

# La influencia de Ortega en la estética de Ramón Gaya

Inmaculada Murcia Serrano

ORCID: 0000-0003-1622-4730

## Resumen

A pesar de ser constantemente considerada como la obra de un "pájaro solitario", igual que él hiciera con la pintura de Velázquez, la reflexión estética de Ramón Gaya recibió numerosas influencias, entre ellas, la de José Ortega y Gasset. En este artículo se explicita en qué consistió dicho influjo prestando especial atención a la lectura que Gaya hizo de *La deshumanización del arte* y de los *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Las críticas permanentes que el pintor dirigió contra el filósofo español se relativizan así a la luz de los numerosos puntos de contacto que cabe encontrar entre sus respectivas obras sobre arte.

## Palabras clave

José Ortega y Gasset, Ramón Gaya, arte y vida, estilo, religión del arte, reviviscencia de los cuadros, mística, Velázquez

## Abstract

Despite being constantly considered as the work of a "lonely bird", as he did with the Velázquez's painting, the aesthetic reflection of Ramon Gaya received numerous influences, including that of José Ortega y Gasset. This article explains this influence with special attention to the reading Gaya made of *La deshumanización del arte* and *Papeles sobre Velázquez y Goya*. The permanent criticism that the painter directed against the Spanish philosopher is relativized in the light of the many contact points that can be found among their respective writings about art.

## Keywords

José Ortega y Gasset, Ramón Gaya, art and life, style, art religion, revival of the paintings, mysticism, Velázquez

Los escritos sobre arte del pintor, poeta y ensayista murciano Ramón Gaya (1910-2005) aún no han recibido la atención que merecen. Sin embargo, en ellos se encuentra una reflexión estética personal, que nada tiene que envidiar a las que han cosechado mayores éxitos en España. Entre los pocos estudiosos que le han prestado atención, se ha convertido en un tópico atribuir a su obra la misma metáfora que el pintor utilizó para caracterizar la pintura de Velázquez: la del "pájaro solitario". Esa imagen, que Gaya tomó a su vez de unos versos de San Juan de la Cruz, pronto pasó a definir su propia obra creativa, tanto la pictórica como la literaria, y puede que eso contribuyera a considerarle como un creador original, sin influencias o deudas

### Cómo citar este artículo:

Murcia Serrano, I. (2012). La influencia de Ortega en la estética de Ramón Gaya. *Revista de Estudios Orteguianos*, (24), 147-163.  
<https://doi.org/10.63487/reo.452>

Revista de  
Estudios Orteguianos  
Nº 24. 2012  
mayo-octubre



perceptibles que pudieran especificarse. Pero nadie es absolutamente original. En el caso de Ramón Gaya y pese a que obvia las referencias explícitas, las influencias pueden encontrarse si se lee y se mira su obra con detenimiento. Y, sin duda, una de las más persistentes es la del filósofo madrileño, José Ortega y Gasset.

La relación intelectual –no me constan que la hubiera personal– entre Gaya y Ortega podría ser calificada como de atracción y rechazo. Ortega está presente en muchos de los textos que Gaya escribió; lo está, además, en los que son más importantes, como *Velázquez, pájaro solitario*, del que hablaremos más adelante; pero, como también podremos comprobar, el pintor siempre quiso distanciarse de él, convencido de que la actitud de Ortega ante el arte pecaba de superficialidad, de excesiva racionalidad y de una escasa sensibilidad estética. De alguna manera, la opinión del pintor sobre el Ortega esteta puede ser ilustrada con aquellas memorables líneas de “Adán en el paraíso” en las que el filósofo madrileño advertía de lo decepcionante que resultaba la estética para los amantes del arte. Aunque no era precisamente sospechoso de querer invadir una disciplina que permitía la reflexión filosófica sobre esta cuestión, Ortega supo reconocer allí que, de cara al gustador de las obras, la estética no podía sino defraudar; y no podía hacer otra cosa porque su pretensión resultaba de principio imposible: apresar en conceptos la emoción de lo bello<sup>1</sup>.

Para alguien con la delicadeza y la sensibilidad de Ramón Gaya es normal que percibiese así la teoría estética de Ortega. El pintor pasará a la historia por haber sido, no tanto un buen artista plástico, como un inigualable apreciador del arte; pero no un especialista o *connaisseur* de los pormenores de la historia del arte o de su técnica (cosa que, por cierto, tampoco lo era Ortega), sino un hombre capaz de estremecerse ante la contemplación de determinadas obras y de poner después por escrito lo que había experimentado. Ortega también fue un maestro a la hora de describir las obras artísticas de la historia –las que dedicó, por ejemplo, a El Greco no tienen parangón<sup>2</sup>–, pero seguramente en ello influía mucho más su maestría literaria y su capacidad para la metáfora que su sensibilidad estética. En Gaya ocurre lo contrario: sin desmerecer la fina pro-

<sup>1</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Adán en el paraíso”, en *Obras completas*, tomo II (1902-1915). Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2004, p. 62.

<sup>2</sup> Ortega sostenía por ejemplo que El Greco era el pintor más complicado que había existido en la historia, especialmente, porque su “genial poder de síntesis” le hacía llegar vertiginosamente a “un lugar remotísimo”, trascendente, en donde se encontraban “los espíritus formales de las cosas”. Una vez conquistado ese lugar, El Greco había cortado toda vía de comunicación con la realidad, lo que le había supuesto un considerable alejamiento de la muchedumbre. Por eso, “sus cuadros con sus largas figuras de gestos quebrados se alzan ante nosotros como acantilados abruptos de una costa donde empieza otro mundo, otro continente espiritual sin comunicación con el nuestro”. José ORTEGA Y GASSET, I, 522-523.

sa con la que solía escribir, la sutileza que alcanzaba en la expresión de los juicios de gusto derivaba más de la ininterrumpida contemplación y del maduro ejercicio de la mirada estética que del virtuosismo como escritor. Tanto es así que, a diferencia de la claridad con la que Ortega solía escribir sobre arte, como sobre todos los demás asuntos filosóficos, en los textos de Gaya, sin caer en la oscuridad, se nos invita con frecuencia a recomponer mentalmente la experiencia estética a partir de unas breves sugerencias o impresiones. En otra ocasión, he explicado que su utilización recurrente de puntos suspensivos no tiene otra finalidad que insinuar lo que las palabras no llegan a expresar claramente, aunque proporcionen al mismo tiempo la atmósfera adecuada para la comprensión personal de la experiencia estética<sup>3</sup>. Ortega es más rotundo: en un párrafo logra expresar, valiéndose de metáforas y de todo tipo de imágenes, la totalidad de lo que quiere describir. Se trata de dos formas distintas de escribir sobre el arte que, sin embargo, miradas con detenimiento, resultan más afines de lo que a primera vista pueda parecer.

