” (1925); III, 424.

(26) “La verdad no es sencilla” (1926); *op. cit.*, pág. 185.

“A mi juicio el papel de la crítica debía de ser éste: revelar el sistema de preferencias que actúa en el subsuelo de todo nuevo estilo. La otra, juzgar si es mejor o peor una obra podía excusarse: no juez sino intermediario. El crítico debe preparar la mirada del espectador para la obra del autor. Salvas ciertas nobles excepciones, yo echo de menor este uso en la crítica española y a ello se debe en buena parte la escandalosa incompreensión del arte nuevo” (27).

Non é de extrañar que el se adicase con notábel constancia a trocar esta escandalosa e dramática situación artística exercendo esa función tan rentábel, mais tan pouco “transparente”, de *intermediario*. “El crítico debe preparar la mirada del espectador para la obra del autor”. A frase coído que é tremenda e borra con rotundidade a importancia epistemolóxica que el ten recoñecido a cada pupila, a cada perspectiva, a cada “espectador”, pechando así toda posibilidade a unha consideración polivalente, “aberta” da obra de arte. Ortega parece dar a entender que habría perspectivas mais ou menos pitoñas e outras, as dos críticos, a dos pensadores selectos, “enterados”, aos que lles toca a misión de ser lazarillos, de impedir que desviemos os pasos que levan até o lugar da experiencia estética: a *intención* do artista. Para Ortega a arte ten a leducia de “sernos perpetuo jeroglífico frente al cual vivimos constantemente en una faena de interpretación, canjeando sin cesar lo que vemos por su intención” (28). A literatura e a filosofía empregan verbas, conceptos, por iso non esixen, segundo el, unha tarefa interpretativa especial. As artes plásticas son xeroglíficas, teñen a natureza dos acertixos que samente por un agudo e intuitivo xogo hermenéutico desvelan o seu significado que gardan tan celosamente na súa “mudez”. Ortega coída que este tipo de artes piden un uso diferente do método histórico que frecuentemente se usa na interpretación das demais artes:

“El historiador del arte tiene que seguir otros métodos que el historiador de la literatura y del pensamiento. Tienen que hablarnos de hombres que no hablan. Ser pintor es resolverse a la mudéz. Cuando un pintor se pone a “decir”, a teorizar sobre su arte, lo que nos comunica no suele tener apenas que ver con lo que él mismo hace” (29).

O crítico da arte aparece como o intérprete máis caracterizado para comprender a obra, estando por encima do mesmo artista que a creou. Esta tese choca realmente con aquela outra que é o centro da súa crítica: que comprendemos unha obra de arte cando coñecemos a intención ou intencións que o artista tiña antes de creala. E dicir, que nadie mellor que o artista, que coñece as súas intencións, para comprender a súa obra. A posíbel contradicción suavizaríase afirmando que unha obra de arte comprendese, segundo Ortega, cando: 1. se coñece a *intención* do autor que orixina que unha obra sexa así e non de outra maneira; e 2. cando traemos á conciencia todo ise complexo conxunto de *supostos* nos que o artista se move e que quedan fora da obra, mais que nembargantes son parte esencial dela. E este segundo mundo o que

(27) “El arte en presente y en pretérito”, III, pág. 424.

(28) “La reviviscencia de los cuadros” (1946); VIII, 492.

(29) “Introducción a Velázquez” (1943); VIII, 482.

descoñece tanto o artista moa o espectador, e é a el ao que ten que chegar o crítico. E ademais como este mundo está formado fundamentalmente por creencias, ideas, preferencias estéticas, coñecimentos, etc., é dicir, é un mundo ideal, meta-físico, Ortega coida que é o filósofo ou o historiador das ideas o suxeto máis idóneo para oficiar de teórico e crítico da arte. A interpretación das obras de arte conseguiríase en base ao emprego do método histórico, que pon os feitos artísticos en relación co conxunto global de feitos históricos.

“Se trataría de una simple trasposición a la pintura del más elemental principio hermenéutico. Hermenéutica es la ciencia y el arte de interpretar textos, principio que consiste en precisar el sentido de unas palabras mediante el contexto en que aparece, sea la unidad de la frase o de la página o la de todo el libro.

