

LOS PAISAJES DE CASTILLA EN ORTEGA Y GASSET

FELIPE GONZÁLEZ ALCÁZAR. Universidad Complutense. Fundación J. Ortega y Gasset.

RESUMEN: Se propone en este artículo un análisis sobre la relevancia que tuvieron los paisajes castellanos en la obra primera de Ortega y Gasset, tomando importancia de su concepto de paisaje, del protagonismo de la tierra castellana y de los tópicos temáticos y estilísticos presentes en su descripción. **Palabras clave:** José Ortega y Gasset, paisaje y literatura, Castilla. **ABSTRACT:** This essay aims to analyse the important role of Castilian landscapes in Ortega y Gasset's first writings, specifically, his concept of landscape and the prominence of Castile. **Keywords:** José Ortega y Gasset, landscape and literature, Castile.

José Ortega y Gasset comenzó su vida intelectual pública y su relación con el periodismo, medio en el que difundió la mayor parte de su extensísima obra, escribiendo un artículo para el *Faro de Vigo*, el 26 de agosto de 1902, con el título genérico de "Glosa". Consistía en un breve ejercicio poético dedicado a Valle-Inclán, que para entonces ya se había embarcado en el ciclo de las Sonatas, además de ser uno de los autores que publicaban —semanalmente, por cincuenta pesetas— en *Los Lunes de El Imparcial*, dirigido a la sazón por José Ortega Munilla, padre de nuestro filósofo. El texto es breve, de naturaleza lírica, generado a partir de un recurso efectista: el cambio de gusto y opinión en un joven admirador de "las avenidas numeradas de New York con sus casas de veinticinco pisos"¹, al observar con detenimiento el panorama natural que se ofrece ante su vista. La viveza y los esplendores del paisaje gallego, descritos con estilo modernista, van configurando un marco de meditación de progresiva introspección:

El sol se ha puesto. Los campos son maizales de verdor pálido con sus amarillas cabezas de salvaje; son amplios toldos de parras con sus hojas anchas, paradisíacas que hace la luz transparentes. [...] La mirada se desliza suavemente halagándose en los verdes frescos del suelo. Y allá, al frente, en silueta sobre la cortina roja, crepuscular que tiende el sol al ocultarse, se incorporan sobre el mar las islas Cíes, moradas, de perfil sinuoso, con la majestad de viejos monstruos marinos, héroes de leyendas religiosas. El mar las ciñe plateado. [...] Parece que va desarrollarse una intriga

galante. Parece que van a sonar las cornamusas de dos pastores rivales. El viento suave del mar acaricia al pasar. Los tonos amables y tibios de las casas y el plateado de moneda antigua que viste el mar, dan al paisaje una dulzura evangélica. [...] se recuerda la vida de la ciudad como un imposible de rudezas. [...] Es hundirse en la vida como en un colchón de plumas. (I, 4)

La extensa cita explica la breve anécdota de estas impresiones, cargada, eso sí, de tradición culturalista y de aromas clásicos. El anciano traductor de Virgilio, antagonista del muchacho moderno incapaz de juzgar la riqueza impresa en el medio, consustancial con la propia naturaleza frente al desarrollo humano ("Galicia es miserable..." son las primeras palabras publicadas, con evidente efectismo), conoce el profundo saber contenido en los viejos tópicos grecolatinos. La alabanza de aldea y el menosprecio de corte, tan radicalmente íntimo en el imaginario romano del ciudadano libre, tan rico en matices y tan productivo para la moralización —desde la sátira hasta el higienismo, desde el estoicismo hasta el cristianismo o el ecologismo actual—, vive y perdura en los decadentistas finiseculares tanto como en las emociones básicas del ser humano. El joven Ortega, como se ve, buscaba un hueco en el complejo mundo literario español de comienzos del siglo XX y las apuntaciones sugieren la veta romántica del modernismo, aquella que fue mejor explotada por los escritores del Noventa y ocho, no obstante ajena a la primariza y decadente galantería de Valle, y que toma cuerpo en las reflexiones sobre el paisaje de

Azorín, Unamuno o Machado. La culminación de esa temática y de sus motivos no puede sino tener la consistencia de una naturaleza lírica, profunda, detenida, poética, y no puede sino centrarse en la figuración referencial del paisaje castellano, aquilatada pero simplificadora metáfora del ser de España, de sus costumbres y de su historia, en suma, de su decadencia.

En julio de 1912, poco después de la publicación de *Campos de Castilla*, Ortega escribirá en *El Imparcial* una reseña crítica titulada “Al margen del libro. Los versos de Antonio Machado” (II, 146-150). Para entonces, ni era ese amago de escritor bucólico y vagamente impresionista que prometía su primer artículo ni estrictamente un crítico literario —una de sus primeras opciones laborales—, sino un reciente catedrático de Metafísica (1911) en proceso de reformulación de sus principios neokantianos, además de un intelectual sumido en multitud de empresas culturales y políticas, con una creciente influencia social a través de su continuada presencia en periódicos y conferencias².

Las escasas cinco páginas de reseña podrían parecer apenas una invitación a la lectura del poemario de Antonio Machado, primado desde el principio frente a la musa “escarolada, ardiente, jacarandosa” de su hermano Manuel. La poesía de Antonio recupera una primigenia estimación de lo poético como algo “meditabundo”, que se arrastra desde el autor hasta los lectores en tanto dolencia, atada inexorablemente al espacio determinado que la ha inspirado; por ello remarca con especial énfasis que este “habita las altas márgenes del Duero” mientras su hermano vive ribereño del Manzanares, en Madrid. Resume su elección en tres atributos, condensando en ellos un ideario de poesía: “me parece más casta, densa y simbólica”.