## 1. Ortega y la crítica de arte

Gaya siempre reprochó a Ortega el que, a la hora de acercarse al fenómeno de la creación, se dedicara a escribir meras críticas de arte, un género que desautorizó desde joven y que terminó arrogándose el protagonismo en uno de sus ensayos más tardíos: *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, que data del año 1975. Entre las muchas acusaciones que Gaya hizo allí de la crítica destacan su gratuidad y artificialidad (“el puesto del crítico es una de esas *necesidades artificiales* que de tanto en tanto inventa la ajetreteada sociedad, pero en donde la naturaleza viva no ha tomado parte”<sup>4</sup>); su falta de naturalidad originaria, característica, por el contrario, del arte verdadero (“Al darnos cuenta, un día, de la naturalidad y verdad del arte, nos damos cuenta al mismo tiempo de la artificialidad y mentira de la crítica artística”<sup>5</sup>). Gaya también se quejaba de la distinción forzosa que todo crítico establece entre arte y realidad, y que justifica, en última instancia, el “juicio policial”<sup>6</sup> que la crítica practica con la obra de

<sup>3</sup> Inmaculada MURCIA SERRANO, *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*. Oxford: Peter Lang, 2011.

<sup>4</sup> Ramón GAYA, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*. Valencia: Pretextos, 1996, p. 11. Las citas de Ramón Gaya están extraídas de la edición de Pre-textos de su *Obra completa* en cuatro tomos, a excepción de *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, publicada aparte por esta misma editorial. Para evitar repeticiones, se citará la primera de estas obras con las siglas *Oc*, seguidas del tomo al que pertenece y de la página correspondiente.

<sup>5</sup> Ramón GAYA, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, ob. cit., p. 9.

<sup>6</sup> Ramón GAYA, *Oc*, I, 16-17.

arte. De esa distinción deriva a su vez la *cosificación* a que la crítica somete la obra y de la cual Ortega era para él un ejemplo evidente. Aunque Gaya no lo cita en este texto, es posible que el pintor tuviera en cuenta el procedimiento orteguiano de la interpretación artística expuesto en algunos párrafos de los *Papeles sobre Velázquez y Goya*, que Gaya conocía a la perfección, como comprobaremos más adelante. Según el filósofo madrileño, a la hora de acercarse a las obras pictóricas había que:

arrancar enérgicamente el cuadro de las indecisas regiones donde suele flotar la obra de arte y tomarlo según lo que auténticamente es, a saber, como un fósil donde quedó mineralizado, convertido en mera e inerte “cosa”, un trozo de la vida de un hombre<sup>7</sup>.

El “fósil” en que Ortega convertía toda obra de arte demostraba, para Gaya, que su postura era la propia del crítico, no la del pensador, lo que hacía que perdiera aquella mirada estrictamente filosófica y escrutadora de la realidad con la que solía enfrentarse a los demás asuntos de la vida humana:

Ortega, que no suele criticar, sino filosofar, que no suele tener una actitud respondona, sino preguntadora, veremos que cuando, de pronto, tropieza con el arte, cambia inesperadamente de manera de ser, y se arroja entonces en el ahogado patio de vecindad de la crítica como cualquier otro hijo de vecino<sup>8</sup>.

La consecuencia es que, en la perspectiva de Gaya, las ideas orteguianas sobre arte, aunque valiosas, solían aparecer desgajadas de su génesis natural, como si entre el origen de la obra y su realización se hubiera cortado toda vía comunicativa; como si se hubiera separado, según era habitual en la crítica, *arte y realidad*<sup>9</sup>. Además, según Gaya, era habitual que Ortega se detuviera a registrar los fenómenos artísticos de la historia, renunciando a captar su esencia, algo crucial a la hora de explicar en qué consiste la creación: “Y sin esa pregunta, más aún, sin estar constantemente, incansablemente, haciéndonos esa pregunta, nada de cuanto podamos encontrar en una obra viene a tener sentido”<sup>10</sup>. Por ejemplo, al escribir sobre Velázquez, Ortega olvidaba descifrar lo verdaderamente importante de este artista, su “misterio creador”:

<sup>7</sup> José ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963, p. 50.

<sup>8</sup> Ramón GAYA, *Oc*, I, 125. En la misma línea: “Algo le sucede [a Ortega], pues, de muy especial, con el tema del arte: algo, me atreveré a decir, entre oscuro y... frívolo, que lo enamorisca y lo distrae, lo aparta distraídamente de su instintivo centro filosófico, amoroso; algo que lo *enamora perdidamente*, es decir, que lo aleja del amor”. *Oc*, I, 125-126.

<sup>9</sup> Ramón GAYA, *Oc*, I, 125-126.

<sup>10</sup> Ramón GAYA, *Oc*, I, 124-125.

Aquí Ortega se equivoca, no porque no entienda de pintura –como críticos y demás especialistas se apresurarían a pensar–, sino más bien porque entendiendo bastante y siendo muy sensible a ella, se abandona con gusto a magníficas observaciones y a juicios casi siempre muy certeros, es decir, se abandona a eso que llamamos crítica, a esa debilidad que es la crítica, olvidando en cambio preguntarse por la índole central, medular, inicial, original, del misterio creador<sup>11</sup>.

