

Theodor Lipps y el concepto de estilo en la estética orteguiana

Taro Toyohira

ORCID: 0000-0002-6719-7253

Resumen

El presente estudio examina la presencia de Theodor Lipps en la estética de José Ortega y Gasset. Analiza especialmente la influencia de ideas lippsianas en "Ensayo de estética a manera de prólogo", a la par que se revelan las diferencias importantes en torno a su concepción de la estética como ciencia.

Palabras clave

Ortega y Gasset, Theodor Lipps, estética, ejecutividad, estilo

Abstract

This article studies the presence of Theodor Lipps in José Ortega y Gasset's aesthetics, analyzing the influence of Lipps's aesthetic ideas especially on "Ensayo de estética a manera de prólogo". At the same time, it contributes to reveal the important differences regarding their conception of aesthetics as science.

Keywords

Ortega y Gasset, Theodor Lipps, aesthetics, operativeness, style

Introducción

Theodor Lipps fue un psicólogo y filósofo alemán que tuvo gran influencia sobre todo en el ámbito psicológico y estético a principios del siglo XX. Fue profesor de Ortega en Leipzig¹ y en su Biblioteca personal se pueden encontrar varias obras del filósofo alemán². La presencia de Lipps es notable también en dos ámbitos del pensamiento orteguiano; primero, en el

¹ Jordi GRACIA, *José Ortega y Gasset*. Madrid: Taurus, 2014, p. 45.

² En la Biblioteca personal de Ortega, ubicada dentro de la Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón, se encuentran tres libros de Lipps sobre temas estéticos: Theodor LIPPS, *Komik und Humor: Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*. Hamburgo y Leipzig: Leopold Voss, 1898; *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst: T. 1. Grundlegung der Ästhetik*. Hamburgo y Leipzig: Leopold Voss, 1903; *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst: T. 2. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*. Hamburgo y Leipzig: Leopold Voss, 1906. No hay ningún subrayado en los ejemplares. En nuestra opinión el último ejerció mayor influencia en Ortega como luego veremos. Por razones de espacio y comodidad manejaremos en nuestro estudio la edición española de éste: Theodor LIPPS, *Los fundamentos de la estética: la contemplación estética y las artes plásticas*, traducción de Eduardo OVEJERO Y MAURY. Madrid: Daniel Jorro, 1924. Se indica la parte correspondiente en la citada edición que se encuentra en la Biblioteca personal de Ortega.

Cómo citar este artículo:

Toyohira, T. (2017). Theodor Lipps y el concepto de estilo en la estética orteguiana. *Revista de Estudios Ortegaianos*, (35), 161-187.
<https://doi.org/10.63487/reo.283>



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial - Sin obra derivada. Licencia internacional CC BY-NC-ND 4.0

Revista de
 Estudios Ortegaianos
 N° 35. 2017
 noviembre-abril

ámbito psicológico, o más concretamente en el problema de la percepción del prójimo. Ortega rechaza radicalmente su teoría de la *Einfühlung*, pero al mismo tiempo se nota la influencia de Lipps en la crítica orteguiana de la comprensión analógica del Otro en Husserl. Pero su presencia en el ámbito estético es también muy importante y explícita. El pensamiento sobre el arte en ambos filósofos presenta fuertes similitudes y, al mismo tiempo, diferencias radicales. Por esta razón, puede ser esclarecedor realizar un análisis comparativo entre los dos pensadores para poner en claro las características de sus teorías estéticas. Éste es el objetivo del presente estudio. Pero también hay otros motivos que recomiendan esta investigación. Puesto que la relación del pensamiento lippsiano con el de Ortega no ha sido demasiado estudiada³, y precisamente por esta laguna filológica, parte de la investigación orteguiana interpreta sólo de una forma parcial, un ensayo fundamental respecto a la estética orteguiana: “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914)⁴. Es decir, se podría reconocer una tendencia interpretativa que resalta sólo su aspecto ontológico-epistemológico, pero no suficientemente el estético⁵. Nadie podrá negar que la interpretación ontológico-epistemológica del “Ensayo” ha sido filosóficamente muy fructífera y seguirá siendo así. La prueba de esto, sólo por mencionar un ejemplo reciente, es la *object-oriented ontology* de Graham Harman y su interpretación ontológica del “Ensayo”⁶. Sin embargo, también es cierto que estas

³ Por ejemplo, Nelson Orringer en su estudio clásico sólo menciona esporádicamente, unas cinco veces, el nombre de Lipps, y en su bibliografía apenas figura la obra del filósofo alemán. Véase Nelson ORRINGER, *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid: Gredos, 1979, pp. 357-362 y p. 365.

⁴ Por ejemplo, Julián Marías, al sostener que el “Ensayo” es una crítica de la fenomenología, para resaltar exclusivamente el aspecto epistemológico de esta obra dice: “Para no perdernos, voy a seguir sólo la línea esencial [del «Ensayo»], dejando de lado desarrollos inesenciales o deficientes”, Julián MARÍAS, *Ortega. Circunstancia y vocación*. Madrid: Alianza, 1984, p. 392. Y deja intacto el análisis del “objeto estético” en el “Ensayo” como el “yo-rojo” de una caja roja de piel, el “pensar ejecutivo” del *Pensamiento* o el goce estético del “cuadro de Carlos V”. Es decir, él juzga que esas partes estéticas son “inesenciales” y “deficientes”. Y los mencionados análisis estéticos tienen una relación muy estrecha con el pensamiento lippsiano, como luego veremos.

⁵ Javier San Martín indica así: “El prólogo que Ortega escribió para el libro de J. Moreno Villa, *El pasajero*, ha pasado tradicionalmente por ser una clara expresión de la superación orteguiana de la fenomenología”, Javier SAN MARTÍN, “¿Primera superación de la fenomenología?”, en Atilano DOMÍNGUEZ, Jacobo MUÑOZ y Jaime de SALAS (coords.), *El primado de la vida. Cultura, estética y política en Ortega y Gasset*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 109.

⁶ En una entrevista Harman dice: “Finally, if there is one essay by anyone that prefigures all of my philosophical ideas, it is surely Ortega’s «Essay in Esthetics by Way of a Preface», found in English in *Phenomenology and Art*”, Paul John ENNIS, “Interview with Graham Harman”, en *Post-continental Voices: Selected Interviews*. Winchester y Washington: John Hunt Publishing, 2010, p. 11. Harman analiza el “Ensayo” en: Graham HARMAN, *Guerrilla Metaphysics*. Chicago: Open Court Publishing Company, 2005, pp. 102-124.

lecturas metafísicas deben ser complementadas con otras que salvan los aspectos estéticos de la obra orteguiana, bastante influidos por la teoría lippsiana. En las siguientes páginas también se procurará mostrar que en el “Ensayo” Ortega dialoga no sólo con Husserl, Natorp, Geiger⁷, sino también con Lipps⁸.

⁷ La influencia de Geiger y Natorp, que señala Orringer en su *Ortega y sus fuentes germánicas*, aclara muy bien las implicaciones ontológico-epistemológicas del “Ensayo”. Pero desde un punto de vista estético quizá pudiera tener algunos puntos discutibles. Por ejemplo, la presencia de Geiger en la estética de Ortega no es tan explícita como la de Lipps. Ortega sólo menciona a Geiger una vez en todas sus obras; y esta única referencia no tiene nada que ver con el arte, como admite el propio Orringer (Nelson ORRINGER, *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid: Gredos, p. 109). En cambio, es indudable que Ortega había leído *Ästhetik. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* antes de escribir el “Ensayo”, puesto que en éste alude a un pasaje de esta obra lippsiana: “Trivial y errónea es la descripción que un estético contemporáneo da de esta peculiarísima manera de conocimiento, de saber de un objeto, que nos ofrece el arte. Según Lipps, proyecto mi yo en el trozo de mármol pulido, y esa intimidad del *Penseroso* sería como el disfraz de mí mismo”, José ORTEGA Y GASSET, “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 671. (Las referencias son de la edición de *Obras completas*, 10 vols. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2004-2010). Este ejemplo de la estatua de mármol aparece en la citada obra lippsiana como luego veremos con más detalle. Ya en 1911 Ortega menciona la teoría estética de la *Einfühlung* de Lipps en “Arte de este mundo y del otro”: “Ésta es la simpatía: «Sólo cuando existe esta simpatía —dice Lipps— son bellas las formas y su belleza no es otra cosa que este sentirse idealmente vivir una vida libre». «Goce estético es, por tanto, goce de sí mismo objetivado», “Arte de este mundo y del otro” (1911), I, 440. También Ortega poseía las tres obras principales de Lipps sobre la estética, como se ha señalado, junto a otros trabajos sobre la psicología y la lógica del mismo autor. En segundo lugar, Orringer sostiene que la “ejecutividad” orteguiana proviene de *Vollzeibend* de Natorp y es casi sinónimo del “contenido” de la conciencia. No obstante, en este contexto natorpiano quedaría un poco extraño hablar sobre el “pensar ejecutivo” del *Penseroso* o del “yo-rojo” de una “caja roja de piel”. En cambio, en el pensamiento lippsiano la vida que palpita idealmente en un bloque de mármol y el “sentimiento de actividad” que puede residir en una “caja de piel” revisten una importancia decisiva. Por esta razón, puede resultar más plausible suponer que aquí Ortega se refiere a este contexto lippsiano. En tercer lugar, la similitud del concepto de sentimiento utilizado por Ortega y Geiger tal vez pueda ser indirecta, puesto que tanto el filósofo madrileño como el alemán fueron discípulos de Lipps y el concepto “sentimiento (*Gefühl*)” de ambos es bastante influido por el último. La influencia de Lipps en Geiger es explícita y bastante conocida; y en Ortega se intenta mostrar en el presente trabajo. En otras palabras, podría suponer que la similitud entre Ortega y Geiger en el “Ensayo” es *indirecta y mediada por Lipps*. Finalmente, todas las lecturas ontológico-fenomenológicas del “Ensayo” sufren un riesgo interpretativo común: descontextualización de la obra. Como esta postura se basa en el supuesto de que este prólogo para un libro de poesía es una crítica de la fenomenología, como consecuencia, se intenta interpretar las palabras de Ortega, escritas en un contexto explícitamente estético, en un sentido exclusivamente ontológico-fenomenológico. Por ejemplo, se identificaría la contemplación estética con la reducción fenomenológica o *epojé*. Si bien se pueden encontrar algunas semejanzas entre la contemplación estética lippsiana (u orteguiana) y la *epojé* fenomenológica, habrá que afirmar que, en rigor, son cosas diferentes. Si fueran idénticas, la *epojé* convertiría el mundo en una obra de arte. Una pos-