Pero este principio es el que no se ha desarrollado nunca debidamente. Arranca de un pensamiento tan evidente que es perogrullesco. Este: lo que es parte, sólo puede entenderse si lo referimos al todo de que ello es parte —sólo en relación con este todo es lo que es y tiene su verdadero sentido. (...).

Ahora bien, no siendo la ciencia histórica otra cosa que la interpretación de los actos humanos —pincelada, palabra, acción—, podemos resumir en última abreviatura el método histórico diciendo que en él se trata de descubrir cuál es la realidad completa, enteriza, el auténtico todo a que hay que referir el acto humano de que se trata” (30).

Para Ortega esa realidade completa é a Historia toda. Non abonda con referir a obra concreta á biografía do autor, coma en outros lugares da súa obra dí. A biografía é parte dunha biografía máis ampla, a da propia sociedade, e esta tamén ven a ser parte dunha “Biografía” total: a da propia Humanidade. “En *Ideas para una Historia de la Filosofía* (O.C.VI) hago ver que lo que hasta ahora llamado “Historia de la Filosofía” ni es tal historia ni lo es de la realidad “filosófica” porque propiamente hablando sólo hay, sólo puede haber “Historia de hombres”. Lo propio había de decir de la “Historia del Arte”; de la “Historia de la Literatura” que sólo serían auténticamente historia en la medida en la que escorcen la historia entera, de vidas humanas, personales y colectivas” (31).

O crítico de arte vai ter, pois, a misión de facer non só presente a vida enteira dun autor, e de toda unha época, senón tamén de toda a Historia, conxunto, universo pleno que pode dar sentido á vida dun autor e de toda unha época. Toda a Historia está para Ortega presente en cada pincelada, en cada unha das frases dunha páxina, en cada verso dun libro. Os feitos da arte, “trascienden, pues, de la historia del arte y nos consignan a la *historia entera, la única que es verdaderamente historia*” (32). Uns anos antes, falando de Galileo, refírese a cómo unha biografía só atopa sentido poñéndoa en relación coa Historia toda: “De aquí que tomando las cosas en todo su rigor no se puede entender ni un segundo de la vida de un hombre si no se entiende

(30) *Ibid.*, págs. 562-563.

(31) “La reviviscencia de los cuadros”; VIII, 501.

(32) *Ibid.*

la historia universal” (33). Certamente unha visión así deixa a porta aberta a especulacións de carácter histórico cuxos lindes son imposíbeis de definir. Ortega, como bó amante do culturalismo sin fronteiras, xustificaba así teóricamente unha práctica habitual nel, unha debilidade persoal, que era a súa afición a irse polos cerros da Historia tan pronto como se lle presentara a mínima ocasión. A arte permitía ir até a vida/biografía do autor, logo saltar á vida da época/sociedade e de ahí iniciar un vó sen retorno polos reinos do tempo. Se somente no todo pódese atopar verdadeiro sentido, se só a Historia toda é verdadeira historia, a tarefa do crítico faise pouco máis que imposíbel. Esta laboura debe ser unha meta ideal, pois só así poderíamos explicar a seguinte esixencia que Ortega plantexa á hora de poñernos diante dunha obra de arte:

“Pero nuestra reacción tiene que consistir en evitar todo ese vago e irresponsable cabrilleo de sugerencias que sobre el área pintada reverbera y obligarnos a atribuir al cuadro y a cada uno de sus trozos una significación precisa y única, la suya, la que le es congénita, no la que a nosotros, mas o menos plausiblemente, nos venga en gana suponerle” (34).

O método para dar sentido preciso á obra é tratala como un obxecto histórico, como un fósil onde ficaron mineralizadas as resolucións e intencións do artista á hora de crear o obxecto artístico. Do que se trata, pois, é de *revivir* o proceso creativo do artista, “... de ver la pintura tenemos que retroceder a “ver” el pintor pintando y, en la huella, resucitar su paso” (35). Trátase de darlle, de descubrir en cada pincelada, en cada frase, o sentido, a intención que o artista tivo ao poñela na obra. Esta é a norma de normas da crítica orteguiana (36). A función do crítico fórmulase unha vez máis con preteritoria craridade:

“Y no hallo cuál puede ser la finalidad de la crítica literaria si no consiste en enseñar a leer los libros, adaptando los ojos del lector a la intención del autor” (37).