Es importante decir que estas acusaciones, sobre todo, la que atañe a la pregunta por la índole esencial del arte, no son del todo correctas. En ensayos como *La deshumanización del arte* (1925), “Adán en el Paraíso” (1910), “La estética del «Enano Gregorio el Botero»” (1911) o los *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), la perspectiva de Ortega trasciende las características de la crítica para preguntarse por la condición misma del arte; y hay que decir, además, que son muchas las respuestas que el pensador ofreció, desde la que lo define, robándole un término a Cézanne, como “realización”<sup>12</sup> y que pretende –en la estela kantiana– superar a un tiempo realismo e idealismo, hasta las numerosas alusiones al carácter *virtual* y *desrealizador* del arte que se desarrollan con insistencia desde que Ortega inicia sus contactos con la fenomenología<sup>13</sup>. Gaya se empeñó, sin embargo, en considerar esos textos como muestras de la artificialidad de la crítica, lo que empañó, en buena medida, la opinión que mantuvo sobre él. Olvidó que, antes que crítico, Ortega era filósofo.

## 2. *La deshumanización del arte y la condena del “arte artístico”*

Precisamente, la distinción entre arte y realidad, que Gaya achaca a la crítica en general y a Ortega en particular, permite que nos adentremos en su estética y comprobemos cuál es la presencia que en ella ostenta el filósofo de Madrid.

Hacia los años cincuenta, el pintor murciano acuñó un par de términos con los que pretendía distinguir dos tipos de arte de diferente valor: “arte creador” y “arte artístico”. Para cualquier lector de la obra de Ortega, el segundo de ellos debe remitirle a *La deshumanización del arte*, en donde se utiliza la misma expresión para explicitar el carácter ficticio que separa el arte (nuevo) de la realidad.

En dicho ensayo, Ortega parte del presupuesto de que el arte es autónomo e independiente y de que crea una nueva objetividad al margen de lo real. De-

<sup>11</sup> Ramón GAYA, *Oc*, I, 124.

<sup>12</sup> José ORTEGA Y GASSET, II, 70.

<sup>13</sup> *Íbid.* José ORTEGA Y GASSET, I, 536; II, 434; V, 170; III, 844; III, 860, etc.

fine así, en una de sus propuestas más conocidas, lo esencial del arte. Para él, el arte, y particularmente, el arte nuevo aspira a la pureza y a la deshumanización, de ahí que resulte hostil a la mayoría y que se convierta en un arte para artistas (es decir, en un *arte artístico*); en tanto arte artístico, y como la propia tautología expresa, es arte de verdad, arte que trasciende la vida cotidiana y los sentimientos habituales que de ella se desprenden<sup>14</sup>. El arte artístico resulta impopular porque nos exige que acomodemos fenomenológicamente la mirada, no a lo que en el cuadro se ve, sino a lo que en él permite que veamos; que abstraigamos el paisaje, pone el filósofo por caso, para ver el “cristal” en el que consiste la obra, aunque en este proceso de enfriamiento emocional paguemos el precio de deshumanizarnos<sup>15</sup>.

Gaya, tal vez influido por su negativa a aceptar el arte nuevo conocido de primera mano en París<sup>16</sup>, se apropia de la expresión orteguiana para enfrentarla a su propuesta de definición, lo que hace que en su estética aquella quede, por decirlo así, desacreditada. Como he dicho antes, el pintor insiste en unir arte y vida, una vinculación que, si se pierde, exime al arte artístico de referentes y lo convierte en autorreferencial (“irónico”, “bromista”, “lúdico”, en terminología de *La deshumanización del arte*). La falta de conexiones con la vida no logra, sino vaciarlo, lo que vuelve acuciante “vencerlo” y “salvar” de nuevo la realidad.

Por eso, Gaya reniega también del concepto de “estilo”, cuya importancia en la historia del arte relativiza y que constituye en Ortega el instrumento fundamental de la deshumanización. Como dice el filósofo explícitamente: “estilización implica deshumanización”<sup>17</sup> y es por eso lo más opuesto al realismo, que, al conducir al artista a seguir la forma de las cosas, “le invita a no tener estilo”<sup>18</sup>. En otros textos, Ortega afirma tajantemente que un cuadro sólo llega a ser un cuadro cuando incluye el estilo del pintor, ya sea el personal, ya el vigente en su tiempo<sup>19</sup>. Tan insoslayable resulta, que un pintor no puede conce-

<sup>14</sup> José ORTEGA Y GASSET, III, 850-854.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 854-856.

<sup>16</sup> En 1928, mientras Gaya vive en Madrid, consigue una beca del Ayuntamiento de Murcia para visitar la capital francesa, y en el viaje es acompañado por Darsie Japp, Pedro Flores y Luis Garay, quienes reciben subvenciones similares de la Diputación Provincial. *Vid.* José BALLESTER, “Tres pintores murcianos en París”, en *Murcia en la memoria. Historia y tradiciones*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2009. Sin embargo, artísticamente y pese a encontrarse en la cuna misma del arte moderno, la experiencia no fue positiva. A Gaya le interesaron sólo algunos artistas como Van Gogh (*Oc*, II, 236), Cézanne o Renoir (*Oc*, II, 236), mientras que otros como Manet (*Oc*, II, 236), Miró, Gauguin o, en general, el movimiento Impresionista y Dadá, no consiguieron su aprobación (*Oc*, I, 80).