Aunque la influencia de Lipps en la estética orteguiana es indudable, ésta también muestra radicales diferencias que suponen una concepción original de la estética y que marcan un avance teórico. Por esta razón se dividirá el presente trabajo en dos partes; en la primera se estudiará la influencia —es decir, los aspectos teóricos comunes— de Lipps en la teoría orteguiana del arte; en la segunda, la diferencia.

1.1. Concepto y juicio, ejecutividad y actividad

Tanto en el “Ensayo”, como en los primeros tres capítulos de *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, el objetivo de Ortega y Lipps es definir el arte como “expresión” (*Ausdruck*). Precisamente por eso ambos pensadores comienzan por distinguir entre varios tipos de ella; más concretamente, Ortega distingue entre la expresión de “lo ejecutivo” y la de “concepto” o “imagen”, Lipps entre la de “actividad” (*Tätigkeit*) y la de “juicio” (*Urteil*). Y para Ortega el arte será la expresión de (o más bien, *mediante*, como luego veremos) “ejecutividad” o de “sentimiento”; para Lipps es la de “actividad” o de “sentimiento de actividad” (*Tätigkeitsgefühl*). Y estos conceptos definitorios de la estética en ambos pensadores presentan fuertes similitudes.

Ortega inicia su ensayo precisando la diferencia de significado entre “él anda” y “yo ando”⁹. Aquí el significado quiere decir una referencia a algún objeto. Y según Ortega el primer enunciado se refiere a la imagen de un hombre caminante visto desde fuera por el sujeto, mientras el segundo remite a “la imagen visual de mis pies moviéndose; pero sobre ello (...) una realidad invi-

tura tal no se compagina ni con la teoría estética orteguiana ni con la lippsiana. Dado que ambos sostienen que el mundo estético es diferente e independiente del real, y que posee ciertas características que son únicamente posibles en ese ámbito peculiar (Lipps afirma que es patológica la actitud que confunde los dos mundos, como luego veremos). Pero después de todo, estos pequeños inconvenientes no son insalvables (aunque sí, discutibles), ni tampoco menoscaban la importancia filosófica de estudios que pertenecen a esta corriente interpretativa, como ya se ha indicado más arriba. Y huelga señalar que el texto de un clásico, como el de Ortega, siempre ofrece varias posibilidades interpretativas. El presente estudio busca, simplemente, la posibilidad de una lectura no exclusivamente metafísica, sino, primeramente, estética del “Ensayo”.

⁸ Guillermo de Torre también señala la presencia de Lipps como interlocutor en el “Ensayo”: “Otro concepto que aparece tempranamente en la obra orteguiana es el referente al objeto estético. En el «Ensayo de estética a manera de prólogo» para *El pasajero* encontramos su formulación. Aunque en aquellos años la estética de Lipps, su teoría de la *Einfühlung* —o proyección sentimental, o introyección sentimental, o endopatía, ya que con todos estos nombres se ha castellanizado el término— era muy activa y operante, Ortega no se rinde a la suerte de desdoblamiento que dicha teoría pretende”, Guillermo de TORRE, *El fiel de la balanza*. Madrid: Taurus, 1961, p. 35.

⁹ “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 667.

sible y ajena al espacio —el esfuerzo, el impulso, las sensaciones musculares de tensión y resistencia—. Y añade que “la diferencia no puede ser mayor”¹⁰. Y luego pone otro ejemplo, que es la diferencia entre el “concepto de dolor” y el “dolor doliendo” inmediatamente sentido por “mí”:

¿Cómo expresaríamos de un modo general esa diferencia entre la imagen o concepto del dolor y el dolor como sentido, como doliendo? Tal vez haciendo notar que se excluyen mutuamente: la imagen de un dolor no duele, más aún, aleja el dolor, lo sustituye por su sombra ideal. Y viceversa: el dolor doliendo es lo contrario de su imagen: en el momento que se hace imagen de sí mismo deja de doler¹¹.

Esta diferencia es radical para Ortega, puesto que significa la diferenciación entre el “concepto del dolor” y el “sentimiento ejecutivo del dolor”. Cuando el yo juzga que siente el dolor ya no es el yo que siente el dolor; para aquél el dolor es inmediatamente sentido y para éste el dolor es algo que ya *fue* dolor. Ortega considera que el verdadero “yo” doliente es el que inmediatamente siente el dolor, y lo llama “el yo ejecutivo”. Y llama “sentimiento” a lo que es sentido “como estado ejecutivo mío, como actuación de mi yo”¹². Y esta “ejecutividad” tiene la peculiar condición de no poder ser captada por la imagen o el concepto:

Para que yo vea *mi* dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente. Este yo que ve al otro doliente, es ahora el yo verdadero, el ejecutivo, el presente. El yo doliente, hablando con precisión, fue, y ahora es sólo una imagen, una cosa u objeto que tengo delante¹³.

Por tanto el idioma en su uso corriente, que es la “expresión del concepto” o de la imagen, no puede “expresar” la intimidad del sujeto que es la ejecutividad: “el idioma alude, meramente, a la intimidad, no la ofrece”¹⁴. Ya que “la narración hace de todo un fantasma de sí mismo, lo aleja, lo traspone más allá del horizonte de la actualidad. Lo narrado es un «fue». Y el *fue* es la forma esquemática que deja en el presente lo que está ausente”¹⁵. Aquí el idioma o la expresión del concepto representa la ciencia. Inmediatamente después Ortega

¹⁰ *Ibid.*, 668.

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, 676.

¹³ *Ibid.*, 669.

¹⁴ *Ibid.*, 671.

¹⁵ *Ibid.*, 672.

propone otro tipo de expresión frente al cual “las otras noticias de la ciencia *parecen* meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos”¹⁶:

Pues bien, pensemos lo que significaría un idioma o un sistema de signos expresivos de quien la función no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose.

Tal idioma es el arte: esto hace el arte. El objeto estético es una intimidad en cuanto tal –es todo en cuanto *yo*¹⁷.

Así, en Ortega, el arte como “expresión” se distingue de las demás formas expresivas por su capacidad de presentar la “intimidad=ejecutividad” o el sentimiento de ella: “No hay inconveniente en conservar para el arte el título de función expresiva, con tal de que se admitan dos potencias distintas en el expresar, la alusiva y la ejecutiva”¹⁸. Esta distinción entre la expresión alusiva y la ejecutiva corresponde a la lippsiana de la “expresión del juicio” y la “expresión del sentimiento”, como luego veremos. La ejecutividad constituye la profundidad de la obra de arte; “su valor sentimental le presta el carácter de profundidad, de intimidad”¹⁹, señala Ortega. En el caso de una estatua de mármol –un ejemplo explícitamente tomado de la obra de Lipps– el *Penseroso* aparece como un hombre sumergido en la meditación, porque esta masa mineral parece tener la profundidad (=la ejecutividad o el sentimiento de la ejecutividad) que es el pensar ejecutivo: “en el *Penseroso* tenemos el acto mismo de pensar ejecutándose”²⁰. Podemos, pues, afirmar que para Ortega la peculiaridad del arte como expresión radica en esta creación de un aparente sentimiento de ejecutividad; en dotar, en este caso, a la masa mineral de una intimidad humana. Es una “expresión ejecutiva”.

Paralelamente, Lipps comienza por distinguir entre la expresión del juicio y la del sentimiento. Tanto el juicio como el sentimiento son “vivididos” por el sujeto. En el primero el sujeto se siente juzgador, y en el segundo, sentimental. Para Lipps, el juicio es posterior a la actividad; uno llega a formular un juicio por una actividad anterior a él. Si tomamos los ejemplos de Ortega, tanto la imagen de “él anda” como el “concepto de dolor” son juicios a los que se llega por una actividad anterior; en el primero, el acto de ver a un hombre andando y en el segundo, el de sentir el dolor doliendo. Al juicio se puede llegar simplemente abriendo los ojos, puesto que para Lipps la “imagen” de un hombre caminante es ya de por sí un juicio:

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, 678.

