

## Ortega, Rosales y Velázquez: una mirada sobre un influjo convergente

Noemí MONTETES-MAIRAL  
Universitat de Barcelona

*Para Ramona Carasol Laburta e Isabel Peiret Schar,  
mucho más que hermanas.*

RESUMEN: Mientras que las generaciones del 98 y del 27 constituyeron un influjo determinante para los hombres del 36, y esta ascendencia se ha destacado reiteradamente en los estudios que analizan la poética de estos últimos, pocos han sido los críticos que han posado su mirada en la influencia que la figura intelectual así como el legado estético del filósofo José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-1955) —en especial de su obra *La deshumanización del arte* (1925) y del concepto de *deshumanización*— ejerció sobre los poetas del 36. En este artículo tratamos de paliar esta carencia, haciendo especial hincapié en la influencia del filósofo madrileño sobre el poeta y crítico Luis Rosales (Granada, 1910 - Madrid, 1992). Rosales escribió diversos artículos en los que reflexionaba sobre la obra del filósofo, y lo hizo fundamentalmente a partir de los diferentes ensayos que este publicara sobre la estética barroca —de la que Rosales era un experto— y, concretamente, sobre la obra del pintor Diego Velázquez (Sevilla, 1599 - Madrid, 1660). Analizando los estudios críticos de Rosales sobre Velázquez y Ortega y Gasset comprendemos mejor el pensamiento poético y lírico del poeta granadino, paralelamente a nuestro mayor entendimiento de las bases estéticas orteguianas.

PALABRAS CLAVE: Ortega y Gasset, Luis Rosales, Diego Velázquez, Generación del 36, Poesía de posguerra, *La deshumanización del arte*, Deshumanización, Trascendencia, Inmanencia, Realismo, Perspectivismo, Irrealización, Barroco, Filosofía, Arte, Estética, Crítica, Pintura, Raciovitalismo, Vitalismo, Circunstancia, Clásico.

ABSTRACT: While the decisive influence of the generations of 1898 and 1927 on the writers of the generation of 1936 has been repeatedly underlined in many studies devoted to the poetics of the latter, only a few literary critics have paid attention to the influence that the intellectual figure of the philosopher José Ortega y Gasset (Madrid, 1883 - 1955) —especially his work *La deshumanización del arte* (1925, *The Dehumanization of Art*) and his concept of *deshumanization*—exerted on the poets of the generation of 1936. In this article I try to counterbalance the deficit in research about this subject by focusing on Ortega y Gasset's influence on the poet and critic Luis Rosales (Granada, 1910 - Madrid, 1992). Between 1949 and 1980 Rosales wrote several articles discussing the philosopher's work, particularly his various essays on Baroque aesthetics—a subject in which Rosales could claim expertise—and, more specifically, his work on the painter Diego Velázquez (Sevilla, 1599 - Madrid, 1660). By analysing Rosales' critical stu-

dies on Velázquez and Ortega y Gasset I intend to reach a better understanding of the aesthetic principles of the latter.

KEYWORDS: Ortega y Gasset, Luis Rosales, Diego Velázquez, Generation of 1936, Post-Civil war poetry, *La deshumanización del arte*, Dehumanization, Transcendence, Immanence, Realism, Perspectivism, Unrealization, Baroque, Philosophy, Art, Aesthetics, Criticism, Painting, Ratio-vitalism, Vitalism, Circumstance, Classical.

### LA INFLUENCIA DE ORTEGA: IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA

Frente al influjo reconocido y extensamente analizado que la generación del 98 constituyó para los hombres del 36, quienes establecieron con ellos una tácita comunión de ideas, se le han dedicado muchos menos estudios al importante legado intelectual y estético que supuso el magisterio de Ortega sobre los miembros de este grupo. Primeramente efectuaremos un repaso por su influencia en el ámbito ideológico para seguidamente atenernos a su legado estético, en el cual trataremos de refutar ciertos marbetes que reclaman una revisión matizada de los mismos, como será el de demostrar hasta qué punto el debate y alcance de sus teorías sobre la *deshumanización del arte* —que no lo fue tanto— influyó notablemente en las líneas estéticas de la generación del 36.

Pese al abanderado liberalismo orteguiano, las coordenadas doctrinarias del filósofo obtuvieron un gran predicamento entre los intelectuales adscritos a Falange:

Al pensador madrileño debió la idea de la nación «como un dogma nacional, como un proyecto de vida en común»<sup>1</sup> y toda una retórica regeneracionista que se reharía en la oración fundacional de Falange, por José Antonio Primo de Rivera<sup>2</sup>.

Sus jóvenes discípulos<sup>3</sup> habrían de seguir su pensamiento, al igual que sucedió con Unamuno, con un entusiasmo y fervor<sup>4</sup> no exentos de reservas. Con el inicio de la

<sup>1</sup> Cita que José-Carlos Mainer recoge de Ortega y Gasset (1921: vol. II, 771).

<sup>2</sup> Mainer (1971: 18). José Antonio Primo de Rivera había leído y asimilado profundamente la obra de Ortega, especialmente su célebre y controvertido ensayo *La España invertebrada* (1921), en el que el filósofo planteaba, como solución para salir del caos político y social, que los intelectuales tomasen las riendas del poder. Esta teoría despertó un fuerte interés entre los componentes del 98 así como entre sus partidarios, compactados en un bloque ideológico de cariz liberal. Ortega, Marañón, Unamuno, Pérez de Ayala, etc., habrían de representar un papel decisivo para alinear a los intelectuales y a las masas a favor de la República.

<sup>3</sup> Como tal se consideraba Luis Rosales, quien afirmaba que fue Ortega «quien me amuebló la cabeza, quien me enseñó a pensar, quien me ordenó las ideas hasta hacerlas constituir un todo. Unamuno, el incitador, y Ortega, el ordenador. Yo era, además, el único orteguiano del grupo. Los otros eran poco orteguianos [...] Yo, en cambio, admiraba al filósofo madrileño, y de ahí parte mi absorción y mi asimilación de su pensamiento, que no titubeo en entender como la base de mi propia actitud ante la vida», en Matamoro (1983: 276-7).

<sup>4</sup> «Con todo, la influencia de Ortega me parece mayor [que la de Unamuno]. La generación del 36 está empapada de orteguismo: como discípulos suyos se reconocen María Zambrano, Rodríguez Huéscar, Marías, Laín... y no muy alejados José Luis López Aranguren y José Ferrater Mora. Ortega fue el más escuchado de los maestros. Lo leíamos en el periódico, cada mañana; lo leíamos en los li-

posguerra, Ortega perdió gran parte de su predicamento entre los jóvenes, situación de la que apenas lograría recuperarse de manera muy tibia ya en la década de los cincuenta<sup>5</sup>.

A Ortega se le criticaba su petrificación en la estética de la década de los veinte y treinta cuando los tiempos exigían aires nuevos<sup>6</sup>, y lo cierto es que se le eliminó de las principales plataformas culturales, convirtiéndose en el gran ausente del pensamiento intelectual español de posguerra, ya que incluso Unamuno —como escritor profundamente religioso— estuvo más ampliamente representado que él<sup>7</sup>. Se acusó a Ortega de frialdad ilustrada, de pertrecharse en su aislamiento de élites intelectuales, pero debe reconocerse que, junto a los pensadores del 98, pocos se habían comprometido tanto con la sociedad y la cultura nacionales. De hecho, resulta obvia la importancia del compromiso social que por regla general, desde que se acuñó el término *intelectual* a fines del siglo XIX, ha venido remarcando la necesidad de adecuar la creación artística con la circunstancia nacional —con la unidad nacional, proyecto que recogieron y se apropiaron los ideólogos falangistas—.

Asimismo se vinculó esta necesidad de un arte nacional con un postura pedagógica<sup>8</sup> que a menudo han venido mostrando los creadores y pensadores peninsulares

bros, esperados con ansia. Tal vez nunca otro escritor de nuestra lengua haya contado, en España y fuera de ella, con tanta admiración razonada, ni haya influido sobre los jóvenes como influyó Ortega, hasta 1936», en Gullón (1965: 24).

<sup>5</sup> Acerca de la influencia orteguiana de raíz liberal a partir de los años 50 entre los intelectuales de posguerra —especialmente sobre Pedro Laín Entralgo, José Luis López Aranguren, Julián Marías y Paulino Garagorri—, *vid.* Díaz (1983: 92 y ss.), así como Marrero (1961).

<sup>6</sup> O como se reseña en el editorial de *Alférez* (enero de 1949, 3) a raíz de la vuelta del filósofo madrileño a España: «Después de diez años de ausencia, Ortega ha vuelto para reencontrar exactamente el mundo que había perdido —damas y caballeros anclados en 1930— y no un mundo nuevo [...] Su palabra no puede equiparar la primera línea de nuestras necesidades, sino una segunda línea de menor tensión» y tras una descripción del «aborrascamiento» histórico, cultural y espiritual sufrido tanto en el resto del mundo como en España a partir de 1930, agrega «Pero Ortega atraviesa estos años a pie enjuto con su filosofía a cuestas sin dejarla [*sic*] perder nunca su aire escrupulosamente frío y secular [...] Ortega es el padre de casi todos los españoles que piensan incluidos muchos de los que combaten. Pero no nos parece que hoy pueda hacer de atalaya; al menos si no logra escapar de esta isla de 1930»; recogido en Gracia (1994: 78-80).

<sup>7</sup> Así lo señalan Dupuich da Silva & Sánchez Diana (1965), arguyendo al respecto su carácter de intelectual laico, y, no obstante «su presencia estaba viva, sin embargo, en algunos de los intelectuales de *Escorial*: Pedro Laín Entralgo, Xavier Zubiri [...] apenas se publican en el país algunos ensayos del escritor y filósofo madrileño, que no son los más significativos. Hasta 1947 no se hace la primera edición de posguerra de sus *Obras Completas*» (1965: 449).

<sup>8</sup> En su artículo acerca del plan Morente, Lapesa relaciona la creación y ejecución del plan didáctico con un texto anterior de Ortega: «Ortega y Gasset publicó entonces —1930— sus reflexiones sobre la *Misión de la Universidad*, donde señalaba los propósitos que cumplir y las renunciaciones imprescindibles [...] El programático dictamen de Ortega no fue desoído. A los pocos meses, en septiembre de 1931, el Ministerio de Instrucción Pública promulgó un plan de estudios que suponía la total reestructuración de la Facultad; y en enero de 1932 creó en ella la Sección de Pedagogía», en Lapesa (1968: 82). Como podemos advertir, la Facultad de Letras, la figura de Ortega, el liberalismo de la ILE auspiciado por Morente, etc., acaban confluyendo en más de un aspecto. Y demuestran sobradamente la mayoría ideológica liberal de los más amplios sectores intelectuales de la época.

a lo largo de nuestra particular historia del pensamiento y del arte —de la cual el arraigue de la filosofía krausista<sup>9</sup> es ejemplo clave—. Formación esta que habitualmente suele correr pareja con la experiencia personal del escritor, reforzando aún más, si cabe, su imprescindible deber para con la sociedad.

Ortega y Gasset, heredero de la dialéctica finisecular, liderará en gran parte el movimiento de pujanza intelectual del primer tercio del presente siglo. Su defensa de la *razón vital* —frente al *irracionalismo* modernista—, matizada de historicismo e innato didactismo, le convierten en una figura clave de la reforma social, intelectual y artística del siglo XX. Y pese al mutismo cernido sobre su obra, la solidez de sus fundamentos intelectuales continuarían fertilizando el ámbito del pensamiento y el arte españoles, a pesar de los propósitos o despropósitos gubernamentales.

Se suele juzgar a menudo la ambivalente postura del Ortega de *La deshumanización del arte* de manera simplista. Se interpreta su tan a menudo considerada y ponderada *deshumanización* contraponiéndola al neorromanticismo simbolista<sup>10</sup> que le precedió, así como al intimismo trascendente —por contraste *rehumanizado*— que le habría de suceder. Pero lo cierto es que si nos atenemos estrictamente a los textos apreciaremos que no solo su popular ensayo de 1925 presenta puntos de obvia ambigüedad, sino que posteriormente Ortega aún habría de incidir más en los aspectos de su obra que preconizaban el vitalismo como punto clave para concebir la realidad. Vitalismo-existencialismo de esencial relevancia para definir la poética de la literatura de posguerra, uno de cuyos aspectos claves habría de constituir la capacidad de aunar tradiciones y posturas literarias divergentes, en un ansia de totalización de la realidad centrado en un vital intersubjetivismo claramente heredado de la filosofía estética orteguiana<sup>11</sup>.