<sup>17</sup> José ORTEGA Y GASSET, III, 860.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> José ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, ob. cit., p. 111.

bir un cuadro si antes no se “enamora” de ciertas cualidades abstractas, puramente formales, definidas por él<sup>20</sup>. No debe extrañar por eso que el término “estilo” aparezca incluido en algunas de las definiciones orteguianas de la pintura: “Todo cuadro es la combinación de una representación y un formalismo. El formalismo es el estilo”<sup>21</sup>. El arte, para Ortega, no es la cosa tal como aparece fuera del cuadro, sino el estilo que en el cuadro se le imprime. Es, por lo tanto, en virtud de éste como el arte puede definirse como un ejercicio de “des-realización”, una de las caracterizaciones que repite en mayor número de ocasiones y que ampara el desasimiento entre arte y vida:

En el arte se trata siempre de escamotear la realidad que de sobra fatiga, atormenta y abruma al hombre y transmutarla en otra cosa. Arte es prestidigitación sublime y genial transformismo: es esencialmente des-realización. La técnica para esa des-realización es el estilo y por eso hay muchos estilos, porque los modos de des-realizar son diversos y aun opuestos<sup>22</sup>.

El alejamiento que todo estilo imprime entre arte y realidad conduce a Gaya a desestimarlos. Su carácter, de nuevo, *artificial* o meramente constructivo le resulta ajeno a la *vitalidad* o *naturalidad* de la verdadera creación<sup>23</sup>, en la que todo atisbo de formalidad estética se supera, y no logra sino desorientar al artista al desviar su atención de la esencia del arte a su simple ejecución.

La diferencia que el pintor murciano establece, por contraposición con Ortega, entre *arte* y *creación* puede abstraerse en una más general que de nuevo remite a este pensador: se trata de la que existe entre *ser* (creación) y *hacer* (arte), dos dimensiones que Gaya jerarquiza en posiciones distintas y, en cierto modo, dependientes. Según Gaya, el *hacer* nos incapacita para *ser*: “El quehacer nos aleja de nuestra más honda sustancia”<sup>24</sup>. De ahí la necesidad de *des-hacerse*, de buscar la autenticidad oculta tras el *hacer*: Sólo librándonos del *hacer* alcanzaremos el *ser*. Es lo que diferencia al *arte creador* del *arte artístico*. El primero, como pura *naturalidad*, *es* de por sí, más allá de cómo se haya realizado; el segundo, en cambio, en tanto *artificialidad*, *no es*, sino que *aparenta ser*, pues en él lo importante es el *cómo* y no el *qué*. El “cómo” (el estilo) del artista se interpreta, en el caso de Gaya, como el *medio* para llegar a la supuesta verdad del arte; por eso, cada vez que el “cómo” se convierte en fin, degenera en *arte artístico*. Podemos decir por tanto que es más importante el *ser* de la obra

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>23</sup> Ramón GAYA, *Oc*, I, 168.

<sup>24</sup> Ramón GAYA, *Oc*, III, 46.

que *su modo de hacer que sea*, y, en cualquier caso, éste, que sin duda es ineludible, ha de volverse transparente para que aquél acaezca.

Fijémonos en que estos presupuestos invierten los de la metafísica vital de Ortega y Gasset, para quien el hombre sólo *es* cuando se *hace*. Para él, la vida humana es lo que hacemos y lo que nos pasa, de ahí que estemos obligados a decidir constantemente lo que haremos<sup>25</sup>. Existir significa *ejecutar* nuestra esencia, porque la vida no nos viene dada, sino que tenemos que hacerla cada uno y en cada momento en sus circunstancias concretas. De ello, Ortega extrae la contradicción que caracteriza ontológicamente a la vida, a saber, que ésta consiste en lo que todavía no es; que la vida es ante todo un toparse con el futuro. El hombre sólo es cuando existe, es decir, cuando decide y cuando hace, y eso ha de llevarse a cabo en un contexto particular, en unas circunstancias concretas.

De *La deshumanización del arte* extrajo Gaya otras ideas, que, a diferencia de las mencionadas, sí fueron de su aprobación. En este conocido texto, Ortega había comentado que la expresión de sentimientos en obras como las de Beethoven o Wagner, imposibilitaba el ejercicio de la contemplación estética, puesto que dicho sentimentalismo atrapaba al público en un efecto automático e instintivo que desviaba el goce de la obra al propio sujeto receptor. Por su parte, en la estética de Ramón Gaya, el arte se concibe, antes que como exaltación sentimental, como vida o creación, lo que en su caso significa que abandona la superficie de la existencia para depositarse en una especie de esencia impasible donde la realidad se presenta como lo que es, y en la que la efusión pasional no goza tampoco de protagonismo. Como vamos a comprobar más adelante, Velázquez constituye el paradigma de esa aspiración creadora al silencio metafísico que sólo se escucha al penetrar desapasionados en el “alma” misma de la realidad.

Gaya desarrolla este rechazo de la religión del arte en diversos escritos. En “El silencio del arte”, por ejemplo, se dice que, aunque en el arte elogiamos con frecuencia la pasión, ésta sólo sirve para “salvar” el arte pequeño, no el grande, que sólo es preservado por la fe, es decir, por esa especie de “frialdad”<sup>26</sup>. Para él, un arte que no *espera*, sino que *des-espera*, resulta, por eso, un contrasentido que se torna una “desvergüenza bautizada de profundidad”. Gaya rechaza concretamente la presuposición de que un artista que confiesa y expresa en el arte su desesperación, su dolor o su ira, es un artista auténtico y profun-

<sup>25</sup> José ORTEGA Y GASSET, *Unas lecciones de metafísica*. Madrid: Alianza, 1996. El texto nace de una serie de cursos universitarios, publicados por primera vez en el Libro de Bolsillo de “Alianza Editorial” en 1966 y en otras editoriales, impartidos por Ortega durante su período del profesorado como titular de la cátedra de Metafísica de la Universidad de Madrid en 1932-33, y su primer título era “Principios de Metafísica según la razón vital”.

<sup>26</sup> Ramón GAYA, *Oc*, I, 73.

do. Discrepa, además, del prejuicio de que en ello radique su “heroicidad”, pues ésta gira siempre sobre el propio artista, y no sobre lo que éste debería salvaguardar:

Los grandes expresivos acaban siempre en héroes, pero el héroe no salva nunca nada que no sea él, y puede, cuando mucho, servir a los otros, pero no salvar a los otros. Incluso cuando la acción del héroe resulta *provechosa* para los otros, los hunde en vez de salvarlos, acaso porque su superioridad no es santa, sino demoníaca<sup>27</sup>.