¹⁹ *Ibid.*, 677.

²⁰ *Ibid.*, 671.

cada vez que abro los ojos, cada vez que actualizo un recuerdo, me convengo de algo, llego a la conciencia de una verdad, formo juicios, creencias, opiniones, adquiero una ciencia real o supuesta. Siempre que abro los ojos o que recuerdo algo adquiero la convicción de que esto o aquello es así o no es así, de que tal cosa ha sucedido o no ha sucedido, en una palabra, de que esto o aquello es verdad o no es verdad²¹.

Pero también se puede llegar a un juicio a través de una intensa actividad de pensar y de elaborar una opinión o creencia²². Sin embargo, lo importante es que el “juicio” mismo debe distinguirse de la “actividad” de formular el juicio: “Ya distingo en tal locución, expresamente, la actividad por la cual he formado el juicio, la actividad intelectual, del juicio mismo”²³. Las proposiciones lógico-científicas son “expresión del juicio”. Y por eso éstas pueden ser verdícas o falsas, pero no sentimentales: “esta «frialdad» propia de las operaciones de la inteligencia se explica como hemos dicho, porque tales operaciones no implican el desarrollo de una «actividad» ni de una fuerza, en suma, de un trabajo o producción interior”²⁴. En el caso de “él anda” o de “me duele”, estos juicios son fríos porque no implican la actividad interior de andar o doler. La expresión lógico-científica no puede expresar el sentimiento. Aquí conviene señalar que el concepto lippsiano de sentimiento no se limita al de placer y displacer. Para Lipps el sentimiento se rige por el principio de placer (*Luust*) y displacer (*Unlust*), pero en su base hay uno más general, el “sentimiento de actividad”:

el sentimiento de actividad es la base necesaria o el substrato necesario de los sentimientos de placer y displacer (...). El sentimiento de actividad, podemos también decir, es el sentimiento fundamental [*Grundgefühl*] del placer y el displacer²⁵.

Es muy posible que Ortega esté refiriéndose a esta noción de Lipps, cuando en el “Ensayo” dice: “A lo que toda imagen es como estado ejecutivo mío, como actuación de mi yo, llamamos sentimiento. Es un error superado en la reciente psicología el de limitar este nombre a los estados de agrado y desagrado,

²¹ Theodor LIPPS, *Los fundamentos de la estética: la contemplación estética y las artes plásticas*, traducción de Eduardo OVEJERO Y MAURY. Madrid: Daniel Jorro, 1924, p. 6 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 6.). Ortega cita y explica este concepto lippsiano de “juicio” en *Sistema de la Psicología* (1915), VII, 494.

²² *Ibid.*, p. 5 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 5).

²³ *Idem* (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 5).

²⁴ *Ibid.*, p. 6 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 7).

²⁵ *Ibid.*, p. 4 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 4).

de alegría y tristeza”²⁶. Además la “actividad” en Lipps tiene un peculiar significado, muy similar a la ejecutividad orteguiana. El pensador alemán la define del siguiente modo:

Entonces entiendo por actividad lo que cada uno de nosotros piensa cuando “me siento activo” [*Ich fühle mich tätig*]. Quiero designar con estas palabras un movimiento de esfuerzo interior, mis fuerzas en movimiento. Pienso bajo esta frase un avance interior tendiendo a un fin, e inmediatamente sentido por mí. En ello se da siempre algo de lo significado por las palabras “trabajo” o “producción” antes usadas. Se da algo de “fuerza” o eficacia de fuerzas en mí. Ahora bien, esta experiencia interior de una actividad es, ante todo, un sentimiento²⁷.

En Lipps, la actividad es siempre mi actividad, la de mi yo: “es referido a mí mismo en cuanto yo soy el sujeto de esa actividad, o en cuanto en la actividad evocada, como en general en toda actividad, se encuentra como elemento inseparable el yo. El sentimiento será, pues, un sentimiento de mi propio yo”²⁸. Es más, la actividad es la vida misma mirada desde dentro, es un “yo ando”, si utilizamos la expresión orteguiana.

En una palabra, mi concepto [de la actividad] se extiende a todo el flujo de movimientos interiores inmediatamente sentidos, que se distingue del mero hecho psíquico, porque en aquel se encuentra positivamente el momento de la actividad, el momento del empujar o ser empujado, del conducir o ser conducido; me refiero, repito, a ese flujo que no es el mero existir o reposar en un punto. En resumen, aludo a lo que podemos designar justamente en toda oca-

²⁶ “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 676. Orringer atribuye esta alusión a Geiger. Comentando el mismo pasaje arriba citado dice: “Es Geiger el psicólogo de vanguardia a quien se hace alusión aquí por haber corregido el estrecho concepto de sentimiento”, Nelson ORRINGER, *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid: Gredos, p. 126. Podría ser más plausible suponer que aquí Ortega se refiera a Lipps, dado que en el apartado anterior el filósofo español ya había mencionado el nombre de Lipps y discutido sobre la intimidad ejecutiva en el contexto de la estética lippsiana. La semejanza del concepto de sentimiento, tal vez, se deba a la influencia de Lipps sobre Geiger, ya que éste fue discípulo de aquél. En *Sistema de la Psicología* (1915), la mayor disertación orteguiana sobre la psicología contemporánea, Ortega menciona y cita muchas veces a Lipps como el psicólogo contemporáneo más importante junto con Wundt: VII, 449, 451, 494, 502, 505, 506; pero allí nunca alude a Geiger (ni en ninguna obra orteguiana sobre la psicología de su tiempo). Y también respecto a la relación del valor moral con el sentimiento de complacencia y desagrado Ortega remite a *Ethischen Grundfragen* (1905) de Lipps, en “De la cortesía o las buenas maneras” (1918), VII, 723.

²⁷ Theodor LIPPS, ob. cit., pp. 3-4 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., pp. 3-4).

²⁸ *Ibid.*, p. 18 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 19).

sión con las palabras “movimiento interior”. Aludo a todo aquello que constituye un devenir de nuestra vida efectiva. Toda “vida” es ya de por sí una actividad²⁹.

Para Lipps el arte consiste en dotar a la materia de esta “actividad”, la vida interior, que se logra mediante la “proyección o simpatía” (*Einfühlung*). Pero sobre la proyección volveremos más adelante. Todo objeto estético posee esta “actividad”. Lipps denomina este hecho como “idealidad estética”: “En el objeto considerado o contemplado estéticamente hay que distinguir dos cosas. En primer lugar, lo dado sensiblemente, por ejemplo, en la estatua de mármol la estatua, es decir, el mármol configurado de una cierta manera; en segundo lugar, aquello que en la estatua hay, es decir, la vida representada”³⁰. Pues bien, ahora procederemos a analizar con más detalle esta peculiaridad del objeto estético en ambos pensadores.

1. 2. La idealidad estética y la objetividad estética

Tanto para el filósofo madrileño, como para el alemán, el problema reside en la “intimidad” de la obra de arte, que es la “ejecutividad” en Ortega y la “actividad” en Lipps. Para esclarecerlo ambos se proponen analizar un mismo ejemplo. Ortega analiza la diferencia entre la imagen visual de una persona que parece estar pensando y la estatua de mármol del *Penseroso*; Lipps, la percepción de un hombre real que parece estar alegre y una estatua marmórea que representa el mismo sentimiento. “¿Qué diferencia hay entre la imagen visual que a veces tenemos de un hombre pensando frente a nosotros y el pensar del *Penseroso*?”³¹, se pregunta Ortega. Lo que percibimos de un hombre pensando es la “imagen” del hombre pensando. La intimidad o interioridad de esa persona ahora consiste en su “pensar”. Pero lo que pasa es que no podemos percibir ese “pensar” directamente, puesto que “sólo con una cosa tenemos una relación íntima: esta cosa es nuestro individuo, nuestra vida”³². La imagen visual del hombre pensando sólo *alude* a su intimidad, es decir a su “pensar”, pero *no la ofrece*. “Aquella imagen visual obra como una narración sobre nosotros, nos dice que allí, a nuestra vera alguien piensa: hay siempre una distancia entre lo que se nos da en la imagen y aquello a que la imagen se refiere”³³. En otras palabras, en la imagen del hombre real, la existencia de la tristeza es una

²⁹ *Ibid.*, pp. 7-8 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 8).

³⁰ *Ibid.*, pp. 35-36 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 36).

³¹ “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 671.

³² *Ibid.*, 670.