O crítico segue a ter, pois, esa función de “correvedile” entre artistas e público, aquel que lle revela a este as intencións do artista. E o intermediario dentro do “ne-

(33) “En torno a Galileo” (1935); V, 187.

(34) “La reviviscencia de...”, pág. 492.

(35) *Ibid.*

(36) Esta idea de que un coñece o significado dunha obra cando alcanza a saber as intencións que o artista tivo á hora de creala constitúe a famosa *falacia intencional* que W.K. Wimsatt e M.C. Beardsley se encargaron de desmontar aló polo ano 1946, co seu famoso manifesto na *Sewanee Review*. Alí quedaba afirmado que a intención do artista e a obra de arte son cousas distintas e non é pertinente, desde o punto de vista estético, tomala como indicador fidedigno das propiedades, valor e significado da obra. Omitiremos todo comentario a esta falacia da que o pensamento de Ortega padece, pois Xavier Rubert de Ventós ten xa realizada unha atinada crítica a esta cuestión no seu libro *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona, 1979³, págs. 188-196.

(37) “Ideas sobre Pío Baroja” (1916); II, 77.

gocio” estético, papel que tanta rentabilidade lle diu a Ortega e que el soubo exercer como naide.

4. Unha esixencia filosófica

Ortega achégase a arte levado tamén por imperativos filosóficos. Xa desde os seus primeiros escritos importantes concedéralle á arte unha alta misión. En *Adán en el Paraíso* (1910), Ortega, seguindo os pasos do seu mestre H. Cohen, asígnalle a función de unir o mundo escendido en dous ámbitos irreconciliábeis: o mundo da natureza e o mundo do espírito. A arte non é que acade un éxito nesta tarefa na que a ciencia parece ter fracasado. A Arte ofrece unha ficción da totalidade, simboliza un sentido á vida. No mundo da arte os problemas da vida aparecen “coma” resoltos, a existencia “parece” coma “transfigurada, como mellorada”. Uns anos máis tarde, nas *Meditaciones del Quijote*, é a filosofía a encargada de ofrecer unha visión globalizadora do mundo, de acadar a síntese do pensamento. Mais a arte segue a ter unha misión “luciferina”, iluminadora: a función de expresar por “perceptos” aquilo que non pode ser comprendido por “conceptos”: a “Vida como problema”.

En 1911, nun artigo titulado *Problemas formales del arte gótico* –comentario a un libro de Worringer–, Ortega contempla a arte como un medio de acceder a alma dunha época e cultura determinada. Esta idea tomada dos filósofos das “*visions do mundo*” é, coido, a que con máis forza está operando no interés de Ortega pola arte ao longo da súa carreira de pensador. Ortega sorpréndese da misteriosa e compacta “solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas” (38). Así, a Catedral de Sigüenza e o Poema do Mio Cid serían para Ortega fillos da mesma espiritualidade, dunha mesma maneira de ver e sentir o mundo. A “*Weltanschauung*” maniféstase nas obras artísticas cecais mellor e denantes que en ningún outro campo da cultura. As interpretacións que as diferentes épocas fan dos temas eternos da arte, constitúen para Ortega un dos “documentos” máis relevantes para captar o estilo vital dunha época:

“Escultura, pintura y música, que parecen artes tan ricas, viven en realidad, sometidas a girar dentro de un zodiaco de temas eternos. (...)”

Por eso, aquellos temas primarios del arte pueden servirnos como confesionarios de la historia. Al enfrentarse con ellos cada época y ensayar su interpretación, declara las últimas disposiciones, la contextura radical de su ánimo. Y eligiendo un tema, persiguiendo las variaciones que en la historia del arte ha sufrido, vemos dibujarse la fisonomía moral de las edades, que vienen y pasan vertiginosas...” (39).

A concepción orteguiana –inspirada tamén en Worringer e Riegl– é de que cada época da historia trae un *estilo vital* propio, unha forma de ver a vida personalísima.

(38) *La deshumanización del arte* (1925); III, 354.

(39) “Tres cuadros de vino” (1911); II, 50-51.

