

# La *sombra mística* del paisaje orteguiano: Giner de los Ríos y Emerson

Juan Navarro de San Pío

ORCID: 0000-0002-6402-9027

## Resumen

Este ensayo plantea una interpretación del joven Ortega y Gasset desde una perspectiva que, frente a las lecturas tradicionales que han subrayado la continuidad conceptual entre la idea de circunstancia y la noción heideggeriana de mundo, trata de reconstruir las diversas fuentes culturales y estéticas: en primer lugar, la tradición paisajista de la ILE, que recibe la influencia de la filosofía de Krause; y, en segundo lugar, estableciendo un diálogo con el pensamiento de Emerson. Ambas tradiciones, la institucionista y la trascendentalista, permiten comprender mejor la filosofía del paisaje en Ortega.

## Palabras clave

Ortega y Gasset, paisaje, circunstancia, naturaleza, Emerson, Giner de los Ríos, *Meditaciones del Quijote*

## Abstract

This paper presents an interpretation of the earliest works of Ortega y Gasset from a new perspective: instead of thinking about the concept of circumstance as the Heideggerian notion of world, it searches aesthetic and cultural sources: first, the culture of landscape represented by the ILE, which is influenced by the philosophy of Krause, and secondly, establishing a hermeneutic dialogue with the American transcendentalist Emerson. Both traditions, the ILE and the transcendentalist, allow a better understanding of the philosophy of landscape in Ortega y Gasset.

## Keywords

Ortega y Gasset, landscape, circumstance, nature, Emerson, Giner de los Ríos, *Meditations on Quixote*

“Si nuestros ojos se cansan de mirar, las cosas se fatigan de ser miradas y se embotan sus místicas sugerencias”.  
Ortega y Gasset: *La pedagogía del paisaje*, I, 103.

La mayoría de las interpretaciones que se han hecho sobre *Meditaciones del Quijote* (1914, MQ en adelante) consideran que en el primer libro publicado por Ortega se encuentra ya prefigurada toda la arquitectura conceptual de la razón vital, consolidada intelectualmente en los años veinte (*El tema de nuestro tiempo*, 1923) y treinta (*Unas lecciones de metafísica*, 1933). Esta manera de leer a Ortega es, en mi opinión, deudora de una excesiva influencia heideggeriana que el propio filósofo madrileño propició

### Cómo citar este artículo:

Navarro de San Pío, J. (2011). La sombra mística del paisaje orteguiano: Giner de los Ríos y Emerson. *Revista de Estudios Orteguianos*, (22), 151-172.  
<https://doi.org/10.63487/reo.482>

Revista de  
Estudios Orteguianos  
Nº 22. 2011  
mayo-octubre



al señalar que en su *opera prima* había anticipado la analítica existencialista del autor de *Ser y tiempo* (1927). El célebre filosofema *yo soy yo y mi circunstancia* sería, en este sentido, precursor de la idea heideggeriana de ser en el mundo (*in-der-Welt-Sein*). Desde esta atalaya hermenéutica, los ensayos y artículos del joven Ortega parecían estar contagiados por un neokantismo felizmente superado con MQ.

La tesis de este artículo se funda en esta otra manera de leer MQ, no desde la obra tardía –como anticipación de la razón vital–, sino como culminación de los escritos anteriores que serían expresión de una “razón topográfica” o *razón paisajística* (“La pedagogía del paisaje”, “Renan”). “No hay un yo sin un paisaje” escribe Ortega en unas notas preparatorias de MQ<sup>1</sup>, obra que nos enseña a mirar el paisaje y a pensar a partir de él. Esta educación paisajística, además de ser un original ejercicio de fenomenología aplicada, tiene sus fuentes intelectuales en diversas tradiciones y autores: Francisco Giner de los Ríos y la *Institución Libre de Enseñanza*, algunos de los más destacados escritores finiseculares (Antonio Machado, Azorín, Unamuno, Pío Baroja) o el biólogo Von Uexküll. Al proseguir esta tradición, Ortega emprende un diálogo filosófico con autores como Platón, Kant, Rosseau, Spinoza, Renan o Emerson. En estas páginas pretendo, pues, destacar la continuidad generacional entre el institucionismo y Ortega en la configuración estética del paisaje a partir de la recepción del pensamiento de Krause y Spinoza, para concluir con una hipótesis de lectura: las afinidades paisajísticas en la obra de Emerson y en la del joven Ortega.

## 1. Giner de los Ríos y Rubín de Cendoya

En *Personas, obras y cosas*, recopilación que hizo Ortega de sus primeros escritos de mocedad en 1916, incluyó un breve prólogo en el que escribió lo siguiente: “Esos mis diez años jóvenes son místicas trojes henchidas sólo de angustias y esperanzas españolas” (II, 9). En estos ensayos es reconocible una sensibilidad modernista cuyo máximo exponente es Rubín de Cendoya, personaje creado por el joven filósofo, que representa una visión mística del paisaje: “místico español, un hombre oscuro, un hombre ferviente” (I, 100). Ortega pudo haber encontrado la inspiración de este personaje en la personalidad de Francisco Giner de los Ríos. Cendoya aparece en varios artículos más, a veces como interlocutor imaginario de Ortega, otras veces como viajante solitario en busca de paisajes por las tierras de Castilla. En “Sobre *El Santo*” (1908) el heteróni-

<sup>1</sup> José ORTEGA Y GASSET, “Sobre Cervantes y *El Quijote* desde *El Escorial* (Notas de trabajo)”, *Revista de Occidente*, 156 (1994), pp. 50-51.

mo Rubín de Cendoya es presentado como un místico español que se dedica a la “estética espacial” (II, 23)<sup>2</sup>.

La visión estética y moral del paisaje de Francisco Giner de los Ríos es reconocible en el pensamiento de Ortega. El viaje y los paisajes en él descubiertos constituyeron para los institucionistas una experiencia estética en la que se ponía en contacto al individuo con la naturaleza. Fue así como llegó a surgir una visión estética del paisaje entre los institucionistas, especialmente en Giner de los Ríos. El desarrollo de esta cultura paisajística por parte de la ILE tuvo una influencia notoria en la evolución posterior de la pintura y la literatura española. Pues, por una parte, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se creó una escuela de paisajistas españoles (Aureliano de Beruete, Picazo, Zuloaga, etc.) cuyo impulsor fue el pintor hispano belga Carlos de Haes<sup>3</sup>. También la literatura finisecular cultivó el paisaje como género literario. Así, por ejemplo, *Campos de Castilla* de Antonio Machado, y *Castilla* de Azorín son muestras paradigmáticas de este estilo literario que influyeron notablemente en Ortega.

No obstante, más allá de estas manifestaciones artísticas habría que preguntarse la razón subyacente por la que la naturaleza se convierte en una de las claves culturales del regeneracionismo español, proyectando su influencia en las primeras décadas del siglo XX. Casado de Otaola ha respondido a este apasionante interrogante, planteando diferentes y esclarecedoras hipótesis: la naturaleza aparece “como refugio donde protegerse de la desmoralización emanada de la poco prometedor vida nacional”, recreación interior desde la que resistir las inclemencias de la tempestad nihilista agravada por la crisis nacional; “como término de comunión existencial en la desasosegada búsqueda de identidad personal y colectiva”, contribuyendo a forjar una identidad nacional inventada<sup>4</sup>; “o como «base sólida» fundamentadora de ideales emancipatorios proyectados en lo político y en lo social”<sup>5</sup>, a través de programas

<sup>2</sup> “*Sobre El Santo*” (1908). En su artículo “Teoría del clasicismo” (1907) Ortega define a Cendoya como un hombre que supo integrar casticismo y clasicismo: “Es usted un hombre envidiable que nació en Córdoba y supo, sin embargo, afirmar desde luego, junto al casticismo el clasicismo, entendida esta palabra a nuestro modo, no como un modelo y una regla, sino como una dirección y un impulso, no como un tipo dogmatizado, sino como un credo fluyente que en cada instante se supera a sí mismo, se muda el cuerpo dentro de un cauce sin mudanza” (II, 120).