Quizá uno de los primeros puntos de convergencia entre el pensamiento de Ortega y el de los hombres del 36 deba vincularse a sus tempranas *Meditaciones del Quijote*, las cuales manifiestan no únicamente el vínculo de Ortega con la generación

<sup>9</sup> Acerca de la relación entre Ortega y la ILE, véase el artículo de Díaz (1987), donde detalla cada una de sus confluencias filosóficas, políticas y estéticas, señalando que en la etapa de posguerra llegaron a identificarse la liberalidad abanderada por orteguianos e institucionistas. Julián Marías, por contra, trató de minimizar sus puntos de convergencia, quizás por si de este manera la hagiografía del maestro pudiese verse mermada, cfr. Marías (1960, 1983).

<sup>10</sup> Sin embargo, los puntos de confluencia entre los escritores del 98 y Ortega no son aspectos tan desacordes como podría pensarse. De hecho, cuando Machado publica en 1912 *Campos de Castilla*, ya había dado un giro en su poética a la búsqueda de lo eterno en el compromiso social —que no político—, compromiso que habría de singularizar el resto de su producción literaria, más cercana al pensamiento de Ortega que el virtuosismo simbolista de sus primeros libros: «...el secreto de Machado, poeta de lo eterno, es saber fundir en perfecto equilibrio alma y mundo [...] puede distinguirse en el proceso creador una fluctuación interior entre intimidad y objetividad a medida que transcurre el tiempo [...] como Ortega, no desdén los intereses humanos y nacionales, pensando que en su más noble alcance el arte reside en las realidades perennes», en Phillips (1989: 59-61).

<sup>11</sup> «Ortega veía el arte como una forma, acaso la más vital, de comunicación [...] La comunicación es intersubjetiva o no lo es». En Xirau (1984: 80-1).

precedente, sino la demostración de su intrínseca identidad española<sup>12</sup> —noción que, junto a la de unidad nacional, tanto provecho habría de aportar en la ideología de los vencedores—. Una identidad que también habría de constituirle a sí mismo, y no solo en el momento en el que opta por enmarcarla en su circunstancia nacional, sino principalmente por decidir situarla en su circunstancia histórica. De este modo sentaría las bases de una concepción crítica de raigambre historicista en la línea de Menéndez Pidal, que tan fecundos frutos habría de reportar a las generaciones posteriores<sup>13</sup>. La razón vital se transforma en razón historicista, la pluralidad de la circunstancia se relativiza por su identidad histórica, cuya esencia es la evolución, el progreso, el movimiento<sup>14</sup> como punto de unión de la vida en la historia<sup>15</sup>. De ahí su concepción de la vida como principio y fin de cualquier circunstancia, sobre la que se aúnan todas las posibles perspectivas.

Lo esencial para Ortega consiste en replantearse el papel de la tradición, de los textos en la situación en que surgieron frente a su posición actual. De esta manera la nueva concepción del arte en la historia que el filósofo madrileño planteará en los años veinte logrará encauzar su sensibilidad histórica adecuadamente: «Por fin hemos llegado a sentir el pasado como tal, es decir, como algo distinto del presente [...] como algo que fue y ya no es», aspecto aplicable también al arte, siendo el del pasado fruto de la sensibilidad pretérita, no de la actual. Lo que origina que el arte nuevo sea fruto de su tiempo subyace en su amor al pasado como tal, «en su virtual dimensión de inexistente, y un asco al pasado cuando pretende prolongar fraudulentamente su gravitación sobre la actualidad»<sup>16</sup>. A tenor de lo expuesto podría dar la impresión que Ortega reniega de la herencia del pasado —recordemos la importancia que los hombres del 36 le otorgarían a la tradición literaria, aspecto firmemente inherente a sus

<sup>12</sup> Recordemos completa la frase más conocida de las *Meditaciones del Quijote*: «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo», en la que la circunstancia puede sustituirse por España (Ortega y Gasset 1990: 77). En otros momentos también advertimos su preocupación por la realidad española, como en la sentida exclamación «Dios mío, ¿qué es España?» (*op. cit.*: 168), tras la cual se responde a sí mismo que los que amen las posibilidades españolas «tienen que cantar a la inversa la leyenda de la historia de España, a fin de llevar a su través hasta aquella media docena de lugares donde la pobre víscera cordial de nuestra raza da sus puros e intensos latidos» (*op. cit.*: 173).

<sup>13</sup> «Ortega [...] aspira a poco más que mover los ánimos a la reflexión, al amor por las cosas, a la flexibilidad de las perspectivas (el gran tema de todo el libro) [...] lo importante de las *Meditaciones* reside en la entronización española del principio de pluralidad y relativización (lo que llama aquí la idea de *circunstancia*) y del principio historicista, dos aspectos que caracterizan el desarrollo del pensamiento burgués». En Mainer (1987<sup>4</sup>: 142-3).

<sup>14</sup> «La necesidad de sentir la vida, de sentirse vivir, es el origen en Ortega del método de la razón histórica. La vida no es naturaleza [...] es cambio, es historia» (J. L. Molinuevo en Ortega y Gasset 1995: 46).

<sup>15</sup> «La verdadera realidad histórica no es el dato, el hecho, la cosa, sino la evolución que con estos materiales fundidos, fluidificados, se construye. La historia moviliza, y de lo quieto nace lo rauda», en «Sobre el punto de vista de las artes» (Ortega y Gasset 1999<sup>6</sup>: 175). Recordemos, asimismo, que los hombres del 36 mostraron una actitud de *tibieza* política frente a una decidida apuesta por la historia y por la vida, como en más de una ocasión habría de declarar Rosales.

<sup>16</sup> «Sobre la crítica de arte» (Ortega y Gasset 1999<sup>6</sup>: 199-200).

fundamentos estéticos— por el mero hecho de ser reflejo de una sensibilidad caduca. No es así. Ortega rechaza aquella concepción del arte que se ha estancado en su época, que no es capaz de incidir sobre los tiempos venideros, mientras que acepta y promueve las formas de arte pretéritas pero estéticamente contemporáneas del hombre actual: «el arte del pasado es arte [...] en la medida que aún es presente, que aún fecunda e innova»<sup>17</sup>. No olvidemos esta perspectiva crítica historicista de la obra de arte<sup>18</sup>, porque cuando la retomemos al plantearnos su herencia entre los poetas del 36 —y recordemos que Rosales se consideraba el «más orteguiano» de los poetas del «grupo Escorial»—, observaremos que la influencia del pensamiento intelectual del filósofo madrileño representará un elemento clave en la concepción crítica de la literatura de este grupo generacional.

La noción de perspectiva, íntimamente relacionada con la de circunstancia<sup>19</sup>, pretende la superación individualista del arte y de la vida, humanizándola al abrir el horizonte plural de la relativización crítica del arte<sup>20</sup>. La generación del 14, tan cercana en el tiempo y en muchos presupuestos intelectuales de formación de minorías a sus predecesores del 98 percibe la necesidad de *matar al padre* para poder hacerse un hueco, para individualizarse frente a las grandes figuras precedentes. También los miembros del 98 tuvieron que determinar sus propias señas de identidad sumiéndose en un idealismo radical, trascendido y anticientifista, que los novecentistas, mucho más eclécticos, habrían por fuerza de rechazar.

Ortega, por otro lado, habría de encauzar su postura ontológica paulatinamente. En sus escritos tempranos no responde de la misma manera a idénticas cuestiones que en los editados al final de su vida. El primer Ortega desdeña la trivialidad, acepta la existencia de «universos espirituales» y aún se halla *contaminado* de trascenden-

<sup>17</sup> «El arte en presente y en pretérito» (Ortega y Gasset 1999<sup>6</sup>: 204).

<sup>18</sup> «Ortega rechaza el recurso a preceptos normativos *a priori* creados por el intelecto puro, o a intenciones pragmáticas alimentadas por la inutilidad, o a prácticas consuetudinarias fundadas en la inercia. En materia crítica, como en metafísica o en moral, todo individuo es un punto de vista en un universo concebido como una infinita irradiación de perspectivas. Hacer crítica literaria es, en suma, acomodar la teoría del *perspectivismo* a la literatura. Es una labor de enfoque. El crítico ajusta su propia visión a la distancia en que, entre el sinfín de cosas que pueblan el horizonte de sus vida, se encuentra una determinada obra literaria». En López Morillas (1961: 135-6). Como ya se advierte, y más adelante abundaremos en ello, la base metodológica en la crítica de Rosales no solo proviene de la escuela estilística de Dámaso Alonso, sino que la influencia de Ortega representó un legado sistemático de gran calibre.

<sup>19</sup> Cfr. el prólogo orteguiano «Lector...» que abre las *Meditaciones del Quijote*.

<sup>20</sup> «Todo lo demás fluye, con esa *libre necesidad de lo humano* [...] el carácter circunstancial y vital —biográfico— de la realidad impone la evidencia de que el conocimiento concreto es *interpretación*, descubrimiento de un *logos* o sentido de las cosas, radicadas en una perspectiva vital», y de ahí a la noción del concepto que «ligado a la percepción, de la visión activa, lleva a Ortega a la hoy famosa interpretación de la verdad como descubrimiento», y a algo que le hizo acercarse a una metafísica de la vida humana: «la posibilidad, claramente entrevista en estas páginas, de una *razón vital*». En Marías, Julián: introducción a las *Meditaciones del Quijote* (Ortega y Gasset 1990: 28).

cia<sup>21</sup>. A pesar de que ya advirtamos su aceptación tanto de la naturalidad como de la abstracción en el arte —que no el exceso de ambas: «la salud es la liberación de todo *pathos*, la superación de todas las fórmulas inestables y excéntricas»<sup>22</sup>—, debido al hecho de presentar ambas posturas hondos fundamentos vitales. De este modo, defendiendo que «la religión y la poesía no pretenden ellas suplantar esa vida, sino que la sirven y diaconizan [...] La religión y la poesía son para la vida»<sup>23</sup>, el filósofo madrileño marca ya una pauta que ilumina tanto su postura estética y ontológica como la influencia vital —no religiosa—, que los hombres del 36 habrían de percibir.

Rechaza Ortega los extremos porque en ellos la vida se trastoca en trascendencia nebulosa o en vacío trivial. Lo intrínsecamente humano es el armónico centro, el realismo «sin imaginación» entre lo natural y la abstracción, que reinterpreta la vida desde y para el hombre. Paralelamente poesía y religión —máximas potencias de conocimiento ontológico— deben ceñirse a la vida, secundarla. Todo en la medida humana, a la medida humana, tal y como se vino realizando en el período humanístico, donde la armonía renacentista era alumbrada por una estética y una filosofía antropocéntricas. Lo que Ortega denomina *realismo* no es más que el clasicismo eterno, perenne, que no ha de variar con el transcurrir del tiempo. No es que Ortega deshumanice, sino que apea el genio simbolista finisecular del altar heredado del romanticismo al que este se había elevado.

Y al hilo de esta tendencia retoma Ortega el humanismo renacentista que tanto fruto habrá de dar al arte de los años veinte, en el que las nuevas generaciones pretenden transmutarse en escuderos de Garcilaso y seguidores del esteticismo gongorino. Esteticismo que se sabe —como propugnará Ortega tres años más tarde, en la redacción del «Ensayo de estética a manera de prólogo»—, surgido del intimismo sintiente pero irrealizado desde la visión objetiva. Visión fundamentada en el ver y el conocer la realidad, objetivándola, recreándola mediante la labor artística: el hombre no es la realidad en sí, sino la visión transida de perspectivismo de la misma:

[...] para que yo sea *mi* dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente [...] La intimidad no puede ser objeto nuestro ni de la ciencia, ni en el pensar práctico, ni en el representar imaginativo. Y, sin embargo, es el verdadero ser de cada cosa [...] *El arte es esencialmente IRREALIZACIÓN* [...] es la esencia del arte creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales [...] La peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas es el estilo [...] el estilo es el hombre<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> A pesar de su innata suspicacia y rechazo de las veleidades y fervores místicos, Ortega no deja de aceptar la limitación humana: «Con la limitación que ha puesto en nuestros nervios una herencia secular, aprendemos la existencia de otros universos espirituales que nos limitan, en cuyo interior no podemos penetrar, pero que resistiendo a nuestra presión nos revelan que están ahí, que empiezan ahí donde nosotros acabamos» («Arte de este mundo y del otro», Ortega y Gasset 1999<sup>6</sup> 105).

<sup>22</sup> *Op. cit.*: 107.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> «Ensayo de estética a manera de prólogo». En Ortega y Gasset (1999<sup>6</sup>: 146-60).

Se trata de un ensayo apologético del subjetivismo como la opción más humanizada de desrealización artística. Ortega no pretende, como Zola así lo defendía, que el *écran*, el filtro del autor sea lo más transparente posible; no procura una estética behaviorista, sino que por el contrario aboga por el artificio personalizado, estilizado, un tamiz que sea tan fino o tan grueso como la exclusiva expresión de su autor se lo haya de dictar. En su objeto de ahondar en la subjetividad artística distinguirá en «Sobre el punto de vista de las artes», publicado un año antes de *La deshumanización del arte*, la gradación que se establece en la historia de las ideas estéticas: desde el intento de representar de la manera más fidedigna posible la realidad exterior, a posteriormente tratar de figurar las sensaciones, la subjetividad; para finalmente, con las vanguardias, tratar de recrear las ideas: la intrasubjetividad, la conciencia.