³³ *Ibid.*, 671.

cosa fantástica. Ya que “la narración hace de todo un fantasma de sí mismo”. Por tanto siempre cabe la duda de si es una tristeza real o fingida. De ahí que Ortega señale así: “Mas tampoco el objeto fantástico es el objeto estético. Un objeto fantástico no tiene por qué ser distinto de un objeto real: la diferencia entre ambos se reduce a que una misma cosa nos la representamos como existente o como inexistente”³⁴. O sea, en el caso de la imagen real del hombre triste, la tristeza existe sólo como una cosa fantástica e inexistente, en cuanto algo que la imagen del hombre *alude*; pero no podemos percibirla inmediatamente, porque la imagen no puede ofrecer la intimidad ejecutiva. Pero en la obra de arte –la estatua de mármol– ocurre algo totalmente diferente. “Mas, en el *Penseroso* tenemos el acto mismo de pensar ejecutándose. Presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente”³⁵. Ante una estatua marmórea encontramos una masa mineral configurada de cierta manera. Sin embargo, como un objeto estético, el *Penseroso* abandona su materialidad y se convierte en una presencia con una interioridad sentimental, *ofrece* su interioridad ejecutiva, de la cual ya no preguntamos si esta intimidad, el “pensar ejecutivo”, es real o no. Ortega la denomina “absoluta presencia”: “No es la blancura de este mármol, ni estas líneas y formas, sino aquello a que todo esto alude, y que hallamos súbitamente ante nosotros con una presencia de tal suerte plenaria que sólo podríamos describirla con estas palabras: absoluta presencia”³⁶.

Pues bien, esta “absoluta presencia del objeto estético” es muy parecida a la “objetividad estética” de Lipps. El pensador alemán inicia el segundo capítulo de su obra analizando la diferencia entre la intimidad de una persona real y una estatua marmórea. “Ahora bien, yo puedo suponer en una determinada persona un sentimiento cualquiera, esto es, una actividad cualquiera interior o una modalidad de actividad interior, por ejemplo, una alegría”³⁷. Lo podemos hacer “aunque sepa que en dicha persona no se alberga en realidad semejante sentimiento”. Mas en ese caso no podremos simpatizar con esa “alegría supuesta o imaginada por mí en la persona en cuestión”, puesto que la menor duda sobre la realidad de su sentimiento bastaría para impedir la proyección sentimental. Aun cuando sepamos con “certeza” que esa persona alberga tal sentimiento, si lo sabemos como un conocimiento, como un “juicio”, no podremos llegar a sentirlo como intimidad. Puesto que en ese caso, lo percibimos “a la manera que sé que el planeta Sirio es mucho más grande que el Sol”³⁸. Pero la verdadera

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

³⁷ Theodor LIPPS, ob. cit., p. 31 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., pp. 32-33).

³⁸ *Ibid.*, p. 32 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 33).

contemplación estética se produce de una forma muy diferente. En ella, ya no preguntamos si la intimidad que percibimos en una estatua de mármol es real o no:

[La contemplación estética] no sabe o no quiere saber que los bloques de mármol son cosa muerta e inconciliables con el pensamiento de que una vida personal pueda palpar en ellos; sino que ve el trozo de mármol simplemente y ve a la vez aquello que en cada caso la mano del artista ha querido que se vea en él. (...)

Esta vida tampoco es otra cosa que lo que yo “veo” ante mí. En realidad, yo no veo esta vida, es decir, no la veo con los ojos de la cara, sino que la pienso y la vivo dentro de mí, penetra en mí. Pero la pienso en el mármol, es decir, para mí, o para mi consideración inmediata, está en el mármol. O, si se quiere, lo que hago es aceptar esta vida que palpita en el bloque de mármol simplemente como el bloque de mármol me la ofrece³⁹.

A esta presencia de la actividad o vida en la contemplación estética, de la cual ya no preguntamos si es real o no, llama Lipps “idealidad estética”; y con ella se nos da al mismo tiempo “objetividad estética”:

Objetividad estética no es, sencillamente, más que esto: que el contenido del objeto estético está incuestionablemente ante mí. Ante mí está, primeramente, sin género alguno de duda, la parte sensible del objeto estético, que en nuestro anterior ejemplo es el bloque de mármol provisto de una forma. Pero en este bloque de mármol reside la vida representada. Esta vida está para mí en lo dado sensible. Lo cual me es dado simplemente, es decir, que, en virtud de su idealidad estética, se me presenta de un modo incuestionable, libre de toda duda, con absoluta certeza⁴⁰.

Para Lipps cualquier objeto estético debe poseer esta doble condición de ser al mismo tiempo material e ideal. La doble condición material-ideal que constituye la objetividad estética se puede comprobar también en otras formas de arte. Para aclararlo, tanto Ortega como Lipps proceden enseguida a analizar el caso de la expresión poética; Ortega habla sobre la metáfora y Lipps sobre la expresión poética de la palabra. Para Ortega, el objeto estético también posee una doble condición material-ideal como hemos visto en el ejemplo del *Penseroso*. Le llama “transparencia” del objeto estético. En el *Penseroso* su aspecto material —el bloque de mármol— se hace transparente y nos hace contemplar su idealidad-interioridad: pensar-ejecutivo. Por tanto el objeto estético

³⁹ *Ibid.*, pp. 36-37 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 37).

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 38-39 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., pp. 39-40).

“reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él transparente no es otra cosa distinta sino él mismo”⁴¹. E inmediatamente después afirma que “este objeto que se transparenta a sí mismo, el objeto estético, encuentra su forma elemental en la metáfora”⁴². En el ejemplo de “el ciprés es una llama” Ortega diferencia el ciprés bello del ciprés real⁴³. Aquél se refiere al “ciprés sentimental” y éste a la “imagen del ciprés real”. A partir de aquí, Ortega comienza a hablar de forma más bien literaria y retórica que teórica; y es muy difícil sacar una teoría precisa de la metáfora. Pero al menos podemos afirmar que para él, hay dos significados o referencias muy distintos; uno se refiere al objeto en el mundo real y el otro, al objeto en otro mundo ideal donde es posible una identidad contradictoria como ciprés-llama. Y, según Ortega, la función de la expresión metafórica consiste en abolir la referencia material de la palabra y crear otra ideal que ya no alude a un objeto físico, sino a algo ideal-sentimental.

El mecanismo, pues, acaso sea el siguiente: se trata de formar un nuevo objeto que llamaremos el “ciprés bello” en oposición al ciprés real. Para alcanzarlo es preciso someter éste a dos operaciones: la primera consiste en libertarnos del ciprés como realidad visual y física, en aniquilar el ciprés real; la segunda consiste en dotarlo de esa nueva cualidad delicadísima que le presta el carácter de belleza. (...)

El resultado de esta primera operación es, pues, el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. (...) La cosa ciprés y la cosa llama comienzan a fluir y se tornan en tendencia ideal ciprés y tendencia ideal llama. (...)

Segunda operación: una vez advertidos de que la identidad no está en las imágenes reales, insiste la metáfora tercamente en proponérmola. Y nos empuja a otro mundo donde por lo visto es aquélla posible⁴⁴.

En las demás expresiones, por ejemplo en la lógico-científica, el significado primario de la palabra es la referencia al objeto real: “Fuera de la metáfora, en el pensar extrapoético, son cada una de estas cosas término, punto de llegada para nuestra conciencia, son sus objetos”⁴⁵. Sin embargo, en la expresión metafórica esta referencia material se vuelve transparente y a través de ella contemplamos la referencia ideal de la palabra, el “ciprés bello” o el “ciprés-llama”. Dicho de otra forma, la expresión metafórica nos remite a un mundo ya no real sino puramente ideal del cual ya no preguntamos su realidad o

⁴¹ “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 673.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, 674.

⁴⁴ *Ibid.*, 674-675.

⁴⁵ *Ibid.*, 675.

irrealidad; y precisamente por eso, en ese ámbito ideal es posible una identidad contradictoria como “ciprés-llama”. El procedimiento es formalmente idéntico que en el caso de la estatua de mármol: 1) el carácter peculiar del arte como expresión y su doble condición real (material)-ideal. En este caso de la expresión metafórica, la palabra tiene dos formas de utilización muy distintas. Una se refiere a un objeto real (material) y la otra a uno ideal. De ahí que existan dos esferas distintas: una compuesta de objetos reales y la otra de objetos ideales. 2) El aniquilamiento o la desaparición de la condición material en el objeto estético. 3) La contemplación estética del objeto en un mundo puramente ideal. De nuevo, estos aspectos peculiares de la expresión metafórica son muy parecidas a los de la “expresión poética” en Lipps.