Esto explica que una de sus propuestas de descripción del arte sea la que postula su silencio. Se trataría de promover un arte que aspire a lo que Gaya denomina concretamente un “silencio vivo”<sup>28</sup>, es decir, no una mera mudez estéril, sino un callar resplandeciente, que, desde su impasibilidad, sustituya el parloteo superficial por la comunicación sigilosa de la esencia del mundo<sup>29</sup>.

Conviene precisar que el romanticismo es leído por Gaya desde las coordenadas de su concepción gnóstica de la creatividad, que se basan en el postulado de que el arte es creencia, espera y fe. La “religión del arte”, característica del romanticismo más esteticista, es, como en Ortega, rechazada porque el pintor la hace depender de la idea moderna de la inutilidad estética, asentada, no sólo sobre el virtuosismo técnico (el “cómo” del *arte artístico*), sino también sobre una separación errónea de los lazos que unen metafóricamente al artista con la divinidad: “El artista de hoy, al prescindir de Dios, claro que ha tenido que ver el arte como una inutilidad, puesto que el arte no es otra cosa que una *comunicación* con Él, es decir, una fe”<sup>30</sup>. Frente a la herejía de la fe en el arte, que convierte a éste en un fin, Gaya defiende un arte creyente, mediador y creador, que comunique, a la manera del místico, al artista con lo divino, es decir, con el “alma” oculta y *numinosa* de la realidad. Desde estos presupuestos, se acercará también Gaya a la obra de Velázquez.

<sup>27</sup> Ramón GAYA, *Oc*, I, 86.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>29</sup> Dentro del que podríamos llamar, robándole a Gaya la expresión, *arte desesperado*, el pintor murciano incluye el barroco, el romanticismo, el realismo y el surrealismo, y, pese a que no es su preferencia, reconoce que también en estas corrientes se encuentran, en ocasiones, buenos trabajos, aunque a un precio muy elevado: “Claro que en la desesperación, la falta de fe, nos ha entregado obras de arte magníficas y, sobre todo, muy impresionantes, pero todo ese arte que nos ha dejado la desesperación suena excesivamente a mundo, a corazón apaleado, a pasión, es decir, a debilidad”. *Ibidem*, p. 70.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 85.

### 3. Artista o creador. Dos aproximaciones a la pintura de Velázquez

Dejando a un lado lo comentado hasta el momento, hay que decir que la presencia de Ortega en la estética de Ramón Gaya resulta especialmente evidente en su aproximación a Velázquez. Con los presupuestos teóricos anteriores, Gaya irá sublimando poco a poco su concepto de creación hasta rozar lo místico o inefable, y lo hará, precisamente, a propósito de la prodigiosa obra del artista sevillano. Eso indica, como vamos a comprobar, que las distancias con respecto a Ortega se acrecientan. Gaya verá en la obra de Velázquez la superación más fehaciente del *arte artístico* orteguiano, y, por lo tanto, la unión consumada y hasta espiritualizada de arte y vida. Y esto es interesante explicitarlo porque Ortega, que dedicó muchas páginas al mismo pintor, entre las que destacan “Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin y Velázquez)” (1916), *Papeles sobre Velázquez y Goya*, publicados en 1950 o “Introducción a Velázquez” (1954), plantearía sobre él justo lo contrario, incluyendo el considerarlo, como reza una frase decimonónica que circulaba en torno al artista, como “el pintor de los pintores” (*el artista artístico*, por seguir con la expresión que estamos utilizando). Gaya, que encontró en Velázquez el ejemplo supremo del verdadero creador, le adjudicaría una capacidad contrapuesta para trascender lo estrictamente artístico y alcanzar una especie de percepción superior y hasta gnóstica de la realidad que determinaría su particular forma de pintar. La discusión de fondo es especialmente clara en el famoso texto *Velázquez, pájaro solitario*, del año 1963.

Comencemos diciendo que tanto Ortega como Gaya consideraban que Velázquez no formaba parte de la pintura española:

La obra de Velázquez no tiene apenas nada que ver con la pintura española. Se trata, claro está, de un español, incluso de alguien sumamente español —aunque tenga un cierto tornasolado portugués—, pero su obra no pertenece a la escuela española, ni tampoco a la italiana, ni a la flamenca, ni a la china. En realidad, allí donde Velázquez pinta no hay escuelas, ni maneras, ni estilos. Velázquez pinta a la buena de Dios<sup>31</sup>.

El pintor opinaba de él lo mismo que de Miguel de Cervantes y de San Juan de la Cruz, que forman así una tríada de *rara avis* en el contexto de la creatividad española barroca<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>32</sup> Solo para ilustrar que son tres y no uno los artistas que escapan al movimiento del Siglo de Oro español, recordemos que Gaya ve en *El Quijote* la desnudez de la literatura, un “portalón abierto de par en par”. *Ibidem*, p. 61.

Aun partiendo de esta exclusión común, las desavenencias entre Ortega y Gaya son las más destacables. El núcleo del debate lo constituye la idea de que el artista no quería pintar, una tesis que ambos defienden, pero desde perspectivas opuestas. Ortega justifica esta desgana por el hecho de que Velázquez anhelaba, ante todo, formar parte de la nobleza. Buena parte del ensayo de Ortega gira, efectivamente, en torno a este dato, aunque su importancia se subordina a la necesidad de remarcar la relevancia social que estaba adquiriendo en aquellos momentos la pintura y, sobre todo, a la posibilidad de explicar con ello la idiosincrasia misma del artista sevillano. Ortega creía ver una especie de involución creativa en la trayectoria del pintor a partir del momento en que regresa de su primer viaje a Italia e interviene, cada vez, más en la ordenación y aderezo de las casas del rey, gozando, como ningún otro artista, de mucho tiempo libre. No obstante, el momento más representativo en este sentido se habría producido cuando, entre 1650 y 1660, el pintor rechaza un regalo del Papa Inocencio X por pintar su retrato, una actitud que para Ortega revela la secreta verdad de toda su biografía, que “Velázquez no quiere, no ha querido nunca, ser pintor”<sup>33</sup>.