Es el salto al ámbito del inconsciente, el aspecto más cercano a la relativización, el elemento nuclear de la renovación estética del siglo XX. El romanticismo confluyó en la autoría artística; por su parte, el simbolismo-vanguardismo (siendo el surrealismo la rama vanguardista más profundizadora en las capacidades y límites del subconsciente humano), heredero de una época donde el *yo* ha perdido su inmutabilidad disgregado en una relativización multiperspectivista al tiempo que erguido en el máximo protagonista de la nueva era, ahonda en el absoluto misterio de la naturaleza del *yo*. Y el único modo de expresar el desconocido inconsciente es irrealizando el propio subjetivismo.

En *La deshumanización del arte* observamos aspectos que Ortega ya había venido señalando y desarrollando a lo largo de las páginas de sus estudios anteriores. Aparece el perspectivismo, el arte como irrealización sublime, la preponderancia de una realidad contemplada en intelección por encima de la vivida, o la ceguera hacia el mundo exterior del creador vanguardista, quien opta por revelar artísticamente «los paisajes internos y subjetivos»<sup>25</sup>. La mayoría de ellos ya habían sido desplegados o esbozados en ensayos anteriores, pero quisieramos hacer especial hincapié en su exposición teórica acerca de la *deshumanización* del arte, en el desprecio hacia lo humano que aparece en el texto. Hemos venido afirmando, a la luz de otros estudios estéticos anteriores y, como veremos seguidamente, también posteriores, que cuando Ortega en este ensayo defiende el concepto de *deshumanización*, arremetiendo contra lo *excesivamente humano*, su postura no difiere de la defensa de un arte humano, vital, que él mismo había venido desarrollando en otros ensayos. Lo que en realidad refuta es la significación que de arte humano como fragmento de vida había sido expuesta y defendida tradicionalmente hasta entonces, pero no en el sentido que hasta el momento de la publicación de *La deshumanización del arte* él le había venido dando al término. «Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos»<sup>26</sup>. Para Ortega lo «genéricamente humano» es lo inteligible para todos, el arte que trata de copiar la realidad con la mayor exactitud posible, el realista decimonónico, tanto el romántico como el naturalis-

<sup>25</sup> «La deshumanización del arte» (Ortega y Gasset 1999<sup>6</sup>: 79).

<sup>26</sup> *Op. cit.*: 52.

ta<sup>27</sup>, aquel cuya máxima ambición consiste en ser extracto de vida. De ahí su popularidad, su *humanidad*. En cambio, Ortega postula la «eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista»<sup>28</sup>. Nada que ver con el concepto que de *humano* había venido desarrollando en ensayos anteriores.

Si consideramos los siete puntos clave que defiende como preceptos esenciales del arte nuevo, advertimos que la deshumanización orteguiana atiende fundamentalmente al rechazo de la trascendencia y del arte concebido como mera copia de la vida que al concepto de lo humano hasta entonces definido por su doble entidad, natural y abstracta. Y he aquí, quizá, uno de los puntos claves de la posible ambivalencia léxica del concepto de *deshumanización*. Ortega debería haber titulado su ensayo *La inmanencia del arte*, o *La intrascendencia del arte*, porque en eso realmente consistía su pretensión: liberar al arte de su carga de gravedad, de trascendencia<sup>29</sup>, para embeberlo de humanidad, pero de humanidad intrínseca, sin cargas de infinitud, con todo lo que ello conlleva de asunción de razón y vida al tiempo, de desrealización intelectual. Si los hombres del 36 rechazarían la inmanencia estética propugnada por Ortega, sí en cambio aceptarían toda la carga de responsabilidad racional, vital y temporal de la herencia orteguiana.

El mayor encono del filósofo se encauza hacia el arte decimonónico, y frente a él identifica deshumanización y deformación de la realidad<sup>30</sup>, lo que en estudios anteriores había calificado como *irrealización* o *desrealización*, conceptos estos últimos mucho más propios de Ortega y difícilmente ambiguos. De ahí que prosiga considerando que «Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven»<sup>31</sup> —en aparente contradicción con lo defendido en «Sobre el punto de vista de las artes», donde postulaba que la realidad recreada por el vanguardismo era la intrasubjetiva—, para indicar más adelante que «El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque este es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo claridad, mediodía de intelección [...] El placer estético tiene que ser un placer inteligente»<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> «Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista» (*op. cit.*: 54).

<sup>28</sup> *Op. cit.*: 55.

<sup>29</sup> Vicente Cacho Viú, en relación a las posturas antitéticas entre Unamuno y Ortega, afirmará de este último: «Su innata voluntad de mediodía le lleva a desconfiar casi instintivamente —de ahí la objeción de Unamuno [...] de toda vida inefable de conocimiento: no niega, ahora ni nunca, la existencia de una realidad que trascienda el conocimiento humano, pero, al considerar problemáticas sus vías de acceso, se desentiende de ella para su explicación del universo en torno»; postura que no variará, ya que incluso en 1934, cuando parecía que podría darse un ligero acercamiento entre ambos intelectuales, poco antes de morir el primero, aún así Ortega «mostró su escasa simpatía por esas formas de religión denigradoras de la razón humana» —donde la alusión a Unamuno era evidente— (Cacho Viú 1986: 88 y 97).

<sup>30</sup> Cfr. Ortega y Gasset (1999<sup>6</sup>: 63).

<sup>31</sup> *Op. cit.*: 68.

<sup>32</sup> *Op. cit.*: 68-9.

La diferencia es obvia y extrema entre lo afirmado hasta un año antes de la publicación de *La deshumanización del arte* y lo que en este último ensayo postula. Y sin embargo, la base es la misma. La divergencia es meramente conceptual. Ortega, probablemente para hacerse entender mejor, para mostrarse más radical en sus propuestas o para individualizarse aún más respecto de la generación precedente, varía los términos utilizados, pero tras ellos debemos advertir las diferencias. ¿Qué entiende entonces Ortega por «genéricamente humano»?; cabe cuestionarse de nuevo. El filósofo parece rechazar tanto lo personal como lo inconsciente, mientras en ensayos anteriores había defendido la peculiaridad individual como lo más radicalmente intrínseco a preservar en la creación de un estilo particular<sup>33</sup>, así como la intrasubjetividad a modo de carta de naturaleza del vanguardismo<sup>34</sup>. La respuesta la podemos conjeturar a partir de una afirmación posterior:

Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte muy semejante al que siempre ha sentido el hombre selecto ante las figuras de cera [...] ¿Qué significa ese asco a lo humano en el arte? ¿Es por ventura, asco a lo humano, a la realidad, a la vida, o es más bien todo lo contrario: respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como es el arte?<sup>35</sup>

O lo que viene a ser lo mismo: «Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo»<sup>36</sup>.

Lo que sostiene Ortega no es un rechazo a lo personal, a lo íntimo cuando estos aspectos se encauzan mediante la humana inteligencia, sino que repudia la somera imitación de la realidad humana cuando esta únicamente pretende, como las figuras de cera, acercarse lo más posible a la realidad, a la vida, sin que medie el filtro de una *supra* e *infrarrealidad* que tamice la expresión de lo personal y lo psíquico cuando estos aspectos se muestran bajo total desnudez. Ahí está la clave. Porque lo más hondamente humano, lo que de modo más inherente identifica a la humanidad es la inteligencia y la razón.

Los hombres del 36 en muchos aspectos habrán de asimilar las bases ideológicas y estéticas de Ortega, pero les impondrán un sello distintivo. El ámbito intelectual será altamente valorado, pero se teñirá de emoción íntima<sup>37</sup>; el subjetivismo personalizado se enriquecerá de alteridad; la inmanencia se volcará hacia la trascendencia; la

<sup>33</sup> Como por ejemplo en «Ensayo de estética a manera de prólogo».

<sup>34</sup> Cfr. «Sobre el punto de vista de las artes». (Ortega y Gasset 1999<sup>6</sup>: 175-94).

<sup>35</sup> «La deshumanización del arte» (Ortega y Gasset 1999<sup>6</sup>: 70).

<sup>36</sup> *Op. cit.*: 76.

<sup>37</sup> «[...] toda poesía, igual que todo arte, parte primero de un hecho. Este hecho es lo que cuenta [...] Lo primero que tienes que hacer es darle forma artística, pero además, tienes que darle nueva vida [...] Hay que hacerlo vivir de otra manera. En esta operación intervienen las tres grandes facultades creadoras: la imaginación configurante, la inteligencia sintiente, y el subconsciente. Tan sólo la poesía puede reunir las tres, unificarlas y fundirlas». En Rosales (1983: 26). Probablemente Ortega también defendería estas tres coordenadas de la poética rosaliana. Las diferencias a menudo solo son de matiz.

temporalidad abandonará los moldes del progreso histórico para amplificarse hacia una concepción más abierta, envolvente, circular de la historia, que no desdeña su vocación de eternidad. Bajo las plumas de los hombres del 36 las bases ideológicas de Ortega ampliarán sus márgenes, se harán más integradoras.

### ROSALES, VELÁZQUEZ Y ORTEGA

Entre 1949<sup>38</sup> y 1950 Rosales publicará tres ensayos sobre pintura<sup>39</sup>, dos de los cuales versan sobre la pintura de Velázquez y se hallan en la órbita de los estudios estéticos de Ortega acerca de la pintura velazqueña. Son ciertamente interesantes por varias razones: porque inauguran una nueva faceta del poeta granadino, la de crítico pictórico; porque nos muestran una cercanía entre Rosales y Ortega francamente llamativa (no era un filósofo cuya obra atrajese en esos años una amplia recepción crítica), y porque no podemos olvidar que estos ensayos fueron redactados en fechas tan significativas como los años 1949 y 1950, de manera que cualquier juicio estético que en ellas se deslice reviste gran interés. Sea como fuere, tanto Velázquez como Ortega fueron dos figuras capitales en el crecimiento intelectual, humano, artístico, estético y vital de Rosales. No es baladí que sea en un momento tan crucial, en un punto tan inflexivo como lo es el periodo que media entre la publicación de *La casa encendida* (1949) y *Rimas* (1951), que Rosales decida estudiar la obra de Velázquez apoyándose en los parámetros críticos de Ortega. No obstante, ante este cúmulo de hechos se nos plantean numerosos interrogantes, se nos abren varios frentes, además de los arriba mencionados, que trataremos de desentrañar: ¿Cuál es la visión de Ortega de la estética barroca a finales de los años cuarenta? ¿Qué opinión le merece al filósofo madrileño la obra de Velázquez? ¿En qué sentido ambos criterios pueden resultar coincidentes con la estética de Rosales en esos años, y cómo pueden influir en su labor poética y crítica?

### EL BARROCO Y VELÁZQUEZ PARA ORTEGA Y GASSET

La opinión de Ortega sobre el período, el arte y la literatura barrocos no se mantendrá unívoca, sino que experimentará sucesivas matizaciones a lo largo de su labor crítica, máxime cuando el concepto que del citado período tenía la intelectuali-

<sup>38</sup> En 1948 y 1949 Rosales publica en la revista *Mundo Hispánico* dos poemas, uno perteneciente a *Retablo Sacro del nacimiento del Señor*, «Canciones del llamamiento a los pastores» (Rosales 1948), y otro a *Abril*, el primero del libro, «Primavera morena», en esta ocasión bajo el título de «Primavera» (Rosales 1949a). En ambos casos no revisten modificación alguna respecto de las versiones de los poemas tal y como fueron publicados en su día en volumen, de ahí que simplemente los citemos pero no los comentemos.

<sup>39</sup> Rosales, Luis (1949b, 1949c, 1950). No comentaremos el segundo de ellos, «Sobre pintura», muy breve, porque los juicios que en él desliza Rosales también los incluye en cualquiera de los otros dos, mucho más extensos, que redacta antes y después.

dad artística española coetánea habría de variar también considerablemente. La época barroca ha venido siendo considerada como el momento no solo más brillante, sino más intrínsecamente español de nuestras artes y letras, y ya conocemos las suspicacias que lo «intrínsecamente español» habrá de despertar en Ortega, quien se sentía mucho más próximo al idealismo clasicista o medieval<sup>40</sup> que a la *decadencia* barroca, exenta de vitalidad<sup>41</sup>. Sin embargo años más tarde, en el ensayo «La voluntad del barroco» matizaría su rechazo, en lo que habría de significar el punto de partida de la recuperación de este período, al considerar que ostentaba una fuerza dinámica de la que carecería la armonía renacentista. Frente al desdén que esta etapa inspiraba en el siglo XIX, considerada confusa y de mal gusto, Ortega valoraría la *dynamis* barroca: «El giro es inmejorable; en esto consiste lo que hoy, y, por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse»<sup>42</sup>.