Ortega, que afirma distraídamente que solo conoce del poeta andaluz la versión de *Soledades* de 1907 y el último libro, publicado “en este ominoso, gravitante, enorme silencio español”³, ejemplifica con este poemario todo un modelo nuevo de escritura poética en que el verso en sí anuncia una sensibilidad diferen-

te, auténtica, frente a la musicalidad vacía y aliterativa, sonora de pura cáscara estructural de “una poesía de funcionario” que provenía del siglo XIX. Había que volver a recordar, como hizo Rubén Darío, que la palabra poética tiene un valor preciso, contenido, verdadero, distinto de la norma usual, del prosaísmo formal, de la metáfora lexicalizada:

Fue preciso empezar por la rehabilitación del material poético: fue preciso insistir hasta con exageración en que una estrofa es una isla encantada, donde no puede penetrar ninguna palabra del prosaico continente sin dar una voltereta en la fantasía y transfigurarse, cargándose de nuevos efluvios como las naves otro tiempo se colmaban en Ceilán de especias.” (II, 147)

La renovación estética del Modernismo había llegado para quedarse; su primera fase concluida —renovación estética de las palabras—, llegaba el momento de “resucitar el alma lírica”, que no es otra que la propiciada por una poesía emocional e íntima frente a la “poesía descriptiva de sus contemporáneos”. No cabe ahora detenerse en las implicaciones que supone la defensa de un tipo de poesía sensorial —que encarnará Machado frente al más obvio Unamuno— y del giro filosófico a que esta estética conducirá a través del proceso de interiorización del mundo de lo sensible, atravesado por una poética de lo sentimental, de la *Erlebnis*, magníficamente traducido por él como vivencia. Baste ahora apuntar el proceso evolutivo del pensamiento orteguiano, girando hacia los influjos de la fenomenología de Husserl como producto de su último viaje a Marburgo, junto a las incitaciones despertadas por un conocimiento más profundo de Dilthey y de Scheler, en la exposición de una fenomenología vital y de la cultura⁴. Que la deshumanización estética anunciada años después por Ortega como elemento diferenciador no va a consistir en desalojar de humanidad la motivación sentimental de la poesía

es una paradoja que afecta a la sobre todo a la lírica (González Alcázar, 2010: 125-138). Lo que aprecia en Machado es, por lo pronto, una revalorización del mundo sentimental del poeta, un camino hacia la sustancialidad evocadora de la imaginación, en suma, una corriente de emotividades “eternamente poética, según la cual yacen en cada cosa elementos de las substancias que componen todas las demás. [...] Así pues, en el hombre hay agua, tierra, fuego, aire e infinitas otras materias.” Poesía de elementos profundos y de –escasas– metáforas sustanciadoras; filosófica, de principios elementales, anclada en los homeómeros con que Aristóteles explicó la doctrina de Anaxágoras. En ese progresivo despojamiento del retoricismo vacío era necesaria una etapa intermedia en la “materia descriptiva” que fuera despojándose incluso de musicalidad a través de unos metros sobrios: “El paisaje, las cosas en torno persisten, bien que volatilizadas por el sentimiento, reducidas a claros símbolos esenciales.” La fenomenología, después de todo, ha sido mucho más que una de las bases de la mitocrítica, junto a la reflexología y el psicoanálisis, pero antes de anunciar a Bachelard hay en Ortega un modelo poético reactivo contra la poesía finisecular española, una falta de conciliación evidente contra la verbalización romántica y contra la falta de conexión entre forma interior y exterior, en resumen, contra una poesía considerada fallida. Y quizás un debate muy español en que la “sinceridad y justeza” machadianas acrisolan los pidalianos *caracteres primordiales* de la literatura española (sobriedad, pragmatismo, austeridad, realismo...)⁵, izados por el tesón del tradicionalismo y su tópica esencialista entre castellanidad e imperios ultramarinos, balbucesos épicos y misticismo ascensional, imaginario donde nada sobra y solo quedan las vigas desnudas con el cielo por techo: “el cuerpo estético es todo músculo y nervio, todo sinceridad y justeza”. A Ortega le bastan trozos escogidos de los tres primeros poemas de *Campos de Castilla*, “Retrato”, “A orillas del

Duero” y “Por tierras de España” para justificar su defensa de una poesía capaz de proporcionar imágenes con un “mínimo aparato alucinatorio”. Basta ese leve matiz, aquí sensorial de colores planos, los “cárdenos alcores sobre la tierra parda”, para disponer nuestra percepción hacia la prosopopeya de la tierra soriana “humanizada bajo la especie de un guerrero con casco, escudo, arnés y ballesta, erguido en la barbacana”. Esa imagen de Machado, en su opinión, esconde una realidad más profunda, en que el hombre “da humana reviviscencia a un paisaje”, a un espacio despojado: “En la materia sensible de colores y formas queda así inyectada la historia de Castilla, sus gestas bravías de fronteriza raza, su angustia económica pasada y actual; y todo ello sin ninguna referencia erudita, que nada puede decir a nuestros sentidos.” La fuerza de esa “tierra santa de la vieja Castilla” se interioriza en el hombre de carne y hueso que la habita hasta ser como ella: guerrero y asceta, “disuelto en su agreste derredor”. A su juicio, detrás de los versos de Machado no hay símbolos primigenios de la imaginación, sino realidades esenciales, profundas verdades políticas y sociales, naturalizaciones metafóricas de una de las constantes de los primeros escritos de Ortega: los paisajes de Castilla. En los diez años transcurridos desde el primer artículo hasta su rendido juicio al libro del poeta, Ortega había escrito muchas páginas de prosa lírica y descriptiva perfectamente imbricadas en los motivos y hasta en las imágenes que nutren *Campos de Castilla*, a menudo usando el género del viaje factual, de modo que era lógico que se encontrara ante un espacio conocido y frecuentado.