“Aclaremos, sin embargo, un poco más esta objetividad estética. A este fin, busquémosla en el terreno en que su sentido se nos revela de manera más evidente. Este terreno es el de la poesía”⁴⁶, dice Lipps. En el ámbito lógico-científico, “se piensa que una proposición es siempre el enunciado de un juicio, es decir, de un juicio del que decimos ser aquella la «expresión natural»”⁴⁷. Pero en algunas expresiones, como la humorística o poética, esto no ocurre. Es decir, para Lipps, también hay dos usos lingüísticos muy diferentes: uno es “expresión natural” y el otro, “expresión poética (estética)”. Esto se debe a que en la conciencia humana hay dos esferas muy diferentes: “en nuestra conciencia se dan varias esferas, la esfera de las conexiones conceptuales de objetos, y, además, una esfera más elevada, en la cual solamente se da la conciencia de la validez o no validez de dichas conexiones”⁴⁸. Para Lipps, la segunda de estas dos esferas es la del juicio, puesto que: “El mero nexo de representaciones o de objetos pensados, no es todavía juicio; no llega a serlo hasta que no se añade la conciencia de su validez, esto es la existencia de relaciones de cosas correspondientes a dichos juicios”⁴⁹. Las expresiones lógico-científicas pertenecen a esta esfera del juicio, ya que su contenido remite inevitablemente a la conciencia de validez o no validez de la “existencia de relaciones de cosas correspondientes” (recuérdese que también para Ortega, en el “pensar extrapoético” el significado quiere decir la referencia a cosas físico-reales). Sin embargo, también hay otro tipo de expresiones, que proponen ciertas conexiones conceptuales, pero no llegan a la conciencia de su validez o no validez, esto es la expresión poética (y no sólo poética, sino que la presencia indubitada de toda la expresión artística se basa en esta función). En una broma o en una poesía, “yo, por la audición de la frase,

⁴⁶ Theodor LIPPS, ob. cit., p. 39 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 40).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 41 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 43).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 43 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 45).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 42 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 44).

ejercito esta primera función, la de la conexión conceptual, pero no la última, o sea la de inquirir la validez o no validez de dicha conexión⁵⁰. Es decir, en la expresión poética, anulamos su referencia a la “existencia de relaciones de cosas correspondientes”; nos detenemos, sin entrar en la “esfera del juicio”, en la “esfera de relaciones conceptuales de objetos”, que es la esfera estética. Por eso, para Lipps, el mundo estético es “puramente” ideal (la esfera del juicio es también “ideal” pero no es “puro”, porque conlleva referencia al mundo real); y existe “indubitablemente” para la impresión, pero no para el juicio que es la función de la inteligencia:

La objetividad estética es propia, no sólo de aquello que dice el poeta, sino de todo contenido de un objeto estético. El afecto que se refleja, por ejemplo, en una estatua, es tan “positivo” exactamente como los discursos y hechos de los héroes épicos o dramáticos. (...) Porque, en primer lugar, los rasgos reproducidos por un artista en un material plástico existen del mismo modo que las palabras de una poesía, esto es, están indubitablemente ante mí. Y en ellos reside, como un hecho, el afecto, que es tan independiente de mi voluntad como el curso de las estrellas. Y existe allí, no para mi inteligencia, sino para mi impresión⁵¹.

De ahí que tanto para Lipps como para Ortega, el mundo estético esté compuesto de objetos totalmente diferentes de los reales, cuya presencia es “absoluta” e “indubitada”; y que forme una esfera “aislada” e “independiente”. Este “aislamiento estético” es también un rasgo común a ambos. “«Don Quijote» no es ni un sentimiento mío, ni una persona real o imagen de una persona real: es un nuevo objeto que vive en el ámbito del mundo estético, distinto éste del mundo físico y del mundo psicológico”⁵², puesto que “el objeto estético es literalmente un objeto”, es “una corporeidad *sui generis*”⁵³, afirma Ortega. Este aislamiento o “hermetismo” de la obra de arte aparecerá repetidamente en las obras de Ortega como, por ejemplo, en “Meditación del marco”, *Ideas sobre la novela* o *Idea del teatro*. Parejamente Lipps resalta que la desesperación de Fausto no desespera “realmente” al espectador, porque el acontecimiento teatral no ocurre en el mundo real, sino en un mundo estético:

Este vivir estético o esta relación estética, ha sido mal entendida. Por eso hemos de decir aún algunas palabras sobre ella.

Se ha dicho que es imposible que nadie, al ver en la escena la angustia, la miseria y la desesperación de Fausto, y al proyectarse sentimentalmente en la figura

⁵⁰ *Ibid.*, p. 43 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 45).

⁵¹ *Ibid.*, pp. 43-44 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 45).

⁵² “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 677-678.

⁵³ *Ibid.*, 677.

de Fausto, esté persuadido de que él seriamente atraviesa estos mismos estados de angustia, miseria y desesperación. Y que el que ve la cólera representada, no por eso se siente colérico. Si esto sucediese, sería patológico. Tales objeciones irreflexivas son fáciles de refutar; casi no necesitan serlo. Pues nadie piensa de hecho, cuando habla de vivir estéticamente tales afectos, en cosa semejante⁵⁴.

El ámbito estético es un mundo aislado del real, la desesperación o la cólera de Fausto no suscita una desesperación “real” sino puramente ideal (quiere decir que es sentida sin preguntar por su validez real), “porque no es la cólera de ese individuo real que come y bebe por reveses sufridos en la vida, y contra los cuales reacciona”⁵⁵. El espectador vive “idealmente” en un mundo incommunicante y aislado del real:

Al contenido del objeto estético en particular corresponde en la consideración estética, un mundo puramente ideal o crea un mundo de esta especie. (...)

El contenido del objeto estético, pues, por obra de esta manera particular de ser, constituye un mundo ideal aislado en sí, existente por sí y despegado del mundo de todos los objetos ideales posibles [“todos los objetos ideales” significan aquí, pensamiento, fantasía, recuerdo, etc. del sujeto, que conllevan el juicio]. Designaremos, pues, este hecho, expresamente, con el nombre de “aislamiento estético” del contenido del objeto estético⁵⁶.

Hasta aquí se ha procurado aclarar las similitudes teóricas en ambos autores. Antes de entrar en la segunda parte, convendría hacer algunas salvedades. En cuanto al concepto de ejecutividad, desde una lectura estética, no está muy claro su aspecto metafísico. La ejecutividad no se emplea como una nueva concepción del ser, en contraste con el ser estático parmenidiano; no significa “un ser que ya no supone detrás de su actuación una sustancia fija”⁵⁷, por lo menos en el “Ensayo”. Ortega no concedería ese alcance metafísico a esta palabra hasta los cursos universitarios a partir de 1929⁵⁸. Es decir, después de la lectura de *Ser y tiempo* de Heidegger. En el “Ensayo”, la ejecutividad significa “el esfuerzo, el impulso, las sensaciones musculares de tensión y resistencia”. También

⁵⁴ Theodor LIPPS, ob. cit., pp. 44-45 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 46).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 45 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 47).

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 37-38 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., pp. 38-39).

⁵⁷ “Esto es lo que necesitamos habituarnos a ver y entender: un ser que no exige detrás de su actuación una substancia previa y estática, sino que consiste en puro ejecutarse. No el ser sustantivo, sino el ser ejecutivo”, “[¿Qué es la vida? Lecciones del curso 1930-1931]”, VIII, 428.

⁵⁸ Cfr. “[Vida como ejecución (el ser ejecutivo). Lecciones del curso 1929-1930]”, VIII, 197-232; “Sobre la realidad radical”, VIII, 377-395; “[¿Qué es la vida? Lecciones del curso 1930-1931]”, VIII, 413-463; *La razón histórica. [Curso de 1940]*, IX, 477-558.

se usa como sinónimo de “intimidad”, “interioridad” o “sentimiento”. Parece que como ocurre con el concepto de “circunstancia”⁵⁹, después de la lectura de *Ser y tiempo*, Ortega retoma su palabra juvenil y le da un sentido muy distinto⁶⁰.

2.1. El goce estético

En el apartado anterior hemos visto las afinidades de los conceptos estéticos empleados por Ortega y Lipps, es decir: 1) tanto uno como el otro contrastan el arte con la ciencia como la expresión de concepto=juicio, y lo definen como la expresión de la interioridad inmediatamente sentida, la de ejecutividad en Ortega y la de actividad en Lipps. 2) La doble condición de transparencia (Ortega) y la material-ideal (Lipps) de la obra de arte (tanto en la estatua de mármol como en la expresión poética). 3) La absoluta presencia del objeto estético (Ortega) y la objetividad estética (Lipps). 4) El aislamiento estético de la obra de arte. En el presente se estudia la diferencia.

La mayor diferencia entre Ortega y Lipps respecto a la postura estética se cifra principalmente en dos puntos: 1) la diferencia en torno al goce estético; 2) la diferencia en la concepción de la estética como ciencia. Pero la verdad es que estas dos discrepancias provienen de una diferencia radical de postura estética de ambos.

El primer punto de discrepancia lo explicita el propio Ortega. Al tratar la intimidad de la estatua de mármol, critica a Lipps con las siguientes palabras:

Según Lipps, proyecto mi yo en el trozo de mármol pulido, y esa intimidad del *Penseroso* sería como el disfraz de mí mismo. Esto es evidentemente falso: me doy perfectamente cuenta de que el *Penseroso* es él y no yo, es su yo y no el mío.

El error de Lipps es hijo de aquel prurito subjetivista a que antes me he referido como si esa transparencia literalmente incomparable del objeto estético pudiera tenerla para mí, fuera del arte, mi yo⁶¹.

Esta crítica aclara muy bien la diferencia entre ambos pensadores (aunque sea relativamente simplista y Ortega no explica por qué el *Penseroso* puede tener una intimidad), respecto al problema fundamental de la estética: el goce estético.

⁵⁹ Véase Ciriaco MORÓN ARROYO, *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid: Alcalá, 1968, p. 154.

⁶⁰ Enrique Ferrari Nieto también señala el cambio de la postura de Ortega respecto al concepto de ejecutividad, entre “Ensayo” y las lecciones universitarias alrededor del 30; al mismo tiempo sugiere la influencia de la lectura de Dilthey y Heidegger en Ortega. Véase Enrique FERRARI NIETO, “Ser ejecutivo y la razón narrativa en la epistemología de Ortega”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 65 (2015), pp. 133-146.