Si Ortega valoraba los clásicos se trataba efectivamente en la medida en que estos revivían al inyectarles los contemporáneos su sangre, recreándolos en la circunstancia actual y sin que perdieran un ápice su riqueza comunicativa y estética. De ahí su frescura y perennidad intachables, susceptibles de continuas reinterpretaciones, siendo el clásico «pauta de perfección en cada momento. Clásico es todo lo que expresa la verdad universal; por eso conserva su actualidad en todos los tiempos; en cambio las obras típicas de una época determinada pasan irremediamente con su circunstancia»<sup>43</sup>. Ortega solía apreciar la historia de las ideas estéticas en virtud de sus figuras señeras, más que como caldo de cultivo generalizado. De ahí su reconocimiento y debilidad por Velázquez o por Goya, especialmente hacia el primero de ellos, con quien se sentía particularmente identificado.

Velázquez se distinguió, y en gran parte en este aspecto radica su genio creador y su originalidad renovadora, por obtener unas hondas y personales visiones de la realidad a partir de impresiones de la misma, reafirmadas por un estilo aparentemente inacabado, abocetado: irrealizado. Del mismo modo habrá de comportarse Ortega en su misión crítica, tendente a esbozar conceptos para que la perspectiva del lector acabe recomponiendo lo argumentado, en una suerte de postura reivindicativa de la sub-

<sup>40</sup> Consideraba favorablemente Ortega la idealización artística tanto de la postura noble del amor cortés como del subjetivismo picaresco plebeyo, ya que ambas actitudes tamizaban la realidad en función de sus intereses personales y colectivos. *Vid.* al respecto Morón Arroyo (1983: 181-2).

<sup>41</sup> Así opinaría en 1913 al criticar una colección literaria iniciada tres años antes, los «Clásicos castellanos»: «Puede ser que tuviera en general una visión negativa del barroco; era lo común en su tiempo. Pero una cosa es clara: Ortega, como había hecho antes Menéndez Pelayo, da una clave para la inteligencia del barroco en el sentido formal y en el sentido social: el barroco representa un humanismo de imitación que siguió al humanismo creador», *op. cit.*: 190. También López Morillas (1961: 46). Por otro lado, esta concepción del Barroco como si de un humanismo a imitación renacentista se tratase será la defendida no solo por Rosales sino por todos los miembros de la generación del 36 en sus primeras etapas creativas y críticas, pero pronto habrán de modificarla al apreciar en este segundo período una compleja riqueza vital de la que carecía el sereno equilibrio propio del Renacimiento.

<sup>42</sup> «La voluntad del barroco». En Ortega y Gasset (1999<sup>6</sup>: 167).

<sup>43</sup> Morón Arroyo (1983: 180).

jetividad pero de naturaleza multiperspectivista. De ahí su predilección por Velázquez, un genio con quien no solo se siente Ortega mismo identificado, sino que también lo aprecia muy próximo a la época crítica en la que le ha tocado vivir. Y así afirmará sobre el artista barroco ya en 1911: «Es nuestro pintor. Ha preparado el camino para nuestra edad exenta de dioses»<sup>44</sup>.

Por otro lado, no duda en utilizarlo constantemente como cómodo ejemplo para demostrar su propia doctrina, ya que el pintor sevillano presenta un perfil ideal para ilustrar aspectos de su filosofía estética como la noción de perspectiva y la necesidad de la pluralidad en los puntos de vista, la circunstancia vital y nacional, el raciovitalismo o la necesaria irrealización artística. De hecho, a lo largo de su vida y de su obra Ortega alude muy a menudo a la figura de Velázquez como ejemplo y como excepcionalidad. Pero los ensayos principales realizados sobre el pintor sevillano los redacta y publica en la última etapa de su vida y obra, durante los años cuarenta, aspecto que les confiere una particularidad singular para comprender este último ciclo crítico orteguiano, así como la evolución que ha venido realizando en su trayectoria estética. En ellos Ortega hace hincapié en aspectos próximos a los enarbolados por la poética de la generación del 36 —y por la poética de Rosales, que en esos años se halla en su período de plenitud creativa—. Son motivos como la temporalidad del arte, la vitalidad barroca frente al idealismo inerte, el impresionismo velazqueño como precedente de las posteriores líneas estéticas de la modernidad, el desapego que muestra el pintor barroco frente al perfeccionismo idealizado humanista: optando por una *desrealización* artística más cercana a la naturalidad (una *naturalidad* frente a la que Ortega no presenta tantas reservas como lo había hecho en los años veinte). No debemos olvidar que en estos años de la primera posguerra aún era muy patente la nostalgia imperialista de la política y artísticamente gloriosa Edad de Oro. Nostalgia y erudita querencia, porque gran parte de las revistas y plataformas culturales de aquellos años editaban y difundían cuantiosos estudios y ensayos sobre el citado período, muchos de ellos realizados por los hombres del 36 —no hay más que reseguir los índices de su base editorial por antonomasia, la revista *Escorial*, para darse perfecta cuenta de lo afirmado, como indicaremos más adelante—. De este modo, frente a su decidida defensa del arte nuevo en la década de los veinte, acabará aceptando Ortega que la tradición no únicamente es válida en la medida que persiste, sino como concepto global. El hombre es fruto de su tiempo y suma de todos los anteriores, no únicamente de aquellos a los que conscientemente evoca, porque nada es nuevo ni definitivo: «Es pues, esencial a toda forma de vida humana *provenir* de otra»<sup>45</sup>.

Para Ortega la realidad resulta, por tanto, dinámica y colectiva, compuesta no solo de sociedades contemporáneas, sino incluso de aquellas pretéritas que indefectiblemente condicionan la actual, porque la realidad carece de sentido sin sus vínculos históricos: «hay que aprender una óptica opuesta, la del historiador [...] un *venir de*, un *ir hacia* [...] la humanidad no es una especie, sino una tradición, que el modo de

<sup>44</sup> «Tres cuadros del vino». En Ortega y Gasset (1995: 156).

<sup>45</sup> *Velázquez*. En Ortega y Gasset (1965<sup>2</sup>: 658).

ser del hombre es [...] *ser en una tradición*»<sup>46</sup>. Pese a este poderoso condicionante, el artista no debe dejarse intimidar por el peso que la tradición, sino que «necesita absorber el pasado precisamente para evitarlo, para trascenderlo»<sup>47</sup> en contradictoria alquimia, donde uno de los máximos representantes que habrán de encauzar con mayor acierto la perennidad del clásico y la necesidad humana de ceñirse a su circunstancia histórica y vital no es otro que Velázquez, quien muestra

...una estricta contraposición a los entusiasmos de su tiempo [...] el grande hombre es grande porque se opone a su tiempo. Es él una anticipación, es el futuro que se esfuerza en perforar el presente [...] En todo el siglo XVII español no encuentro más que un hombre que se oponga a las corrientes generales de su tiempo: Velázquez.<sup>48</sup>

El genio percibe y convive en ambas realidades. Por un lado eternizando el instante<sup>49</sup>, por el otro negando los valores artísticos eternos, máxime cuando en su época defender la invalidez del canon representaba ostentar una postura francamente minoritaria:

Frente a este abismo, que no es sino frivolidad a lo divino, conviene hacer constar que en el hombre en cuanto hombre no hay nada eterno, sino que todo él es transitorio, corruptible [...] no hay una «belleza eterna» ni una «eterna verdad» [...] El hombre es el menesteroso de eternidad [...] El tiempo verdadero, el viviente, es aquél cuyo nombre propio es «Historia» [...] todo hombre al vivir su tiempo se encuentra en él con vestigios de otro que no es el suyo [...] se llama «pasado» [...] De manera formal no cabe, pues, contraponer una contemplación puramente estética a una contemplación histórica del arte.<sup>50</sup>

Lo único a lo que se le puede otorgar categoría de eternidad es a la vida como generadora de la historia y del arte, conceptos ambos válidos en su naturaleza de interrelación y mutua dependencia de la existencia. Deudoras e inherentemente dinámicas en su relatividad constantemente reinterpretable<sup>51</sup> y cuestionable, donde todo reflejo vital ha de ser inherentemente irreal o, mejor dicho, fruto de la perspectiva. La estética es profundamente maleable, voluble, pero también la realidad es susceptible de constante revisión, ya que «se diferencia del mito en que no está nunca acabada»<sup>52</sup>. Frente al extremo rechazo que le produjo en décadas anteriores el arte decimonónico, el *natural*, Ortega en estos estudios sobre Velázquez suaviza su posición, aceptando lo que de renovador —y no por ello reñido con la necesaria irrealización— suponía en el período final del barroco, con el auge del manierismo y la saturación de belleza e idealización perfeccionista, elegir una opción estética cercana a la naturalidad. Había que matar al padre para individualizar su opción, para destacar una postura artística

<sup>46</sup> *Op. cit.*: 658-9.

<sup>47</sup> *Op. cit.*: 471.

<sup>48</sup> *Op. cit.*: 585.

<sup>49</sup> *Op. cit.*: 486-7.

<sup>50</sup> *Op. cit.*: 505-6.

<sup>51</sup> Cfr. Maravall (1960: 186), donde se señala que en el XVII «quedó la conciencia de una capacidad creadora del hombre, limitada, relativa, aunque con eficacia para rehacer la realidad humana».

<sup>52</sup> *Velázquez*. En Ortega y Gasset (1965<sup>2</sup>: 479).

encarada al futuro más que limitarse a perpetuar los rasgos de la estética comúnmente aceptada. El genio es el hijo de su tiempo que recogiendo las herencias pasadas crea para la eternidad<sup>53</sup>.

Un aspecto en el que Ortega hace sobrado hincapié a lo largo de sus estudios sobre el pintor barroco es su manera de acercarse a la naturalidad de la realidad *irrealizándola*. Si sus contemporáneos habían optado por la perfección de la belleza, Velázquez, en cambio, hastiado de un idealismo vacío, sin entidad, opta por un acercamiento a la realidad que no implique la mera copia. De este modo, en vez de transitar por el camino manido del continuo añadido formal, opta por irrealizar de manera contraria, es decir, desnudando la realidad para que únicamente reste la impresión de la misma, y sea la perspectiva personal del espectador la que se encargue de suplir con su imaginación intelectual lo abocetado, inacabado por Velázquez. Desprendiéndola de su esqueleto real humaniza la pintura, la desnaturaliza. No es realismo, es irrealización:

El «naturalismo» de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son [...] fingir a las cosas una perfección que ellas no poseen [...] Ser idealista es deformar la realidad conforme a nuestro deseo. Esto lleva a la pintura a perfeccionar los cuerpos precisándolos. Pero Velázquez descubre *en su realidad*, es decir, en tanto que viables, los cuerpos son imprecisos.<sup>54</sup>

Velázquez se distinguirá por ser pintor de apariencias, de fenómenos<sup>55</sup>, fomentará el perspectivismo, la obra abierta, el relativismo. Fruto de una época en crisis, el pintor sevillano ahondará en ella y se adelantará a los nuevos tiempos. Su estilo se ciñe a un impresionismo que habrá de ser la esencia de la modernidad: la desmembración individual en el multiperspectivismo real. De ahí que en el siglo XX el concepto de lo «humano» deba recalificarse, que su conceptualización pueda resultar dudosa, ambigua. Y que Ortega, inmerso en su circunstancia vital, añada su personal punto de vista al multiperspectivismo que sobre tal concepto había surgido a principios de siglo. Y en su cuestionamiento posterior aprecie que la perspectiva del genial pintor barroco haya de arrojar mucha luz al respecto, desde su particular enfoque de vigencia en la tradición.

Se infiere del desarrollo conceptual en el ensayo orteguiano sobre Velázquez que lo intrínsecamente humano ha de sostenerse en virtud a cuatro puntales esenciales: la técnica impresionista, la interiorización estética, la vinculación a la tradición histórica y a la circunstancia propia del autor, así como el perspectivismo individuali-

<sup>53</sup> Y no es otra la poética defendida por la generación del 36, Rosales entre ellos, probablemente uno de los poetas más respetuosos respecto del patrimonio literario tradicional al tiempo que encarado a la creación de la obra actual y eterna. El máximo desacuerdo con el maestro estribará en la profunda atención que, contradiciendo a Ortega, estos hombres habrán de otorgarle a la trascendencia (un aspecto este que, por otro lado, habría de unirles más estrechamente a los miembros de la generación del 98).

<sup>54</sup> *Op. cit.*: 478.

