

Música y filosofía. Las referencias musicales en la obra de José Ortega y Gasset*

Virginia Sánchez Rodríguez

ORCID: 0000-0001-8071-2937

Resumen

En el presente artículo pretendemos realizar una reflexión sobre la estética española a partir de los textos en los que José Ortega y Gasset (1883-1955) habla sobre música. A través de estas líneas trataremos de analizar su pensamiento musical para comprender las circunstancias sociales, culturales y estéticas que determinaron su discurso en "Apatía artística", *La deshumanización del arte* y "Musicalia".

Palabras clave

Ortega y Gasset, música, filosofía, estética, Musicalia

Abstract

This essay wants to revise the Spanish aesthetic about José Ortega y Gasset's (1883-1955) texts on musical works. In this case, we try to develop his thoughts and understand his speech in a social, cultural and aesthetic study from musical texts like "Apatía artística", *La deshumanización del arte* and "Musicalia".

Keywords

Ortega y Gasset, music, philosophy, aesthetic, Musicalia

1. Introducción

La estética y la identidad española fueron dos conceptos clave y, a su vez, complejos dentro de la realidad española en los últimos años del siglo XIX y comienzos del siglo XX, tal como se observa en el ámbito de la cultura, en general, y en la Generación del 98, en particular. Escritores como Azorín, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Antonio Machado, Ramón María del Valle-Inclán o Ramiro de Maeztu trabajaron codo con codo con artistas de otras disciplinas que reivindicaban nuevas vías de acción y expresión ante la calamitosa situación del país, como es el caso de José Ortega y Gasset en el ámbito de la filosofía. En el círculo musical, en particular, debemos seña-

* Texto basado en la comunicación pronunciada, el 16 de noviembre de 2011, en el Congreso Internacional *Ortega y Gasset. Nuevas lecturas. Nuevas perspectivas. A propósito de la nueva edición de sus Obras completas*. El Congreso contó con financiación del Ministerio de Economía y Competitividad vía la Acción complementaria FFI2011-13002-E.

Cómo citar este artículo:

Sánchez Rodríguez, V. (2013). Música y filosofía. Las referencias musicales en la obra de José Ortega y Gasset. *Revista de Estudios Orteguianos*, (26), 117-127.
<https://doi.org/10.63487/reo.417>

Revista de
Estudios Orteguianos
Nº 26. 2013
mayo-octubre



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

lar que también estuvieron presentes las preocupaciones estéticas que afectaban al resto de aspectos de la cultura, con la diferencia de que la música española estaba dominada por la influencia italiana y francesa —como se puede observar en los programas de los conciertos y óperas— y fueron los músicos de aquel momento quienes tomaron conciencia de la necesidad de una homologación de la disciplina musical que se hacía en España respecto de Europa.

Atendiendo a esta circunstancia podemos considerar relevante el hecho de reflexionar en torno al valor de la música en dicha situación. Para ello, nos aproximaremos a los textos en los que Ortega y Gasset hace referencia a la disciplina musical. Así, a lo largo de estas páginas intentaremos plantear una revisión y reflexión acerca de la estética musical española a través de la imagen de un filósofo, un planteamiento interdisciplinar que ya abordó de forma general Antonio Notario Ruiz en su ensayo “Pensar en compañía: la estética musical española desde Felipe Pedrell a Eugenio Trías”¹, a pesar de que, a lo largo de estas líneas, se tratará de realizar una aproximación monográfica al pensamiento musical orteguiano, una cuestión que ya ha sido abordada en otros números de la *Revista de Estudios Orteguianos* por José María García Laborda² y Clementina Cantillo³, aunque con enfoques diferentes a lo expuesto en la presente disertación.

2. Ortega y Gasset y su relación con la música

Debemos recordar que Ortega y Gasset desarrolló una intensa labor como escritor habitual del periódico *El Sol*. La escritura significó una importante forma de sustento económico en la época a pesar de que, en la actualidad, esta cuestión puede ser considerada, además, una valiosa fuente de conocimiento sobre los acontecimientos acaecidos en su momento histórico. Igualmente resulta relevante el hecho de que el intelectual escribiera sobre música. En nuestros días puede sorprender que una persona ajena a la música, como Ortega, mostrara interés por aproximarse a esta arte de forma práctica, pero no debemos olvidar que, al fin y al cabo, los filósofos fueron los primeros en reflexionar sobre las disciplinas artísticas, antes que los propios artífices, como sucedió en la antigua Grecia.