<sup>3</sup> Para un análisis en torno a la visión del paisaje en la literatura y la pintura finisecular resultan imprescindibles los libros de María del Carmen PENA, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus, 1998; y Lily LITVAK, *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y en la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Del Serbal, 1991.

<sup>4</sup> E. Inman FOX, *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.

<sup>5</sup> Santos CASADO DE OTAOLA, *Naturaleza patria. Ciencia y sentimiento de la naturaleza en la España del regeneracionismo*. Madrid: Marcial Pons, 2010, p. 54.

pedagógicos de aliento utópico como la Institución Libre de Enseñanza (ILE) o la Escuela Moderna de Ferrer i Guàrdia.

El regeneracionismo educativo de la ILE estaba inspirado en ideales liberales, krausistas y positivistas. El objetivo pedagógico fundamental era, según Cossío, formar “*hombres*, personas capaces de concebir un ideal, de gobernar con sustantividad su propia vida y de producirla mediante el armonioso consorcio de todas sus facultades”<sup>6</sup>. La ILE consideraba que la transformación política, social y cultural sólo podría alcanzarse una vez que se hubiese cambiado al hombre mismo; y ese cambio sólo podía ser posible a través de la educación. A tal fin se propuso un modelo de “educación integral” y naturalista, fundado en el método intuitivo de autores como Rousseau, Pestalozzi o Fröbel (éste último discípulo de Krause).

Los institucionistas, como Manuel Bartolomé Cossío y Giner de los Ríos, fomentaron, dentro de sus programas de actividades dirigidas hacia la regeneración cultural de la sociedad española, la realización de excursiones y viajes entre sus alumnos. En estos viajes convergían finalidades políticas, culturales y estéticas. En un principio el viaje era el modo de conocer la geografía, la botánica y la geología de los lugares visitados, pero luego también se estudió la historia, el arte y las costumbres de los pueblos.

Los itinerarios paisajísticos se centraron en un primer momento en los alrededores de Madrid y los pueblos próximos a la capital. Pero fue de manera especial la Sierra del Guadarrama el lugar predilecto de Giner de los Ríos y de los institucionistas. Hay que tener en cuenta que en 1886 fue creada la Sociedad para el Estudio del Guadarrama, formada por geólogos, geógrafos, ingenieros, botánicos, etc. Algunos de sus miembros destacados fueron, además del propio Giner de los Ríos, Cossío, Torres Campos, Macpherson, etc.<sup>7</sup>

La Sierra del Guadarrama llegó a convertirse así en un símbolo de esta experiencia viajera y paisajística desarrollada por la ILE. En las páginas de MQ, Ortega confesará su filiación paisajística de clara herencia institucionista: “Mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos del Guadarrama o el campo de Ontígola”. El paisaje del Guadarrama es la perspectiva particular

<sup>6</sup> Manuel B. COSSÍO, “Principios pedagógicos de la Institución” (1908), incluido en *De su jornada (Fragmentos)*. Madrid: Imp. Blass, 1929, p. 19.

<sup>7</sup> El funcionamiento y las actividades llevadas a cabo por esta Sociedad han sido estudiados por Manuel MOLLÁ RUIZ-GÓMEZ en su artículo, “El conocimiento naturalista de la Sierra del Guadarrama. Ciencia, educación y recreo”, en J. GÓMEZ MENDOZA y N. ORTEGA CANTERO (eds.): *Naturalismo y geografía en España*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992; también cabe destacar el artículo de ORTEGA CANTERO, “Paisaje y símbolo: la imagen literaria de la Sierra del Guadarrama”, en VV. AA.: *Representaciones culturales del paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006.

desde la que el meditador se dispone a contemplar lo universal; es, por tanto, fuente de conocimiento y de identidad personal: “Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo al través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo” (MQ, I, 756).

El propio Giner de los Ríos describe su experiencia del paisaje. Esa relación con el paisaje sólo puede experimentarse en la naturaleza, al “aire libre”. La conjunción de sentidos visuales, olfativos y táctiles participan de esta experiencia del paisaje: “la temperatura del ambiente; la presión del aura primaveral sobre el rostro; el olor de las plantas y flores; los ruidos del agua, las hojas y los pájaros; el sentimiento y la conciencia de la agilidad de nuestros músculos; el bienestar que equilibra las fuerzas de todo nuestro ser, y hasta el sabor de las frutas, por prosaico que parecer pudiera a la sensiblería de una estética afectada y romántica”<sup>8</sup>.

Esta experiencia sensorial y corporal del paisaje aparecerá igualmente en la descripción del bosque de la Herrería que hizo Ortega al principio de la “Meditación preliminar”. Ortega recuerda una anécdota acerca de una conversación mantenida con Giner de los Ríos en una de estas excursiones, y relata la respuesta que le dio el maestro institucionista a una reflexión que había hecho sobre el paisaje:

Poco antes yo había manifestado mis opiniones sobre el paisaje y don Francisco Giner habló así:

-Yo no pienso como usted, pero como usted pensaba aquella admirable mujer doña Concepción Arenal. No olvidaré nunca que en cierta ocasión me decía: Desengáñese usted, con los paisajes ocurre lo que en las posadas de aldea. Cuando llega el viajero y pregunta a la posadera: “¿qué hay de comer?” -la posadera contesta: “Señor lo que usted traiga”. Pues esto es el paisaje; lo que cada cual traiga (“Temas del Escorial”, VII, 407-408).

Esta anécdota revela, no obstante, un dato interesante que muestra el modo que tenía Ortega de contemplar el paisaje. En él nada nos es dado; todo cuanto aparece en su visión es resultado de la sensibilidad proyectada sobre lo contemplado. El proceso consiste en *recrear* lo visto desde el interior para proyectarlo de nuevo sobre el exterior, alterando así la fisonomía del entorno.

El paisaje actúa como un marco intelectual privilegiado que estimula y desencadena la actividad reflexiva. Pero el paisaje está desnudo sin la mirada que lo contempla. Una mirada que arranca al paisaje de su silencio originario, prerreflexivo, incorporándole, de esta manera, al diálogo intelectual y estético que

---

<sup>8</sup> Francisco GINER DE LOS RÍOS, “Paisaje”, en *Boletín de la Institución libre de Enseñanza*, 1916.

sostiene el pensamiento. Por tanto, el meditador pinta previamente el paisaje en el que se encuentra, retratándolo y proyectándolo sobre su perfil intelectual. Pero sin la incitación y la estimulación que provoca el paisaje no hay meditación.

## 2. La idea krausista de naturaleza

La aventura filosófica del krausismo en España sigue siendo todavía un enigma sin resolver<sup>9</sup>. No resulta fácil comprender la razón por la que Sanz del Río eligió a Krause como tradición filosófica digna de importar a España. ¿Por qué Krause, y no, por ejemplo, Kant o Hegel? Entre otras razones, se ha hablado, en alguna ocasión, de la importante dimensión pedagógica que incorpora el pensamiento de Krause, el cual podría revertir sobre la sociedad española. En cualquier caso, Sanz del Río no tuvo en cuenta la dificultad y elevada abstracción conceptual que entrañaba su obra para un país que carecía de los necesarios resortes filosóficos para acometer su recepción.

La presencia del krausismo en el proyecto educativo de la ILE es reconocible en la búsqueda de un equilibrio armónico entre racionalidad y sensibilidad, entre “rigor” y “abandono”. Nicolás Ortega Cantero ha resaltado este aspecto; en su opinión, se trataba de ejercitar una “sensibilidad racionalmente orientada” que se dejara “llevar armónicamente por el flujo de las sugerencias naturales”<sup>10</sup>. Esta mezcla de rigor intelectual y racionalista, y de abandono anímico y espiritual, es la que confluyó en la percepción de la naturaleza de los krausistas: así se lograba integrar y unificar la experiencia cognoscitiva, estética y moral de la naturaleza. Pero esa visión del paisaje por parte de los krausistas tenía también resonancias religiosas próximas a una concepción “panenteísta”. El espectador krausista debe fundirse con el paisaje que contempla, y descubrir así el profundo simbolismo místico que éste revela.