<sup>55</sup> «La distinción entre apariencia y esencia, que es normal en el pensamiento occidental, se acentúa en la mentalidad barroca [...] Velázquez pinta “fenómenos”, apariencias» (*op. cit.*: 399).

zado, personalizado del creador al concebir la obra de arte<sup>56</sup>. Lo humano en Velázquez se sitúa entre la deformidad de algunos aspectos tortuosos del barroco y la excesiva sublimación trascendente de los temas heroicos, religiosos y míticos. Velázquez tratará de apresar mediante impresiones la eternidad de lo efímero, la estética de lo vulgar. La esencia de la modernidad radica en considerar la totalidad de la realidad como susceptible de ser concebida artísticamente, irrealizada: del gesto más heroico al más banal. El secreto consiste en tratar de descubrir la intrínseca perspectiva individual<sup>57</sup> de cada temática a fin de que sea recreada por el autor y mostrada al público para que de nuevo este reinterprete la obra de arte y la relativice, enriqueciéndola. Pero esta individualidad se esfuma, desaparece ante temáticas que desbordan por su majestuosidad, por su excesiva trascendencia alejada de lo temporal e inmediato. Cuando Velázquez acomete temáticas como la religiosa, heroica o mítica las embebe de humanidad, las desvirtúa, y así «nuestra atención rebota y va a fijarse en el modo como está pintado»<sup>58</sup>, en el modo como su autor lo deforma, lo irrealiza.

Velázquez prefiere la lírica a la épica, el intimismo a la ampulosidad perfeccionista, optando de este modo por una «profundidad *hacia dentro* del cuadro»<sup>59</sup> —adviértase la conexión de términos y poéticas implícitas tanto en lo que respecta a la generación del 98 como a la del 36 en todos estos aspectos presentados—. Ortega abre horizontes para totalizar, para universalizar su estética. El centro rector debe ser el artista, el individuo, que consciente de su situación aspira a individualizar estéticamente. A Ortega no le interesan la belleza, la épica o la trascendencia. Él prefiere una temática en la cual el protagonista sea el pintor, no el motivo recreado. Una obra de autor. De ahí que comience por la trivialidad del bodegón hasta su hallazgo del retrato, considerado un arte menor en la época barroca. Pero no le importa. En la banalidad cotidiana se aprecia más la sorpresa de la maestría que bajo el dorado oropel:

El retrato [...] aspira a individualizar. Hace de cada cosa una cosa única [...] [Velázquez] va a hacer del retrato principio radical de la pintura [...] el arte de pintar consistía en pintar la Belleza y, por tanto, en desindividualizar, irse del mundo<sup>60</sup>.

[La revolución de Velázquez] consistía precisamente en hacer que la pintura toda fuese retrato, es decir, individualización del objeto e instantaneidad de la escena<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Maravall mantiene un punto de vista semejante, al afirmar que en Velázquez «la figura humana es el puro centro de la perspectiva del pintor», habiendo «manifestaciones de “vida interior” que no se encuentran en otros casos del XVII español», donde sus personajes van «envueltos en su propia perspectiva», y aunque «no alcanzan a captar un mundo de la realidad objetiva», las manchas velazqueñas «pueden testimoniar, con inestable y vibrante imagen, de su experiencia interna, tan radicalmente individual que sólo por esa vía el arte resulta comunicable» (Maravall 1960: 232-3).

<sup>57</sup> O como afirma Maravall (*op. cit.*: 223-4): «Los cuadros de Velázquez son, en definitiva, experimentos sobre lo humano, a través de los cuadros trata de esclarecerse los casos particulares en que esta realidad del hombre se le da. Busca la experiencia como camino para llegar a una aprehensión de la realidad [...] Velázquez lo que quiere es no pasar de ahí a lo general, sino quedarse en la concreción individual de lo empíricamente dado».

<sup>58</sup> *Velázquez*. En Ortega y Gasset (1965<sup>2</sup>: 624).

<sup>59</sup> *Op. cit.*: 612.

<sup>60</sup> *Op. cit.*: 476.

El artista, personalizando, concibe un universo paralelo: si el mundo es divino, reflejo de la voluntad de Dios, el arte es solo humano, representación individual en el que el artista concibe y crea un universo paralelo. Para poder ser recreada estéticamente la realidad debe perder parte de su naturaleza y ganar en humanidad, y así el artista transmite el «goce de ese poder que sólo los dioses tienen, el poder de ser otra cosa»<sup>62</sup>. No es por modestia que Velázquez renuncia a la temática trascendente, al contrario. Escoge el camino mediante el cual erguirse en demiurgo, donde relumbre más su genio. Resulta lógico, por tanto, que la sensibilidad velazqueña calase tan hondo en la de los intelectuales del XX que también se creían o deseaban, suplantando la realidad, declararse dioses.

Velázquez, como Descartes, enfoca su individualidad interiormente, buscando en la sustancia de su ser la radical humanidad que habrá de darle carta de eternidad. Ambos se orientan hacia el futuro, ambos se yerguen en clásicos. Y lo consiguen porque ahondan en su campo suprimiendo lo formal, condensando la esencia: «Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visibilidad. Ambos enfocan la actividad de la cultura sobre la inmediata realidad [...] y se orientan hacia el futuro»<sup>63</sup>. Velázquez abandona lo táctil —más propio de la escultura— por lo visual, por el poder lumínico y colorista de la naturaleza pictórica. No olvidemos que en Ortega —como también en Rosales—, *ver* equivale a unificar la vista y el conocimiento, o dicho de otra manera, unificar razón y vida. Ortega recupera a Velázquez en su doble posición de clásico y moderno, continuador de una tradición y esencial vínculo y precedente de la nueva sensibilidad. Porque lo sabe tan vivo en el siglo XX como lo era en el XVII. Maravall en el momento de redactar su estudio sobre Velázquez admitirá su vigencia e influencia en la generación artística en la que él se sitúa:

Ahora en que la transformación de los supuestos intelectuales de la modernidad parecen iniciar una nueva época histórica, podemos comprender que en el experimento pictórico de Velázquez, tan ligado a su tiempo, tan «moderno», se encierra para nosotros, no obstante, la intuición de una realidad concreta y dinámica, de auténtica vida humana, que se abre a formas actuales de pensamiento<sup>64</sup>.

## LA DIFÍCIL RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ORTEGA EN LA POSGUERRA

Como hemos indicado con anterioridad, Ortega no fue una firma filosófica fácil de rehabilitar en los primeros años de la posguerra. Se había exiliado tras la guerra, y se le había tratado de silenciar en los medios culturales de los años cuarenta. A su vuelta, su restitución tampoco fue sencilla, aunque paulatinamente se le iría recupe-

---

<sup>61</sup> *Op. cit.*: 631.

<sup>62</sup> *Op. cit.*: 587.

<sup>63</sup> *Op. cit.*: 484.

<sup>64</sup> Maravall (1960: 231).

rando y de nuevo se retomarían los estudios y exégesis tanto de su obra estética como de su pensamiento filosófico.

Por lo que respecta a la recepción crítica de Ortega en los círculos críticos cercanos a Rosales, quizá la manera más clara de observar el cambio que gradualmente se produjo sería analizando los índices de artículos que acerca de su obra aparecerían en las revistas donde el poeta mantuvo una mayor vinculación, como fueron *Escorial* y *Cuadernos Hispanoamericanos*. En lo referente a *Escorial* es más que concluyente el hecho de que en los diez años de vida de la revista (1940-1950) su obra obtuviese una difusión escasa<sup>65</sup>. En *Cuadernos Hispanoamericanos* se aprecia un aperturismo intelectual hacia la obra del filósofo madrileño producida fundamentalmente tras su muerte, en 1955, de ahí que la recepción crítica de su obra anterior a esta fecha sea igualmente exigua<sup>66</sup>. Lo determinante consiste en señalar hasta qué punto la muerte de Ortega levanta la veda de las publicaciones que sobre él y su obra no solo era preciso llevar a cabo, sino que más bien parecía que venían gestándose desde hacía años

<sup>65</sup> En el n.º 13 (noviembre de 1941) se edita una muy breve reseña, sin firma, de su libro *Estudios sobre el amor*; en el n.º 18 (abril-junio de 1942), José Antonio Maravall publica un «Comentario de los últimos libros de Ortega y Gasset»; y en el n.º doble 37-38 (noviembre-diciembre de 1943) Luis Felipe Vivanco redacta un breve estudio con el título de «Un primer libro de Filosofía». Debemos esperar hasta el n.º 57 (1949) para volver a encontrarnos con Ortega, esta vez comentado por Federico Sopena, se trata de «Ortega y Gasset y la Música». A partir del n.º 56 Vivanco, inaugura una sección en la revista, bajo el epígrafe de «Pintura y escultura», que apenas daría de sí ya que a la publicación le restaban escasos meses de vida, y dentro de ella hallamos el artículo «Para un mejor entendimiento de Velázquez», en el n.º 60 (agosto de 1949). Sorprendentemente, no menciona los estudios de Ortega sobre el pintor barroco.

<sup>66</sup> En el n.º 8 (marzo-abril de 1949) aparece un artículo de Luis Rosales «El vitalismo en la cultura española. Velázquez y Cervantes» donde apreciamos la huella más o menos implícita de los estudios del filósofo acerca del pintor barroco; en el n.º 10 (julio-agosto de 1949) se publica, sin firma, «Ortega y Gasset, español universal»; y en el n.º 17 (septiembre-octubre de 1950) de nuevo reaparece la firma de Luis Rosales suscribiendo el artículo «Ante una estética vital (consideraciones sobre el último libro de Ortega)». Estas sucintas incursiones críticas a su obra apenas rompen un silencio que empezará a entreabrirse a mediados de los 50. En el n.º 70 (octubre de 1955) aparece una concisa reseña de Carlos Otero «El Velázquez de Ortega y Gasset»; y en el n.º 73 (enero de 1956) Manuel Calvo Hernando se hace eco de un homenaje universitario a la obra del filósofo madrileño tras su muerte el año anterior, «Homenaje de la Universidad de Madrid a don José Ortega y Gasset». A partir de entonces las colaboraciones se multiplicarán, en número y frecuencia. En el n.º 95 (noviembre de 1957), tras el extenso estudio de Luis Rosales «La libertad y el proyecto vital en Ortega y Gasset» aparece un artículo de José Luis Cano, «Ortega y el amor»; en el n.º 100 (abril de 1958) nos encontramos con una reseña también de José Luis Cano acerca del magno libro de Julián Marías dedicado a su maestro, «Ortega, comentado por Marías» (se trata de *Ortega, circunstancia y vocación*); en el número siguiente, 101 (mayo de 1958), se publica un amplio ensayo de Pedro Laín Entralgo, «Los católicos y Ortega»; reaparece en el n.º 103 (julio de 1958), en la reseña que Luis González Seara realiza sobre el libro de Paulino Garagorri, *Ortega, una reforma de la Filosofía*; en el n.º 109 (enero de 1959) Alberto Gil Novales comenta «*Idea del teatro*, de José Ortega y Gasset», etc. Por otro lado, resulta pertinente señalar la realización de un número especial, el 140-141 (agosto-septiembre de 1961), dedicado a la obra y la repercusión de la pintura velazqueña, con colaboraciones de grandes firmas intelectuales de España y el extranjero. Podríamos proseguir de ahí en adelante, pero no nos añadiría más información de la que precisamos.

y que solo necesitaban de un detonante para salir a la luz: los índices cronológicos de la aparición de artículos y estudios sobre su obra son concluyentes.

Preguntado Luis Rosales acerca de sus ideas filosóficas, su cercanía con el magisterio orteguiano y la influencia que el pensamiento de este pudo ejercer en la España de posguerra, respondió:

Entre los españoles, otro par: Unamuno, que fue quien más me incitó a pensar en cosas diversas, y Ortega, que fue quien me amuebló la cabeza, quien me enseñó a pensar, quien me ordenó las ideas hasta hacerlas constituir un todo. Unamuno, el incitador, y Ortega, el ordenador. Yo era, además, el único orteguiano del grupo. Los otros eran poco orteguianos. Vivanco era amigo y discípulo de Xavier Zubiri, lo fue durante años, y esta relación le hizo tomar una actitud comprensiva y, hasta cierto punto, despectiva ante Ortega. Yo, en cambio, admiraba al filósofo madrileño, y de ahí parte mi absorción y mi asimilación de su pensamiento, que no titubeo en entender como la base de mi propia actitud ante la vida. A Ortega lo traté en la posguerra, a su retorno [...] si no en una frecuentación, sí en medida suficiente. Ten en cuenta que esos años nos dejaban poco tiempo para alternar personalmente, pues fueron años de estudio y trabajo para mi generación [...] Comparado con los años de preguerra, su predicamento había declinado [...] lo que gana en influencia social lo pierde en magistratura, porque aparecen otras posturas filosóficas y vitales de mayor aceptación.<sup>67</sup>

Resulta por tanto fundamental apuntar, aunque sea sumariamente, la influencia que Ortega pudo llegar a ejercer sobre sus compañeros de generación. No obstante, habría que destacar que su influjo les afectaría más como fenómeno generacional que de manera particular, pese al gran respeto y admiración que Ortega les habría de inspirar.