¹ Antonio NOTARIO RUIZ, “Pensar en compañía: la estética musical española desde Felipe Pedrell a Eugenio Trías”, en Ricardo PIÑERO MORAL (ed.), *Aciertos de metáfora, materiales de arte y estética*, 4. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2008, pp. 35-64.

² José María GARCÍA LABORDA, “Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su circunstancia histórica”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 10/11 (2005), pp. 245-275.

³ Clementina CANTILLO, “Vida, cultura y arte: la música en el pensamiento de Ortega y Gasset”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 23 (2011), pp. 107-124.

En relación con el objeto de este estudio, Ortega y Gasset incluyó ciertas referencias musicales en algunos de sus textos. El ejemplo más significativo es el artículo titulado “Musicalia”, publicado en el periódico *El Sol* en dos partes en el año 1921⁴. A pesar del valor de este testimonio y de sus acertados argumentos, lo cierto es que en el resto de sus obras el filósofo apenas realizó alusiones musicales salvo dos casos excepcionales. En “Apatía artística”, un ensayo publicado en *El Sol*, también en el año 1921, Ortega habla de la crisis estética y realiza una comparación entre Igor Stravinsky (1882-1971) y Richard Wagner (1813-1883). La segunda excepción la encontramos en los ensayos publicados en 1924 en el mismo periódico titulados “La deshumanización del arte” que, posteriormente, formarían parte del volumen completo con título homónimo. En estos breves textos el filósofo analiza, de nuevo, las convergencias entre el romanticismo y la música nueva, personalizado en el enfrentamiento estético de la música de Ludwig van Beethoven (1770-1827) y Wagner, representantes del estilo romántico germánico, en relación con la obra de artistas de vanguardia como Claude Debussy (1862-1918) y el propio Stravinsky, entre otros aspectos.

Pero resulta extraño que la música sea la más olvidada de las artes dentro del conjunto de las obras del filósofo. Estas reducidas menciones musicales en su legado podría tener que ver con sus escasas nociones sobre la materia, tal como él mismo reconoce a lo largo de “Musicalia”, pero también muestra el irrelevante papel que la música ocupaba en el espacio cultural durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX en España. La limitada presencia de la música en la obra de José Ortega y Gasset es, por tanto, un reflejo del exiguo interés que ha suscitado la música en el pensamiento intelectual, cultural y político de España, una situación que se debía, en parte, a la escasa preparación musical de muchos intelectuales tras las dificultades para aprender música en el siglo XIX. Esa complejidad para aprender música en España comienza a modificarse en la década de los años veinte del siglo XX, época en la que tiene lugar un interesante intercambio “de saberes” en un amplio panorama de la cultura española, del que la música salió muy favorecida. En cualquier caso no debemos dejar de señalar que, a pesar de que el propio Ortega reconoce sus escasos conocimientos sobre música, para la elaboración de todo su discurso musical es posible que éste recibiera orientación por parte de su colaborador y amigo Adolfo Salazar (1890-1958), musicólogo, historiador y crítico musical, quien le aconsejaría e informaría sobre los acontecimientos que aparecen plasmados en “Musicalia”.

⁴ La primera de ellas fue publicada el 8 de marzo de 1921, la segunda el 24 de marzo de 1921.

3. Las referencias estéticas y musicales orteguianas a través de “Musicalia”

En la actualidad podemos acceder a este breve ensayo en el tercer tomo de *El Espectador*, recogido en el segundo volumen de la nueva edición de las *Obras completas* de Ortega y Gasset⁵. “Musicalia” ya fue recogido dentro del citado tomo de *El Espectador* en la primera publicación de las *Obras completas*⁶, llevada a cabo por la Revista de Occidente en doce volúmenes de la que se hará cargo posteriormente Alianza Editorial. En este texto Ortega revisa y reflexiona sobre música, arte y estética. Lo primero que llama la atención al aproximarnos a este testimonio es el hecho de que no aparezca citado ningún compositor español, ni siquiera Manuel de Falla⁷ (1876-1946) que era, en ese momento, uno de los músicos con mayor notoriedad en la Península Ibérica y más allá del Océano. ¿A qué puede deberse dicha situación?