⁶¹ “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 671.

co⁶². Para Lipps el goce estético consiste en la proyección estética, es decir, en la fusión del contemplador con la obra de arte. Pero para Ortega no es así. Para el filósofo madrileño el goce estético no consiste en simpatizar con el destino de personajes teatrales o con una estatua de mármol, sino en mirar la obra de arte como “ficción”, en disfrutar con la destreza artística que ejecuta esa ficción. El verdadero goce estético, según Ortega, radica en la observación del “estilo”.

La proyección lippsiana consiste en dos momentos distintos. El primero es-triba en la objetivación de mi sentimiento en un objeto distinto de mí; el segundo en la penetración de la actividad o del sentimiento anejo y unido con la experiencia del yo pasado en el yo presente. Si ese sentimiento que penetra en el yo presente es acorde con el estado actual del yo sería placentero y si no, desagradable. Toda proyección se produce mediante la conjunción del instinto de la exteriorización de la vida (*Lebensäußerung*) y el de la imitación (*Nachah-mung*). El gesto de desesperanza de una estatua suscita en mí el impulso de imitar ese gesto y por tanto de realizarlo y al mismo tiempo en ese acto mismo se reconoce el sentimiento de desesperanza que en el pasado he experimentado como la causa que motivó el gesto. Y proyectamos toda esta actividad suscitada en mí por otro objeto a ese objeto mismo, en este caso, a la estatua. La actividad proyectada en otro objeto es ya, según Lipps, objetivada y se percibe que ella pertenece a ese objeto mismo. Y al mirarlo de nuevo, a ese objeto distinto de mí, la actividad objetivada penetra en mí pero ya “no procede de mí, sino de un objeto que no soy yo, o sea, procede de este objeto y llega hasta mí. Pues bien, de nuevo experimentaré un sentimiento de placer o displacer, según esa actividad que penetra en mí esté o no esté de acuerdo con mi propia tendencia a la actividad”⁶³. A ese sentimiento de placer que suscita la obra de arte, denomina Lipps “belleza”. En esta proyección sentimental, la actividad objetivada que penetra en mí es vivida por mí pero al mismo tiempo pertenece a un objeto que no soy yo, por tanto en este proceso ya no hay diferencia entre el sujeto y el objeto, se funden en uno. De ahí la crítica de Ortega; “esto es evidentemente falso: me doy perfectamente cuenta de que el *Penseroso* es él y no yo, es su yo y no el mío”.

Pues bien, para Ortega hay dos tipos de goce estético. Uno es el de las masas, otro el de la minoría selecta. Y según él, la doctrina casi universal de la estética defiende el primero:

⁶² Orringer también señala esta discrepancia entre ambos respecto al goce estético: “Además, tanto Geiger como Ortega atacan a Theodor Lipps, maestro de aquél, por relacionar el goce estético exclusivamente con los efectos subjetivos”, Nelson ORRINGER, *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid: Gredos, 1979, p. 123.

⁶³ Theodor LIPPS, ob. cit., pp. 18-19 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 20).

La doctrina casi universal de la estética tiende a definir el arte —con unos u otros términos— como una expresión de la interioridad humana, de los sentimientos del sujeto. (...)

En nuestro ejemplo, el objeto estético es literalmente un objeto, aquél que llamábamos *ciprés sentimental*. De modo que el sentimiento es en el arte también signo, medio expresivo, no lo expresado⁶⁴.

Como se ve claramente en esta cita, para Ortega la intimidad o la ejecutividad no es el *fin* de la expresión artística sino el *medio*. De ahí nuestras salvedades al principio de este análisis comparativo; según Ortega la peculiaridad del arte consiste en su capacidad de expresar la ejecutividad=intimidad, pero no es su objetivo sino medio; el arte es la expresión de/mediante la ejecutividad. Esta idea de dos formas del goce estético expuesta en la última parte del “Ensayo”, se desarrollará con más detalle en *La deshumanización del arte* (1925):

¿A qué llama la mayoría de la gente goce estético? ¿Qué acontece en su ánimo cuando una obra de arte, por ejemplo, una producción teatral, le “gusta”? La respuesta no ofrece duda: a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos. Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes conmueven su corazón: toma parte en ellos como si fuesen casos reales de la vida⁶⁵.

Ortega no está negando la existencia del arte cuyo goce radica en simpatizar con los sentimientos que propone la obra. Puesto que todas las épocas “han tenido dos tipos diferentes de arte, uno para minorías y otro para la mayoría, este último fue siempre realista”⁶⁶. Por un lado hay un arte consistente en la simpatía sentimental, por otro en el estilo. En el siglo XXI, hay música *pop* sentimentalista o novelas de tipo *Harlequin romance* que se venden por millones y millones. Por otro, conseguir un disco de Steve Reich o un ejemplar de *Le Surmâle* supone un penoso calvario. La masa “no conoce otra actitud ante los objetos que la práctica, la que nos lleva a apasionarnos y a intervenir sentimentalmente en ellos. Una obra que no le invite a esta intervención le deja sin papel”⁶⁷. En este sentido, la estética de Lipps es —aunque por su parte también critica el “sentimentalismo”— la de las masas. Dado que la crítica que hace Lipps es totalmente “realista”. Él dice que el “hombre” que aparece en la obra artística debe ser “real”:

⁶⁴ “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 677.

⁶⁵ *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), III, 850.

⁶⁶ *Ibid.*, 852.

⁶⁷ *Ibid.*, 851.

Nosotros exigimos que en la obra de arte aparezca un “hombre”, pero “un hombre” no es lo mismo que una blanda criatura que se entrega sin resistencia. “Ser hombre” no significa deshacerse en un estéril sentimentalismo, sino que el verdadero pone en acontecimientos algo de sí. Ser hombre significa mostrar acción, afirmarse espontáneamente en los dolores y en las alegrías. El “hombre”, es decir, el que posee una voluntad, el que es capaz de un trabajo interior, es el que se defiende, es el que resiste y se esfuerza, el que lucha y ataca, y al mismo tiempo ríe; y ante todo, el que piensa, el que opone al destino, su propio yo, de una manera u otra.

Esta clase de hombre es la que exige el arte⁶⁸.

La postura de Lipps es, claro, la del realismo y no la del sentimentalismo. Quiere que los personajes parezcan personas reales. Pero en el fondo no hay mucha diferencia. Al fin y al cabo el goce estético consiste en la “convivencia estética” (*ästhetische Mitleben*)⁶⁹ con los personajes “reales”. Pero para Ortega, ese tipo de experiencia no es estética, no es una verdadera contemplación estética.

Para poder gozar del retrato ecuestre de Carlos V, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, auténtico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver sólo un retrato, una imagen irreal, una ficción. El retratado y su retrato son dos objetos completamente distintos: o nos interesamos por el uno o por el otro. En el primer caso, “convivimos” con Carlos V; en el segundo, “contemplamos” un objeto artístico como tal⁷⁰.

El verdadero goce estético estriba en contemplar la forma de desrealización. En el caso del retrato, el deleite no consiste en la “convivencia estética” con Carlos V, sino en contemplar el estilo que emplea el artista para *desrealizar* la realidad “Carlos V”. Para Ortega “el placer estético tiene que ser un placer inteligente. Porque entre los placeres los hay ciegos y perspicaces. La alegría del borracho es ciega; tiene, como todo en el mundo, su causa: el alcohol, pero carece de motivo”⁷¹. Por tanto, ahora veremos el concepto del estilo o la forma de deshumanización en Ortega, ya que en éste se concentra la mayor diferencia entre Lipps y Ortega, que implica importantes problemas estéticos como la ausencia/presencia del autor, o el fuera/dentro de la obra de arte.

⁶⁸ Theodor LIPPS, ob. cit., p. 51 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., pp. 53-54).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 53 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., p. 55).

⁷⁰ *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), III, 851-852.

⁷¹ *Ibid.*, 861.

2.2. Fuera y dentro de la obra de arte

La diferenciación fundamental, respecto a la estética, se puede encontrar en el punto de partida mismo de ambos autores. Para Lipps, el objetivo de la estética es esclarecer la esencia de la contemplación estética, es decir, la experiencia de la belleza. Más concretamente, lo que intenta hacer el filósofo alemán en su *Ästhetik* es describir el proceso psicológico interior que se pone en marcha cuando el espectador se enfrenta a la obra de arte. Por eso, a Lipps sólo le importan la obra de arte y la reacción del espectador, nada más. No hay nada “fuera” de esa relación “obra-espectador”. Ese “fuera” de la obra de arte que llama Lipps “conceptos o relaciones conceptuales extraestéticos” no entran en la consideración estética. En el caso de retratos o cuadros religiosos, lo que está representado en ellos no son “realidades” que existen fuera de la obra. Tales realidades no existen para Lipps; el retrato de Carlos V no es retrato de Carlos V:

Se dice, por ejemplo, que un pintor ha representado una *Madonna* o un *Juicio Final*. Pues bien, lo mismo que decíamos de la alegoría de la Justicia, podemos decir aquí; en realidad el artista no ha representado una *Madonna* ni un *Juicio Final*. Lo representado, en el primer caso, es una figura femenina de este o aquel carácter, quizá tierna, pura, llena de gracia, de nobleza. Pero en todo esto no hay nada que de lo que la palabra *Madonna* significa específicamente. Y un *Juicio Final* puede representar figuras de mayor o menor verdad de vida y que revelen estados afectivos de muy diversa naturaleza. Pero tampoco hay ni puede haber en todo ello nada de lo que encierra el concepto de Juicio Final⁷².