Leopoldo Panero elaboraría una breve reseña a raíz de la reedición de las *Meditaciones del Quijote* francamente prescindible: «Una doctrina de amor», en *Blanco y Negro*, publicada en marzo de 1958, donde destacaba la vigencia del pensamiento orteguiano pese a haber transcurrido más de cuarenta años de su primera edición<sup>68</sup>. Por otro lado, también se interesaría por la pintura de Velázquez en dos artículos «La corona borrada (Velázquez y Góngora)» y «Una rosa en la balanza», donde, al comentar el conocido cuadro velazqueño «La Venus del espejo», y a pesar de no citar explícitamente a Ortega, la influencia de los estudios sobre Velázquez del filósofo madrileño se aprecian con bastante transparencia al articular los puntos claves de la metodología pictórica velazqueña. Señala Panero el «ensanchamiento de la realidad» provocado por el cuadro y califica el desnudo de «humanísimo» para finalmente llamar la atención sobre

[...] la sorprendente armonía, el maravilloso equilibrio, entre desnudez y desnudamiento, o entre pureza y sensualidad, que constituye, a mi juicio, el máximo encanto del cuadro de Velázquez y su intransferible secreto: el secreto vital, y no artístico simple-

<sup>67</sup> Matamoro (1983: 276-7).

<sup>68</sup> «[...] ahora, a la vuelta de cuarenta y tantos años, se articulan con absoluta nitidez, unas en otras, obedientes a una interior necesidad y a un idéntico sentido configurador de la humana realidad», cit. de Panero (1973: 393).

mente, que es ley de su pintura, y que está siempre en su mano cuando pinta (lo bello igual que lo deforme), ennobleciendo cada una de sus obras [...] no es sólo belleza: es vida<sup>69</sup>.

¿A qué podría deberse el ocultamiento bibliográfico? Ortega a pesar de su incomodidad ya había muerto, y empezaban a proliferar los estudios exegéticos sobre su obra. Pero no podemos pasar por alto que Leopoldo Panero fue, de este grupo, el poeta más cercano a la doctrina cultural oficial.

Por lo que respecta a Dionisio Ridruejo, su opinión respecto del filósofo será excelente. Una referencia interesante la hallamos entre los textos recuperados póstumamente y agrupados bajo el título de *Sombras y bultos*<sup>70</sup>. En ellos encontramos el breve capítulo «Ortega y Gasset», donde Ridruejo hace referencia a un artículo anterior publicado en la barcelonesa *Revista de actualidades, artes y letras*, en el cual defendía la figura del filósofo y lo situaba en el lugar que le correspondía «en un momento en que la posibilidad de hacer circular en España el pensamiento y el nombre de Ortega encontraba dificultades y un grupo de inquisidores más o menos tomistas tenían ya encendida la pira para quemarle en efigie»<sup>71</sup>. El artículo apareció el 23 febrero de 1953<sup>72</sup>, y en él realizaba Ridruejo una encendida defensa del filósofo cuando más lo necesitaba. Ortega fue el gran intelectual de la preguerra, pero en esos años su aceptación como tal se vio mermada. El propio filósofo le confesaba a Ridruejo que «Toda vida, todo proyecto de vida acaba en un fracaso»<sup>73</sup> —fracaso con el que de algún modo Ridruejo habría de sentirse identificado—; y como tal, el poeta soriano entendía el de «muchas de sus ideas y trabajos; los de orden educativo y los de orden civil»<sup>74</sup>, a pesar de que dolorosamente lo reivindicase como

[...] la mente más poderosa y original que España había dado en un par de siglos al menos y un hombre que discutido y hasta odiado en ciertos casos, secundado hasta la máxima devoción en otros, admirado generalmente y en el peor caso contemplado como un espectáculo intelectual singularísimo, había sido cuanto se puede ser en el orden intelectual de un país poco dado al reconocimiento<sup>75</sup>.

Luis Felipe Vivanco, más cercano a la filosofía de Zubiri que a la de Ortega, habría de dedicarle un artículo a la obra de este último, en el que define su posición al respecto, así como también redactará posteriormente otro escrito en el cual analizará la obra de Velázquez<sup>76</sup>. En el primero de ellos reseña *Prolegómenos a una crítica de la razón vital* (1944), donde reconoce el acierto de las ideas en él desarrolladas:

<sup>69</sup> «La rosa en la balanza». En *Mundo Hispánico*, febrero de 1961 (n.º especial de homenaje a Velázquez). Citamos por Panero (1973: 497-8).

<sup>70</sup> Ridruejo (1977).

<sup>71</sup> *Op. cit.*: 69.

<sup>72</sup> Ridruejo lo recoge completo en sus memorias, *vid.* «En los setenta años de Ortega y Gasset». En Ridruejo (2007: 319-21).

<sup>73</sup> Ridruejo (1977: 70).

<sup>74</sup> *Op. cit.*: 71.

<sup>75</sup> *Op. cit.*: 70.

<sup>76</sup> Se trata de Vivanco (1943 y 1949).

[...] me he dado perfecta cuenta de la gran verdad que encierra la novísima tesis filosófica puesta en circulación por Ortega. Sí, la razón y la vida no son dos cosas separadas [...] sino que aquella -la razón- forma parte de ésta —la vida—, de modo que todo acto vital lleva siempre implícito aquel razonamiento que le es peculiar e indispensable. Sin vida no hay razón, y a su vez, sin la razón no alcanza *autenticidad* la vida [...] lo específicamente vital es siempre anterior a lo individualmente vivido<sup>77</sup>.

No resulta baladí que sea precisamente un ensayo donde Ortega enarbola y defiende el raciovitalismo, el escogido por Vivanco. El término *vitalismo* fue crucial para los hombres del 36, y sinónimo de existencialismo para Rosales. Y aunque Vivanco reconozca su escasa afinidad con la filosofía orteguiana, acepta el gran impacto que esta habría de desempeñar en el pensamiento filosófico contemporáneo. Únicamente le faltó admitir la influencia del filósofo en el suyo propio y en el de los poetas de su generación. En lo referente a su artículo sobre Velázquez, también le ocurre lo que a Leopoldo Panero: sus ideas sobre el pintor barroco presentan claros influjos del pensamiento orteguiano, pero igualmente se resiste a admitirlo<sup>78</sup>.

A pesar de reseñar textos ajenos sobre el pintor barroco, además de mostrar sus personales juicios sobre Velázquez en las primeras páginas introductorias del ensayo, Vivanco singulariza su postura en la selección de citas de los mencionados estudios y en sus diferentes pareceres sobre estos, en los que, cabe insistir, la huella de Ortega es más que concluyente. Así, encontramos en las primeras páginas del mismo juicios como los siguientes: «En su pintura constatamos, como en ninguna otra, que el problema de la creación poética es el de la realidad [...] su pintura es la más realista y la más idealista al mismo tiempo»<sup>79</sup>; o, posteriormente, «como colorista, Velázquez va, en cuanto a vibración anímica, mucho más allá de los venecianos o del Greco [...] a partir de él el color tiene un alma independiente de la forma que lo sustenta [...] se siente una irradiación de poesía, de humana melancolía [...] como visión del mundo interior de Velázquez»<sup>80</sup>.

Machado subraya el idealismo velazqueño, Dos Santos su subjetivismo, Rosales su vitalismo, insistiendo, como habremos de observar, en emparentar vida y barroco, en el descubrimiento de la vida como valor estético. ¿Qué subrayará Vivanco? Lo descubre como pintor de la trascendencia, y de ahí radica su *olvido* orteguiano, ya que pese a suscribir muchos de los puntos de vista del filósofo madrileño, Vivanco discrepa con él en ese punto cardinal de su poética: recordemos que Vivanco definía su propio estilo como «realismo intimista trascendente». La propuesta idealista trascendente de Vivanco —aunque también irrealista, como la orteguiana— se advierte claramente:

<sup>77</sup> Vivanco (1943: 190-1).

<sup>78</sup> De este modo, cuando realiza dentro del ensayo extensas referencias a tres obras que acerca del pintor habían sido editadas recientemente, de manera sorprendente obvia los estudios orteguianos. Las tres publicaciones que, tras una introducción inicial, comenta en el estudio son «Kant y Velázquez», del Juan de Mairena machadiano; *El subjetivismo en el arte de Velázquez*, de Reynaldo Dos Santos, y «El vitalismo en la cultura española (Velázquez y Cervantes)», de Luis Rosales.

<sup>79</sup> Vivanco (1949: 1252).

<sup>80</sup> *Op. cit.*: 1258-9.

El espíritu, al crear la realidad —al descubrir las cosas como formas—, está perteneciendo a ella. Por eso hay una trascendencia de lo formal, en que la creación es conocimiento [...] la estética velazqueña es, nada menos, que la trascendental kantiana [...] no es precisamente una estética [...] sino más bien una metafísica [...] Antes, por cuenta propia, considerábamos a Velázquez desde Goethe. Ahora, con Machado, lo consideramos desde Kant y su idealismo trascendental. No se puede llevar más lejos la actitud antinaturalista<sup>81</sup>.

Vivanco recogerá, como es común entre los hombres de esta generación, las propuestas de la tradición anterior a fin de renovarlas, como suelen hacer sus coetáneos: por la vía vitalista-existencialista, por la trascendente o por ambas. Conociéndole no nos cabe duda alguna acerca de su elección: la vía de la trascendencia.

### LA VISIÓN CRÍTICA DE LUIS ROSALES SOBRE ORTEGA Y VELÁZQUEZ

Rosales publica dos ensayos sobre Velázquez y Ortega en 1949 y 1950<sup>82</sup>, pero no son los únicos, ya que volverá sobre el tema años después<sup>83</sup> (aunque a menudo se trate de la reedición de un texto anterior, costumbre frecuente en él a lo largo de su vida). Si dejamos de lado las reelaboraciones más o menos modificadas de los textos originales, constatamos que el número de ensayos escritos por el poeta granadino sobre la obra de Velázquez y Ortega se reduce a cuatro estudios. El primero, editado en 1949 y corregido en 1961, se ciñe a la profundización de Velázquez como pintor barroco. El segundo, redactado al año siguiente, es un ensayo sobre el mismo pintor pero circunscribiéndose a la visión que sobre él aporta el filósofo madrileño en sus *Papeles sobre Velázquez y Goya*. El tercero, de 1957, analiza el concepto de libertad en la obra de Ortega. El cuarto, sobre el desnudo en el arte, es muy posterior, y no guarda

<sup>81</sup> *Op. cit.*: 1252 y 1256.

<sup>82</sup> El primero de los artículos es «El vitalismo en la cultura española. Velázquez y Cervantes» (Rosales 1949b). Lo reeditará, desglosado, en dos ocasiones más: «El vitalismo de Velázquez, I, II y III». *ABC*, 12, 19 y 26 de marzo de 1961. Meses más tarde volverá a aparecer como «El vitalismo en la obra de Velázquez» (Rosales 1961), en un número especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado a Velázquez. Se trata, como cabía esperar, del texto aparecido en el n.º 8 de la citada revista, levemente modificado, y tras haber eliminado las cinco últimas páginas del artículo inicial, en las que abordaba la obra cervantina. Esta última versión es la que recogerá para ser publicada finalmente en volumen, en el libro misceláneo de ensayos *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca* (Rosales 1966). El segundo es «Ante una estética vital. Consideraciones sobre el último libro de Ortega» (Rosales 1950). También lo recoge, con muy leves modificaciones —fundamentalmente se trata de añadidos de notas al pie— en el citado volumen misceláneo de ensayos *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*.

<sup>83</sup> Publicará dos más: «La libertad y el proyecto vital en Ortega y Gasset» (Rosales 1957) y «El desnudo en el arte» (Rosales 1980). A pesar de tratarse de un texto sobre el desnudo pictórico en general, analiza fundamentalmente el cuadro velazqueño «La Venus del espejo». Lo recogerá en el volumen misceláneo *El desnudo en el arte y otros ensayos* (Rosales 1987) y será reeditado, años más tarde, fragmentado, bajo el título de «El desnudo en el arte español», en *Blanco y Negro*, el 10 de abril de 1988.

con los otros la trabazón que los tres primeros observan entre sí —sobre todo los dos iniciales—. Publicado en 1980, su extensión es mucho menor, y en él Rosales opta por transmitir impresiones antes que profundizar con rigor, como sí hiciera en los tres ensayos anteriores. La clave de bóveda en todos y cada uno de ellos será el vitalismo, aspecto común e inherente en Velázquez, Ortega y Rosales.