ORTEGA, EL NOVENTAYOCHO Y EL PAISAJE

Pese a la común filiación a la generación del 14, nombre inventado en 1947 por Lorenzo Luzuriaga, Ortega se nos muestra a primeros de siglo, y en esta cuestión con especial énfasis,

como una especie de hijo póstumo del Noventayocho. En sus orígenes, la visión geográfica de España-Castilla, esto es, que el verdadero corazón del territorio hispano se nutre de la naturaleza castellana y lo explica por completo hasta fusionarse con ella, nace de factores muy diversos. Algunos operan por simple reacción u oposición, como las visiones inhóspitas del país y sus gentes bajo esa especie de *grand tour* descafeinado que cuajó en los testimonios de los viajeros a España desde el siglo XVIII, atravesándola –casi siempre- en plena canícula en medio de la ignorancia o la vesania, cuando no la inmundicia o el simple bandillaje, de nuestros compatriotas. Ortega se duele de estas consideraciones intempestivas que desde el viaje de madame d'Aulnoy se repiten infatigablemente y que él resume en las impresiones del banquero Zetzner (I, 129-132) que recorrió la península desde Rosas a Cádiz, a finales de julio de 1718, quejándose de que la norma de lo español “de entonces a acá nadie la ha rectificado”. La comparación entre España y otras naciones europeas, motivo de varios ejercicios literarios de Ortega⁶, había sido una constante en la intelectualidad moderna de Europa, quizás una de las más ridículas limitaciones del pensamiento que afectó incluso a Kant, y que fue girando en los caracteres de manera –expresamente- negativa para los españoles oscilando desde la austeridad, fanatismo y oscuridad, incluso en el vestir, de los Siglos de Oro, al majismo, fanfarronería y mestizaje racial y cultural con la africanidad, muy propios de los juicios cientifistas del siglo XIX. Los estudios geográficos no contribuyeron sino a extender el debate del *problema* –también orográfico- de España, considerada por entonces una especie de ante-África, árida, escarpada, extrema⁷, en todo opuesta a la Francia feliz, dulce, ordenadamente arada, provechosa... Todavía en 1922 seguirá insistiendo:

Francia es ante todo, Francia la bien labrada.
Verdor dondequiera, llanura blanda, a lo sumo
voluptuosa ondulación. No hay un palmo de

tierra que no sonría satisfecho y donde no aparezca la huella de un exquisito cuidado. [...] Siempre que al atravesar en rápido viaje Francia y España queda nuestra retina saturada de ambos paisajes, entran éstos en colisión, despertando en nosotros el eterno conflicto geográfico. [...] para el ánimo español la comparación es desastrosa. El contraste entre las calidades de una y otra tierra es tal que no parece dejar resquicio a la esperanza. (II, 488)

El patriotismo moderno se generó en España a la par que la nueva sensibilidad sobre el paisaje. Si el ejercicio de la literatura desde el Romanticismo había experimentado –con todas las aproximaciones que se quiera desde el protoalpinismo introspectivo de Petrarca- un crecido interés por el paisajismo puro frente a la artificiosidad del *locus amoenus* tradicional (Guillén, 1996: 67-83), había sido también, aparte del puro ejercicio de virtuosismo figurado de la poesía descriptiva dieciochesca, como reflejo del pensamiento acerca de la conexión permanente entre los paisajes y sus habitantes, muy evidente en Humboldt, y teorizado después por geógrafos como Reclus y Vidal de la Blache. Un paisaje nacional es imposible de asimilar en desconexión con las gentes que lo habitan, formando un todo histórico, económico, psicológico y, en suma, imaginarios cercanos al mito de la incumbencia, principios básicos de las sociedades que representan sus identidades frente a los demás. En la tópica del paisaje nacional español (Ortega Cantero, 2009: 25-49) confluyen las ideas regeneracionistas de la Institución Libre de Enseñanza, el krausismo, el positivismo y el tradicionalismo castellanista con las teorías geográficas de su época, en esencia, la idea de que la Cordillera Central es la columna vertebral española en la que se encajan las tierras costeras circundantes, y sus características extremas (pluviometría, temperatura, contraste entre montaña y llano, altitud...), el basamento de mistificaciones acerca de la interpretación de los hechos y sucesos de su historia, así como una sim-

bolización de la construcción concéntrica de la nación. El intelectual que más contribuyó a esta simbolización de España en Castilla y de Castilla en un esenciero de españolía fue Giner de los Ríos. Sus viajes al Guadarrama -espinas dorsal-, por Castilla la Vieja y la suciedad polvorienta de sus pueblos, la oposición casi dramática entre el interior peninsular -su masculinidad bélica- frente a la belleza sinuosa y femenina de las tierras costeras -Galicia en especial-, así como un conjunto de imágenes representativas del reformismo (el estado lamentable de El Páular o de otros monumentos históricos como símbolo de decadencia), del ideario histórico (la importancia del medievalismo, como una uconía representativa de lo castellano), o la conjunción de simbolismo semántico de las descripciones de paisajes (pobres, secos, adustos, amarillentos, extremos...) con cualidades morales (fuerza interior, severidad, austeridad, gravedad...) (Ortega Cantero, 2009: 35), están continuamente presentes en la obra de Ortega como lo estarán en los escritores del Noventayocho.

La admiración de Ortega por Francisco Giner de los Ríos, “el único manantial de entusiasmo que hemos hallado en nuestro camino” (VII, 403), salta a la vista en la actitud regeneracionista de muchos de los textos paisajísticos primerizos. Sobre todo, en los que aparece “Rubín de Cendoya” bajo el modelo del desdoblamiento dialógico, opiniones de un supuesto místico y pensador español que tanto da si surgió como falso heterónimo del propio filósofo, trasunto de Giner o como una agrupación sumada de reflexividad, criticismo y severidad que sonaría huera en boca de un hombre de apenas veintitrés años. El conjunto de ideas sobre los paisajes castellanos se expresa con un vocabulario y una conjunción de intenciones y reflexiones políticas asumidas desde presupuestos del regeneracionismo de Giner: el protagonismo de la sierra del Guadarrama, la relación de estas montañas con la alta y monótona planicie, la pobreza y la terrosidad (en los colores, en los adobes de las construc-

ciones) de sus pueblos, la naturaleza adusta de los castellanos, las imágenes educadoras y explicativas (las ciudades como naves en medio de un mar de tierra con las espadañas de las iglesias como miradores), y sobre todo, las lecciones históricas y políticas extraídas de la contemplación de un paisaje real y al que damos sentido mediante la inmersión, el encuentro, en suma, el viaje factual, que tantas veces hemos visto en fotografías añejas de aquella época con ilustres protagonistas. Como consecuencia inevitable, todo paisaje supone no solo una experiencia sentimental sino una lección, un aprendizaje, la conformación de un espacio educador. Habla Rubín de Cendoya en “La pedagogía del paisaje” (1906):