Este estilo vital orixina, segundo Ortega, a aparición dun determinado *estilo artístico* que debe a súa razón de ser a aquel primeiro, máis radical e profundo. O filósofo, o historiador, o pensador que desexa acadar a “cosmovisión” dunha determinada época histórica terá que obrigadamente reparar no mundo da arte, pois nela, mellor que en nengunha outra manifestación humana, se expresa o sentir profundo do home. Para Ortega os artistas son as almas sensíbeis, mellor dotadas para rexistar os cambios profundos que se xestan escura, segredamente, no ventre da historia. Daquí que a arte recolla, antes que nengunha outra esfera da cultura a nova sensibilidade vital, a nova visión que do mundo se forma cada época, e a ela ten que acudir aquel que queira coñecer o pasado, diagnosticar o presente ou baticinar o futuro. Estas esixencias histórico-filosóficas son as que están na base de moitos dos seus estudos sobre artistas do pasado (Goya, Velázquez, Cervantes, Goethe, etc.) e dos análises que fai das obras de arte e artistas do seu tempo. A *Deshumanización del arte* formaría parte dunha triloxía —*El tema de nuestro tiempo, La Deshumanización del arte, La rebelión de las masas*— ca que Ortega, coido, pretendía facer un diagnóstico exhaustivo da sociedade do seu tempo. Descubrimos así por qué a Teoría e a Crítica da arte tiñan para el tan alto interés. No obedecía o seu amor e constante atención á arte só a razóns estrita, puramente, estéticas. A arte era un medio, cecais para el o máis importante, de palpar as entrañas da historia e de ler os segredos da personalidade dunha época; un instrumento de primeirísima relevancia para reconstruír o perfil vital dunha determinada sociedade e período histórico.

Esta irmandade de intereses que os seus escritos sobor da arte manteñen sempre cos adicados á historia das ideas ou a cuestións sociolóxicas, coido que lle concede á súa obra unha unidade profunda que nunha primeira e superficial lectura non é posíbel apreciar.

5. Un exercicio egolátrico

A arte interésalle a Ortega non samente por estas catro serias razóns que vimos de expoñer, senón tamén por motivos máis “lixeiros” pero non menos significativos á hora de comprender a súa personalidade de pensador hábil, erudito, capaz de saír airoso de asuntos nos que confesaba ser un ignorante. Gostaba de saltar ao “ruedo” para mancornar calquer asunto, lidiar calquer problema, e “sentar plaza” da súa arte de escritor diestro e inxenioso e de pensador enterado de todo o divino e humano. Non tiña reparo algún en escribir tanto da idea do principio en Leibniz, da orixe e epílogo da filosofía, facer unha interpretación da Historia Universal —Imperio Romano incluído—, como contarnos a vida dos Bereberes do Rif, as promesas da Pampa ou as belezas dunhas illas Galápagos que por certo, nunca coñeceu; igual de ancho se atopa tecendo pensamentos sobor do vó das aves aneladas, da intelixencia do chimpancé ou da “resurrección” da mónada, que meditando sobor de Europa, o Quixote ou a España invertebrada; con igual gravidade, co mesmo entusiasmo que escribe sobor de Platón, Kant, Descartes ou Einstein, relátanos os segredos de Abenjaldun, cons-

trúe a estética do anano “Gregorio el Botero” ou notifícanos que o seu amigo Pepe Tudela volta a meseta a ser gandeiro.

Ortega, certamente, era un mestre en facer novelas literarios de calquer tema. E un escritor omnívoro. Cara todo o que se move no infindo espectáculo vital amosa un hábito de rapiña, cecais signo da súa forte vocación periodística. Ortega críase o rei Midas do pensamento español. O tema máis insignificante, o asunto máis baladí, parecía dignificarse, irradiar novo sentido ao entrar no punto de mira da pupila orteguiana. Parecía a súa unha tarefa de indiscriminada fertilización ideal de temas, cuxa realidade derradeira fose a “generosa tarea de “inseminación” de la mente española”, como ven de chamarlle Rodríguez Huescar (40) a súa laboura. Verdadeiramente Ortega despregou unha xenerosa actividade coma escritor e pensador, coma reformador e animador dunha vida cultural que el contribuiu a elevar nunhas proporcións cecais aínda non suficientemente ponderadas e valoradas. Mais isto non quita para que este traballo meritório non estivese mesturado ou salferido dalgúns defectos e teimas personais que estamos a sinalar.