Es posible que Ortega, que está renovando el panorama filosófico español, considerara que la música española no estaba a la altura de las circunstancias, es decir, no merecería formar parte del discurso en torno a lo que él considera “nuevo arte”. Pero lo cierto es que ni siquiera Falla merecería ninguna alusión en su texto. La razón podría tener que ver con la intención, por parte de Ortega, de presentarse a la Humanidad como europeo. Por tanto, posiblemente la ausencia de la figura de Falla en sus escritos pueda estar vinculada con el nacionalismo que todavía representaba el músico. Al fin y al cabo, Ortega se muestra defensor de una España europea y, probablemente, Manuel de Falla aún tendría demasiadas connotaciones folkloristas para el intelectual. De hecho, probablemente su motivación a la hora de escribir dicho discurso no tuvo que ver con ningún compatriota. José María García Laborda⁸ considera viable que este texto fuera escrito tras la asistencia de Ortega y Gasset al estreno de *Iberia*, del compositor francés Claude Debussy, el 24 de enero de 1921, un acontecimiento que tuvo una gran repercusión en el público que asistió al evento, así como en los medios de comunicación de la época.

Podemos considerar que la relevancia de “Musicalia” radica en el conjunto de apreciaciones estéticas vinculadas a la música, así como en la mención a algunos de los más importantes compositores del momento, aquellos que aparecían con más frecuencia en los conciertos de la época en España. Es el caso de

⁵ José ORTEGA Y GASSET, “Musicalia”, en *Obras completas*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2004, vol. II, pp. 365-374.

⁶ José ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, 12 vols. Madrid: Revista de Occidente, 1946-1983.

⁷ Del mismo modo, Ortega y Gasset tampoco es mencionado por Falla en sus escritos, a pesar de ser el pilar de la cultura española también en su momento.

⁸ “Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su circunstancia histórica”, ob. cit.

Beethoven y Wagner, ambos representantes de un germanismo romántico, frente a lo que Ortega consideraba la modernidad personalizada en Debussy y Stravinsky, dos personajes que significaban diferentes caminos estéticos pero ambos visionarios de nuevas propuestas y prototipos de modernidad.

Pero, a pesar de las novedosas propuestas del filósofo en la mayor parte de sus obras, en las alusiones musicales de su legado observamos un mayor apego al estilo musical clásico, con una preponderancia de compositores alemanes dentro de su discurso, como acabamos de señalar. Además de sus preferencias estéticas y sus ideales, debemos apuntar que ese mayor aprecio por compositores considerados clásicos del ámbito germano se puede deber, en primer lugar, a la presencia de dichos autores dentro de los programas de concierto de la época. Precisamente las escasas alusiones musicales de Ortega, junto a esta circunstancia, estarían fundamentadas en la idea de que la música no es considerada un vehículo de nuevas direcciones puesto que se fomenta el amor hacia el pasado: el público ofrece reconocimiento a las obras pretéritas, el pasado es prestigioso. Incluso en "Musicalia" Ortega señala que la obra de Wagner ha recibido una buena acogida en España cuando, de alguna manera, ha formado parte del pasado y se ha hecho "clásica". A este respecto, el filósofo señala ya en el comienzo de su ensayo la dificultad del público por asimilar, en general, las nuevas obras:

Verdad es que el gran público odia siempre lo nuevo por el mero hecho de serlo. Esto nos recuerda lo que en nuestro tiempo más suele olvidarse: que cuanto vale algo sobre la tierra ha sido hecho por unos pocos hombres selectos, a pesar del gran público, en brava lucha contra la estulticia y el rencor de las muchedumbres⁹.

En torno a la música de vanguardia, Ortega se refiere a ella en este texto como "música nueva" en relación con la Modernidad, un término que también fue empleado con el mismo sentido por el músico Manuel de Falla en su obra "Introducción a la música nueva"¹⁰. A este respecto, Ortega coincide con Falla en que, al igual que el arte nuevo, esta música debe ser pura. El compositor español considera que esa música debe ser clara y verse alejada de estereotipos y de disonancias armónicas¹¹, sin olvidar que su objetivo debe ser emocionar. Así, Falla habla sobre los compositores que participan de la vanguardia musical:

⁹ "Musicalia", II, 365.

¹⁰ Manuel de FALLA, *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas de Federico SOPEÑA. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

¹¹ De hecho, critica las disonancias "sin sentido".

En todos estos compositores, de técnica absolutamente opuesta en muchos casos, encuéntrase una aspiración unánime: la de producir la más intensa emoción por medio de nuevas formas melódicas y modales [...] Un arte mágico de evocación de sentimientos, de seres y aun de lugares por medio del ritmo y de la sonoridad¹².