La relación de “representación-lo representado” existe sólo conceptualmente, pero no estéticamente. Para la contemplación estética lippsiana, la *representación* es todo, no hay “fuera”, no hay una realidad *representada*. Lo mismo se puede afirmar respecto a la relación de “obra-autor”. Para Lipps, estéticamente, no existe el autor de la obra de arte. La obra de arte puede ser considerada como una cosa llovida del cielo. Por tanto, el “estilo” o la “rúbrica del artista” no entra en la consideración, ya que no existe el “autor”:

Finalmente, los que hablan de una “rúbrica” del artista y la encomian, se refieren también a una propiedad de la obra de arte, a su capacidad de impresión, por tanto, a una cualidad de lo que en la obra de arte se contiene, de su contenido. A esta “rúbrica” de la obra de arte la llaman rúbrica del ar-

⁷² Theodor LIPPS, ob. cit., p. 87 (*Ästhetik. T. 2*, ed. cit., pp. 91-92).

tista, porque saben que la obra debe su ser a un artista. Pero todas estas relaciones conceptuales de la obra con el autor que está fuera de ella, no pertenecen a la contemplación estética. Ciertamente las obras de arte suelen deber su existencia a un artista. Si no fuese así, y las obras de arte lloviesen del cielo, entonces serían lo que fuesen, y tendrían el valor que tuviesen, es decir, se lo deberían todo a sí mismo.

Y, en cierto sentido, la obra de arte es una cosa llovida del cielo; es un don del cielo. Es de tal índole, que, por lo que se refiere a su valor, lo mismo da que se lo deba a un artista o, por caso incomprensible, a la buena voluntad de los dioses⁷³.

A diferencia de esta postura ingenua y utópica, a Ortega no le importa el valor estético en el sentido lippsiano. No le importa el “dentro” de la obra de arte, sino el “fuera”. “Inevitablemente el «beato del arte» clamará que delante del cuadro no le interesa nada su historia ni la del autor, sino la contemplación puramente estética porque «los valores artísticos son eternos». Ésta es la beatitud⁷⁴, diría Ortega incluso en 1950. Lo que se propone Ortega no es una “estética” en sentido tradicional, ni siquiera una “estética sociológica”, sino una “sociología del arte”⁷⁵. Para la sociología del arte, como para todas las demás sociologías, lo importante es la sociedad que engendra cierto tipo de productos sociales, por ejemplo, la obra de arte, y no el arte mismo. Toma la obra de arte como un producto social. Lo que estudia Ortega es un ser social —el artista— que produjo ese producto social; luego, la sociedad que produjo ese ser social. Por eso no le importa esta o aquella obra de un artista, sino el “estilo” de ese artista que penetra en todas sus obras; no le importa este o aquel artista, sino el “estilo” de esa sociedad que penetra en todos esos artistas. Para Ortega el arte consiste en el doble proceso de creación-destrucción. Dice que “*el arte es esencialmente IRREALIZACIÓN*. (...) es el arte doblemente irreal”⁷⁶. Porque el artista destruye primero la “realidad” (primera desrealización), y luego con esos escombros de la realidad triturada crea un nuevo mundo irreal (segunda desrealización). Y “la peculiar manera que en cada poeta [quiere decir artista] hay de desrealizar las cosas es el estilo”⁷⁷. Cuando Ortega diserta sobre el arte, lo que le importa es siempre esta peculiar manera de deformar la realidad en cada artista, corriente o escuela de arte. Pero conviene resaltar que para Ortega el “estilo” no sólo significa una peculiaridad léxica del escritor o la pincelada del pintor, sino todos los aspectos formales de la obra de arte. “El estilo de un

⁷³ *Ibid.*, pp. 95-96 (*Ásthetik*. T. 2, ed. cit., pp. 101-102).

⁷⁴ “La reviviscencia de los cuadros”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 622.

⁷⁵ *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), III, 847.

⁷⁶ “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 678.

⁷⁷ *Idem.*

escritor, es decir, la fisonomía de su obra, consiste en una serie de actos selectivos que aquél ejecuta”⁷⁸. Esta serie de actos selectivos formales no sólo incluye una elección léxica, sino también, por ejemplo, la de tema:

En torno al artista abre su ilimitada cuenca el mundo. Allí están todas las cosas pasadas, presentes y futuras. Allí está lo material y lo espiritual, lo penoso y lo jocundo, el Norte y el Mediodía. Ahí están las palabras todas del diccionario, colocadas en batería, cada cual con su significación presta a dispararse. Y vemos cómo el escritor, de entre todas esas cosas innumerables, elige una y la hace objeto general, tema céntrico de su obra. En esta elección primera comienza a constituirse el estilo: es ella la decisiva⁷⁹.

Por tanto, el concepto orteguiano de estilo implica todos esos aspectos formales, tema, estilo (en sentido estricto), estructura, incluso los efectos sociales que suscita un estilo como popularidad o impopularidad, preferencia de géneros, etc. Puesto que para Ortega hay estilos *esencialmente* populares o impopulares⁸⁰. Y es en esos aspectos formales, en esta fisonomía del arte, donde mejor se puede hallar la perspectiva íntima de un artista⁸¹. De ahí que afirme Ortega: “el estilo es el hombre. Pero no se olvide que esa subjetividad sólo existe en tanto que se ocupa con cosas, que sólo en las deformaciones introducidas en la realidad aparece. Más claro: el estilo procede de la individualidad del «yo», pero se verifica en las cosas”⁸². Pero en el “estilo” no sólo aparece la perspectiva del individuo; cuando se trata de una corriente artística, en él aparece la perspectiva de la sociedad:

De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género⁸³.

Ortega está hablando de la inseparabilidad de la forma del fondo, del tema del género; y obviamente por el género se comprende una formalidad más amplia que el estilo individual del artista, o sea, un estilo colectivo. Por eso la

⁷⁸ “Ideas sobre Pío Baroja”, en *El Espectador I* (1916), II, 212.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), III, 848.

⁸¹ “Ideas sobre Pío Baroja”, en *El Espectador I* (1916), II, 212.

⁸² “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914), I, 678.

⁸³ *Meditaciones del Quijote* (1914), I, 796.

“sociología del arte” consiste en “penetrar en la intimidad de los estilos”⁸⁴ partiendo de sus aspectos extrínsecos. Esta concepción orteguiana de la sociología del arte se desarrolla con más detalle en el caso del arte deshumanizado. El “arte nuevo”⁸⁵ elige como su tema central el arte mismo y la deshumanización de éste. De este tema central surgen los tres estilos de deshumanización: el “surrealismo” metafórico, el “infrarealismo” y la “vuelta del revés”⁸⁶. Estos nuevos estilos deshumanizadores constituyen el género o el estilo colectivo denominado por Ortega “arte nuevo” o arte deshumanizador. Este género o el estilo colectivo supone un rechazo y una destrucción del pretérito (el realismo); una ruptura del pasado. Recuérdese que para Ortega el arte siempre consiste en dos elementos: la realidad (el objeto) y la irrealidad (la subjetividad). El artista deforma la realidad –sea el modelo (paisaje, mujer, florero, etc.) o la materia (mármol, lienzo, óleo, etc.)–, luego crea la irrealidad (la obra de arte). Esa forma subjetiva de deformar que se verifica en la realidad es el estilo: “el estilo procede de la individualidad del «yo», pero se verifica en las cosas”. No obstante el arte realista pretende eliminar esa subjetividad de la obra de arte y quiere que el espectador tome esa ficción como si fuera la realidad misma. El realismo, en este sentido, es una anomalía estética; es un arte sin estilo: “el realismo, (...) invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo”⁸⁷. En cambio, el arte nuevo ensaya lo contrario; pretende eliminar la objetividad y extremar la subjetividad estilística, quiere crear un arte puro, es decir, pura subjetividad, la obra de arte en cuanto puro estilo artístico:

De donde resulta que la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto, el camino real del arte. Porque este camino se llama “voluntad de estilo”. Ahora bien; estilizar es deformar lo

⁸⁴ *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), III, 847.

⁸⁵ Habrá que entender este término en un contexto específicamente español. Por aquel entonces la expresión “arte nuevo” fue un tópico muy generalizado que conllevaba todas las ambigüedades, confusiones y diversidades que se habían producido al recibir los distintos movimientos vanguardistas europeos en España. Eugenio Carmona indica así: “En los medios artísticos españoles anteriores a 1936, la expresión «arte nuevo» habría de generalizarse dando a entender con ella, no sin lucidez, que en la captación española del Movimiento Moderno existían posiciones que eran «de vanguardia» y posiciones que, aun siendo «de actualidad», no lo eran. De ahí la necesidad de utilizar el epígrafe «arte nuevo» para albergar a todas”, Eugenio CARMONA, “El «arte nuevo» y el «retorno al orden». 1918-1926”, en *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925* (catálogo). Madrid: MNCARS, 1995, pp. 49-50. En este estudio se utiliza la palabra “arte nuevo” siguiendo al uso orteguiano, sin entrar en la cuestión de determinar los distintos movimientos artísticos que puede albergar el término.