Los paisajes me han creado lo mejor 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. [...] Recuerda, en cambio, los paisajes que rodean a Madrid, salvo el 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, campos comprados con los treinta dineros que únicamente sugieren alguna traición o algún crimen antiestético. Así, los madrileños nos encontramos entre los seres más torvos y hostiles de la tierra⁸. [...] Hoy los paisajes no nos enseñan naturaleza propiamente tal, pues, como digo, la naturaleza murió hace muchas centurias envenenada por un silogismo; pero nos enseñan moral e historia, dos disciplinas de exaltación que nos hacen no poca falta a los españoles. (I, 102-103)

No cabe en Ortega, en principio, una postura descriptivista y pasiva ante la naturaleza, de mera ambientación: “Hubo un tiempo en que irrumpieron en la literatura unos ilotas de la república poética llamados escritores de costumbres. Sus obras, útiles acaso un día

para los historiadores, como hoy nos es útil Pausanias, carecen de valor estético.” I, 312). De hecho, la crítica cayó en la cuenta desde muy pronto (Arce, 1956; Mermall, 1983; Ariza, 1985; Campos Lleó, 1995; Paredes, 1997, 1998; Martínez de Pisón, 1998; Caro Valverde-González García, 2009; Navarro de San Pío, 2011...) de la gran fascinación y riqueza que supone la presencia de cruciales elementos paisajísticos en su obra, tanto por la descripción de hallazgos estilísticos como por la influencia que ha tenido en su pensamiento el problema de la representación y la perspectiva. En este sentido baste recordar las numerosas interpretaciones ofrecidas para explicar el afamado pasaje sobre nuestra percepción de la realidad del bosque escurialense de La Herrería en las *Meditaciones del Quijote*, precedido del predominio de la condición espacial en la comprensión de nuestra realidad (I, 747 y ss.):

Mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos del Guadarrama o el campo de Ontígola. Este sector de la realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: solo al través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo. [...] Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. Benefac loco illi quo natus es, leemos en la Biblia. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: “salvar las apariencias”, los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea.

Así pues, lo circunstancial es también nuestra manera de acercarnos a las cosas, a las personas, a lo creado por el hombre (ideas, creencias, obras artísticas y literarias...), y cómo no, al paisaje, para buscar su sentido profundo. En Ortega, el paisaje, como encuadre o como pórtico, supone una teorización para explicar un modo concreto de asimilación y comprensión de nuestro ámbito espacial⁹. Percepción, perspectiva e introspección recubren la experiencia meditativa del paisaje en su dimensión

filosófica, sobre cuyo exacto valor tendrá ocasión de explicarse públicamente a cuenta de un viaje a la Pampa argentina:

Hay en mi obra bastantes estudios de paisaje. He sentido los campos apasionadamente, he vivido absorto en ellos, sumido en su textura de gran tapiz botánico y telúrico; he amado, he sufrido en ellos. [...] En mis estudios de paisaje he intentado algo nuevo sin lograrlo tal vez. No me he contentado con describirlo, sino que me he propuesto hacer un análisis de su estructura –por decirlo así-, su anatomía y su fisiología. Porque los paisajes son organismos. No sólo hay en ellos cosas, sino que estas cosas son sus órganos y ejercen funciones intransferibles. (II, 728, cursiva en el original)

El paisaje entendido como ciencia, modelo crítico y significación, no conforma al individuo, dirá incansablemente Ortega contra el determinismo de Taine, sino que es el resultado de una interacción mutua: “El paisaje es aquello del mundo que existe realmente para cada individuo, es su realidad, es su vida misma. El resto del universo solo tiene un valor abstracto” (VII, 409). Añade: “No hay un yo sin un paisaje con referencia al cual está viviendo”. Y más adelante: “La patria es el paisaje: el paisaje es nuestro ser mismo. [...] El paisaje es lo que cada cual trae.” (411), parafraseando una feliz expresión de Concepción Arenal, tal como la refirió a Ortega el mismo Giner:

No olvidaré nunca que en cierta ocasión [*Concepción Arenal*] me decía: Desengañese usted [*Giner*]: 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. (II, 407-408)

LA CASTILLA DE ORTEGA

Aun interiorizada una específica idea de Castilla-España proveniente del regeneracionis-

mo, sorprenden, como ya he dicho, incluso a un asiduo lector de Ortega no solo los numerosos pasajes –sobre todo en la serie de *El Espectador* (1916-1934)- de distinto tipo de géneros de la escritura literaria y filosófica en que el pensador madrileño se sitúa ante el paisaje castellano¹⁰, sino también la calidad literaria de esos textos, con un hondo sentido a veces lírico y evocador, otras dramático, y siempre descrito un estilo muy elaborado y preciosista. En muchas de las ocasiones en que aparece al comienzo del texto opera enfáticamente como un pórtico, el aviso seguro de que nos vamos a situar en un espacio de reflexión, de intensidad especial, que se acentúa en aquellos escritos en los que el monasterio escurialense o sus alrededores conforman una ambientación en la que a veces queda suspendida la razón:

Esa luz castellana es la que poco antes de llegar la noche, con lento paso de vaca por el cielo, transfigura El Escorial hasta el punto de parecernos un pedernal gigantesco que espera el choque, la conmoción decisiva capaz de abrir las venas de fuego que abren sus entrañas fortísimas. Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual. (VII, 412)