<sup>9</sup> José Luis Villacañas ha llegado a situar a Ortega como tercera generación krausista en su relación con la ILE. No tanto en cuanto contenidos propiamente filosóficos como en la transformación cultural y social buscada por Sanz del Río, Giner de los Ríos y Ortega: “Si Altamira es la segunda generación krausista, Ortega en cierto modo es algo así como la tercera. Por eso, pronto estuvo en condiciones de encarnar él también el gesto de Renan: la reforma intelectual y moral de España desde la ciencia alemana. Pero la ciencia alemana ya no era Krause ni Pestalozzi, como en los lejanos tiempos de Sanz del Río [...]. Aunque por doquier hay elementos de panenteísmo en el joven Ortega –como en Renan–, el confuso krausismo y su deriva positivista era una filosofía del pasado”, J. L. VILLACAÑAS, “Introducción” a ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, p. 37.

<sup>10</sup> N. ORTEGA CANTERO, “La experiencia viajera en la *Institución Libre de Enseñanza*”, en J. G. MENDOZA y N. O. CANTERO (eds.), *Viajeros y paisajes*. Madrid: Alianza, 1998, p. 74. Ese equilibrio armónico entre rigor y abandono es analizado por Ortega Cantero a partir de la obra de Alberto JIMÉNEZ, *Ocaso y restauración. Ensayo sobre la Universidad Española Moderna*. México: El Colegio de México, 1948.

La concepción institucionista de la naturaleza remite al pensamiento filosófico de Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) y a su importante recepción española impulsada por Julián Sanz del Río. El *racionalismo armónico* de Krause pretende conciliar los idealismos subjetivos de Kant y de Fichte con los idealismos absolutos de Schelling y de Hegel. En su obra *Das Urbild der Menschheit* (1811) –*Ideal de la Humanidad para la vida* en la traducción y adaptación llevada a cabo por Sanz del Río en 1860<sup>11</sup>– Krause reclama dicho ideal de la Humanidad como resultado de la totalidad orgánica que constituye el espíritu y la naturaleza. Frente a la tríada dialéctica hegeliana *tesis-antítesis-síntesis*, propone Krause la de la *unidad-oposición-armonía*<sup>12</sup>.

Al igual que en Spinoza, Espíritu, Naturaleza y Humanidad son modos de la única sustancia existente: Dios. De este planteamiento, se desprenden importantes consecuencias epistemológicas y morales, pues se concibe tanto la Naturaleza y el Espíritu como el cuerpo y el alma en un mismo plano de relevancia filosófica. En este punto se fundamenta el proyecto pedagógico de la ILE en su pretensión de impulsar una educación integral y armónica que atiende a lo corporal y a la naturaleza y no únicamente a los valores tradicionales, puramente intelectualistas, del alma y el espíritu. El krausismo persigue, de esta manera, superar los dos extremos antagónicos, el de la unidad que predica el panteísmo, identificando espíritu y naturaleza, cuerpo y alma, y el de la oposición, el dualismo, confrontándolos, para alcanzar un horizonte armónico e integrador, el *panenteísmo*<sup>13</sup>, que une los dos extremos sin confundirlos.

Sin olvidar los contextos filosóficos y culturales tan distintos entre sí, Elías Díaz ha destacado las similitudes entre el krauso-institucionismo y Ortega en su pretensión de trascender el racionalismo y el positivismo, los primeros desde un “racionalismo armónico” y el segundo mediante una “razón vital”:

Dando, pues, la debida importancia a la razón y a la ciencia, se pretende evitar en el krausismo la absolutización del racionalismo abstracto, pero

<sup>11</sup> Véase a este respecto la introducción de E. M. UREÑA a *El “Ideal de la Humanidad” de Sanz del Río y su original alemán*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1997.

<sup>12</sup> Antonio JIMÉNEZ GARCÍA, *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, prólogo de José Luis ABELLÁN. Madrid: Cincel, 2002, p. 51.

<sup>13</sup> El panenteísmo fue uno de los aspectos más controvertidos en la recepción española del pensamiento de Krause, siendo en numerosas ocasiones motivo de polémica entre tradicionalistas y liberales. *Doña Perfecta* (1876), de Pérez Galdós, es una de las primeras novelas en la que se hace referencia a esta controversia intelectual de la sociedad española decimonónica que mostraba su desconfianza a ese extraño conglomerado cultural e ideológico de darwinismo, positivismo y krausismo: “El panteísmo o panenteísmo están condenados por la Iglesia, así como las doctrinas de Schopenhauer y del moderno Hartmann” afirma, en este sentido, un personaje de la citada novela. PÉREZ GALDÓS, *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra, 2001, cap. IX, p. 128.

también en seguida, en los institucionistas, la absolutización del positivismo. No me parecen, en este sentido, fuera de lugar las conexiones de esa «razón armónica» con la «razón vital» de Ortega y las críticas de éste a las extralimitaciones de la especialización y el cientificismo positivista<sup>14</sup>.

Ese puente hermenéutico entre krausismo y Ortega tal vez sea demasiado abismal. Pero sí que llamaría la atención, siguiendo a Pérez Gutiérrez<sup>15</sup>, sobre la afinidad espiritual, de carácter panteísta y armónica, entre el krausismo y el pensamiento de Renan, de gran influencia en los primeros ensayos orteguianos. En este sentido, Renan también se refirió a la necesidad de recuperar un racionalismo integral:

Nuestro racionalismo no es, pues, esta altanería analítica, seca, negativa, incapaz de comprender las cosas del corazón y la imaginación, que inaugura el siglo XVIII; no es el empleo exclusivo de eso que se ha llamado el ácido del razonamiento; no es la filosofía positiva de Augusto Comte ni la crítica religiosa de Proudhon. Es el reconocimiento de la naturaleza humana, consagrada en todas sus partes, es el uso simultáneo y armónico de todas las facultades, es la exclusión de toda exclusión<sup>16</sup>.

Pero, además, ese racionalismo armónico, apreciado por Renan, tenía en Krause una serie de aplicaciones prácticas que no pasaron desapercibidas al círculo institucionista. Del pensamiento filosófico de Krause se derivan importantes consecuencias pedagógicas que influirán en la profunda renovación del modelo educativo propuesto por la ILE. Krause demanda una nueva educación integral que atienda de igual modo al espíritu y a la naturaleza, al alma y al cuerpo, para poder alcanzar, de esta manera, una *armonía* de todas las facultades del “individuo” y de la “humanidad”.

Para alcanzar este ideal educativo<sup>17</sup>, Krause considera necesario que se cultiven en el individuo tanto el conocimiento racional y científico como la sensibilidad artística: “Debe, pues, el hombre educado en el puro y entero sentido humano abrazar en unidad la esfera de la ciencia y el arte”<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Elías DÍAZ, “Ortega y la Institución Libre de Enseñanza”, *Revista de Occidente*, 68 (1987), p. 119.

<sup>15</sup> F. PÉREZ GUTIÉRREZ, *Renan en España*. Madrid: Taurus, 1988, p. 53.

<sup>16</sup> *L'avenir de la science*. Paris: Calman Lévy, 1890, p. 66. Citado por Pedro CERREZO, *El mal del siglo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, pp. 51-52.

<sup>17</sup> El propio Krause fundó y dirigió durante su estancia en Berlín una “Asociación berlinesa para la educación” en la que quiso poner en práctica algunos de los principios pedagógicos expuestos en su *Ideal de la Humanidad*.

<sup>18</sup> KRAUSE, *Ideal de la humanidad*. Madrid: Orbis, p. 101. En otro pasaje del libro, Krause explica el modo en que ambas esferas, la ciencia y el arte, contribuyen a la realización del *Ideal de*

Giner de los Ríos prosiguió este camino educativo de inspiración krausista desde la ILE. Para Giner de los Ríos, la naturaleza posee una armonía y un orden, del cual forma parte el hombre. De ahí que haya que educar al hombre desde la naturaleza, para hacerle comprender las correspondencias existentes entre la interioridad y la exterioridad, entre el alma y el cuerpo. El conocimiento de dichas analogías es posible mediante una actividad tanto de naturaleza intelectual como ética y estética. A este horizonte epistemológico y educativo debe contribuir las diversas facultades intelectuales y sensitivas: la razón y la sensibilidad, el *logos* y el *pathos*.

### 3. Simbolismo y panteísmo en el joven Ortega

Simbolismo y panteísmo son dos de los rasgos principales con que Ortega caracteriza el paisaje en los artículos anteriores a MQ. El contacto con él suscita en el espectador que lo contempla un sentimiento místico. A este respecto, Thomas Mermall ha subrayado la sensibilidad modernista y simbolista con que Ortega retrata el paisaje en sus primeros ensayos<sup>19</sup>. En “Las ermitas de Córdoba” (1904)<sup>20</sup>, describe Ortega el paisaje que rodea dichas construcciones valiéndose del recurso retórico de la prosopopeya. Ensimismamiento y soledad son, en este sentido, las notas predominantes del místico paisaje descrito: “Dos hileras de cipreses ensimismados con su follaje recio, de un verde casi negro”. Por otro lado, las ermitas son definidas como “fábricas de soledad” (II, 11). En “La pedagogía del paisaje” (1906) Ortega, acompañado de Cendoya, caminan al atardecer por “las lomas nerviosas del Guadarrama”. El silencio que les rodea, un silencio “donde laten las entrañas de las cosas”, incita la contemplación del paisaje.

---

*la Humanidad* en la sociedad: “La ciencia y el arte son entre sí coordinadas y relativas, como partes del destino total humano. Ambas se suponen la una a la otra, y se exigen una por otra; cada paso dado en la una no sólo facilita un progreso en la otra, sino que ambas están llamadas a reunirse en obra compuesta en forma de una ciencia artística y un arte científico; puesto que la ciencia se presta a una exposición individual y bella en forma sensible, y el arte es a su modo una expresión característica y verdadera de una idea racional. El amor entre ambas y la educación a ambas debe llenar todo el espíritu que en la ciencia o en el arte mira a lo permanente y fundamental humano y a la realización histórica de esta ley” (p. 163).

<sup>19</sup> “Aquí [«Las ermitas de Córdoba»] una sensibilidad marcadamente modernista capta la música y la cromática del paisaje en una meditación alusiva, exquisita, mística. Es inconfundible la huella simbolista en estos primeros escritos orteguianos”. Junto a esta filiación modernista resalta además el “temple noventayochista, notas que Ortega pronto superaría”. Thomas MERMALL, “El paisaje pedagógico de Ortega y Gasset”, *Aportía*, 21/24 (1983-1984).

<sup>20</sup> En el prólogo al ya citado *Personas, obras, cosas*, comenta Ortega retrospectivamente de este artículo: “*El primero de ellos* –Las ermitas de Córdoba– es tal vez el primero que he dirigido al público desde un periódico notorio. Era en 1904; tenía yo veinte años e innumerables inquietudes” (II, 9).

Al igual que en los dos textos anteriormente citados, en “Renan” (1909) el paisaje es descrito también con atributos humanos: “[...] bajo el claror meditabundo el paisaje se ensimisma y lentamente va entrando dentro de su propio corazón. Parece que la vida va a detenerse. Pero después el alma del campo se ha sutilizado tanto que mana toda ella por el cauce del canto de un grillo” (I, 465).

A la luz de estos textos, se aprecia la vinculación que traza Ortega entre ensimismamiento y paisaje. En él el espectador logra sumergirse en su interioridad, adentrándose en el espacio de la reflexión. Parece Ortega sugerir aquí que contemplando el paisaje se encuentra el estado idóneo para acceder a la intimidad.

De esta manera, el silencio y la quietud del paisaje trasladan al espectador a la meditación, donde el espíritu formula las “últimas preguntas”: “¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte? ¿Qué es la felicidad?” (II, 12). Cabe destacar la relación que establece aquí Ortega entre el paisaje y el pensamiento. El paisaje natural propicia un ambiente de serenidad y silencio –ausente éste en el paisaje urbano– para la meditación. Por eso, desde el paisaje natural se alcanza, a través de la meditación, el paisaje intelectual, la “región de ideas”.

Al atardecer, ese silencio es interrumpido por el tañido de las campanas de las ermitas, cuyo sonido, sin embargo, no perturba la serenidad contemplativa del meditador. Ese tañido de las campanas suscita también un paisaje sonoro, acústico, que acompaña el “sereno tapiz de meditaciones” de los monjes. Son así estos ermitaños para Ortega “bebedores de soledad, son grandes entendidos en sosiego” (II, 13) que viven en lugares aislados de la confusión y el desorden espiritual de las ciudades.

En estos primeros artículos de “mocedad”, el paisaje expresa también una visión panteísta de la naturaleza, cuya caracterización más significativa es reconocible en “Renan”. La meditación transcurre aquí en el paisaje del Guadarrama al atardecer. Al buscar “la manera renaniana de acercarse a las cosas”, la experiencia estética de la naturaleza que presenta aquí Ortega remite a un espíritu de claras resonancias panteístas, según el cual cada parte de la naturaleza observada expresa una profunda conexión y analogía con su totalidad o cuanto menos –puntualizará Ortega– con gran parte de ella:

El oficio del artista no es otro que tomar un breve trozo de la realidad, un paisaje, una figura, unos sonidos, unas palabras, y hacer que nos sirva para expresar el resto del mundo, o al menos grandes extensiones de él. Arte es simbolización (II, 49-50).

La imaginación y la fantasía son las facultades claves que intervienen en esta experiencia estética en la que, partiendo de la contemplación de un objeto, el artista establece vínculos y relaciones que ligan el objeto contemplado con otras cosas: “La imaginación eleva seres y objetos de la trivialidad que les es natural a

una vida más noble y más densa; hace de ellos símbolos, formas representativas” (II, 50). Se crea así una conexión entre el objeto y el mundo circundante por mediación de esta experiencia estética: el objeto adquiere un sentido simbólico al ser relacionado con el mundo. Los objetos cobran así una vida nueva, unos perfiles y formas inéditas, al ingresar en el mundo estético. La vida aparece como la tensión entre la limitación circunstancial y la infinitud artística:

Vivir es crecer ilimitadamente; cada vida es un ensayo de expansión hasta el infinito. El límite nos es impuesto; es una resistencia que nos opone otra vida que a nuestro lado, e incitada por análoga energía, ensaya su acaparamiento del universo (II, 41).

Este “oficio del artista” guarda relación con la misión posterior del meditador en MQ. Pues la meditación también establece conexiones de sentido –no simbólicas– entre las cosas, a partir de un objeto dado, sea éste un paisaje, un cuadro, o un libro. El sentido de estos objetos es alcanzado cuando son puestos en relación con su circunstancia. Es el amor el que consigue la compenetración y ligamen entre las cosas. El impulso erótico de la meditación logra “una ampliación de la individualidad que absorbe otras cosas dentro de ésta, que las funde con nosotros. [...] De este modo va ligando el amor cosa a cosa y todo a nosotros, en firme estructura esencial”, escribirá posteriormente Ortega (MQ, I, 748-749). Hay, por tanto, un paralelismo entre el oficio del artista aquí descrito y la actitud del meditador en MQ, porque ambos buscan conexiones entre las cosas, aquel de tipo simbólicas y éste de sentido.

Pedro Cerezo ha señalado, al hilo de estas consideraciones, la existencia de un cierto naturalismo panteísta en Ortega, entendido como un “sentimiento de identificación emocional con la vida cósmica” que se traduce en una búsqueda de unidad y profundidad en el mundo<sup>21</sup>. “Meditando metafísica o poniendo ordenación en los datos de la geología hacéis una misma cosa: expresáis la vida divina que está rezumando en las cosas” (II, 50)<sup>22</sup>. Esta idea expuesta en el ensayo “Renan” coincidiría, en opinión de Cerezo, con el programa trazado en MQ: “pues no hay cosa en el orbe por donde no pase al-

<sup>21</sup> Para Pedro Cerezo este posible *pathos* religioso en Ortega “habría que ir a buscarlo más allá del cristianismo, o más acá de él, que tanto da, en la vivencia panteísta del orden animado del mundo”. *La voluntad de aventura*. Barcelona: Ariel, 1984, p. 104. Cerezo nos recuerda otro texto de Ortega, “Tres cuadros del vino” (1911), donde define esta visión panteísta de la siguiente manera: “Tiziano y Poussin son, cada cual a su manera, temperamentos religiosos; sienten lo que Goethe sentía: *devoción a la naturaleza*” (II, 58).

<sup>22</sup> Fernando Salmerón se ha referido a la idea de vida que se encuentra en la base del ensayo “Renan” en los términos siguientes: “movimiento de las cosas todas”, “alma del paisaje”, F. SALMERÓN, *Las mocedades de Ortega y Gasset*. México: UNAM, 1993, p. 162.

gún nervio divino” (MQ, I, 757). De acuerdo con esta interpretación, MQ supondría una traducción teórica de la visión panteísta del mundo que aparece ya en el ensayo sobre Renan<sup>23</sup>.

Si al comienzo de la “Meditación Preliminar” Ortega muestra, mediante su descripción del bosque escurialense, la profundidad espacial y temporal del paisaje, después perseguirá un tipo de profundidad esencial que no emana de los sentidos sensibles –como ocurre con el *escorzo*– sino de ese *órgano de profundidad intelectual* que es el *concepto*. Buscar la profundidad de la cosa significa para Ortega desvelar su sentido, que surge al establecer la conexión entre ella y su mundo circundante: “Diríase que una cosa es fecundada por las demás”. El panteísmo místico de los escritos de mocedad de Ortega reaparece en MQ aunque considerado aquí desde una perspectiva del *logos* y no del símbolo:

Y esto es la profundidad de algo: lo que hay en ello de reflejo de lo demás, de alusión a lo demás. El reflejo es la forma más sensible de existencia virtual de una cosa en otra. El “sentido” de una cosa es la forma suprema de coexistencia con las demás, es su dimensión de profundidad. No, no me basta con tener la materialidad de la cosa, necesito, además, conocer el “sentido” que tiene, es decir, la sombra mística que sobre ella vierte el resto del universo (I, 782).

Como puede observarse, al referirse al sentido como la “sombra mística” que proyecta el universo sobre la cosa considerada, persiste la terminología de los primeros artículos de Ortega. La coexistencia de las cosas entre sí configura relaciones o estructuras profundas que el *logos* se encarga de desvelar. Y resulta significativo, desde esta consideración panteísta, que Ortega entienda que sea la naturaleza la “máxima estructura” en la que converge la totalidad de las cosas:

Eso que llamamos “naturaleza” no es sino la máxima estructura en que todos los elementos materiales han entrado. Y es obra de amor naturaleza, porque significa generación, engendro de las unas cosas en las otras, nacer la una de la otra donde estaba premeditada, preformada, virtualmente inclusa (I, 782).

<sup>23</sup> “¿No es también la manera orteguiana de acercarse a las cosas, su nueva sensibilidad para lo ordinario y cotidiano, donde se vislumbra el sentimiento venerativo ante la profundidad del mundo? ¿No hay quizás en el *amor intelectualis* de Ortega un dejo del *pathos* spinozista del *amor Dei intellectualis*, es decir, de la pasión por el conocimiento, como vía de identificación intelectual con el todo?”, P. CEREZO, *La voluntad de aventura*, ob. cit., p. 109. También se ha referido a esta analogía “spinozista” entre los dos ensayos citados: F. SALMERÓN, *Las mocedades de Ortega y Gasset*, ob. cit., p.138.

De este modo, “preguntarse por el sentido de las cosas” equivale a hacer “de cada una el centro virtual del mundo”. Pero el *logos* precisa, para lograr la relación entre las cosas, de la intervención del *eros*. Siguiendo a Platón en este punto, considera Ortega que el *eros* representa “un ímpetu que lleva a enlazar las cosas entre sí; es –dice [Platón]– una fuerza unitiva y es la pasión de la síntesis”. Así, el verdadero impulso filosófico, según Ortega, es de naturaleza erótica. “La meditación es ejercicio erótico. El concepto, rito amoroso” (I, 782). El *logos* monológico necesita de un *eros* dialógico y *circunstancializador* para lograr esa conjunción o síntesis de las cosas.

#### 4. Afinidades paisajísticas: Emerson y Ortega

Parece fuera de duda que Ortega estaba mucho más familiarizado con la cultura alemana y francesa que con la anglosajona. La sensibilidad modernista impregna al joven Ortega y ésta le lleva a Nietzsche y a Emerson. “Fue aquella nuestra época de «nietzscheanos»” (I, 176), confiesa Ortega recordando aquellos años de formación. Es cierto que las referencias a Emerson en la obra de Ortega son escasas y no siempre favorables en el valor que atribuye a su pensamiento. En una ocasión, critica a Azorín por anteponer intelectualmente a Emerson y Carlyle frente a Maeterlinck, pues Ortega, que estuvo presente en un curso que dedicó Simmel al escritor belga, considera que éste es mucho más original. También, en una carta a Unamuno, Ortega se decanta por las enseñanzas kantianas frente a la tentación emersoniana<sup>24</sup>.

La pedagogía del paisaje impulsada por Giner de los Ríos en España, además de las citadas influencias krausistas, pudo encontrar en la obra de Emerson y Thoreau una fuente de inspiración intelectual y estética. En este sentido, y a pesar de las reservas orteguianas, el pensamiento emersoniano de la naturaleza comparte ese mismo *pathos* panteísta que aparece en los escritos de mocedad del filósofo español.

Considerados, de un modo simplificador, como románticos, a Emerson y a Thoreau se les ha discutido su condición de filósofos y ello hizo que durante muchos años sus libros descansaran en un lugar, indefinido e incómodo para el bibliotecario, entre la poesía y la religión. Al igual que sucede aquí con los ensayos de Unamuno o Zambrano. Leyendo “El escolar americano” de Emerson, sus editores, Antonio Lastra y Javier Alcoriza –a quienes debemos el redescubrimiento filosófico de los trascendentalistas norteamericanos en España– nos recuerdan que, además de ser una de las figuras claves del constitucionalismo

<sup>24</sup> Carta de Ortega a Unamuno, 3 de enero de 1907. *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, edición de Laureano ROBLES. Madrid: Ediciones El Arquero, 1987, p. 64.

norteamericano, la defensa que Emerson hace de la autonomía de la razón es similar a la llevada a cabo por Kant en su respuesta a la pregunta *¿Qué es la Ilustración?* Si no se atreve a pensar por sí mismo, el hombre puede perder su libertad y convertirse en un objeto deshumanizado y manipulable. El “escolar americano” que reclama Emerson no es la persona que delega su inteligencia en otros; su estado verdadero es el “*hombre que piensa*” por sí mismo<sup>25</sup>. El escolar se muestra atento a “la reacción mutua del pensamiento y la vida”, para así poder “consolidar el pensamiento y perfeccionar la vida”<sup>26</sup>.

Frente a la oposición positivista entre naturaleza y espíritu, los trascendentalistas abogan por una relación armoniosa entre ambas, de manera que la máxima socrática “conócete a ti mismo” y el imperativo moderno “estudia la naturaleza” sean la base de un mismo pensamiento. De ahí se desprende una de las claves del pensamiento emersoniano: establecer una “conversación con la naturaleza”, una vez que ésta ha quedado en silencio tras la sombra científica y tecnológica que provoca un cielo despoblado de dioses e ideas. “¿No sería mejor un paganismo socrático que un cristianismo decadente y anticuado?” se pregunta un joven y atormentado Emerson<sup>27</sup>. En el caso del joven Ortega, la cultura ocupa el vacío dejado por la religión: “Traemos una nueva religión: traemos la sublime Eucaristía: traemos la cultura” (VII, 137).

Hay un cierto sentido redentor y educativo en la mirada de Emerson hacia la naturaleza: “El comerciante, el abogado salen del estrépito y tráfico de la calle y ven el cielo y los bosques, y son hombres de nuevo. En su calma eterna, se encuentran a sí mismos. La salud del ojo parece exigir un horizonte”<sup>28</sup>. Es ese mismo ideal orientativo de la naturaleza el que hallamos en el proyecto pedagógico de Giner de los Ríos, así como en otros autores educados en ese mismo espíritu, como Antonio Machado y el propio Ortega y Gasset.

Más allá del romanticismo de lo sublime, Emerson “explora y poetiza lo cercano, lo inferior, lo común”<sup>29</sup>. Pensar las circunstancias, meditar el paisaje es también lo que hace Ortega y lo que aprecia de autores como Azorín, cuya obra refleja los “primores de lo vulgar”, el amor a lo circunstancial y contingente. Pensar, para Ortega, quiere decir dialogar con el mundo que circunda la mirada. Una mirada atenta y alerta, puesto que la realidad más próxima y

<sup>25</sup> R. W. EMERSON: “En el estado degenerado, víctima de la sociedad, tiende a ser un mero pensador, o aún peor, el loro del pensamiento de otros hombres”, “El escolar americano”, en *Naturaleza y otros escritos de juventud*, edición de Javier ALCORIZA y Antonio LASTRA. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 93.

<sup>26</sup> R. W. EMERSON, “Ética literaria”, ob. cit., p. 151.

<sup>27</sup> Carlos BAKER, *Emerson entre los excéntricos. Un retrato de grupo*, traducción de Isabel FERRER y Carlos MILLA. Barcelona: Ariel, 2008, p. 25.

<sup>28</sup> R. W. EMERSON, “Naturaleza”, ob. cit., p. 48.

<sup>29</sup> R. W. EMERSON, “El escolar americano”, ob. cit., p. 109.

más inmediata es, sin embargo, una realidad silenciosa. “¡La circunstancia! ¡*Circum-stantia*! ¡Las cosas mudas que están en nuestro próximo derredor! Muy cerca, muy cerca de nosotros levantan sus tácitas fisonomías con un gesto de humildad y anhelo” (MQ, I, 754). A través de las circunstancias, el meditador “comunica con el universo”. Lo más próximo, el río Manzanares desde el que medita Ortega, esconde también un “logos” profundo que pasa inadvertido ya que el “defecto y la esterilidad provienen de nuestra mirada” (I, 757).

“No hay nada trivial”, escribe Emerson, nada hay que no sea digno de ser mirado y pensado en un ensayo. “Lo cercano explica lo lejano”<sup>50</sup>. El escolar emersoniano es el “estudiante del mundo”, aquel que “conversa con las cosas”<sup>51</sup> para extraer de ellas su significado. “Abrazo lo común, exploro y me siento a los pies de lo familiar, de lo inferior [...]. En realidad, ¿de qué conocemos el significado? La harina en el barril, la leche en el cazo, la balada en la calle, las noticias del barco, la mirada del ojo, la forma y el garbo del cuerpo; mostradme la última razón de estas cosas, mostradme la sublime presencia de la más elevada causa espiritual que se cierne, como siempre lo hace, en estos suburbios y extremidades de la naturaleza”<sup>52</sup>. Nada hay, pues, en la naturaleza, que esté desprovisto de significado. De las “cosas mudas” que nos rodean “no se ha extraído todavía el espíritu que encierran, su *logos*” (I, 755), escribe Ortega. Esa labor es la que lleva a cabo el filósofo a través de la meditación.

Emerson y Ortega advierten dos maneras de mirar la naturaleza: la mirada utilitaria de quien la trabaja y hace uso de ella, y la mirada poética de quien no espera nada de ella salvo demorarse en su contemplación. El árbol del “leñador” es diferente al “árbol del poeta”, porque, para Emerson, el propietario no “posee el paisaje”. Sólo el poeta, “cuya mirada integra todas las partes”, posee el paisaje. Esta distinción está ya presente en los primeros escritos de Ortega (“Tierras de Castilla”, 1911) y aparecerá con mayor desarrollo en el epígrafe “Paisaje utilitario, paisaje deportivo”, incluido en “El Quijote en la escuela” (1921).

A pesar de las reticencias valorativas de Ortega, la presencia de Emerson es significativa en el conjunto de escritos titulados “Moralejas” (1906), que incluye los siguientes escritos: “Crítica bárbara”, “Poesía nueva, poesía vieja” y “La pedagogía del paisaje”. En éste último, la contemplación de Cendoya del paisaje del Guadarrama proyecta “la imagen de los hombres cárdenos pintados por el Greco” (I, 100). Esta asociación se debe a que tanto la imagen de la Sierra del Guadarrama como la mirada de los hombres retratados por el pintor

<sup>50</sup> R. W. EMERSON, ob. cit., p. 110.

<sup>51</sup> R. W. EMERSON, “Ética literaria”, ob. cit., p. 136.

<sup>52</sup> R. W. EMERSON, “El escolar americano”, ob. cit., p. 110.

cretense expresan para él la misma fuerza y poder de persistencia frente a todo lo mutable y perecedero: “una voluntad suprema de perdurar sobre toda mudanza”. La visión de Cendoya sobre el Guadarrama adquiere una profundidad histórica, al conectar el paisaje con aquellos que lo habitaron en la historia pasada.

La manera que tiene Cendoya de contemplar el paisaje remite a una concepción mística de la naturaleza, no exenta de elementos románticos, cuya influencia también es reconocible, como hemos visto, en Giner de los Ríos y en Unamuno. De acuerdo con esta visión, el espectador aparece empequeñecido ante lo contemplado: lo persistente en el tiempo. Su trágica finitud contrasta con el deseo de permanencia y trascendencia que la montaña suscita en su ánimo:

El tiempo, en su huidez, hace vacilar nuestros ánimos, que el tiempo es un temblor incesante y eterno. Un ansia infinita de permanencia trasciende de lo más adentrado de nosotros, en tanto que la razón nos anticipa la imagen de una muerte cierta. Frente a ese problema trágico, insoluble, se evapora el individuo (I, 100).

La necesidad y perdurabilidad que transmite el paisaje despierta en el individuo un sentimiento trágico, resultante del conflicto existencial entre el hecho de saberse racionalmente limitado en el tiempo, y el deseo de eternidad que el sentimiento y el alma –“lo más adentrado de nosotros”– exigen. Por eso Cendoya considera que ellos son un accidente y una contingencia frente a la necesidad del paisaje: “Créeme, amigo mío, tú y yo, somos una casualidad” (I, 100).

No obstante, la visión histórica del paisaje del Guadarrama hace que pueda “descubrir una porción de mí mismo más compacta y nervuda, menos fugitiva y de azar” (I, 101), algo que no sucede en la ciudad: “Llévame a una ciudad, ponme entre dos hileras de casas, rodéame de hombres que van y vienen con relojes en los bolsillos, de hombres a quienes interesan los minutos: entonces yo me siento desaparecer del mundo personal, creería que yo he muerto, que he pasado ya, que soy «nadie»” (I,101).

En cambio, en la Sierra del Guadarrama, Rubín encuentra de nuevo el sosiego que le faltaba en la ciudad, y que le permite descubrir su verdadera identidad histórica: “Más este paisaje me hace encontrar dentro de mí algo personalísimo, específico: ahora conozco que soy algo firme, inmutable, perenne; frente a estos altos montes azules yo soy al menos un «celtíbero»”. Al atardecer, un melancólico Rubín le confiesa a su amigo que este paisaje ha supuesto para él una moral y una religión: “Cada paisaje me enseña algo nuevo y me induce en una nueva virtud. En verdad te digo que el paisaje educa mejor que el más hábil pedagogo...” (I, 101).

En “La pedagogía del paisaje”, Cendoya recrimina a Platón el haber criticado a su maestro por entender que “nada podían enseñar a Sócrates los árboles en el campo y sí los hombres en la ciudad”, aunque justifica esta actitud del pensador griego atendiendo al contexto histórico de la sofística que, en su opinión, había degradado y corrompido las virtudes del ciudadano ateniense y, por tanto, los ideales de la *paideia* griega dominada entonces por los “prejuicios antropológicos”, al igual que sucedió en la Francia del siglo XVIII.

No es de extrañar, dice Rubín, que los ilustres pensadores y escritores, después de haber tenido ocupadas sus mentes en las ciencias, hayan fijado su atención en la botánica, la cual les “ofrece gratos secretos y dulces consolaciones; así, Rousseau y Goethe”. De acuerdo con esta pedagogía del paisaje, son también los árboles “grandes maestros” que enseñan y transmiten belleza y serenidad<sup>33</sup>. Más adelante dirá el místico español que la sinceridad y la serenidad son las “dos grandes virtudes” de esta pedagogía paisajística: “Pues bien, ambas las enseña la naturaleza mejor que todos los maestros del mundo” (I, 102).

La serenidad surge de la sensación de quietud y armonía que invade el ánimo en la soledad del paisaje. En la soledad de la naturaleza se halla también el “misterio de la sinceridad, que une en un mismo tapiz animales, plantas y piedras”. Nace, pues, la sinceridad de un sentimiento de comunidad y pertenencia a la naturaleza, resultado de una filiación panteísta que, como hemos visto, volverá a aparecer con mayor explicitud en “Renan”.

A través del paisaje llega a conocerse la identidad moral del individuo, alejándole del peligro corruptor que entraña la vida en la ciudad: “Los paisajes me han creado la mitad de mi alma, y si no hubiera perdido largos años viviendo en la hosquedad de las ciudades, sería a la hora de ahora más bueno y más profundo. Dime el paisaje en que vives y te diré quién eres” (I, 102). Por tanto, la mirada del paisaje supone también un aprendizaje moral y estético en el espectador que lo contempla y habita.

Rubín de Cendoya recuerda la belleza y esplendor del paisaje escocés, “los lagos de Escocia”, donde vivieron en soledad los poetas “lakistas”. Y es entonces cuando Ortega se refiere a la visión idealista del paisaje de Emerson: “Del campo salió volando aquella alondra cantarina que se escucha como un eco geórgico a lo largo de las páginas de Emerson. Estos paisajes eran bellos, solemnes, con frescor de lagunas y remanso, con esplendor luminoso de bosca-

<sup>33</sup> “Un árbol es tal vez lo más bello que existe: tiene reciedad en el tronco, caprichosa indecisión en las ramas, ternura en las hojuelas movedizas. Y sobre todo hay en él no sé qué de serenidad, no sé qué de una vida vaga, muda, palpitante, que va y viene inciertamente entre el follaje”. Ortega subraya además en este texto el simbolismo religioso del árbol: así, por ejemplo, los egipcios, quienes creían que los muertos iban a parar a las ramas de los árboles, o los indios argentinos que pusieron “bajo un árbol las ofrendas al divino Walechn” (I, 101).

jes, y así dejaron caer sobre sus discípulos simiente de amplitud idealista” (I, 102). Esta “simiente de amplitud idealista” es la que Cendoya, inspirándose en Emerson, persigue cultivar en el paisaje castellano.

Al hilo de esta reminiscencia paisajística e histórica, se lamenta el celtíbero personaje de los desolados paisajes que rodean al Madrid de entonces, a excepción del Pardo y la Moncloa: “Contempla estos misérrimos campos atormentados en que sólo se espera ver algún hombre tendido, polvoriento el traje, el rostro ensangrentado contra la tierra. Son campos malditos...” (I, 102). Hay aquí una clara referencia a la visión finisecular (Unamuno, Azorín, Pío Baroja, A. Machado) de unos campos de Castilla áridos y yermos, llenos de abandono y de miseria; y, por otra parte, una alusión a la problemática agraria de la época, en la que Ortega toma partido a favor de una política regeneracionista.

Esta idea de celtiberismo expresada por Cendoya se concentra en la siguiente afirmación: “[...] los paisajes que no nos enseñan naturaleza propiamente [...] pero nos enseñan moral e historia, dos disciplinas de exaltación que nos hacen no poca falta a los españoles” (I, 103). Ésta es, le confiesa Rubín a su interlocutor, la lección de “celtiberismo” que el “paisaje-maestro del Guadarrama” les ha transmitido, comparable a la de esos hombres pintados por el *Greco*.

En “Poesía nueva, poesía vieja”, Ortega reflexiona sobre la misión del arte. El poeta, y el arte en general, nos libera de la vulgaridad circundante, porque es capaz de hallar una relación íntima con el mundo que da sentido a la vida, al estar éste “sumido en las grandes corrientes de subsuelo que enlazan y animan a todos los seres”. Ortega hace suyo el pensamiento de Emerson al escribir: “Porque si es cierto, según Emerson, que como cada planta tiene su parásito, tiene cada cosa su amante y su poeta, debe añadirse que tiene también su filisteo” (I, 98). La visión panteísta del artista queda así reflejada en este mismo escrito: “Porque sobre la totalidad de una vida, con su nacimiento y su muerte, gravita a la vez, forzosamente, en más remota esfera, el doliente corazón silencioso del Uno-Todo” (I, 99).

Junto a esta visión poética de la naturaleza desprendida de toda adherencia utilitaria e instrumental, encontramos en ambos autores una preferencia del campo sobre la ciudad. Esto ciertamente es un *leit motiv* cultural que persiste en muchos intelectuales del XIX y principios del XX. Pero en esta preferencia subyace una promesa de felicidad y belleza que parece imposible de hallar en la ciudad moderna. La enfermedad urbana tiene su curación en la naturaleza: “En lo agreste encuentro algo más querido y congénito que en las calles o ciudades” escribe Emerson. La naturaleza proyecta el espíritu de quien la contempla: “En el tranquilo horizonte y, en especial, en la lejana lí-

nea del horizonte, el hombre contempla algo tan bello como su propia naturaleza<sup>34</sup>.

La visión de la naturaleza en Emerson y en Ortega es expresión de un *pathos* panteísta. “La naturaleza viste siempre los colores del espíritu”<sup>35</sup>, escribe Emerson en *Naturaleza*. La naturaleza que vemos es la encarnación del pensamiento, el sedimento del espíritu. “Lo finito no es más que la espuma de lo infinito”<sup>36</sup>. Esta afirmación del filósofo de Concord revela el sustrato neoplatónico y spinoziano de su pensamiento. “El mundo es emblemático”, porque lo que hay en la naturaleza es metáfora del espíritu: el “mundo visible” es emblema o símbolo de lo invisible.

También para Ortega, el bosque está compuesto de superficies visibles y profundidades latentes. El platonismo del joven Ortega es reconocible en muchas de las páginas de MQ: “sólo cuando nos damos perfecta cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros paisajes invisibles nos sentimos dentro de un bosque” (I, 765). El bosque como totalidad unitaria trasciende siempre la mirada particular: ella sólo no es dada desde el concepto, órgano de profundidad intelectual. Por su parte, Emerson considera que la tarea del poeta o filósofo es ver más allá de la multiplicidad sensible, descubriendo a partir de ella un sentido unitario e inteligible: “Cuando contemplo un hermoso paisaje, me propongo menos recitar correctamente el orden y superposición de los estratos que saber por qué todo pensamiento de lo múltiple se pierde en el sentido de la unidad”<sup>37</sup>.

Ortega pretende lograr una fusión entre la impresión y el concepto en MQ. En el clasicismo de Goethe parece encontrar un modelo de integración entre visión y pensamiento. El ver goethiano, según el autor de *La rebelión de las masas*, es un pensar con los ojos. En *Poesía y verdad*, nos recuerda Ortega lo que escribió Goethe: “El órgano con que yo he comprendido el mundo es el ojo”. Y a continuación agrega las palabras de Emerson sobre Goethe para insistir en la misma idea: “Goethe sees at every pore”<sup>38</sup>.

La diferencia entre un paisaje y otro estriba en la distinta mirada del espectador. La visión hace que la naturaleza se transforme en paisaje, la recrea desde una determinada perspectiva. “El ojo es el mejor artista. Por la acción

<sup>34</sup> R. W. EMERSON, “Naturaleza”, ob. cit., p. 45.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Citado por Ricardo MIGUEL ALFONSO en su introducción a la edición de EMERSON, *Escritos de estética y poética*. Colección Analecta Malacitana, Anejo XXX, p. 9.

<sup>37</sup> R. W. EMERSON, “Naturaleza”, ob. cit., p. 81.

<sup>38</sup> R. W. EMERSON, “Goethe o el escritor”, en *Hombres representativos*, edición y traducción de Antonio LASTRA y Javier ALCORIZA. Madrid: Cátedra, 2008. “Ve por todos los poros y tiene cierta gravitación hacia la verdad”, p. 199.

mutua de su estructura y las leyes de la luz se produce la perspectiva, que integra todos los objetos, cualquiera que sea su carácter, en un globo bien coloreado y matizado, de modo que, aun cuando los objetos particulares sean mezquinos y desabridos, el paisaje que componen resulta redondo y simétrico”<sup>39</sup>. La totalidad paisajística embellece y perfecciona aquello hacia lo que se dirige nuestra visión. El ojo pinta o retrata el paisaje. No se trata, sin embargo, de una actividad puramente contemplativa, pues “la belleza de la naturaleza se reforma en el espíritu, y no en aras de la estéril contemplación, sino de la nueva creación”. La creación de esta nueva belleza, emblema de la naturaleza, es el arte.

La cultura positivista convierte al hombre en esclavo de los hechos y las circunstancias. Tanto Ortega como Emerson reaccionan contra esta idea: “¿Crees que soy hijo de mis circunstancias: yo hago mis circunstancias. Si uno de mis pensamientos o motivos fuera distinto, la diferencia transformaría toda mi condición y economía. Yo –el pensamiento llamado yo– soy el molde en que el mundo se vierte como cera fundida. El molde es invisible pero el mundo delata la forma del molde. Lo llamáis el poder de la circunstancia, pero es mi poder”<sup>40</sup>. El idealismo emersoniano despliega un “molde” para pensar el mundo, del mismo modo que la sensibilidad proyecta un paisaje cultural que enmarca la circunstancia, interpretándola y transformándola.

La vida, para Ortega, consiste en construir paisaje con la circunstancia. A veces, sin embargo, fracasa y acaba náufrago en su propia circunstancia. El problema es entonces el *hombre-circunstancia*, el hombre modelado por su circunstancia, por una atmósfera paralizante, la cual le impide llegar a ser él mismo, sin poder descubrir ni desarrollar su propia vocación vital. Algo que, según Ortega, sucede a los personajes de las novelas de Azorín y Pío Baroja. Este *hombre-circunstancia* se encuentra desorientado y perdido en un medio extraño que no siente como propio pero que llega a determinar su modo de ser. Por eso es un hombre *depaysé* que carece de un paisaje en el cual reconocerse y donde poder desarrollar su vocación. El hombre *depaysé* se muestra incapaz de superar el determinismo ambiental y crear un paisaje cultural.

En la meditación embrionaria de MQ, Ortega deja muy claro lo que *yo* significa: “Yo, es decir, un ensayo de aumentar la realidad” (“[Variaciones sobre la *circum-stantia*], VII, 304): trascender los límites que impone la circunstancia, creando nuevos paisajes. Ahí reside la clave estética e ideológica para construir un nuevo mundo circundante, donde la realidad aparece aumentada, *desrealizada*, multiplicada en nuevas distancias y perspectivas.

<sup>39</sup> R. W. EMERSON, “Naturaleza”, ob. cit., p. 48.

<sup>40</sup> R. W. EMERSON, “El trascendentalista”, ob. cit., pp. 242-243.

En definitiva, para Ortega y Emerson el ensayo debe dirigir su atención a cualquier consideración circunstancial y contingente, portadora de un significado latente, ya que *nada es trivial o insignificante*. El paisaje, entendido como manifestación cultural del yo, permite desvelar el espíritu universal y permanente que subyace en lo circunstancial y transitorio. Si, como creía Emerson, la naturaleza viste los colores del espíritu, en el caso de Ortega, toda circunstancia incita a ser vivida y pensada como paisaje. ●

## ■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Ortega y Gasset

- CEREZO, P. (1984): *La voluntad de aventura. Un aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍN, F. J. (2004): *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MASSÓ, N. (2006): *El joven José Ortega (1902-1916). Anatomía del pensador adolescente*. Valencia: Ellago.
- MERMALL, T. (1983-1984): "El paisaje pedagógico de Ortega y Gasset", *Aporía*, 21/24.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1987): *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, edición de ROBLES, L. Madrid: El Arquero.
- (1991): *Cartas de un joven español*, edición de ORTEGA, S. Madrid: El Arquero.
- (2004-2007): *Obras completas*, tomos I, II y VII. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.
- SALMERÓN, F. (1959): *Las mocedades de Ortega y Gasset*. México: El Colegio de México.
- VILLACAÑAS, J. L. (2004): "Introducción" a ORTEGA Y GASSET, J., en JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Biblioteca Nueva.

### Paisaje, Giner de los Ríos y la ILE

- CASADO DE OTAOLA, S. (2010): *Naturaleza patria. Ciencia y sentimiento de la naturaleza en la España del regeneracionismo*. Madrid: Marcial Pons.
- CEREZO, P. (2003): *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid / Granada: Biblioteca Nueva / Universidad de Granada.
- DÍAZ, E. (1987): "Ortega y la Institución Libre de Enseñanza", *Revista de Occidente*, 68.
- FOX, I. (1997): *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra.
- GINER DE LOS RÍOS, F. (1915): "Paisaje", *Boletín de la ILE*.
- GINER DE LOS RÍOS, F. (1973): *Ensayos*. Madrid: Alianza.
- JIMÉNEZ GARCÍA, A. (2002): *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, prólogo de JOSÉ LUIS ABELLÁN, J. L. Madrid: Cincel.
- KRAUSE, K. C. F. (1985): *Ideal de la humanidad para la vida*, traducción y adaptación de JULIÁN SANZ DEL RÍO, J. Barcelona: Orbis.

- LITVAK, L. (1991): *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y en la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Del Serbal.
- MOLLÁ RUIZ, M. (1992): "El conocimiento naturalista de la Sierra del Guadarrama. Ciencia, educación y recreo", en GÓMEZ MENDOZA, J. y ORTEGA CANTERO, N. (eds.), *Naturalismo y geografía en España*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- ORTEGA CANTERO, N. (1998): "La experiencia viajera en la *Institución Libre de Enseñanza*", en GÓMEZ MENDOZA, J. y ORTEGA CANTERO, N. (eds.): *Viajeros y paisajes*. Madrid: Alianza.
- (2006): "Paisaje y símbolo: la imagen literaria de la Sierra del Guadarrama", en VV. AA., *Representaciones culturales del paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- PENA, M. C. (1998): *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, F. (1988): *Renan en España*. Madrid: Taurus.
- UREÑA, E. M. (1997): *El "Ideal de la Humanidad" de Sanz del Río y su original alemán*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Ralph Waldo Emerson**
- BAKER, C. (2008): *Emerson entre los excéntricos. Un retrato de grupo*, traducción de FERRER, I. y MILLA, C. Barcelona: Ariel.
- EMERSON, R. W. (2000): *Escritos de estética y poética*, edición de MIGUEL ALFONSO, R. Colección Analecta Malacitana. Anejo XXX.
- (2001): *Ensayos*, edición de MIGUEL ALFONSO, R. Madrid: Espasa.
- (2008): *Naturaleza y otros escritos de juventud*, edición ALCORIZA, J. y LASTRA, A. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2008): *Hombres representativos*, edición ALCORIZA, J. y LASTRA, A. Madrid: Cátedra.
- LASTRA, A. (2007): *Emerson como educador*. Madrid: Verbum.
- RICHARDSON, R. (1999): "Emerson and Nature", en PORTE, J. y MORRIS, S. (eds.), *The Cambridge Companion to R. W. Emerson*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Fecha de recepción: 25/05/2010  
 Fecha de aceptación: 08/04/2011