Por su parte, Ortega afirma que, al igual que el arte nuevo, esta música debe ser pura: “El arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación; esto es, va eliminando de su interior cuanto no sea puramente estético”¹³. Sobre ella señala, al mismo tiempo, que no tiene éxito porque la gente no la entiende pero, simultáneamente, Ortega justifica que el hecho de que la nueva música no sea comprendida no se debe a su dificultad¹⁴ sino que se debe a que esas nuevas obras tienen una actitud espiritual opuesta a la del pueblo. Eso lo ejemplifica a la perfección en el caso de la recepción de Claude Debussy en España, tal y como afirma en “Musicalia”: “Este es, a mi juicio, el verdadero motivo de la impopularidad a que está condenada la nueva música francesa. Debussy, en *La siesta del fauno*, ha descrito la campaña que ve un artista, no la que ve el buen burgués”¹⁵. Por tanto observamos cómo Ortega plantea un arte intrascendente, un juego, que no pretende conmover al espectador¹⁶.

Precisamente el músico francés recientemente citado será uno de los protagonistas del discurso de Falla y Ortega, pues ambos valoran la repercusión que Debussy, autor de *Pelléas et Mélisande* o *Iberia*, y otros músicos extranjeros tuvieron en España. Falla reivindica desde su discurso la figura de Debussy como uno de los músicos que mejor ha plasmado la idea de España, reconociendo así su evocación de la esencia ibérica así como sus innovaciones armónicas. Esta idea se generalizó en el ámbito musicológico durante las primeras décadas del siglo XX y así, en *Escritos sobre música*, concretamente en una de las notas realizadas por Federico Sopena, se señala:

Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en *Nuestra música* y de las posibilidades que de ellas se derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en

¹² *Ibid.*, p. 77.

¹³ “Musicalia”, II, 371.

¹⁴ La música vanguardista es considerada sencilla en procedimientos en comparación con las obras de los grandes compositores considerados clásicos.

¹⁵ *Ibid.*, p. 368.

¹⁶ Esta idea será desarrollada en *La deshumanización del arte*, III, 847-877.

gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales¹⁷.

Lo cierto es que Debussy fue considerado, tanto por Falla como por Ortega, aquel que fue capaz de llegar a la esencia de España, superando la imagen musical que se tenía hasta el momento basada en estereotipos y folklorismos. Por su parte, Ortega se posiciona de forma sutil a la hora de valorar la música de Debussy, resaltando que la calidad de esa música reside en su impopularidad, que es “la que le presta garantía de validez permanente”. El filósofo no se muestra optimista acerca de la asimilación del compositor francés por parte del público, ni siquiera con el paso del tiempo, porque considera que presenta aspectos elevados incomprensibles para todos. A pesar de eso, lo cierto es que la música de Debussy será aplaudida sin problemas en una época relativamente temprana¹⁸.

Precisamente Ortega plantea esa incomprensión inicial por parte del pueblo hacia la nueva música como un aspecto positivo en torno a la Modernidad que entronca, sin duda ninguna, con el pensamiento de Arnold Schönberg (1874-1951). En *El estilo y la idea*, Schönberg resalta el hecho de que la música vanguardista no debe ser accesible a todo el mundo, debe ser elevada y solo comprendida por los genios:

Nadie cedería ante otras limitaciones que las que están exigidas por los límites de su talento. Ningún violinista tocaría, ni ocasionalmente, con falsas entonaciones para agradar a un deficiente gusto musical, ningún sirguero se pondría a andar en dirección errónea sólo por el placer o por consentir con el pueblo, ningún ajedrecista haría una jugada simplemente para ser agradable (permitiendo así que ganara su adversario), ningún matemático inventaría algo nuevo en matemáticas simplemente para agradar a las masas, que no poseen el modo específicamente matemático de pensar, y, de la misma manera, ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyos pensamientos tienen lugar en las más altas esferas, degeneraría en la vulgaridad sólo por ponerse de acuerdo con slogans como éste: “El arte para todos”. Porque si es arte, no es para todos, y si es para todos, no es arte¹⁹.

¿A qué se debe, por tanto, esta coincidencia en el pensamiento de Ortega y de Schönberg en relación con la música nueva y, en general, con las vanguar-

¹⁷ *Escritos sobre música y músicos*, ob. cit., p. 77.