A la hora de justificar la displicencia pictórica de Velázquez, Ortega se apoya en cuestiones biográficas porque quiere ser fiel a esa especie de precepto, acorde a la razón vital, que incluye como una de sus “cuatro tesis” sobre el pintor, y que viene a establecer que cualquier hecho concreto sólo puede ser inteligible en relación a un todo en el que se inserte. Ortega cree que, para encontrar las claves de la inteligibilidad de la pintura de Velázquez, hay que hacer uso del método de la “reviviscencia” de los cuadros, un procedimiento que consiste en ir del pigmento a la biografía del autor, en donde gravita la obra y la vida entera del artista<sup>34</sup>. Para él, la mejor manera de interpretar una obra es recorrer hacia atrás el trayecto que condujo al artista a plasmar en ella cada mancha de color, es decir, retroceder hasta ver al pintor *pintando*<sup>35</sup>, hasta ver al cuadro haciéndose, oscilando del pigmento a la biografía, que es la única que hace a aquél inteligible<sup>36</sup>. Volver, podríamos decir, a la *ejecutividad* del acto de pintar. “Reviviscencia” alude justamente a un ver lo ya hecho como expresión de un vivir<sup>37</sup>. De esta forma, averiguaremos lo que era para el artista pintar, la manera con la que tomaba su oficio<sup>38</sup>, en lo cual han de influir, ne-

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>34</sup> Para el significado del término “reviviscencia” en Ortega, véase José Luis MOLINUEVO, *Para leer a Ortega*. Madrid: Alianza, 2002, p. 225.

<sup>35</sup> José ORTEGA Y GASSET, VI, 612.

<sup>36</sup> José Luis MOLINUEVO, *Para leer a Ortega*, ob. cit., p. 225.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>38</sup> José ORTEGA Y GASSET, VI, 614.

cesariamente, las características de la época y las del artista como ser humano<sup>39</sup>. Así pues: “En el hecho de ser pintor desemboca la vida entera de un hombre y, por tanto, la de toda su época. Y todo ello vive en cada pincelada y tiene que ser resucitado, visto en actividad, ejecutándose, funcionando”<sup>40</sup>. Ello fundamenta las alusiones que introduce a la familia de Velázquez, un linaje de nobles emigrados y venidos a menos, que habría avivado en el pintor el deseo de formar parte de la nobleza<sup>41</sup>. Para el filósofo, ese deseo habría tenido, no obstante, que coexistir con la conciencia que Velázquez iba adquiriendo de sus aptitudes artísticas. Cuando consigue ingresar en Palacio, dice Ortega, toda su vida sufre así un giro de ciento ochenta grados: “Rechaza ahora con honor la idea de dedicarse al oficio de pintor, de inscribir su vida externa e interna en esa figura de existencia [...]. Velázquez será un gentilhombre que, de cuando en cuando, da unas pinceladas”<sup>42</sup>.

En opinión de Ortega, la vocación de Velázquez se habría, pues, compuesto de dos resortes: la aspiración artística y la nobiliaria, y ambas habrían quedado satisfechas en el umbral de su vida, aunque al precio de quedar vacío de tensión vital, “como una pila eléctrica que se descarga de su potencia”<sup>43</sup>. Precisamente, el haber disociado de la ocupación de pintar lo que ésta tiene de oficio le habría permitido tomar su arte con distancia y depurarlo como estricto arte, es decir, como sistema de problemas estéticos que reclaman solución (como *arte artístico*). Esa mirada distante sobre su propio oficio explicaría muchas de las características más sobresalientes de su pintura:

No nos extrañará que su estilo pictórico se resuma en pintar las cosas mirándolas desde lejos y que en sus cuadros la pintura abandone por vez primera y en forma radical los valores táctiles que son los que en el mundo visual representan cuanto en las cosas hay de posible presa y en el hombre de animal prensil. Sus figuras serán intangibles, puros espectros visuales, la realidad como auténtico fantasma. De aquí, en fin, que Velázquez sea el pintor que menos se ocupa del espectador. No nos hace la menor confianza –“No nos dice nada”. Ha pintado el cuadro y se ha ido él, dejándonos sólo ante su superficie. Es el genio de la displicencia”<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 615.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 616.

<sup>41</sup> José ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, ob. cit., p. 115.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 51.

Mediante el procedimiento de la “reviviscencia” de los cuadros, Ortega recompone las razones de la apatía de Velázquez e incluso las claves de interpretación de su pintura. Con el trasfondo personal de la inquietud nobiliaria, el filósofo es capaz de explicar la distancia que asume Velázquez y la conversión que experimenta la realidad que representa de su contextura original a la apariencia casi fantasmal o irreal que adquiere en el lienzo. Desde su punto de vista, la pintura de Velázquez se retrae a la pura visualidad, y lo hace en virtud de una técnica que consiste en prescindir del volumen sólido y de los datos táctiles<sup>45</sup>. El filósofo llama también a ese mecanismo “desrealización” y piensa que su uso convierte a Velázquez en el “pintor de los pintores”<sup>46</sup>. Finalmente, en virtud de la distancia que adopta con respecto a la realidad, Ortega defiende que Velázquez nos pone delante del objeto para que, finalmente, en un acto de galantería estética y de sagacidad intelectual, el propio artista desaparezca: “Esta es la inteligencia de Velázquez: su ausencia del cuadro. La elegancia de no estar y dejar ser a las cosas”<sup>47</sup>.