“En Ortega —subliña G. Díaz Plaja—, había una espectacularidad, un cierto “señoritismo”, un afán de figurar como enterado de cuanto acontecía en el mundo” (41). Un señoritismo cosmopolita, “dandy”, que sabía dosificar e moi sutilmente deixar entrever. Non se pode negar, non se pode silenciar ou descoñecer que Ortega, como fai xa anos dixera Corpus Barga, “es un caso soberbio de soberbia española” (42), que fixo certa demostración de prepotencia intelectual diante dos seus paisanos ao decirse amigo de figuras tan rexias do pensamento daquel tempo como H. Cohen, Max Scheler, Nicolai Hartmann, H. Heimsoeth, etc., amizade que nalgúns casos está certamente por demostrar. Igoal mostración de atrevimento e prepotencia fixo diante dos que mantiveran a hexemonía do pensamento filosófico naquela época:

“He estudiado *en Marburgo y en Leipzig y en Berlin*. He estudiado a fondo, frenéticamente, sin reservas ni ahorro de esfuerzo —durante tres años he sido una pura llama celtíbera que ardía, que chisporroteaba de entusiasmo dentro de la Universidad alemana. Con Nicolai Hartmann, con Paul Scheffer, con Heinz Heimsoeth he discutido sobre Kant y sobre Parménides—; (...) Luego he continuado años y años sumergido en la ciencia alemana hasta casi ahogarme. En algunas ciencias conozco case íntegramente la producción alemana, la importante y la insignificante, y como tengo bastante buena memoria, no es imposible que al encontrar un hombre de ciencia de quinto o sexto orden le recite un trabajo suyo aparecido hace muchos años en el rincón de una revista. Todo esto es verdad...” (43).

(40) Rodríguez Huescar: “Ortega: genio y palabra” en *Revista de Occidente*, nº 24-25, Madrid, mayo, 1983, pág. 231.

(41) Díaz Plaja, Guillermo: *op. cit.*, pág. 50.

(42) Corpus Barga: “Las siete vidas frustradas de José Ortega y Gasset” en *Cruz y Raya*, II, mayo, 1933, pág. 172.

(43) “Prólogo para alemanes”; VIII, págs. 20-21. O subliñado é noso. (Repárese nos recursos estilísticos que Ortega emprega para crear no leitor a sensación de prepotencia filosófica).

Foi, sen dúbida, un home que soubo crearse unha imáxe de sí mesmo que os españois creeron sen cuestionar. Como dixo o devandito Corpus Barga, o home-Ortega é unha obra máis de José Ortega y Gasset que tiña, con preferencia, que estar incluída nas súas Obras Completas. E difícil en tan poucas verbas coma as do texto que vimos de citar crearse mellor unha imáxe de erudito, “persoa enterada” e filósofo de pura cepa alemá. Ortega críase, e fixo crer, que era un pensador con “pedigree”. Como nos dí García Gómez, amigo íntimo de Ortega, “el desdén era buído y eterno: Ortega no conocía el complejo de inferioridad” (44). Gostáballe seducir, inquietar, ou, como manifesta Jorge Guillén (45), exercer a “fascinación” espiritual. Era un dramatizador, un sedutor nato. Aprendera este oficio, segundo propio testemuño (46), do seu mestre Cohen e soubo exercelo con indudábel éxito. Verdadeiramente, cecais nengún pensador tivese tanto eco e fose tan respetado no seu país como foi Ortega. “En este sentido —suliña Gonzalo Torrente Ballester— desde los tiempos de Erasmo no ha habido un caso de influencia intelectual comparable a la de Ortega” (47). Tamén é verdade que cecais non existise nengún que acumulase tanto poder cultural coma el. De todos os xeitos soubo exercelo para construírse unha fama de César do mundo cultural do seu tempo. Soubo expoñer con claridade e dramatismo tanto os temas máis humildes como os máis profundos. Sabía moi ben que mediante “... esta claridad engendraba en quien le oía una fuerte impresión de *seguridad* y, como consecuencia, de confianza” (48).