Por lo que se refiere al primero de los ensayos, cabría remarcar que las modificaciones que Rosales efectúa sobre el texto para su posterior publicación con motivo del número especial dedicado a Velázquez en *Cuadernos Hispanoamericanos* responden —exceptuando el recorte de las cinco últimas páginas sobre Cervantes que obviamente ha de omitir para el número de homenaje al pintor— a su afán de subrayar el vitalismo barroco, español, velazqueño y directa o indirectamente el suyo propio<sup>84</sup>. Tanto el ensayo de 1949 («El vitalismo en la cultura española. Velázquez y Cervantes»), como el modificado de 1961 («El vitalismo en la obra de Velázquez») se abren con una cita propia que sienta las bases no solo de su poética y orientación crítica, sino que también remite a su deuda con el magisterio de Ortega: «Para ver / hay que mirar / y hay que saber». Se trata de un poema del propio Rosales que incluiría años más tarde en el poemario *Canciones*<sup>85</sup>, e incluso como principio en un decálogo que se publicó en febrero de 1952 en la órbita de la primera Bienal Hispanoamericana de Arte<sup>86</sup>. La contraposición entre estas dos maneras de apreciar el universo en torno tan-

<sup>84</sup> O como el propio Rosales afirmaría en relación a Velázquez y Cervantes: «Ni Velázquez ni Cervantes hicieron realismo, afortunadamente. Crearon un estilo más importante, al que yo he dado el nombre de vitalismo [...] Lo primero que tienes que hacer es darle forma artística, pero además, tienes que darle nueva vida». En Rosales (1983: 26).

<sup>85</sup> Rosales, Luis (1973: 16). Se trata del poema n.º 27.

<sup>86</sup> En el n.º 26 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, publicado en febrero del año 1952 se recogieron numerosos artículos haciéndose eco de los textos que se habían leído en la primera Bienal Hispanoamericana de Arte, así como algunos otros reflexionando acerca de lo que supuso tal acontecimiento, inaugurado el 12 de octubre del año anterior. El secretario general de la citada Bienal fue Leopoldo Panero, y Luis Felipe Vivanco se encargó de redactar el texto del catálogo. El ministro Joaquín Ruiz Giménez pronunció el discurso inaugural, que se incluyó en ese número de la revista, donde también apareció un interesante decálogo publicado sin firma, con los siguientes principios:

1. La pintura empieza mañana.
2. La creación artística, es decir, el arte nuevo, consiste en «traducir» la realidad de una manera inédita.
3. En el arte, lo que no es nuevo no es auténtico.
4. Mucho cuidado con el desorden: la claridad es la claridad del estilo.
5. El dibujo no es la forma, sino la manera que tiene el pintor de ver la forma.
6. Ciertamente, no deben confundirse «el tema» y «el motivo» de un cuadro. La superficie total del lienzo es el único tema de la pintura.
7. La pintura nace desde el color; es decir, el color es la naturaleza propia de la pintura.
8. ¡Dejadlos! Conviene que haya viejos. En arte, lo único que sabemos con seguridad es, justamente, lo que ellos nos enseñan: lo que ya está resuelto, lo que no debe hacerse.
9. La mirada no ve la realidad. La mirada no lo ve todo. La mirada selecciona, en cada una de sus contemplaciones, la realidad de su propia visión.
10. Para ver, hay que mirar y hay que saber.

Como podemos comprobar, el punto décimo corresponde al poema de Rosales, transformado en principio estético. Teniendo en cuenta la vinculación del grupo del 36 con la Bienal y con la revis-

to exterior como interiormente lo advertimos en Rosales desde sus primeros escritos poéticos y críticos hasta los últimos, y siempre siguiendo los mismos parámetros que este poema encierra: la superioridad de la visión sobre la mirada, como una manera de aprehender hondamente la realidad y aquello que la trasciende, con el añadido del conocimiento. Porque no basta la realidad, hay que trascenderla. De ahí que frente a los peligros de la desnuda racionalización, Rosales defiende la «intuición» (término que añade en la reedición de este artículo en 1961). El conocimiento se deriva de la contemplación, está constituido por un saber que se deduce de la intuición: la visión consiste por tanto en la conjunción de la mirada y el conocimiento, al que hay que añadir la contextualización histórica (la circunstancia orteguiana). Porque sin saber del barroco no se sabe de Velázquez.

El «vitalismo» defendido en 1949 se convierte en «vitalismo-existencialismo» en 1961<sup>87</sup>. Rosales afirmará en 1949 que «La vida, como preceptiva artística, es la constante ley de gravedad del Barroco»<sup>88</sup>, y añadirá en 1961: «la preferencia de lo vital a lo preceptivo, que constituye el más profundo y perdurable descubrimiento del barroco español»<sup>89</sup>. Desde el punto de vista de Rosales la diferencia de actitud ante la vida y el arte de Velázquez y Rubens se advierte en la elección del dibujo de este último, frente a una visión más general y ambiciosa, de los planos frente a los trazos, de Velázquez: «No hay fondo y forma en él: hay expresión», subraya Rosales<sup>90</sup>. Ante la dulzura rubeniana el pintor sevillano opta por el *adentro*, por la pintura interiorizada<sup>91</sup>, que es la que logra hacernos convivir en ella: «lo decisivo al contemplar una pintura es convivirla (1961)/ conseguir su visión viva; mirarla conviviéndola (1949)»<sup>92</sup>. Frente a la preponderancia rubeniana por la pintura de la carne, Velázquez opta por la pintura de los *ojos* como modo de transmitir el milagro natural. Rosales está analizando la obra del artista sevillano pero, como ocurre siempre que se enfrasca

---

ta *Cuadernos Hispanoamericanos*, lo más probable es que ese decálogo fuese redactado entre Panero, Vivanco, Rosales y, seguramente, también Ricardo Gullón, quien ese mismo año 1952 había publicado *De Goya al arte abstracto*. El punto décimo del citado decálogo, como hemos indicado, es un poema de Rosales. Resulta bastante obvio que el punto noveno también fue redactado por él: el estilo, los conceptos, el tono, son puro Rosales.

<sup>87</sup> En efecto. En el ensayo de 1961, pese a que Rosales sigue afirmando que «la vida, como preceptiva artística, es la constante ley de gravedad del Barroco español» (sí, en 1961 a la frase de 1949 le añade el adjetivo *español*), e insiste en ello en numerosas ocasiones a lo largo de todo el artículo, tampoco debemos dejar de lado que en ocasiones sustituye el término «vitalismo» por «existencialismo». De este modo, en la frase de (1949b: 262), «El sentido rector que liga, distingue y vivifica aspectos tan distintos de la cultura española como el teatro, la pintura, la poesía lírica y la novela, puede ser sintetizado en una sola palabra: vitalismo.», en 1961 sustituye el sustantivo *vitalismo* por *existencialismo* (cfr. Rosales 1961: 326).

<sup>88</sup> Rosales (1949b: 262).

<sup>89</sup> Rosales (1961: 326).

<sup>90</sup> Sobre este aspecto también advertimos una diferencia entre los dos ensayos. En 1961 añade un párrafo en el que incide más en la diferencia entre el Velázquez pintor del contorno que se funde, con carácter *estructural*, *totalizador*, frente a Rubens, pintor del *detalle*, formalista (lel subrayado es nuestro). Cfr. *ibid.*

<sup>91</sup> Rosales (1949b: 264).

<sup>92</sup> *Op. cit.*: 329.

en tareas críticas, no hace otra cosa que mirarse en el espejo de su propia labor como creador: «Y por ello preferimos, y por ello buscamos siempre en el pintor aquella cualidad últimamente decisiva y personal que es su manera de ver el mundo. En la pintura, igual que en todo arte, lo decisivo es la manera de ver [...] En Velázquez, en cambio, la arquitectura crece de dentro a fuera»<sup>93</sup>. De dentro afuera: el movimiento de la trascendencia. Y siempre la *visión* como clave de bóveda única y total para juzgar la intención, el alcance último que cifra el talento y la singularidad de un creador.

Pero no acaban aquí los paralelismos entre la obra crítica y la poética de Rosales, entre sus juicios críticos y la traslación de su ideario al terreno lírico. Cabe subrayar la destacada importancia de las *cosas* en la poética de Rosales, sobre todo en la poesía que está gestando en los años cuarenta, y hasta qué punto esta vendría dada por el influjo de la poética rilkeana<sup>94</sup>. En este ensayo insiste en ello, y lo hace imbricándolas con la vida: «[la vida] vivifica las cosas al reunir las, de una manera irreparable dentro del cuadro»<sup>95</sup>. ¿Cómo no recordar, ante una frase como la citada, estos versos del poema «Sin saberlo», de *Rimas*, o incluso el poema entero?: «todas las cosas que componen tu historia, nuestra historia, / como las cosas que al reunirse forman un nombre, [...] se juntan hoy para reunirme el alma»<sup>96</sup>. Solo unas páginas más adelante leemos en el artículo sobre Velázquez lo siguiente: «Los ojos dicen la palabra del alma; la resurrección o el naufragio interior de la persona retratada»<sup>97</sup>. El paralelismo con *Rimas* e incluso con *La casa encendida* es tan diáfano que sobran comentarios.

Así como Ortega utiliza a Velázquez a modo de confirmación de sus propias teorías filosóficas y estéticas, también Rosales se sirve de su ejemplo para remarcar las suyas. Del mismo modo que la generación del 36 se distinguió más como totalizadora y renovadora de la tradición heredada que por su originalidad, así ocurrirá con Velázquez —y por extensión, con todo el período barroco—:

Buscará la armonización vital de estos valores [...] el suyo es, desde luego, un mundo íntegro. Ninguna de las realizaciones artísticas anteriores le es ajena. Pero él no las conjunta artísticamente: las vivifica [...] después de él, el ámbito pictórico no será solamente el espacio material, sino la vida.<sup>98</sup>

El espacio pictórico se torna habitable, se vitaliza «Hasta él las formas son representativas y no vivientes [...] lo verdadero es lo vital»<sup>99</sup>. Rosales también señalará, con Ortega, el desplazamiento de la belleza en el barroco, como único tema artístico, hacia lo humano: «no ve la excepcionalidad ni lo grotesco, sino lo irreductiblemente humano»<sup>100</sup>. Antes de Velázquez solo lo bello, lo perfecto, lo inmortal podían adquirir categoría estética. Con él la belleza no aparece como principio, sino como valor,

<sup>93</sup> *Op. cit.*: 263-4.

<sup>94</sup> Sobre este aspecto concreto *vid.* Montetes-Mairal (2008).

<sup>95</sup> Rosales (1949b: 264).

<sup>96</sup> Rosales (1951: 107-8).

<sup>97</sup> Rosales (1949b: 267).

<sup>98</sup> *Op. cit.*: 266-7.

<sup>99</sup> *Op. cit.*: 267.

<sup>100</sup> *Op. cit.*: 269.

por tanto como contenido real, de modo que «la caracterización de nuestra cultura no se fundamenta sobre la oposición entre realidad e idealismo, sino entre vitalismo y racionalismo»<sup>101</sup>. Velázquez armoniza lo disímil, trascendiendo lo humano frente a lo religioso —idea que le interesa especialmente a Rosales en esta década—, consiguiendo que lo particular y lo íntimo adquieran categoría de eternidad, exactamente lo mismo que se propone Rosales para su poesía en este momento de madurez e inflexión lírica: «la personalidad nos hace ser irrepitibles, únicos, distintos. La humanidad nos hace ser a todos hijos de Dios. La vida, en fin, nos hace ser a cada uno hijos de nuestras obras [...] no es tanto lo referido a lo exterior como lo vinculado a lo interior»<sup>102</sup>.

El siguiente ensayo consiste en un extenso comentario a la edición de los orteguianos *Papeles sobre Velázquez y Goya* (se trata de «Ante una estética vital. Consideraciones sobre el último libro de Ortega», publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en septiembre-octubre de 1950). En él reencontramos la mayoría de los aspectos subrayados en el ensayo anterior, haciendo especial hincapié tanto en la necesidad de desnudar la visión, como en la dualidad del arte: para Rosales estética frente a vida, para Ortega forma frente a materia. También señala Rosales, coincidiendo con Ortega, la necesaria contextualización histórica del arte, para que éste adquiera plena categoría vital:

[...] cualquier estilo, por muy original que sea, es el resumen de una historia. Y, como dice Ortega, no hay más historia verdadera que la Historia del Hombre. En consecuencia [...] toda resolución artística está condicionada, ya en su misma raíz, por motivos de carácter vital [...] resultante de nuestra vocación<sup>103</sup>.

El arte, fruto de la historia, se vitaliza personalizándose cuando el individuo renueva lo heredado desde su perspectiva en la circunstancia. Esta base estética es esencial para entender la poética de Rosales. Y es herencia de Ortega:

Es indudable que el estilo artístico de un autor está condicionado por su sentido vital [...] el estilo es el hombre, y éste es una de las causas de la desesperante búsqueda de originalidad que enferma el arte de nuestro tiempo [...] lo verdadero es lo total [...] es la suma de los estratos que componen su personalidad [...] El estilo vital y el estilo artístico son propiamente indivisibles y constituyen una sola unidad funcional. El arte es un quehacer que totaliza la integridad de nuestras facultades<sup>104</sup>.