Aunque por razones distintas, en *Velázquez, pájaro solitario* Gaya habla también de la actitud indolente de Velázquez, que explica, no sólo la escasez de cuadros que concibió, sino también y sobre todo, la facultad que tienen los existentes de no ser verdaderamente cuadros:

En él, no es tanto la escasez de lienzos pintados como esa extraña facultad que tienen los suyos de no ser cuadros, de esquivar, de evitar ser cuadros, de salvarse de ser cuadros; es aquí, en esta anomalía, donde sentimos, no su indolencia y parsimonia famosas, sino más bien como una especie de deserción, su valiente deserción del arte ¡del Arte!<sup>48</sup>

Esta interpretación de Velázquez es acorde con su negativa a aceptar que artista es aquel que se limita a “componer” cuadros, a hacer *arte artístico*. Gaya, que idolatraba a Velázquez, no podía reducirle a esta simple definición, porque en él apreciaba mucho más que maestría técnica. Por eso, la tesis de Ortega, aunque acertada en su diagnóstico, tenía que resultarle insuficiente: si Velázquez no quería pintar y si sus cuadros no eran propiamente cuadros, no era por cuestiones tan prosaicas como sus aspiraciones nobiliarias, sino por su capacidad de ir más allá del arte y alcanzar el núcleo o “alma misma” de la realidad.

---

<sup>45</sup> “Velázquez no pinta nada que no está en el objeto cotidiano, en esa realidad que llena nuestra vida; es, por tanto, realista. Pero de esa realidad pinta sólo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual”. *Ibidem*, p. 34.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>48</sup> Ramón GAYA, *Oc*, I, 132.

Así pues, Gaya coincide con Ortega en percibir la displicencia pictórica de Velázquez, pero, visto lo anterior, es lógico que no pudiera detenerse ahí. La interpretación de Ortega convertía a Velázquez en un *artista artístico*, primero, porque al ingresar en Palacio se liberó de las exigencias del oficio para dedicarse a las preocupaciones estrictamente estéticas; segundo, por cuanto Ortega se apropió de la caracterización decimonónica del pintor como un “pintor para pintores”, una especie de trasunto de lo que en *La deshumanización del arte* se entendía como la búsqueda artística de la pureza; tercero, la desrealización a que sometía la realidad, y que Ortega solía identificar con la irrealidad o la fantasmagoría, suponía asignar a Velázquez un ejercicio de alejamiento premeditado de arte y vida, que resultaba un atentado contra la actitud estética de un pensador que, como Gaya, insistía en mantener a toda costa ese vínculo.

Pese a todo, Ramón Gaya tuvo en consideración algunas ideas del filósofo madrileño sobre Velázquez: podemos citar como ejemplos las que atañen a la ausencia, en su propia obra, del artista, o su fidelidad al ser mismo de las cosas. La diferencia que va a introducir concierne al matiz místico o *numinoso* que Gaya insiste en otorgar a esas cualidades.

Precisamente, el ensayo de Gaya aparece encabezado por unos versos de San Juan de la Cruz que dan título al escrito y que rezan lo siguiente: “Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente”. El poeta describe la figura del místico de forma empírica, aunque confiriéndole también significados simbólicos trascendentes<sup>49</sup>. La misma dualidad de sentidos se encuentra en el texto de Gaya, aunque aplicada a la idiosincrasia de la pintura de Velázquez, quien, como el místico, se transforma así en un *solitario* en el contexto del arte español. Esta idea podría remitirnos a aquellos párrafos de las *Meditaciones del Quijote* en los que Ortega advertía del “adanismo” del artista mediterráneo o impresionista –si bien Ortega tenía en mente a Goya–, y que, a diferencia de lo que ocurría en otros territorios, volvía a tomar el mundo de la nada como si nadie le hubiese precedido<sup>50</sup>. Gaya extrae, no a Goya, sino a Velázquez de la llamada “escuela española” del Barroco, lo que permite que se distancie de las inter-

<sup>49</sup> Miguel MOREY, “Las condiciones del pájaro solitario (Invitación a Ramón Gaya)”, *Aurora*, 5 (2003), p. 17. Morey ha reconstruido la interpretación de Ramón Gaya señalando una por una las cinco condiciones mencionadas en relación al uso que de ellas hace para el caso de Velázquez.

<sup>50</sup> *Id.* José ORTEGA Y GASSET, I, 785.

pretaciones al uso que toman el período como un todo y se abandonan a las descripciones generalistas<sup>51</sup>.

Pero la alusión a la *soledad* de Velázquez adquiere en Gaya un significado más profundo. Desde su punto de vista, el asceta sevillano se mostró tan indiferente frente al arte pictórico, que trascendió los elementos que conforman históricamente toda obra de arte, demostrando que, efectivamente, el artista no quería pintar, es decir, *componer cuadros*, o, en términos orteguianos, hacer *arte artístico*. *Las Meninas*, por ejemplo, no podían ser un cuadro o *no lo podían ser ya*, porque, en virtud de esta transcendencia que tanto le acercaba al espíritu del iniciado, todos los elementos propios de la composición –dibujo, color, estilo– eran, en palabras de Gaya, “transfigurados”, es decir, sublimados o elevados hasta hacer que, aun presentes, desaparecieran. Por eso Velázquez es, para Gaya, un místico y un desertor. Por eso y no por sus aspiraciones nobiliarias, no quería pintar cuadros. Más que apresar pictóricamente la realidad, imprimiéndole –según exhortaba Ortega– un estilo, lo que hacía es liberarla:

todo eso que vemos ahí podría muy bien caer más a la izquierda, y tal perro despertarse y marcharse, y Felipe IV desplazarse o sentarse, y la Infanta Margarita cambiar de humor o enjugarse la frente, y el bufón don Juan de Austria pedirnos permiso y desaparecer<sup>52</sup>.