Amaba o perigo; gostaba de enfrentarse ao problemático, de chantarlle o dente a aqueles temas que desorientarían ao espectador ou crítico máis perspicaz. E a arte do seu tempo reunía certamente estas condicións. El mesmo recoñecía que “... el paisaje artístico de ahora se compone casi íntegramente de precipicios” (49), que “... en el orden estético todo se ha hecho problemático” (50). Sentiuse atraído polo doce vértigo da crítica da arte que, segundo el, “es de todas las faenas literarias la que exige mayor denuedo y atrae más riesgos” (51); sentiuse arrastrado por algo do que, paradoxicamente, se confesaba un “traseúnte”, un “ignorante” (52). Tales afirmacións

(44) García Gómez, Emilio: “Ortega en la intimidad”, na *Revista de Occidente*, nº 24-25, Madrid, mayo, 1983, pág. 129.

(45) Guillén, Jorge: “La fascinación de Ortega”, *Ibid.*, pág. 157.

(46) “De él aprendí yo a extraer la emoción del dramatismo que efectivamente yace en todo gran problema intelectual, mejor aún, que todo problema de ideas es” (Prólogo para alemanes”, VIII, 34).

(47) Torrente Ballester, Gonzalo: *Literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1964, pág. 212.

(48) Rodríguez Huescar, Antonio: *Op. cit.*, pág. 228.

(49) “Sobre la crítica de arte” (1925), en *La deshumanización del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pág. 162. Citamos desta edición porque este texto non aparece nas Obras Completas.

(50) *Ibid.*, pág. 163.

(51) *Ibid.*, pág. 161.

(52) “Pero necesito que durante la audición de estas lecciones tengan ustedes la bondad de mantener siempre a la vista plantado en el horizonte de su atención este hecho: que yo soy

coido que debémolas tomar coma un recurso retórico que el empregaba á hora de escribir ou disertar; era unha fina ironía que lle permitía ao final deixar maior sensación de omnipotencia no público ou “curarse en saúde” se o desenlace creaba unha relativa decepción. Cecaís Ortega puidera ter un certo descoñecemento da historia da arte ou dalgunhas das artes que el non practicaba, secomasí coido que Ortega era un home dunha fina sensibilidade artística, cultivada e refinada, posta de manifesto non samente na perfección do seu estilo, na riqueza maxinativa da súa lingoaxe e pensamento e no emprego case maestro da metáfora no xénero ensaístico, senón tamén no delicado gosto que tivo para detectar sabores e sinsabores dos novos movementos artísticos. Presumía de ser un home de fibra sensíbel a todos os mundos refinados —reais ou ideais— aos que puidera chegar a súa mente liberal. Ortega adicouse a teorizar sobor do refinado mundo da arte e a exercer a crítica artística levado tamén dese señoritismo intelectual egolátrico que o puxaba a sobresaír por riba dos seus contemporáneos, a amar os perigos da crítica, porque “sentir la fruición de lo problemático, deleitarse en su riesgo es síntoma de que no está uno consignado al corral, sino que tiene el ala larga, como el albatros, *amateur* de tormentas” (53). Non podía ser menos. Ortega era un escritor de “ala larga”, un albatros do pensamentos que aceptaba o desafío da tormenta artística desatada nos seus tempos. ¿Cómo ía deixar de ocuparse da arte, de non sentirse arrastrado por ela despois de dicir sobre as persoas que non reparan nel semellantes verbas?:

“Las personas exentas de sensibilidad y atención para el arte, esto es, los filisteos, son reconocibles por un peculiar anquilosamiento de todas aquellas funciones que no son su estrecho oficio. Hasta sus movimientos suelen ser torpes sin gracia ni soltura. Lo propio advertimos en el sego de su alma. Juzgado desde un punto de vista ampliamente vital, el “especialista suele producir la impresión de un idiota. Y es que falta en él la potencia fundente y efusiva del arte, que mantiene siempre despierta la fluidez psíquica, aguzándola en todos sentidos, alerta y vivaz” (54).

un gran ignorante en materia de historia artística que entiendo sobremanera poco de pintura, que nate la pintura he sido un transeúnte” (“Introducción a Velázquez” (1947); VIII, 558).

(53) “Sobre la crítica de arte” (1925); *op. cit.*, pág. 163.

(54) “El Quijote en la escuela” (1920), II, 295.