Del mismo modo desgranará un par de páginas después las posiciones estéticas que defendió el filósofo en el citado ensayo, posiciones que, si sustituyésemos el campo referencial pictórico por el poético y lo atribuyésemos al poeta granadino, el resultado ha de llamarnos poderosamente la atención<sup>105</sup>. Asimismo realizará Rosales, apar-

<sup>101</sup> *Op. cit.*: 269.

<sup>102</sup> *Op. cit.*: 271.

<sup>103</sup> Rosales (1950: 194).

<sup>104</sup> *Op. cit.*: 195.

<sup>105</sup> «1.ª Esencialmente, un cuadro es un fragmento de la vida de un hombre. 2.ª No se puede explicar ni enjuiciar una sola pincelada de un cuadro sin hacer intervenir en ella la biografía entera del pintor. 3.ª La biografía del artista implica en sí toda la historia de su tiempo. 4.ª La contemplación ar-

tándose un poco del hilo del ensayo orteguiano, pero a la luz de su estética, una teoría acerca del realismo de gran interés:

La vida en cuanto realidad es el eje sobre el cual gira todo el arte actual [...] no existe un arte abstracto. Lo que llamamos arte abstracto es la agonía del idealismo [...] Hay épocas artísticas integradoras y épocas analíticas. Nuestro pasado próximo ha sido una de las épocas que pudiéramos definir como idealista, esteticista y analítica. La nuestra, quiero decir, la que se inicia ahora, dentro del arte, es una época realista, espiritual e integradora. Entre estos dos extremos de todo proceso artístico —naturalista e idealista— existe sólo una solución integradora: la del realismo [...] lo más valioso del arte de nuestro tiempo habrá de realizarse en esta dirección<sup>106</sup>.

¿De qué manera debemos interpretar las palabras de Rosales? Cuando habla de «pasado próximo», «idealista, esteticista y analítico» ¿a qué se refiere, exactamente? ¿Qué es lo que rechaza? Probablemente alude al esteticismo lúdico e intelectualista de principios de siglo. Pensemos que Rosales está realizando una decidida apuesta en su poética por la concreción y rechazando la abstracción, pero no rehúsa los avances estilísticos y líricos de la vanguardia. Su poesía está preñada de imágenes irracionales y símbolos oníricos. Acepta cuanto de aquella estética pueda aprovechar por y para la causa humanista, cuanto sea «realista, espiritual e integradora», cuanto pueda servir a estos tres principios que él considera mucho más válidos y esenciales. Ese es el camino que él transita y defiende, la bandera que ondea y trata de preservar con sus juicios y reservas.

En el tercer artículo, «La libertad y el proyecto vital en Ortega y Gasset», publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en noviembre de 1957, Rosales recoge los elementos de la obra de Ortega en los que el filósofo trata del tema de la libertad y el destino personal (recordemos que en el momento en el que edita este ensayo está trabajando en su extenso ensayo *Cervantes y la libertad*, que publicaría tres años más tarde, por tanto muchas de las ideas que aquí aparecen son fiel reflejo de las desarrolladas en él). En este escrito Rosales no añade especial información a todo lo analizado hasta el momento, únicamente incide en los temas desplegados en sus estudios anteriores, haciendo especial hincapié en el aspecto singular de la existencia, común a ambos autores. De este modo observa que lo que entiende Ortega por «proyecto vital» no es más que el destino, claramente vinculado a su noción de circunstancia, juntamente con la particularidad específica de cada individuo. No obstante, algo le falta a esta ecuación para acabar de redondearla, para que Rosales se la apropie, habite en ella, y es el aspecto trascendente, del que esta afirmación —«yo soy yo y mi circunstancia»— parece prescindir. Rosales hará lo posible por fusionar ambos aspectos:

---

tística no es meramente receptora, sino activa: interviene en el cuadro haciéndole *vivir*, resucitándolo. 5.<sup>a</sup> La contemplación histórica de un cuadro debe primar sobre la contemplación estética. 6.<sup>a</sup> La contemplación histórica de un cuadro consiste en VERLE HACIÉNDOSE, es decir, en tratar de ver el cuadro como estaba en la mente de su autor al concebirlo y al hacerlo. 7.<sup>a</sup> El descubrimiento fundamental de la obra de Velázquez no consiste en la creación de un nuevo estilo, sino en la invención de una NUEVA ACTITUD VITAL frente a la pintura». En Rosales, Luis: «Ante una estética vital» (*op. cit.*: 197, cursivas y mayúsculas del autor).

<sup>106</sup> *Op. cit.*: 200.

A partir del cristianismo se ha invalidado la comprensión clásica del destino entendido como algo inevitable que dirige nuestra existencia y aniquila o suprime nuestra libertad [...] Jesucristo es la raíz de nuestra libertad. En resumen: el carácter inmodificable, pero no ineludible, del proyecto vital orteguiano es el mismo concepto ineludible e inmodificable del destino, sólo que puesto al día, esto es, cristianizado [...] el Destino es inherente del plano religioso, en el proyecto de vida es inherente al plano de la autenticidad vital<sup>107</sup>.

El último artículo de los citados al inicio es el publicado por Rosales en 1980 en la revista *Nueva Estafeta*, «El desnudo en el arte». Pese a que han transcurrido más de treinta años desde el primer ensayo al que nos referíamos, en él Rosales insiste en su categorización entre el cegar, el ver y el mirar, aunque en esta ocasión añadirá una variante más a la tríada habitual, la imaginación: «La visión tiene siempre un trasfondo no sólo imaginado, sino imaginario [...] Hay muchas cosas que miramos sin verlas, porque no hemos sabido mirarlas previamente [...] porque no hemos sabido imaginarlas previamente»<sup>108</sup>. Así, el ser humano es porque ha sido imaginado<sup>109</sup>, existe en la medida en que el pasado estético le conforma, en que la vida imita al arte, ya que el arte irrealiza la vida. Rosales dará un paso más allá de Ortega: se deslizará de la estética a la ontología:

[...] el arte influye sobre la realidad. Quiero decir que, con el paso del tiempo, la representación artística del cuerpo femenino ha llegado a influir, físicamente, sobre el cuerpo de la mujer [...] Imaginarla artísticamente ha sido, antes que nada, recrear a la mujer, que se ha ido moldeando lentamente a sí misma a través de los siglos, para tratar de asemejarse al sueño del varón [...] a la creación artística del hombre [...] Y el arte es la avanzada de lo humano, el lazarillo de su ceguera. Vivimos recreándonos y, en la medida en que vivimos, comprendemos que no hay vivencia auténtica que no esté vinculada, de manera más o menos remota, con el arte. La creación de la vida personal es siempre artística y encuentra sus raíces en la comunidad [...] la comunidad creada por el arte es ya la única [...] con carácter universal [...] todo descubrimiento artístico consiste en darle cuerpo a un sueño, en darle realidad a una esperanza humana<sup>110</sup>.

Son muchos los textos en los que Rosales reflexionó acerca de estética literaria y pictórica, el barroco y la contemporaneidad: la vida, en suma. La vida como hilo conductor del arte, su base, su objetivo y su finalidad. La vida como esencia del legado velazqueño y orteguiano. La vida como única categoría de eternidad.

---

<sup>107</sup> Rosales (1957: 169).

<sup>108</sup> Rosales (1980: 39).

<sup>109</sup> En su «Autobiografía literaria improvisada...», publicada en 1983 —solo tres años después de este artículo—, Rosales, justo después de subrayar el vitalismo de Velázquez y Cervantes, subrayaba que ante un hecho sucedido «Lo primero que tienes que hacer es darle forma artística, pero además, tienes que darle nueva vida [...] En esta operación intervienen las tres grandes facultades creadoras: la imaginación configurante, la inteligencia sintiente, y el subconsciente» (Rosales 1983: 26).

<sup>110</sup> Rosales (1980: 40-6).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CACHO VIÚ, Vicente (1986): "Unamuno y Ortega". *Revista de Occidente* 65, octubre, 79-98.
- DÍAZ, Elías (1983): *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Madrid: Tecnos.
- DÍAZ, Elías (1987): "Ortega y la Institución Libre de Enseñanza". *Revista de Occidente* 68, enero, 113-27.
- DUPUICH DA SILVA, Monique & José María SÁNCHEZ DIANA (1965): "Historia de una revista. Consideraciones sobre *Escorial*". *Boletín de la Institución Fernán González*, 714-741.
- GULLÓN, Ricardo (1965): "La generación española de 1936". *Ínsula* 224-5, julio-agosto, 28-9.
- GRACIA, Jordi (1994): *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960) (Antología)*, Barcelona: PPU.
- LAPESA, Rafael: "Recuerdo y lección del «plan Morente»". *Revista de Occidente* 60, mayo, 78-88.
- LÓPEZ MORILLAS, Juan (1961): *Intelectuales y espirituales: Unamuno, Machado, Ortega, Lorca, Marías*. Madrid: Revista de Occidente.
- MAINER, José-Carlos (1971): *Falange y literatura*. Barcelona: Labor.
- MAINER, José Carlos (1987<sup>4</sup>): *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra.
- MARAVALL, José Antonio (1960): *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Guadarrama.
- MARÍAS, Julián (1960): *Ortega I: Circunstancia y vocación*. Madrid: Revista de Occidente.
- MARÍAS, Julián (1983): *Ortega II: las trayectorias*. Madrid: Alianza.
- MARRERO, Vicente (1961): *La guerra española y el trust de cerebros*. Madrid: Punta Europa.
- MATAMORO, Blas (1983): "Conversación con Luis Rosales". *Cuadernos Hispanoamericanos* 400, 33-46. Reed. en *Lecturas españolas*. Barcelona: PPU, 1994, 269-88.
- MONTETES-MAIRAL, Noemí (2008): "Rilke en Rosales, una influencia crucial entre 1940 y 1951". *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura* 14, 289-333.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1983): "Ortega y la literatura española clásica". *Letras de Deusto* 26/XIII, mayo-agosto, 175-94.
- ORTEGA Y GASSET, José (1921): *España invertebrada*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984<sup>8</sup>.
- ORTEGA Y GASSET (1965<sup>2</sup>): *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, vol. VIII.
- ORTEGA Y GASSET, José (1990): *Meditaciones del Quijote*. Ed. de Julián Marías. Madrid: Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, José (1995): *El sentimiento estético de la vida (Antología)*. Ed. de José Luis Molinuevo. Madrid: Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, José (1999<sup>6</sup>): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Prólogo de Valeriano Bozal. Madrid: Espasa-Calpe.
- PANERO, Leopoldo (1973): *Obras Completas*. vol. II (Prosa). Ed. de Juan Luis Panero. Madrid: Ed. Nacional.
- PHILLIPS, Allen W. (1989): "Antonio Machado y Ortega: una temprana coincidencia estética e ideológica". *Ínsula* 506-507, febrero-marzo, 59-61
- RIDRUEJO, Dionisio (1977): *Sombras y bultos*. Barcelona: Destino.
- RIDRUEJO, Dionisio (2007): *Casi unas memorias*. Barcelona: Península
- ROSALES, Luis (1948): "Canciones del llamamiento a los pastores". *Mundo Hispánico* 10, 5.
- ROSALES, Luis (1949a): "Primavera". *Mundo Hispánico* 14, 30.
- ROSALES, Luis (1949b): "El vitalismo en la cultura española. Velázquez y Cervantes". *Cuadernos Hispanoamericanos* 8, marzo-abril, 265-75.
- ROSALES, Luis (1949c) "Sobre pintura". *Cuadernos Hispanoamericanos* 10, julio-agosto, 209-12.

- ROSALES, Luis (1950): "Ante una estética vital. Consideraciones sobre el último libro de Ortega". *Cuadernos Hispanoamericanos* 17, septiembre-octubre, 191-208.
- ROSALES, Luis (1951): *Rimas*. Madrid: Cultura Hispánica.
- ROSALES, Luis (1957): «La libertad y el proyecto vital en Ortega y Gasset». *Cuadernos Hispanoamericanos* 95, noviembre, 159-174.
- ROSALES, Luis (1961): "El vitalismo en la obra de Velázquez". *Cuadernos Hispanoamericanos* 140-141, julio-agosto, 325-335.
- ROSALES, Luis (1973): *Canciones*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- ROSALES, Luis (1980): «El desnudo en el arte». *Nueva Estafeta* 16, marzo, 39-49.
- ROSALES, Luis (1983): "Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono". *Anthropos* 25, 21-6.
- ROSALES, Luis (1966): *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- ROSALES, Luis (1987): *El desnudo en el arte y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- VIVANCO, Luis Felipe (1943): "Un primer libro de filosofía". *Escorial* 37-38, noviembre-diciembre, 189-95.
- VIVANCO, Luis Felipe (1949): "Para un mejor entendimiento de Velázquez". *Escorial* 60, agosto, 1251-65.
- XIRAU, Ramón (1984): "Velázquez. Goya. Dos biografías". En Salmerón, Fernando (ed.): *José Ortega y Gasset*. México: Fondo de Cultura Económica, 77-110.