Cuando Gaya habla de la “transfiguración” de los elementos constitutivos de la pintura no está haciendo otra cosa que valorar el carácter metafísico o *numinoso* que, una vez eliminados, adquiere lo real. En lugar de imprimir un estilo a la realidad que se va a representar, Velázquez usa el arte para que la realidad *despierte* en él. Lo que hace Velázquez no es intervenir, sino desvirtuar o quitar virulencia a la vida para dejarla en su más ínfimo ser, en su “centro de luz”:

Velázquez dispone, sin duda, de una mano un tanto milagrosa, pues se trata, nada menos, que de... *vaciar* la realidad de todo su sobrante sin haber toca-

---

<sup>51</sup> La tendencia a interpretar el pasado artístico en términos generalistas estaba muy extendida en la historiografía hispánica durante la intersección de los siglos XIX y XX. Tan habitual fue que, durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, proliferaron en España los estudios monográficos dedicados a las figuras artísticas de mayor renombre, en los que abundaban las alusiones estereotipadas acerca de la idiosincrasia artística nacional, particularmente la pictórica. Podemos citar algunos autores u obras representativos, tanto dentro del ámbito hispánico, como fuera de él. Entre ellos destacan *El Greco* de Manuel B. COSSÍO, de 1908; *Jusepe de Ribera (Le Spagnoletto)*, de August L. MAYER (1908); *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*, de José CASCALES Y MUÑOZ (1911); la *Historia de la pintura española*, de August L. MAYER (1928); *Patterns and Principles of Spanish Art*, de Oscar HAGEN (1936); *A History of Spanish Painting*, de Chandler Rathfon POST (1950); o los monográficos sobre Valdés Leal de BERUETE.

<sup>52</sup> Ramón GAYA, *Oc*, I, 141.

do, alterado en nada su corteza externa, y poder llegar así hasta el centro de su luz escondida, fija, resistente como un hueso<sup>53</sup>.

Gaya considera que esa forma de pintar constituye, más que una mera su-plantación, fiel o manipulada, de lo real, y más que la imposición de un formalismo estético a la vida, una especie de “salvación”. De nuevo se trata de un término de reminiscencias orteguianas. Recordemos, por ejemplo, el imperativo de las *Meditaciones del Quijote* de “salvar las circunstancias” como condición de posibilidad para salvar al propio yo. El mismo sentido puede aplicarse al caso de Gaya, con la diferencia de que el carácter salvífico de Velázquez es interpretado por el pintor como el signo de una especie de piedad cuya finalidad es *dejar ser a las cosas* y penetrar así, como el místico o iniciado, en la esencia última que las constituye: “El arte no viene a mejorar ni a moralizar la realidad, sino, como hemos visto, a salvarla, pero a salvarla completa, con todo, es decir, caritativamente, más aún, piadosamente”<sup>54</sup>. En Velázquez, ve Gaya la mirada condescendiente y sabia sobre la vida, la capacidad de sortear la hojarasca y llegar iniciáticamente al “alma” de lo real.

Pensemos que Ortega también habla de la fijación de Velázquez por quitar virulencia a la realidad, si bien lo que le interesa resaltar es el producto meramente artístico y fantasmagórico que de ello se sigue y que no es otro que lo que en sus escritos recibe el nombre de “desrealización”. A Gaya no le interesa tanto que la realidad se desrealice en el lienzo adquiriendo las notas de lo fantasmagórico como que acceda así a su íntima verdad: “quitar virulencia a la realidad” es por eso, en su caso, trascender lo superficial y llegar al núcleo de la misma. No constituye un mero acto creativo que convierta la realidad en puras “relaciones pictóricas”, por decirlo en términos de “Adán en el paraíso”, sino un acto artístico *numinoso* que eleva lo que en el plano son pinceladas a un ámbito esencial o gnóstico que transforma las figuras en vida.

Gaya escribe, además, sobre la mirada de Velázquez en términos parecidos a los de Ortega. Dice, por ejemplo, que el artista no investiga, ni hurga en la realidad, sino que parece observarlo todo con un cierto desapego, con un aire casi distraído o frío, que podemos relacionar con aquella actitud “distante” que Ortega atribuía al pintor. El pintor murciano también le atribuye un carácter impreciso, móvil o fluido a la realidad que divisa Velázquez y a la forma final con que aparece plasmada en el lienzo, una descripción que recuerda a lo que Ortega escribió en el párrafo siguiente:

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 86.

Pero Velázquez descubre que en su realidad, es decir, en tanto que visibles, los cuerpos son imprecisos. Ya Tiziano había advertido algo de esto. Las cosas en su realidad son “poco más o menos”, son sólo aproximaciones a ellas mismas, no terminan en un perfil riguroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en un margen de imprecisión que es su verdadera presencia. La precisión de una cosa es su leyenda. Lo más legendario que los hombres han inventado es la geometría<sup>55</sup>.

Sin embargo, la diferencia con Ortega reside en que Gaya *sublima* los comentarios de su interlocutor, focalizando su interés en el carácter metafísico o místico del arte de Velázquez y remarcando su capacidad inigualable para llegar al fondo o “alma” de lo real, para “salvar” lo verdadero y eliminar lo sobrante, y para practicar frente al mundo una percepción trascendente semejante a la del iniciado. En la conjunción de todos estos caracteres, descansaría, para él, la “santidad” de Velázquez<sup>56</sup>. ●

*Fecha de recepción: 05/07/2011*

*Fecha de aceptación: 08/05/2012*

## ■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTER, J. (2009): “Tres pintores murcianos en París”, en *Murcia en la memoria. Historia y tradiciones*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- GAYA, R. (1990): *Obra completa*, tomo I. Valencia: Pre-textos.
- (1994): *Obra completa*, tomo III. Valencia: Pre-textos.
- (1996): *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*. Valencia: Pre-textos.
- (2002): *Obra completa*, tomo II. Valencia: Pre-textos.
- MOLINUEVO, J. L. (2002): *Para leer a Ortega*. Madrid: Alianza.
- MOREY, M. (2003): “Las condiciones del pájaro solitario (Invitación a Ramón Gaya)”, *Aurora*, 5, pp. 14-21.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1963): *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1996): *Unas lecciones de metafísica*. Madrid: Alianza.
- (2004-2010): *Obras completas*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 479.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 78.