¹⁸ Recordemos que en la década de 1920 las obras de Debussy ya eran aplaudidas en prácticamente todos los conciertos.

¹⁹ Arnold SCHÖNBERG, *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963, p. 124.

días? No sabemos si Ortega llegó a conocer a Schönberg, su música era prácticamente desconocida en Madrid en estos años. Además, Ortega no mostró ningún interés en la figura del músico: la obra del compositor vienés no interesó al filósofo. La convergencia, por tanto, entre ambos pensamientos radica en el ideal de élite que comparten todas las vanguardias de principios de siglo, el concepto de arte incomprendido. Este mismo planteamiento aparece también en “El arte en presente y pretérito” (1925), donde Ortega establece como punto de partida del arte contemporáneo su dificultad: el arte nuevo es elevado y se encuentra a distancia de lo que consideramos masas. Pero en el fondo este arte elitista presenta, a fin de cuentas, una contradicción porque la vanguardia pretendía, en su origen, todo lo contrario: un arte para todos. Esta idea tiene que ver con el aumento de las posibilidades de los artistas a lo largo del siglo XX debido a que, a partir de ese momento, a los museos ya no sólo llegan las obras maestras. Igualmente ese cambio del concepto de “obra maestra” lleva parejo la aparición de gran cantidad de estudios y críticas que da lugar a un *boom* del arte de todo tipo a la vez que se profundiza sobre obras maestras y se reconocen otras nuevas. Por tanto, observamos que en el siglo XX el arte no aparece encarcelado en palacios, destinado a un reducido y elitista grupo social, sino que es accesible y destinado al pueblo. Esta circunstancia demuestra que el arte es un concepto poliédrico cuyo significado ha cambiado a lo largo de la historia.

Pero “Musicalia” no pretende convertirse en un manifiesto vanguardista de ninguna disciplina, de hecho la mayor parte del espacio está destinado, como señalamos previamente, a la música que hoy en día consideramos clásica y pretende establecer diferencias entre ambos estilos. Ortega considera que la música que él llama romántica permite a aquel que la escucha gozar “concentrado hacia adentro”. Para hablar sobre ella toma como punto de partida la *Romanza* para violín en Fa de Ludwig van Beethoven, y afirma:

No nos interesa la música por sí misma, sino su repercusión mecánica en nosotros, la irisada polvareda sentimental que el son pasajero levanta en nuestro interior con su talón fugitivo. En cierto modo, pues, gozamos no de la música, sino de nosotros mismos. En tal linaje musical, viene a ser la música mero pretexto, resorte, choque que pone en emanación los flúidos vahos de nuestras emociones. Los valores estéticos se prenden, por tanto, más bien en éstas que en la línea musical objetiva, en el tropel de sonos que transita sobre el puente del rubio violín. Yo diría que oímos la romanza en fa, pero escuchamos el íntimo canto nuestro²⁰.

²⁰ “Musicalia”, II, 373.

Por el contrario, señala que la música de Debussy o Stravinsky nos invita a una actitud espiritual opuesta a la que nos predispone la música considerada clásica, prefigurada por uno de los miembros de la primera Escuela de Viena a pesar de que, precisamente Beethoven, aparece como una figura intermedia entre el clasicismo musical y el romanticismo. Sobre la actitud de la música de vanguardia, Ortega señala:

En vez de atender al eco sentimental de ella en nosotros, ponemos el oído y toda nuestra fijación en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está realmente verificando allá en la orquesta. Vamos recogiendo una sonoridad tras otra, paladeándola, apreciando su color, y hasta cabría decir que su forma. Esta música es algo externo a nosotros: es un objeto distante, perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores. Gozamos la nueva música en concentración hacia fuera. Es ella lo que nos interesa, no su resonancia en nosotros²¹.

Por tanto, Ortega prefigura, en torno a estos compositores modernos, un modo de escucha nuevo, externo, distante, ajeno al ser humano, que participa del proceso artístico como mero contemplador. Por tanto, en ese sentido podemos considerar que la nueva sensibilidad del arte nuevo, en general, tiene como rasgo central la huida de lo humano o deshumanización y que supone un punto coincidente entre lo que el filósofo español plantea ya en “Musicalia” y, posteriormente, desarrollará en *La deshumanización del arte* (1925). Además, en *La deshumanización del arte* observamos cómo Ortega señala que el hecho de que el arte nuevo sea deshumanizado es positivo y solamente de tal forma ese arte puede ser puro: el arte nuevo es un arte verdadero y superior al clásico por su deshumanización, frente al arte popular y mimético. De ahí que considere superior a la vanguardia.