⁸⁶ *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), III, 866-869.

⁸⁷ *Ibid.*, 860.

real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar⁸⁸.

Y todos estos aspectos formales son manifestación de una actitud común: el espíritu irónico, o lo que es lo mismo, la puerilidad de su tiempo. Para Ortega, tanto el realismo como el arte nuevo suponen una anomalía estética. Aquél extrema la objetividad, éste la subjetividad. Precisamente por esto el arte nuevo es un fenómeno de doble cara. Por un lado es saludable, porque niega y destruye la vieja anomalía; para crear algo nuevo, se debe comenzar por destruir lo viejo. Por otro, es nocivo e irresponsable; porque el arte nuevo sólo cumple la función destructiva y no crea ningún estilo auténtico. Se entrega a puro experimentalismo de estilos provisionales. Es al mismo tiempo sincero y falso:

Todo, todo lo que hoy se hace en lo público y en lo privado –hasta en lo íntimo–, sin más excepción que algunas partes de algunas ciencias, es provisional. Acertará quien no se fíe de cuanto hoy se pregona, se ostenta, se ensaya y se encomia. Todo eso va a irse con mayor celeridad que vino. Todo, desde la manía del deporte físico (la manía, no el deporte mismo) hasta la violencia en política; desde el “arte nuevo” hasta los baños de sol en las ridículas playas a la moda. Nada de eso tiene raíces, porque todo ello es pura invención, en el mal sentido de la palabra, que la hace equivaler a capricho liviano. No es creación desde el fondo sustancial de la vida; no es afán ni menester auténtico. En suma: todo eso es vitalmente falso. Se da el caso contradictorio de un estilo de vida que cultiva la sinceridad y a la vez es una falsificación⁸⁹.

En suma, la deshumanización del arte no es otra cosa que una manifestación estética del espíritu en crisis. Niega el sistema de creencia estética anterior, pero todavía no acierta a tener otro nuevo. Es un espíritu en transición. Y, según Ortega, el espíritu del tiempo es siempre solidario de sí mismo. Un módulo único y central actúa en todas las dimensiones de la vida⁹⁰. La rebelión de las masas, que es una manifestación social del peculiar espíritu pueril en ruptura con el pasado, ya se observaba en la deshumanización del arte.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *La rebelión de las masas* (1930), IV, 492.

⁹⁰ “Para quien los fenómenos espirituales acontecen por azar o engendrados por causas adventicias, externas a la espiritualidad misma, no hay en el hecho apuntado motivo alguno de meditación. Para mí, que creo lo contrario, es, en cambio, un curioso síntoma. El espíritu es siempre solidario de sí mismo. No puede en unos órdenes comportarse de una manera y en otros de otra. Un módulo único y central actúa en él y es aplicado a todos los temas, asuntos y materias de la vida”, “La resurrección de la mónada” (1925), III, 783.

Y como queda en claro en este ejemplo del “arte nuevo”, lo que pretende la sociología orteguiana del arte es penetrar en la intimidad de los estilos, lo cual equivale a decir que lo que le importa a Ortega está “fuera” de la obra de arte y no “dentro”. Para Ortega, la obra de arte (representación) es inseparable de la realidad representada. Por mucho que intente el “nuevo artista” eliminar la “realidad” de su obra, es imposible. Puesto que “en la más abstracta línea ornamental vibra larvada una reminiscencia de ciertas formas «naturales»”⁹¹. Más bien, según Ortega el arte deshumanizado ostenta la realidad triturada como víctima para mostrar el triunfo de su estilo subjetivo sobre la realidad⁹². Ortega observa atentamente el estilo artístico, cómo cada artista deforma la realidad. Y en esa forma peculiar de deformar en cada artista, en cada escuela artística, reconoce la manifestación del estilo de la vida social. Ortega utiliza el arte como un estetoscopio para auscultar la sociedad: “el arte y la ciencia pura, precisamente por ser actividades más libres, menos sometidas a las condiciones sociales de cada época, son los primeros hechos donde puede vislumbrarse cualquier cambio de la sensibilidad colectiva”⁹³. El mismo método utilizaría Ortega también en sus estudios sobre Velázquez. Allí Ortega sostenía que “Es él [Velázquez] una anticipación, es el futuro que se esfuerza en perforar el presente”⁹⁴ y comparaba el estilo antimitológico, “reductivo” e impresionista de Velázquez con *Discurso del método* de Descartes⁹⁵ o *Crítica de la razón pura* de Kant⁹⁶. Es decir, sugería que en Velázquez se podía reconocer la autonomización e independencia del arte, caracterizada por la autoconciencia del estilo/método, en suma, el espíritu de la Ilustración/modernidad. Esta idea

⁹¹ *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), III, 858-859.

⁹² “No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña, como la serpiente sale de su camisa. El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada”, *ibid.*, 859.

⁹³ *Ibid.*, 870.

⁹⁴ “Formalismo”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 707.

⁹⁵ “Ahora se comprenderá por qué al comienzo de estas páginas he creído oportuno recordar que Descartes pertenece estrictamente a la misma generación de Velázquez. Las disciplinas en que ambos se ocupan no pueden ser más distantes –son casi los dos opuestos polos de la cultura. Sin embargo, yo encuentro un ejemplar paralelismo entre estos dos hombres. (...) Uno y otro ejecutan, pues, la misma conversión en sus contrapuestas disciplinas. Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad”, “Velázquez”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya*, VI, 651-652.

⁹⁶ “Con esto da cima Velázquez a una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura. *Las meninas* vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina. La pintura logra así encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma”, *ibid.*, 645.

orteguiana inspiraría, luego, el estudio ya clásico de José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (1960)⁹⁷.

En conclusión, la sociología orteguiana del arte aporta una perspectiva muy fértil y radicalmente diferente que la estética de Lipps. Y esta óptica peculiar sobre el arte es una de las condiciones que le han permitido vislumbrar la crisis social que se acercaba y que le han privilegiado el rango de uno de los observadores más agudos en su tiempo. ●

Fecha de recepción: 15/11/2016

Fecha de aceptación: 19/04/2017

⁹⁷ Respecto a esto, Enrique Lafuente Ferrari dice así: "Aquí reside esa oposición a su tiempo que Ortega subraya en Velázquez, es decir, a lo que su tiempo le ofrecía, pero no al sentido que los mejores de su tiempo se esforzaban, sentido que solo hoy, como Maravall nos hace ver, podemos captar con visión histórica. Al libro de Maravall me remito para asentar a su tesis. Velázquez trabajaba en la misma dirección de abordaje racional y experimental de la naturaleza en que están los esfuerzos de Galileo, Descartes o Leibniz", Enrique LAFUENTE FERRARI, *Ortega y las artes visuales*. Madrid: Revista de Occidente, 1970, pp. 189-190. Aunque la obra de Maravall no es un estudio sobre el pensamiento orteguiano, él se apoya explícitamente en el marco teórico trazado por Ortega. Consúltese el "índice de nombres propios", José Antonio MARAVALL, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1987, p. 153.

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARMONA, E. (1995): "El «arte nuevo» y el «retorno al orden». 1918-1926", en *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925* (catálogo). Madrid: MNCARS.
- ENNIS, P. J. (2010): "Interview with Graham Harman", en *Post-continental Voices: Selected Interviews*. Winchester y Washington: John Hunt Publishing.
- FERRARI NIETO, E. (2015): "Ser ejecutivo y la razón narrativa en la epistemología de Ortega", *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 65, pp. 133-146.
- GRACIA, J. (2014): *José Ortega y Gasset*. Madrid: Taurus.
- HARMAN, G. (2005): *Guerrilla Metaphysics*. Chicago: Open Court Publishing Company.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1970): *Ortega y las artes visuales*. Madrid: Revista de Occidente.
- LIPPS, T. (1906): *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst: T. 2. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*. Hamburgo y Leipzig: Leopold Voss.
- (1924): *Los fundamentos de la estética: la contemplación estética y las artes plásticas*, traducción de Eduardo OVEJERO Y MAURY. Madrid: Daniel Jorro.
- MARAVALL, J. A. (1987): *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- MARÍAS, J. (1984): *Ortega. Circunstancia y vocación*. Madrid: Alianza.
- MORÓN ARROYO, C. (1968): *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid: Alcalá.
- ORRINGER, N. R. (1979): *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid: Gredos.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004-2010): *Obras completas*, 10 vols. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.
- SAN MARTÍN, J. (1997): "¿Primera superación de la fenomenología?", en DOMÍNGUEZ, A., MUÑOZ, J. y SALAS, J. de (coords.), *El primado de la vida. Cultura, estética y política en Ortega y Gasset*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- TORRE, G. de (1961): *El fiel de la balanza*. Madrid: Taurus.