Una secuencia encuadrada en un espacio produce elementos de interiorización a través del análisis de las realidades que le dan sentido. Por ello resulta sintomático el hecho de que para explicar la esencia del lirismo (“el lirismo es una proyección estética de la tonalidad de nuestros sentimientos” I, 817) frente a la épica¹¹ (“arte apolíneo, indiferente, todo él formas de objetos externos” *idem*), recurra a la semejanza con el paisaje en tanto que ambos revelan y dicen algo acerca de la intimidad del hombre:

...que la poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano. El paisaje que

se pinta, se pinta siempre como un escenario para el hombre. Siendo esto así, no podía menos de seguirse que todas las formas del arte toman su origen de la variación en las interpretaciones del hombre por el hombre. Dime lo que del hombre sientes y decirte he qué arte cultivas. (*idem*)

Ese lirismo que da sentido a la descripción de los paisajes como marcos de referencia del pensar es el elemento estético más pronunciado y elaborado por Ortega en la relaciones de los paisajes castellanos: “porque las cosas son maravillosas, su huida apresurada nos deja en el corazón cicatrices. Si las cosas fueran todas dolores de muelas, la fugacidad de la vida sería su mayor mérito”. (II, 378). Una ambientación alucinatoria, de espejismos casi fantasmagóricos, ajena al costumbrismo del *quadro* o *tableau* a pesar del usual ejercicio de la hipotiposis, esto es, la descripción viva de un suceso; pues no suele faltar una anécdota, quizás mínima en estos textos, incluso en la estructura de viaje (“que en los viajes se hace extremada la momentaneidad de nuestro contacto con los objetos, paisajes, figuras, palabras...” *idem*) y que sirve además para oponer al menos dos actitudes y dos paisajes: España y Francia o Castilla y Asturias, Cantabria... Se concretan dos claves espaciales que suelen integrar el marco descriptivo en estos textos: la luz y la tierra, que genera contrastes entre pueblos y ciudades y la inmensa llanura. Leamos sobre Dueñas a propósito de un viaje en tren en “De Madrid a Asturias o los dos paisajes”:

Se alza en la caída de un cabezo con aire de pueblo alerta. Es del color de la tierra. Las casas de adobe, bajo la luz de la siesta, casi incorporéas, tiemblan, como hechas de luz y de calígine, y una enorme iglesia se levanta en lo alto, defensora y hostil. [...] Fuera, el suelo amarillea a lo largo, calizo, polvoriento, y el sol de julio hinche con cada una de sus pulsaciones todo el horizonte como un alari-

do inmenso. [...] Vi un árbol en las inmediaciones. En estas tierras el sol de mediodía crea una soledad mucho más medrosa que la de la noche profunda. [...] La claridad desesperada que inunda el exterior ha absorbido todo el vigor de la retina. (II, 378)

De ese páramo castellano, altísimo, la experiencia de la mirada extrae lecciones sobre el contraste entre la humildad de los enclaves, “una aldea grande, tendida en el llano” (II, 379), y los edificios grandes que se avizoran: “¡Iglesias y hospitales! Obras de la fe, obras de la caridad. Pero en ninguna parte, sobre los techos rojizos de los poblados, se advierte la hue-lla de los dedos de la esperanza. Ni verdura en la tierra ni esperanza en los corazones” (*idem*). Estos edificios contrastan con los espacios de meseta árida en las vegas del norte leonés, más húmedas, salpicadas por la galantería de los chopos. El resto de esta Castilla la Vieja –volvamos por un instante a las viejas regiones de Javier de Burgos– solamente puede abarcarse en la amplitud a través del juego entre planos que delimita los colores. Primero entre planos sucesivos del horizonte, con una puesta de sol “azul oscuro como el cielo” que en el momento de penetrar la luz nocturna provoca visiones: “En la alta mies, de súbito, surge un labriego que lleva al hombro una guadaña. Se mira en ella la luna, y el hierro de la guadaña parece convertirse en una luna tan verdadera como la de arriba. Es un momento de emulación y equívoco: ambas lunas refulgen caminando en sentido inverso.” (II, 380). Segundo, por el contraste entre esos planos, propiciado por el juego de la geometría, casi una técnica de escuela pictórica que usará años después para explicar su teoría taumática:

Desconocedor de los nombres tradicionalmente dados a los elementos del espacio, llamaba él [*Pascal*], a lo que nosotros llamamos círculo, un redondel, y a la recta, barra. Pues bien, cabe una geometría sentimental para uso de leoneses y castellanos, una geometría

de la meseta. En ella, la vertical es el chopo, y la horizontal, el galgo.

-¿Y la oblicua?

En la cima tajada de un otero, destacándose en el horizonte, es la oblicua nuestro eterno arador inclinándose sobre la gleba.

-¿Y la curva?

Con gesto de dignidad ofendida:

-¡Caballero, en Castilla no hay curvas! (II, 381)

Momento culminante del proceso comprensivo a través del paisaje es el encuentro entre la España seca y la húmeda, los puertos, cuya dimensión de perspectiva, ahora más precisamente delimitada, permite desbrozar el corolario de oposiciones entre las tierras unidas en su antagonismo. Sin duda, la tierra omnipresente, el duro polvo castellano: “la tierra sin color vegetal, sin veste botánica; la tierra amarilla, la tierra roja, la tierra de plata, pura gleba, desnudo terruño” (II, 382). Y la naturaleza casi irreal de sus poblaciones: “E insospechados, pero siempre en lugares estratégicos, los pueblos. [...] Siempre inhóspitos, siempre en ruina, siempre la iglesia en medio, con su brava torre alerta, que parece cansada, pero descansa como buen guerrero, de pie, el montante hincado en tierra y sobre su cruz el codo.” Como en el poema de Machado, tierra salpicada y metáfora bélico-ascética, como un monje guerrero. Esa será la verdadera realidad castellana, su personalidad pobre, casi toda yerma y tórrida, “ancha y plana como el pecho de un varón”, imagen tributaria de una tradición que Ortega usará simbólicamente para pedir que Castilla se fusione con la España femenina y multiforme, petición repetida –y texto–, como es sabido, en *España invertida*. No obstante, la virtud principal de las tierras castellanas consistirá en servir de marco a un cuadro similar a los pintados por la escuela veneciana y madrileña, a su modo de ver, un modo en que las cosas no tienen peso ni volumen, solo color puro en sustancia: “en el paisaje castellano todo parece adquirir porosidad; las piedras no acaban donde acaban,

sino que en sus poros penetra el azul del cielo y el bermellón de los terrazgos.” (II, 386)

De todas las incitaciones a que puede llevarnos la lectura de los paisajes de Castilla en Ortega, tratándose en esta ocasión de un breve estudio introductorio, he preferido dejar aparte, por mejor conocidas, sus ideas sobre el hombre castellano y la necesaria revivificación del medio, siendo ambos resultado de una convivencia de siglos en que la humanización de la tierra no deviene una imagen poética o una figura retórica sino un hecho de la experiencia. He venido insistiendo en la particularidad de estos textos, a veces entrecruzados con estudios filosóficos, psicológicos o políticos, pero en casi todos ellos hay elementos formales que les confieren una personalidad propia, no solamente demarcativa, pósticos les he llamado antes. Ahora quiero insistir en su singularidad ya que determinan un agrupamiento de impregnación lírica sobre la visión de realidades aparentemente sólidas, caso singular del monasterio de El Escorial, sobre cuya constitución pétreica el simple juego de la luz y el espacio que lo circunda produce visiones alteradas en el juego de las formas que se alejan o acercan y en la naturaleza de la mirada, pues basta el anochecer para que su visión quede remodelada entre la tiniebla azulada compañera de la comedia en su juego humorístico de sombras que avanzan¹². De efectos plásticos, por tanto puramente visuales y sonoros como en una película, el cúmulo de aglutinaciones de efectos climáticos se hace presente en cuanto Ortega quiere remarcar esa visión del espejismo alucinatorio de lo cotidiano tan común en la Castilla profunda. En “Notas del vago estío” se nos relata un viaje en coche por tierras castellanas hacia la ruta de los castillos. En nada difiere de otros textos similares: el calor, los campos de mieses, el horizonte perpetuo, y rápidamente el mar: “Por todas partes, oro cereal, que el viento hace sonar marinamente. Náufragos en él, los segadores, bajo el sol tórrido, bracean para ganar la ribera azul del

horizonte.” (II, 533) Cualquier elemento, cualquier asociación de imágenes, por tanto, puede convertirse en esa señal que dispara el efecto desrealizador, en esta ocasión una tormenta de calor en Romanillos, “una aldeíta náufraga en un mar de espigas”. Interludio que salpica el monótono rodar y que además comienza por una evocación de algo sucedido hace años haciendo en mula la ruta del Cid. Refugiado del sopor en un zaguán, cuyo portal “era una pantalla de cinematógrafo harta de luz y vagamente irreal”, por ella observa la vida ordinaria del pueblo y entonces:

Sobre el horizonte asoma su hombro negro una nube redonda, torva, maléfica, mágica, y con ella, un extraño dramatismo en el paisaje. De repente entra por el umbral una tolvaneira que enciende la tiniebla con innumerables lucecitas áureas: las menudas pajas que revuelan y ciegan. [...] Lluve. Las gentes pasan corriendo. El chubasco arrecia. Otro trueno parece machacar las vegas. Un rayo da su latigazo a los caballos aéreos de la nube. La tolvaneira no deja ver nada y súbitamente entra una bocanada de hombres y mujeres que buscan recaudo en el zaguán. (II, 535)

La tormenta altera la cotidianeidad laboriosa, despierta instintos naturales resguardados, dormidos quizás en la repetición monótona de lo corriente. Así el esplendor en la mirada de la moza “rubia, como la cebada, y de ojos azules, como hontanares”, colocada en el contraluz con un refajo rojo abrazado a sus caderas, en singular contraste con una “vieja con faz rugosa y negra, ojos de sibila, que dice indecencias, exaltada por la aventura, electrizada por el rayo y la aglomeración”. Basta una mera paráfrasis, una lectura mínimamente atenta, que retenga su atención en la profusión adjetival, en el juego natural de los colores y sus símbolos, en los efectos que en el lector quedan impresos como un *flash*, para incidir en este tipo de escenificación. El cuadro retoma su naturaleza bucólica al aca-

bar el fenómeno: “La tormenta cede, las tolvaneras se apaciguan. Llega un frescor liento que sabe a paja y a nube. [...] El paisaje vuelve a su compás. Y yo tomo de nuevo el camino.” Y, sin embargo, intuimos que no acaba aquí esta percepción emotiva, todo nos prepara para llegar a Barahona de las Brujas, en lo más alto de la llanura –machadiana y soriana–, en un atardecer, cuya luz declinante apunta hacia la ruptura de la percepción de los límites de lo real: “Al entrar me sorprende hallar su vecindario demente. En un tropel apretado corre de acá para allá. Es un pueblo alucinado y alucinante.” La expectativa rota, no sabemos el porqué, se desgranará en “Temas del Escorial”¹³, en una conferencia donde repite los cuatro versos finales de “Por tierras de España” de Antonio Machado –a lo que parece entre el público asistente– que tanto le habían impresionado. Ortega presentará esta “escena viva” como “imagen plena que facilita la comprensión de esa Castilla elemental” (VII, 420), agarrada a la vida, a lo lúbrico incluso, a lo animal “sobre el haz tan áspero de la tierra” que todos en el fondo compartimos. De nuevo en Barahona, la propia población semeja un breve cono elevado en la planicie. Después de una comida en la posada, algarabías, gritos, vocerío, un enjambre de “hombres tullidos y cojos, mancos y tuertos”, aporreándose entre ellos y debajo de todos una especie de gigante:

Era un mendigo hercúleo, vestido de andrajos pardos y con calzas de vellón. Componíase su rostro de huesos ciclópeos: era ciego –las cuencas de los ojos parecían dos heridas sanguinolentas. Quedaba a sus pies un hatillo de ropas negras. De un brinco, esas ropas aparecieron ante nuestros ojos atónitos con el aspecto de una mujer: una mujer joven y bella, de dulces facciones pálidas y talladas en marfil. La contienda había libertado su cabellera y el pelo negrísimo le salía abundante y vivaz del cráneo como el líquido chorro en una fuente de sierra (VII, 420)

En un escenario propio de la cohorte de mendigos de las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán, Ortega aclara este suceso: el ciego iba con la muchacha por lazarillo, “rastreado limosnas, como un oso sin garras del monte a llano”, y allá por donde fueran otros mendigos iban tras ellos “prendados de la burgalesa [...] como canes tras de la presa por los barrancos y las cañadas.” Esa escena *alucinada* y *alucinante* posee la intensidad suprema de unas almas “cabrías, antehumanas, selváticas, por las cuales pasa la vida como la savia por un encinar”. En cualquier caso, tanto lo sobrehumano –el *San Mauricio* del Greco, de lo que había hablado anteriormente– como lo infrahumano se dan en un paisaje determinado, a medias entre lo espiritual y lo elemental. La tierra ascendente en la mirada y, a la vez, la inmensidad del cielo bajando sobre nosotros, cayendo a plomo: “La tierra prometida es el paisaje prometido” (VII, 411). Los condicionantes propios de esta meseta elevada de la Castilla honda son seguramente los cielos y las tierras que los castellanos han buscado afanosamente, habiendo sido, a la vez, mecidos por ellos en sus sueños...

Pero el tiempo se nos acaba. La noche ha llegado. De los cerros baja por cien lugares el rumor de aguas corrientes. ¡Agua del Escorial, que llega del interior del granito y viene fría y un poco cárdena como cuadra a la sangre batida por un corazón de piedra! (VII, 421) ■

CITAS

¹ “Glosa. A Ramón del Valle-Inclán”, en José Ortega y Gasset (2004): *Obras completas. 1902-1915*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset-Taurus, tomo I, pág. 3. En lo sucesivo citaré las obras de Ortega y Gasset por esta edición.

² Para profundizar en la biografía de Ortega véase Javier Zamora Bonilla (2002): *Ortega y Gasset*, Barcelona, Plaza y Janés. Sobre esta época, págs. 94-145.

³ Es momento de recordar que *Soledades* no se había impreso ese año sino en 1902. El filósofo se refiere a *Soledades. Galerías. Otros poemas*, efectivamente publicado en 1907 con 31 poemas añadidos. Añadamos que esa costumbre machadiana se repite en *Campos de Castilla*, ampliado en 1917 con otros poemas, de los que no me resisto a transcribir el elogio que dedica a Ortega, entre otras causas muy conocidas, por su significación para este artículo: “A ti laurel y yedra /corónente, dilecto/ de Sofía, arquitecto. / Cincel, martillo y piedra /y masones te sirvan; las montañas / de Guadarrama frío /te brinden el azul de sus entrañas / meditador de otro Escorial sombrío. / Y que Felipe austero / al borde de su regia sepultura, / asome a ver la nueva arquitectura, / y bendiga la prole de Lutero.” Parece ser que el artículo orteguiano sirvió para comenzar una relación entre ambos en respuesta a su cálida acogida de *Campos de Castilla*, en cualquier caso no tan cercana como la de Baroja, al que sí podría considerarse un amigo, ni tan viva como la mantenida con Unamuno a lo largo de muchos años de amor-desamor. Puede consultarse la edición de “Tres cartas inéditas de Machado a Ortega”, en *Revista de Occidente*, 5-6, marzo de 1976, con introducción de José Luis Cano para abundar en esta relación.

⁴ Desde hace tiempo se debate la verdadera implicación de la fenomenología en el pensamiento de Ortega, si bien parece clara y determinante la fecha del viaje a Alemania de 1911 y el lento proceso que lleva hasta las *Meditaciones del Quijote* (1914), primera obra en que cristaliza un modelo de análisis fenomenológico. A pesar de la densa bibliografía acerca de este punto, sobre todo a partir del libro de Pedro Cerezo Galán (1984): *La voluntad de aventura*, Barcelona, Ariel, remito únicamente al reciente libro de Javier San Martín (2012): *La fenomenología de Ortega y Gasset*, Madrid, Biblioteca Nueva.

⁵ El complejo debate sobre el ser de España y la naturaleza de los españoles acompaña toda nuestra historia cultural moderna y contemporánea. Para este asunto concreto, baste una bibliografía algo añeja pero aún consistente, la *Introducción a la Historia de la Literatura Española* (1966), de Juan Luis Alborg, Madrid, Gredos, 1970, tomo I, págs. 11-36. Sin duda, una de las partes más prescindibles, visto hoy, de una obra excelente, incluido su *Paréntesis*

teórico (1991), pero muestra del influjo irresistible de un espíritu de época.

⁶ Por ejemplo, sus primerizas “Notas de Alemania” (I, 41-55), de 1905, aprovechando una visita del joven Alfonso XIII al káiser Guillermo II, en tanto sobrevenido corresponsal de *El Imparcial*. El hecho de viajar muy pronto al extranjero para sus ampliaciones de estudios en Alemania, acrecentó en Ortega la costumbre de comparar y contrastar las cosas de España con las del país germano, y los demás países por los que pasaba, como Francia o más bien París, de lo que son testimonio muchas cartas (véase José Ortega y Gasset (1991): *Cartas de un joven español*, Madrid, El Arquero) a sus padres, amigos y a su novia Rosa Spottorno, junto a numerosos testimonios de los primeros años de escritura, dispersados en comentarios, reflexiones..., en los cuales resaltaba, como periodista, las comparaciones y las divergencias significativas entre naciones y nacionales, aprendiendo las técnicas del reportaje y la ya añeja actitud del costumbrismo por dar vida a “cuadros”, es decir, la éfrasis del paisaje y la etopeya de las gentes.

⁷ Estudios como el de Martínez de Pisón (1998) han contribuido a centrar aún más esta cuestión sobre aspectos más técnicos, como son las relaciones, en este caso, de Ortega con la geografía de su época, por ejemplo de Juan Dantín con la *Revista de Occidente*, y sobre todo su oposición al determinismo del medio geográfico en la vida de una nación por influencia de Taine en Ratzel, y desde ahí en las corrientes académicas que condenaban a nuestro país al ostracismo económico y social y al desplazamiento entre la Iberia seca (casi toda) y la húmeda, y la España del macizo central frente a las vertientes mediterránea y pirenaica, sin solución de continuidad, favoreciendo así el auge de los nacionalismos periféricos.

⁸ Acerca de las relaciones de Ortega con su ciudad natal, no siempre tan ingratas, se ha publicado una reciente antología de textos en que mis compañeros del Centro de Estudios Orteguianos han recogido numerosos pasajes en los que el filósofo escribe sobre Madrid, sus calles y sus gentes, el ambiente histórico y cultural, las cercanías madrileñas que tanto le inspiraron (desde los suburbios a la sierra del Guadarrama, Aranjuez, El Escorial...) y las incontables anécdotas y tipos de una ciudad absorta, “viviendo de sus propios

jugos”, de las que recordaba entrañablemente en su curso sobre Arnold Toynbee de 1949 al mujeriego boticario Francisco Garrido, inspirador del don Hilarión de *La Verbena de la Paloma*, y al perro Paco, can callejero que, al parecer, cada día adivinaba el restaurante madrileño en el que se celebraba un banquete para presentarse allí a recibir su parte en el convite. Véase Javier Zamora Bonilla (ed.) (2011): *Guía del Madrid de Ortega*, Madrid, Comunidad de Madrid.

⁹ Véase el problema de la percepción y la fantasía ejemplificado en las tres distancias en que puede hallarse el monasterio de El Escorial del sujeto: la presencia, la reminiscencia o recuerdo –quizás suscitado por una imagen plástica- desde la ausencia y la imaginada, que formamos en nuestra conciencia a través de conceptos o palabras. En “Conciencia, objeto y las tres distancias de éste” (II, 203-208)

¹⁰ Pueden revisarse, sin intención de ser exhaustivo, y solo referido a paisajes castellanos: “La pedagogía del paisaje” (1906: I, 99-103), “Los versos de Antonio Machado” (1912: II, 146-150), “Tierra de Castilla. Notas de andar y ver” (1911: II, 185-191), *Meditaciones del Quijote* (1914: I, 763-770), “De Madrid a Asturias o los dos paisajes” (1915: II, 377-391), “Meditación del Escorial” (1915: II, 658-664), “Temas del Escorial” (1915: VII, 405-421), gran parte de “*Azorín* o primores de lo vulgar” (1917: II, 306-315), “Temas de viaje (julio de 1922)” (1925: II, 487-501) y “Notas del vago estío” (1925: II, 531-565).

¹¹ El interesantísimo debate sobre la teoría orteguiana de los géneros literarios expuesta en las *Meditaciones del Quijote* debe quedar por fuerza apartada de nuestro estudio; me limito a llamar la atención sobre el concepto de lirismo como actitud supragenérica frente a la lírica, en tanto género filosófico o área genérica diferenciada de la épica, la dramática y la didáctica, ya que “con el *lirismo* penetra en el arte una substancia voluble y tornadiza” (I, 817)

¹² Véase “*Azorín* o primores de lo vulgar”, II, en especial las págs. 308-315.

¹³ Se trata del texto de la conferencia que dio Ortega en el Ateneo de Madrid el 4 de abril de 1915, titulada “Meditación del Escorial”, publicada póstumamente con ese título por Paulino Garagorri.

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Arce, Margot (1956): “La función del paisaje en las *Meditaciones del Quijote*”, *Asonante*, XII, págs. 26-33.
- ◆ Ariza, Manuel (1985): “El paisaje en Ortega y Gasset”, en R. Senabre (ed.), *El escritor José Ortega y Gasset*, Cáceres, Universidad de Extremadura, págs. 9-26.
- ◆ Campos Lleó, Arturo (1995): “Ortega ante el paisaje, o la puesta en práctica de una estética fenomenológica”, *Anales del Seminario de Metafísica*, 29, págs. 201-221.
- ◆ Caro Valverde, María Teresa y González García, María (2009): “Valor educativo de la pedagogía romántica de la naturaleza en los escritos estéticos de Ortega y Gasset”, *Cartaphilus*, págs. 33-42.
- ◆ González Alcázar, Felipe (octubre 2010): “Ortega ante la verdad poética”, *Revista de Occidente*, 353, págs. 125-138.
- ◆ Guillén, Claudio: “El hombre invisible”, en Villanueva, Darío y Cabo Aseguinolaza, Fernando, (eds.) (1996): *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, tomo I, págs. 67-83.
- ◆ Martínez de Pisón, Eduardo (1998): *Imagen del paisaje*, Madrid, Caja Madrid.
- ◆ Mermall, Thomas (1983): “El paisaje pedagógico de Ortega y Gasset”, 109-123.
- ◆ Navarro de San Pío, Juan (2011): “*La sombra mística* del paisaje orteguiano: Giner de los Ríos y Emerson”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 22, págs. 151-172.
- ◆ Ortega Cantero, Nicolás (2009): “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos de España*, 51, págs. 25-49.
- ◆ Ortega y Gasset, José (2004): *Obras completas. 1902-1915*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset-Taurus, tomo I.
- ◆ Ortega y Gasset, José (2004): *Obras completas. 1916*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset-Taurus.
- ◆ Ortega y Gasset, José (2007): *Obras completas. 1902-1925. Obra póstuma*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset-Taurus.
- ◆ Paredes Martín, María del Carmen: “Elementos para una teoría del paisaje en Ortega y Gasset”, en VV. AA. (1997): *El primado de la vida (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 177-193.
- ◆ Paredes Martín, María del Carmen (1998): “El simbolismo del paisaje en Ortega”, *El hombre y su medio. Perspectivas ecológicas desde Ortega y Gasset*, Salamanca, Universidad de Salamanca, págs. 143-185.