4. Conclusión

Llegados a este punto, y tras lo apuntado hasta el momento, únicamente podemos reiterar que la vida y obra de José Ortega y Gasset son el reflejo no sólo de sus propias circunstancias vitales sino de su mentalidad acerca del “problema español” y los inicios de las vanguardias históricas en España. A lo largo de estas líneas hemos intentado realizar una aproximación al filósofo español más universal a través de aquellos textos con referencias musicales. Para ello hemos considerado oportuno utilizar el ensayo, que era para Ortega el

²¹ *Ibidem*.

medio de expresión idóneo para plasmar la realidad sin rasgos subjetivos, una cuestión paradójica puesto que este modo de escritura tiene que ver, en primera instancia, con la vida y con el hombre²².

Podemos considerar que su discurso en “Apatía artística”, en los textos publicados en *El Sol* bajo el título “La deshumanización del arte” y, especialmente, en “Musicalia” pretende realizar una defensa de lo universal en torno a las artes a través de una actualización del país, la cultura y la imagen que se estaba ofreciendo de España. Entre sus palabras ocupan protagonismo algunos de los principales compositores considerados clásicos y románticos del ámbito alemán, como Beethoven y Wagner, pero también anticipa, en una fecha temprana, algunos de los puntos coincidentes con los ideales de las vanguardias musicales, mencionando a algunos de sus principales representantes en el ámbito soviético y francés, tales como Stravinsky y Debussy.

En definitiva, el interés de la propuesta de Ortega, tanto en “Musicalia” como en “Apatía artística” y los textos de *La deshumanización del arte*, radica en el hecho de que un filósofo español hable en una fecha temprana acerca de “el tiempo nuevo”, “el arte nuevo” y “la música nueva”, todo ello en relación con la vanguardia y comprendido en torno a las circunstancias sociales, económicas e históricas del país. Su legado representa, por tanto, un nuevo análisis artístico donde se apunta ya una crisis radical del arte en los años 20 del pasado siglo XX. En cualquier caso, no debemos olvidar que Ortega y Gasset reivindica en sus textos musicales, al igual que ocurre en su legado, la necesidad de despertar un espíritu crítico en la sociedad, un mensaje que pervive a lo largo del siglo XXI. ●

Fecha de recepción: 16/04/2012
Fecha de aceptación: 11/10/2012

²² Lo cierto es que, en el fondo, podríamos interpretar que con el ensayo se quería transmitir una idea de transformación que tiene que ver con la ética y la estética.

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBERT, P. (2010): "La deshumanización del arte. ¿Un manifiesto de las vanguardias?", *Revista de Estudios Orteguianos*, 21, pp. 133-150.
- CANTILLO, C. (2011): "Vida, cultura y arte: la música en el pensamiento de Ortega y Gasset", *Revista de Estudios Orteguianos*, 23, pp. 107-124.
- CASTRO FLÓREZ, F. (1990): "La estética española en el siglo XX. Marcelino Menéndez Pelayo, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Ramón Gómez de la Serna, José Bergamín y María Zambrano", en S. GIVONE, *Historia de la estética*, trad. de M. GARCÍA LOZANO. Madrid: Tecnos, p. 265.
- FALLA, M. de (1988): *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas de F. SOPEÑA. Madrid: Espasa Calpe.
- FUBINI, E. (1993): *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- (2004): *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros.
- GARCÍA LABORDA, J. M. (2005): "Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su «circunstancia» histórica", *Revista de Estudios Orteguianos*, 10/11, pp. 245-275.
- MAINER, J. C. (2009): *La edad de plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra.
- MARCO, T. (1983): *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- NOTARIO RUIZ, A. (2001): "Estética y música a partir de *La rebelión de las masas*", *Revista de Estudios Orteguianos*, 2, pp. 105-110.
- (2008): "Pensar en compañía: la estética musical española desde Felipe Pedrell a Eugenio Trías", en R. PIÑERO MORAL (ed.), *Aciertos de metáfora, materiales de arte y estética*, 4. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, pp. 35-64.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004-2010): *Obras completas*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.
- RIBAGORDA, Á. (2009): *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SAN MARTÍN, J. (ed.) (1998): *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de interpretación*. Madrid: Tecnos.
- SCHÖNBERG, A. (1963): *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus.