

La estética de Georg Simmel en el joven Ortega¹

Eduardo Gutiérrez Gutiérrez²

Recibido: 06/04/2020 / Aceptado: 23/09/2020

Resumen. Este artículo consiste en un análisis de la influencia que el filósofo berlinés Georg Simmel ejerce en las etapas iniciales de la filosofía de José Ortega y Gasset. En este caso, nos centraremos en la influencia que la estética simmeliana ejerce sobre el joven Ortega para la configuración de una teoría de la evolución histórica de las artes en la que se revelan algunas de las tesis fuertes que caracterizarán su pensamiento maduro.

Cabe destacar que este artículo se incluye dentro de un proyecto de análisis de la relación de influencia entre Simmel y Ortega, una influencia que abarca múltiples campos del pensamiento filosófico y científico, como la epistemología, la estética, la ontología, la sociología, etc., así como diversos e interesantes contenidos de análisis.

El objetivo principal es demostrar que bajo las ideas fundamentales de la filosofía de la razón histórica y vital de Ortega y Gasset *fluye* la tensión entre la vida y la forma que es la base del pensamiento simmeliano.

Palabras clave: Clasicismo; Georg Simmel; Historia del arte; Ortega y Gasset; Romanticismo.

[en] Georg Simmel's aesthetics in the young Ortega

Abstract. This article consists of an analysis of the influence of the Berlin philosopher Georg Simmel on the initial stages of José Ortega y Gasset's philosophy. In this case, we will focus on the influence that Simmel's aesthetics exerted on the young Ortega for the configuration of a theory of the historical evolution of the arts in which some of the strong theses that would characterize his mature thought are revealed.

It should be noted that this article is included within a project of analysis of the relationship of influence between Simmel and Ortega, an influence that covers multiple fields of philosophical and scientific thought, such as epistemology, aesthetics, ontology, sociology, etc., as well as diverse and interesting contents of analysis.

The main objective is to demonstrate that under the fundamental ideas of Ortega y Gasset's philosophy of historical and vital reason flows the tension between life and form that is the basis of Simmelian thought.

Keywords: Classicism; Georg Simmel; Art History; Ortega y Gasset; Romanticism.

Sumario. 1. Bases materiales de la relación entre Georg Simmel y José Ortega y Gasset. 2. Claves *vitalistas* para la sistematización de una evolución histórica del arte. 3. El *sentido* de la evolución histórica del arte. 4. Coordenadas para la clasificación de los periodos artísticos. 5. La evolución histórica del arte pictórico y escultórico. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Gutiérrez Gutiérrez, E. (2021): La estética de Georg Simmel en el joven Ortega, en *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 38 (1), 91-102.

¹ Este artículo se incluye dentro de un proyecto de investigación más amplio acerca de la relación de influencia que existe entre Simmel y Ortega y Gasset, que comenzó en el año 2017 con la redacción del TFM "*La influencia de Georg Simmel en la obra de José Ortega y Gasset desde la filosofía de la vida*", y que fue continuado con la Tesis doctoral "*Simmel y Ortega: En torno a la idea de filosofía como ejercicio de recepción y crítica*", defendida en la Universidad de Valladolid en el año 2019.

Para un análisis particular de la cuestión artística en Ortega, ver mi artículo: "Nota crítica a *Sobre el punto de vista en las artes* de José Ortega y Gasset". *Revista Cuadernos de Filosofía*, 2018, 36, pp. 63-74. ISSN: 0716-9884.

² Doctor en Filosofía, Universidad de Valladolid
Investigador en la Universidad Complutense de Madrid
GIR "Historia y ontología del presente"
eduardo.gutierrez.gutie@outlook.es
<https://orcid.org/0000-0001-7809-6530>

1. Bases materiales de la relación entre Georg Simmel y José Ortega y Gasset

Por bases materiales de la relación de influencia entre los dos autores indicados entiendo las condiciones objetivas que, no solo explican, sino que, más importante, legitiman la idea de que Georg Simmel ejerce una influencia decisiva sobre el joven Ortega y Gasset. No basta con que entre ciertas ideas simmelianas y orteguianas exista algo así como un *aire de familia*, en virtud del cual solamente podríamos apelar a una suerte de espíritu común o modos de expresión comunes de ese espíritu; se requieren pruebas objetivas que adviertan sobre el interés depositado en la filosofía de Simmel por parte de Ortega, así como que justifiquen que en tal o cual ciudad, en un año u otro en concreto, Ortega leyó los textos simmelianos, acudió a alguno de sus celebrados seminarios, o al menos tuvo una relación directa con él. Más allá de esto, nos queda la apelación a una relación de influencia *a distancia* que, precisamente por ser a distancia, no puede ser una relación *real* de influencia.

No podemos conformarnos con decir que Ortega hubo de leer a Simmel porque en algunas de sus obras se revelan tendencias, temáticas, métodos o intereses comunes, porque esto significaría meramente que ambos comparten un “tiempo intelectual” común, un *Zeitgeist* que es, en este caso particular, el de la tradición idealista alemana de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Necesitamos pruebas que justifiquen objetivamente que Ortega mantuvo un contacto más o menos personal y directo con Simmel: referencias, lugares compartidos, años de publicación y revistas de difusión, etc.

No obstante lo anterior, todavía no hemos de desecher la idea del *Zeitgeist* compartido, idea defendida por Fernando Gil Villegas en *Los profetas y el mesías*, donde remite a la influencia del “maestro” Simmel para conectar las obras y trayectorias filosóficas de Georg Lukács, Martin Heidegger y José Ortega y Gasset, principales representantes de la “Generación del 14” europea, la de los hijos de la Gran Guerra y los preconizadores de una nueva forma de comprender y de hacer la filosofía³.

Dicho esto, ¿cuáles son las bases objetivas de la relación de influencia entre Simmel y Ortega? Vamos a dar respuesta a esta pregunta desde dos perspectivas de análisis diferentes: una general y otra particular, referida al caso concreto de la estética o filosofía de la historia del arte.

Desde una perspectiva general. En 1904, cuando se doctora en Filosofía, Ortega apenas tiene conocimiento y trato con el pensamiento alemán; solamente ha leído en profundidad a Kant y a Nietzsche, a quien cita con mucha frecuencia en sus primeras obras. Consciente de ello, y gracias a una beca concedida por la Junta para la Ampliación de Estudios, viaja a la ciudad alemana de Leipzig en 1905. A finales de ese mismo año se traslada a Berlín, primer punto de parada de nuestra investigación.

Aquí damos con el primer dato objetivo sobre la relación entre Simmel y Ortega, porque desde 1885 hasta 1914 Simmel imparte clases y seminarios en la Universidad de Berlín, y se tiene conocimiento de que Ortega acudió a algunas de sus clases justo en el momento en el que el profesor berlinés trabajaba en la obra y figura de Goethe⁴. No obstante, la influencia de Simmel sobre Ortega se hará más notable a partir de 1914, sobre todo entre 1920 y 1927, en el momento en que éste se aleja del neokantismo de Marburgo aproximándose a posiciones fenomenológicas y vitalistas al estilo de Husserl o Dilthey.

A este respecto, la influencia más importante de Simmel sobre Ortega tiene que ver, como señala Gembillo, con el estudio de “las cuatro grandes figuras de la cultura alemana y mundial” (Gembillo, 2009, 9): Goethe, Kant, Hegel y Dilthey. En este sentido, si bien Ortega conoce en profundidad a Kant de la mano de Cohen y Natorp durante su estancia en Marburgo⁵, es un hecho innegable que la recepción del pensamiento de Goethe, Dilthey y sobre todo Nietzsche, está mediada por la influencia de Simmel⁶. Por otro lado, y más allá de la recepción teórica del pensamiento simmeliano, Ortega comparte con Simmel el interés por una misma temática, un mismo estilo e incluso una misma metodología (que consiste en partir de los grandes complejos analíticos a las pequeñas formaciones fugaces que los constituyen); en este sentido, la metáfora de “ardilla voladora” con la que Ortega define a Simmel⁷ (Ortega y Gasset, 2010, 123), podría aplicársela a sí mismo.

Además, “[...] la obra de Ortega está llena de motivos simmelianos [...]. Existe un paralelismo entre Simmel y Ortega en la relevancia que, igualmente de modo implícito o explícito, adquiere la estética dentro de la obra del filósofo español” (Pérez Cavana, 1997, 171). Como Simmel, Ortega dedica extensas monografías a artistas

⁴ En 1906 publica *Kant und Goethe*. Una referencia a la asistencia de Ortega en las clases de Simmel impartidas durante aquel año la encontramos en la obra *Ortega y Gasset* de Javier Zamora Bonilla (Zamora Bonilla, 2002, 52).

⁵ Además de la Escuela neokantiana de Marburgo, donde se forma el joven Ortega, también tiene gran relevancia a finales del siglo XIX y comienzos del XX la Escuela neokantiana de Baden, en la que destacan autores como Windelband, Rickert, Dilthey o Simmel. Mientras la primera se ocupa de las diferencias entre los ámbitos natural e histórico, la segunda se dedica a la investigación acerca de los fundamentos lógicos de las ciencias naturales. Más allá de intereses, temáticas y metodologías compartidas, hay que señalar que Simmel siempre fue visto por sus contemporáneos como un neokantiano original y extremadamente heterodoxo que seguía su camino intelectual al margen de las convenciones de una u otra Escuela. Es esclarecedora para ilustrar esta heterodoxia, por ejemplo, la crítica que Rickert hace a su “teoría plural de las formas”.

⁶ Las ideas sobre el pensamiento nietzscheano que Ortega expone en el artículo “El sobrehombre” de 1908, como por ejemplo la presentación de Nietzsche como teórico de la moral (no, por tanto, amoral, como se le ha calificado), así como la noción extensiva de humanidad que desarrolla con la idea del “eterno retorno de lo mismo”, están tomadas directamente de la obra *Schopenhauer und Nietzsche*, que Simmel publica en 1907. De hecho, al comienzo del artículo Ortega menciona a Simmel en los siguientes términos: “Acabo de leer un libro de Jorge Simmel, donde el celeberrimo profesor habla de Nietzsche con la agudeza que le es peculiar, más sutil que profunda, más ingeniosa que genial. Las opiniones centrales de Nietzsche me parecen, no obstante, admirablemente fijadas en este libro” (Ortega y Gasset, 1987, 92).

⁷ Que también es utilizada por otro de los grandes discípulos y críticos de Simmel, Siegfried Kracauer.

³ Ejemplos de corrientes filosóficas que surgirán desde esta base intelectual e histórica, y por la influencia de Simmel, son el marxismo continental, el existencialismo, el raciovitalismo o la hermenéutica.

de la talla de Velázquez o Goethe y, también como el alemán, su estilo se caracteriza por un carácter nervioso e impresionista, así como por anticipar un nuevo tipo de sensibilidad vital a través de un estilo original y novedoso. Por otro lado, y como apunta Monfort Prades, la idea simmeliana de cultura, de corte neokantiano, tendrá una influencia capital en el desarrollo posterior del pensamiento orteguiano.

Finalmente, transcribo esta cita del artículo “Para una psicología del hombre interesante”, donde Ortega se refiere al maestro berlinés y su idea fundamental de la “trascendencia de la vida”: “Simmel –siguiendo a Nietzsche– ha dicho que la esencia de la vida consiste precisamente en anhelar más vida. Vivir es más vivir, afán de aumentar los propios latidos. Cuando no es así, la vida está enferma y, en su medida, no es vida” (Ortega y Gasset, 2010, 191).

No obstante, la prueba más objetivamente evidente de que Ortega conoce y lee a Simmel con dedicación la obtenemos de su biblioteca personal, que la Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón conserva y amplía en la actualidad. En ella figuran once obras originales que datan de 1890 a 1922, y seis traducciones, contando con las traducciones realizadas por la Revista de Occidente.

Las obras originales son: *Über sociale Differenzierung: Sociologische und psychologische Untersuchungen*, (1890); *Philosophie des Geldes*, (1900); *Kant: Sechzehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität*, (1905); *Kant und Goethe*, (1906); *Schopenhauer und Nietzsche: Ein Vortragszyklus y Die Probleme der Geschichtsphilosophie: eine erkenntnistheoretische Studie*, (1907); *Soziologie: untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, (1908); *Hauptprobleme der Philosophie*, (1910); *Goethe*, (1913); *Lebensanschauung: Vier Metaphysische Kapitel*, (1918); *Zur Philosophie der Kunst: Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*, (1922). Y las traducciones: *Schopenhauer y Nietzsche*, por José R. Pérez Bances, (1915); *Sociología: Estudios sobre las formas de socialización*, por José R. Pérez Bances, (1926/27); *Cultura femenina y otros ensayos*, por Eugenio Imaz, (1934); *Filosofía de la coquetería*, (1945); *Problemas fundamentales de la filosofía*, por Fernando Vela, (1946); *Intuición de la vida: Cuatro capítulos de metafísica*, Nova, Buenos Aires, (1950).

Por otro lado, en el índice onomástico incluido en el Tomo X de las Obras Completas de Ortega y Gasset publicadas entre 2004 y 2010, realizado por Domingo Hernández Sánchez, para la entrada “Simmel” aparecen dieciocho referencias: cuatro en el Tomo I (obras comprendidas entre 1902 y 1915); dos en el Tomo II (obras comprendidas en 1916); siete en el Tomo III (obras comprendidas entre 1917 y 1925⁸); una en el Tomo IV (obras comprendidas entre 1926 y 1931); dos en el Tomo V (obras comprendidas entre 1932 y 1940); una en el Tomo VI (obras comprendidas entre 1941 y 1955); una

en el Tomo VII y una en el Tomo IX (ambos compuestos por obras póstumas). Es decir, que la influencia explícita de Simmel sobre Ortega se concentra fundamentalmente entre los años 1902 a 1925, sin que esto sea óbice para pensar que de entonces en adelante Ortega abandonase por completo a Simmel, como el número de referencias posteriores indica.

Desde una perspectiva particular, referida a la filosofía del arte. Si en el caso anterior las fechas se ajustaban a las estancias, las publicaciones y los intereses comunes, en el caso particular de la filosofía del arte no tendremos tanta suerte, aparentemente. Simmel escribe su obra fundamental sobre teoría del arte, *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte*, en 1916, dos años antes de su muerte. En este momento, Ortega ha publicado su primera gran obra, *Meditaciones del Quijote*, y funda la revista *El Espectador*, que según algunos autores orteguianos como Javier Zamora Bonilla es el germen de su ulterior “raciovitalismo” (Zamora Bonilla, 2002, 161). Sin embargo, hemos de matizar que la obra que Simmel publica en 1916 es una compilación y desarrollo de las ideas sobre el arte, la religión, el rostro, la vida y la muerte, el tiempo y la existencia sobre las que ha reflexionado a lo largo de toda su trayectoria. En el caso concreto del arte, supone una extensión de las ideas expuestas en los dos artículos sobre Rodin que fueron recogidos en la obra *Rodin*, y que Simmel escribe en 1909 y 1911, además de una glosa a la muerte del artista, en 1917. El primer artículo, *Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik*, es publicado en 1909 en la revista vanguardista de París *Nord und Süd*, cuya relación con Ortega no ha podido determinarse. Pero es una evidencia objetiva fuerte para la defensa de mi tesis que el segundo artículo, *Rodin (mit einer Vorbemerkung über Meunier)*, escrito en 1911 y publicado en 1919 dentro del compendio de artículos *Philosophische Kultur* en Leipzig, fue traducido al español por la Revista de Occidente en 1933.

Los años que Simmel dedica a los estudios de estética coinciden relativamente con los años dedicados a esta disciplina por Ortega. Aunque la obra de referencia para el presente artículo, “Sobre el punto de vista en las artes”, es del año 1924, de 1908 a 1913 abundan los escritos orteguianos sobre arte. De hecho, distinguimos dos periodos estéticos en la trayectoria de Ortega: uno que va de 1908 a 1913, en el que destacan “Meier-Graefe” (1908), “¿Una exposición Zuloaga?” (1910) o “Arte de este mundo y del otro” (1911), y un segundo que comprende los años 1924 y 1925, donde, además de la obra arriba indicada, escribe “Diálogo sobre el arte nuevo” (1924), *La deshumanización del arte* (1925), “Sobre la crítica de arte” (1925) o “El arte en presente y en pretérito” (1925). El segundo periodo artístico en la obra de Ortega marca un punto de inflexión con respecto al primero porque deja atrás los temas puramente artísticos y estéticos para centrar sus estudios en la historia del arte como tal. Es en las obras de este segundo periodo en las que vamos a centrarnos a continuación. Como vemos, las fechas encajan perfectamente y son una prueba más que evidente para postular la influencia de Simmel en el joven Ortega (anterior a 1925).

⁸ En este tomo figura una breve nota publicada en el año 1924, a modo de resumen biográfico para la entrada a la traducción de *Filosofía de la moda*, en la que Ortega repasa la vida y obra de Simmel, destacando sus obras más importantes y algunos hitos intelectuales de su carrera y de su bibliografía (Ortega y Gasset, 2010, 472).

2. Claves vitalistas para la sistematización de una evolución histórica del arte

Como decía antes, para el análisis comparativo de Simmel y Ortega a colación de la teoría del arte vamos a tomar como referencia tres obras: *Rodin y Rembrandt* de Simmel, y “Sobre el punto de vista en las artes” de Ortega. En ellos, nuestros autores proponen una categorización de la evolución histórica de las artes, en particular del arte pictórico y escultórico, en cuya base reside una de las nociones básicas del pensamiento simmeliano, y también de la “segunda navegación” del pensamiento orteguiano: la idea de vida. Por ello, antes de pasar al análisis propiamente dicho, es necesario que aclaremos qué entienden por “vida” y cómo influye esta idea en su teoría del arte.

Aunque la reacción temprana al neokantismo⁹ tiene que ver más la influencia creciente de la fenomenología husserliana y de Dilthey, Simmel es uno de los pensadores que mayor influjo inspirará en Ortega para el paso hacia su particular vitalismo. Es por ello que, para explicar las bases vitalistas de la teoría del arte que a continuación pasaré a desarrollar, me centro exclusivamente en Simmel, dejando también abiertas algunas líneas de comparación con Ortega.

Siguiendo el hilo del contexto neokantiano, es precisamente desde la tensión nuclear entre la vida y la forma, propia del kantismo, desde donde Simmel comenzará a erigir su teoría vitalista¹⁰. De acuerdo con los postulados kantianos, que también están presentes en Ortega, Simmel asume que el concepto no es capaz de abarcar toda la realidad, o lo que es lo mismo, que la realidad rebasa su concepto (entendamos aquí por concepto todo el entramado intelectual o formal que las ciencias construyen para definir, explicar y predecir la realidad, con lo que abarcaría también el conjunto de leyes y categorías); o de acuerdo con la tensión indicada, que el contenido siempre excede de la forma que se le da para su comprensión. La vida (*das Leben*), dice Simmel siguiendo muy de cerca el concepto de voluntad de Schopenhauer y Nietzsche (*Willen*), es un torrente inmenso de *energía* que fluye a través de sus formas. Los conceptos son instrumentos teóricos que configuramos para apresar la vida, pero la vigencia de esta conceptualización de la vida solo dura el tiempo que ésta se trasciende a sí misma, que transgrede los límites que se ha dado para su manifestación empírica, y nos vemos obligados a trabajar en nuevos conceptos que den cuenta del nuevo estadio evolutivo alcanzado por el torrente vital¹¹.

⁹ Que es uno de los aspectos comunes del pensamiento de ambos autores; sin que esto signifique un rechazo absoluto del pensamiento kantiano (sobre todo en lo que respecta a la teoría del conocimiento), sino más bien una reacción a la interpretación neokantiana de dicho pensamiento.

¹⁰ La etapa propiamente vitalista del pensamiento de Simmel es la última, a partir de 1910, cuando se dedica a cuestiones culturales, religiosas y artísticas. No obstante, en su etapa inicial, metodológica, ya está presente la distinción kantiana entre el contenido y la forma. Distinción que, conforme vaya virando de una preocupación metodológica (que nunca olvidó, por otra parte) a una preocupación ontológica (incluida en la primera), se transformará en la distinción fundamental de su pensamiento maduro: vida-forma.

¹¹ Desde estas bases, Simmel reacciona contra la metafísica tradicional del paradigma platónico-kantiano-hegeliano que entiende el ser

Topamos así con la idea clave desde la que fijar los parámetros entre los que Simmel y Ortega enmarcan su teoría de la evolución histórica de las artes: la idea simmeliana de la “trascendencia de la vida” como su más íntima esencia.

Cuando Simmel se pregunta, una vez fijada la idea de vida como núcleo de su sistema¹², y de nuevo siguiendo a Schopenhauer y Nietzsche, por el valor de la vida, encuentra en consonancia con el segundo que ese valor reside en sí misma, esto es, se lo da a sí misma. La vida es valor absoluto, fuente inagotable de lo real que fluye sin límite alguno, pero también es valor relativo por cuanto todas las formas objetivas con que apresamos y conocemos la realidad (v. gr., el arte, el derecho, la moral, la política, la ciencia, la religión, etc.) son creaciones suyas; es el límite y la trascendencia del límite: „[...] cada estadio de la existencia humana ha dejado de hallar su fin en algo absoluto y definitivo, para encontrarlo ahora en el estadio que sigue, en el cual todo lo que en el anterior estaba iniciado se amplía y aumenta en eficacia, y en el cual, por lo tanto, la vida se ha hecho más plena y más rica, *más vida*“ (Simmel, 2005, 16). O dicho de otro modo: „La vida es, al mismo tiempo, fija y variable, definida en una figura que luego se transforma, provista de forma que luego se rompe bajo muchas otras cristalizaciones, persistente y dinámica, fijada y libre [...]“ (Simmel, 2000, 305).

¿Qué quiere decir que la vida tengo deseo de trascenderse (lo cual explica el carácter trágico del proceso vital, que más tarde cifrará como proceso histórico y cultural)? Partimos de un estadio originario en el que la vida no es sino pura voluntad sin límites, energía espiritual desatada. Así, como fluir incesante, la vida no puede ser apresada, no es sino lo que ella misma es en cada instante: una totalidad inaprehensible que se manifiesta a sí misma en cada uno de sus momentos. Solo intuitivamente puede ser captada. Es por eso que la vida tiene deseo de darse una forma que le permita, de un lado, su manifestación empírica (bajo la forma de la realidad), y del otro, su perfeccionamiento (bajo la forma de la idea¹³). Cuando la

como sustancia (es decir, como *cosa* idéntica a sí misma de atributos lógicos y estáticos), y en oposición adopta una metafísica del devenir, heraclídea: la realidad no *es* sino que deviene, *está siendo*. Esta misma noción de realidad dinámica y cambiante es la que está presente en Ortega.

¹² En contra de lo que piensan algunos comentaristas de la obra simmeliana, como por ejemplo Esteban Vernik y Hernán Borisonik en la Presentación de la obra conjunta *Georg Simmel, un siglo después*, yo sí creo posible la sistematización del pensamiento simmeliano desde la idea de vida, o mejor, desde la tensión dialéctica entre la vida y la forma. Simmel aplica esta dialéctica bajo diferentes articulaciones en cada uno de los ámbitos de pensamiento explorados: como tensión vida-forma en la ontología; como tensión realidad-deber ser en ética; como tensión forma-contenido en sociología; como tensión realidad-concepto en epistemología; como tensión cultura subjetiva-cultura objetiva en filosofía de la cultura; como tensión religiosidad-contenidos religiosos objetivos en filosofía de la religión, etc.

Si bien es cierto que es en 1900 cuando Simmel, en *Filosofía del dinero*, ‘sistematiza’ la dialéctica vida-forma y la articula dentro del contexto de la cultura y de la economía monetaria, esta dialéctica ya estaba presente en sus estudios anteriores sobre moral y sociología, y mucho más todavía en sus últimos escritos, de carácter más metafísico (filosofía de la vida).

¹³ Es interesante apuntar aquí que, según la crítica que Simmel le hace a la moral kantiana del imperativo categórico, la verdadera distinción no se opera entre la vida y el deber ser, porque el deber ser brota de la vida misma, sino entre el deber ser y la realidad, que son dos formas que tiene la vida de manifestarse. (Simmel, Georg. “La ley

vida se da para sí una forma (proceso que en epistemología se denomina “autoconciencia”), crea un “más-vida” (*mehr-Leben*), que no es otra cosa que las formas objetivas ya enumeradas. Pero sucede que las formas objetivas, en el momento en que se configuran a partir de la vida, adquieren una lógica autónoma en virtud de la cual se independizan de la vida y, en ocasiones, la someten¹⁴; el “más-vida” se transforma entonces en “más-que-vida” (*mehr-als-Leben*), poniendo fin al ciclo ‘natural’ de trascendencia. Porque, de no ser por este episodio trágico, la vida sería capaz por sí misma de sobrepasar el límite que se ha dado, abriéndose hacia una potencia. En la historia, explica Simmel, son continuos los quebrantamientos de estos límites y el avance de la vida hacia nuevas formas de manifestación (el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, del feudalismo al monetarismo en su estado primitivo, es un ejemplo histórico de este proceso).

Expuesta esta idea, debemos entender la teoría artística de Simmel y de Ortega desde la base del impulso vital de trascendencia y de la lucha trágica entre la vida y sus formas, que en este contexto son las formas del arte. También vamos a reconocer los dos posibles desenlaces de dicha lucha: la imposición de la forma sobre la vida, o la superación de la forma por la vida.

Por otro lado, la historia del arte o del arte pictórico y escultórico que vamos a analizar ha de entenderse, desde las bases vitalistas expuestas, como un reflejo de la historia universal del espíritu. Porque, en primer lugar, la historia de la humanidad se puede interpretar como historia de las diferentes formas objetivas de expresión del pulso vital interno, es decir, como historia de la ciencia, historia de la moral, historia de la religión, etc.¹⁵ Pero es evidente, como antes hemos apuntado, que la historia de las distintas formas objetivas no equivale exactamente a la historia del espíritu o a la historia de la humanidad; así lo explica Ortega: “La Historia, cuando es lo que debe ser, es una elaboración de *films*. No se contenta con instalarse en cada fecha y ver el paisaje moral que desde ella se divisa, sino que a esa serie de imágenes estáticas, cada una encerrada en sí misma, sustituye la imagen de un movimiento” (Ortega y Gasset, 1987, 175). Por eso Simmel decide que la mejor forma de conceptualizar (aunque solo sea, por lo dicho arriba, vagamente) la historia del espíritu sea desde la historia de aquellas formas objetivas que, por la inmediatez (intuitiva) con la que son capaces de expresar su espíritu interno, se pueden identificar como expresión misma del espíritu: el arte y la filosofía.

Además, el arte es la única forma objetiva capaz de expresar la totalidad de la vida sin una fragmentación conceptual de sus partes, que, según Simmel, desde su unidad interna no existen como tales. O al menos es la forma objetiva que expresa la totalidad de la vida sin

el obstáculo del concepto. Porque en el arte la vida se expresa como lo que es, esto es, “una absoluta continuidad en la que no hay trozos o partes que se compongan” (Simmel, 2006, 18). Eso sí, y esto es lo que vamos a poner sobre la mesa a continuación, no todo tipo de arte logra la expresión total y unitaria de la vida.

3. El sentido de la evolución histórica del arte

Planteadas estas premisas, es el momento de introducirnos en la lectura evolutiva que nos ofrecen Simmel y Ortega en relación al arte, más concretamente, al arte pictórico y escultórico. Hasta ahora solamente hemos fijado los parámetros en los que nos movemos para el desarrollo de esta historia, que son dos: la vida como fundamento de lo real, y la historia del espíritu como reunión de las diferentes y particulares historias de las formas objetivas (o culturales). De todas ellas, nos quedamos con el arte como expresión ‘pura’ de la subjetividad creadora, que aquí identificamos como subjetividad artística. Entonces, aquello que irá evolucionando en último término, más que los estilos (*formas*), o mejor, antes que los estilos, es la subjetividad creadora.

La historia de la evolución pictórica no es, de acuerdo con lo dicho, otra cosa que la historia de la evolución de la subjetividad artística. Aquí, Simmel y Ortega eligen dos puntos de referencia solo aparentemente distintos: la “unidad creadora” el primero, y el “punto de vista” el segundo. En lo que sí que coinciden es en indicar que la tendencia evolutiva de esta referencia subjetiva consiste en un viraje de fuera a dentro, de lo objetivo a lo subjetivo, o del mundo externo (el Ser) al mundo interno (el Yo). Este es el sentido propio de la evolución artística. Ahora conviene que veamos ambas ideas por separado para, después, mostrar su natural coincidencia.

En el caso de Simmel, en la obra de 1916 explica que la “unidad creadora” está a la base de toda singularidad estética, ya sea histórica (objetiva) o psicológica (subjetiva)¹⁶. Esta unidad no es sino la propia “vivencia artística”, que, por cuanto “su único modo de existir está en el hecho de que llegue a ser inmediatamente sentida” (Simmel, 2006, 14), escapa de las categorías del conocimiento científico. Toda reflexión estética, afirma Simmel, tiene que establecerse dentro de los límites de la “vivencia artística”.

¿Qué es o cómo se constituye la vivencia artística? Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que la vivencia artística es un concepto, como casi todos los *simmelianos*, *relacional*, es decir, que despliega todo su contenido y significado cuando se analiza en un contexto de relación que, en este caso, es de la relación artista-espectador. Desde este contexto, ¿qué es lo que ve el espectador cuando contempla un cuadro?¹⁷ No es nada real, ni tampoco un

individual. Un ensayo acerca del principio fundamental de la ética”. En: Riba, J. 2003. *Georg Simmel. La ley individual y otros escritos*. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós.)

¹⁴ Este es el núcleo central de la teoría de la cultura de Simmel: “tragedia de la cultura” (*die Tragödie der Kultur*), que es una aplicación particular de la “tragedia de la vida” (*die Tragödie dem Leben*).

¹⁵ Esta interpretación pluralista de la historia de la humanidad nos invita a pensar en la influencia que la “teoría plural de las formas” de Simmel pudo ejercer sobre el perspectivismo de Ortega. En el transcurso del trabajo encontraremos más datos que justifican en esta tesis.

¹⁶ Podemos apreciar un paralelismo con la idea con la idea orteguiana del “punto de vista” o de la “perspectiva” como propiedad objetiva que no obstante requiere para su configuración particular de una subjetividad ordenadora del material donado por la objetividad circunstancial.

¹⁷ Este es, según Simmel, el “problema central de la filosofía del arte”: ¿Qué vemos en un cuadro? Volveremos a esto en la conclusión del trabajo.

símbolo de algo real (desechamos así una teoría psicológica de la asociación); no es algo que pertenezca a la realidad, sino más bien el mundo interno del artista, que de acuerdo con su genio será capaz de expresar de mejor o peor forma. Pero el espectador ve ese mundo interno a través de la obra; es decir, no bajo la apariencia de la pura subjetividad, sino como la configuración objetiva creada por la subjetividad artística desde la base de una intuición de la subjetividad que hace las veces de modelo. El mundo interno del artista es, en este contexto, una combinación exquisita de subjetividad y objetividad que por ello se asemeja a la idea orteguiana del “punto de vista”. Lo que sí que es claro es que tanto en Simmel como en Ortega es el alma del artista la que configura la obra previa configuración de un paisaje artístico que, ahora según Simmel, no tiene nada que ver con la realidad efectiva, aunque comparta con ella un mismo material empírico.

Si la vivencia artística, o lo que vemos al contemplar una obra, depende de la unidad creadora del artista, ¿significa que vemos el alma del artista? En absoluto. Lo que esto significa es que al contemplar la obra de arte estamos contemplando una objetividad configurada por una subjetividad a partir de otra subjetividad; del yo al no-yo a través del yo, en una asociación cuasihegeliana. La clave para la comprensión de la obra de arte no está en la idea que *flota* sobre el artista, sino en un “germen anímico” (Simmel, 2006, 42) que está *más atrás* de esa idea: el artista capta del modelo una intuición esencial (la intuición de la totalidad vital que subyace al modelo, sea éste un individuo o un paisaje) que se encuentra *más atrás* de su apariencia fenoménica, y después va incorporando elementos singulares a partir de esa intuición primaria. Así es como se construye una obra de arte.

Lo que sucede es que, en virtud de la *altura* de cada tiempo, de la forma en que en cada tiempo se piensa la realidad, este ejercicio de creación artística se ajusta a unos u otros moldes, se opera según diferentes dispositivos configurativos, de tal manera que los estilos artísticos cambian y se diferencian unos de otros, como a continuación expondré. Pero es importante advertir que, aunque el proceso de creación artística siempre consista en una exteriorización de lo interiorizado por parte del artista, eso no le resta validez a la idea orteguiana de la evolución del arte desde un *fuera* hacia un *dentro*, por lo que decía al inicio del párrafo: que se le dé mayor importancia a la realidad externa que a la realidad interna, o viceversa, depende de los moldes o de las formas artísticas que cristalizan en cada tiempo, esto es, de la forma como cada época histórica piensa la realidad y su relación con el individuo.

4. Coordenadas para la clasificación de los periodos artísticos

Para esquematizar la teoría evolutiva del arte de Simmel y Ortega tenemos que tomar unas coordenadas de referencia, que ordenaremos según tres ejes. El primer eje, *anímico*, lo compone la dialéctica alma clásica-alma moderna¹⁸. Cada uno de los elementos que componen

este eje lleva asociados una serie de predicados, a modo de rasgos característicos fundamentales: unidad-pluralidad; ser-devenir; estatismo-dinamismo; objetividad-subjetividad; alteración-ensimismamiento. El segundo eje, *artístico*, está formado por los diferentes tipos de arte a clasificar: arte clásico (griego), arte gótico (cristiano), arte renacentista, arte barroco y arte moderno. Y el tercer eje, *anímico-artístico*, que aplicaremos sobre el segundo una vez que sobre éste hayamos aplicado el primero, se compone de los nombres que Simmel y Ortega emplean para esbozar su particular historia del arte: Ghiberti, Donatello, Miguel Ángel, Rembrandt, Rafael, Tintoretto, El Greco, Velázquez, Cézanne y Rodin¹⁹.

Antes de pasar al cruce de estos tres ejes, es necesario hacer algún comentario particular sobre ellos.

Por lo que respecta a la distinción entre el alma clásica y el alma moderna, es necesario recordar que interpretamos el paso del clasicismo al modernismo como el paso del realismo al idealismo, porque es desde aquí desde donde cobra fuerza la tesis orteguiana del viraje del “punto de vista” del artista de fuera a dentro²⁰. Es en razón de este hecho que el alma clásica, tendente a la forma universal de la objetividad externa, ajustada a la norma también universal que deriva de esa forma ontológica básica (el Ser parmenídeo), se caracterizará por la constricción del impulso vital a favor de la armonía serena y estática de las partes que componen el todo. Y el alma moderna, que se rebela contra el imperio de la forma, que no es sino el imperio de lo universal, es un tipo de alma que busca la perfección artística desde sí misma, sin apelación a forma externa alguna. Por eso, en las creaciones artísticas, culturales e intelectuales de la modernidad, la individualidad es mucho más marcada que en las clásicas. En éstas, lo que vemos es un tipo ideal de humanidad; en aquéllas, por el contrario, vemos una individualidad diferenciada que se manifiesta a sí misma desde sí misma, o que se da para sí misma una forma.

Otra dialéctica desde la que podemos leer la evolución histórica del arte es la que aporta Ortega entre la “visión próxima” y la “visión lejana”. En la “visión próxima” el marco visual, el contorno de realidad que

la Grecia clásica al Renacimiento. El alma moderna refiere al tipo de hombre moderno que surge a partir de Descartes.

¹⁹ La teoría del arte que ofrece Ortega parte del Quattrocento italiano, a comienzos del siglo XV. Por ello, para los momentos anteriores remitiré solo a Simmel.

²⁰ El pensamiento clásico es un pensamiento realista, es decir, que en el ejercicio del intelecto parte de la realidad externa y avanza hacia la realidad interna. Es una filosofía del Ser, y del Ser entendido de acuerdo con los caracteres parmenídeos de inmutabilidad, perfección, eternidad, identidad y permanencia.

El pensamiento moderno, que se inaugura con Descartes, es, por el contrario, un tipo de pensamiento que parte de la duda acerca de la existencia del mundo real y, en consecuencia, de la tesis de que la única realidad indubitable es el pensamiento. La filosofía moderna es una filosofía idealista, del espíritu, más afín a un tipo de realidad imperfecta y efímera, que cambia constantemente y que se encuentra en un proceso de despliegue anímico.

Por eso mismo, explica Simmel, porque la filosofía idealista parte de la duda acerca de la posibilidad de conocimiento de lo real, es una epistemología que primero se pregunta por las condiciones necesarias para que el conocimiento sea posible. La filosofía realista clásica, dando por supuesta la existencia del mundo y la posibilidad de conocerlo, es una ontología que se pregunta por el estado que ha de alcanzar la razón para el conocimiento exacto de la Idea en lo real.

¹⁸ El alma clásica refiere al tipo de hombre clásico, que para la teoría que nos ocupa contextualizamos como el tipo de hombre que va de

delimitamos al mirarla, está organizado de acuerdo con el objeto que centra la atención y ocupa el lugar central. Tal perspectiva hace que los objetos del primer plano, a cuyo alrededor solo hay fondo difuso, adquieran el aspecto de objetos sensibles, sólidos y consistentes; es un “mirar táctil”. En la “visión lejana”, por el contrario, el objeto que antes ocupaba el lugar central queda confundido con el resto de cosas. Ahora es el fondo global el que adquiere el papel protagonista, y el objeto principal pierde su solidez y su carácter táctil, fantasmagorizándose. Aunque pueda parecer que el viraje de la “visión próxima” a la “visión lejana” contradice la tesis de que el “punto de vista” evoluciona de lo objetivo a lo subjetivo, realmente no existe tal contradicción: el mirar lejano es el más cercano al sujeto porque comienza en la retina misma de quien mira, confirmando como su foco atencional todo el *hueco* que abarca. Además, y aquí viene la conexión con la idea de Simmel, en la “visión lejana” el sujeto artístico impone a los objetos de la representación sus propias leyes y estructuras, en virtud de las cuales se organizan.

En relación al segundo eje, hemos de comprender al arte clásico y al arte moderno como los dos polos fundamentales de la función, entre los cuales aparecen diferentes gradaciones o combinaciones; así por ejemplo, veremos que el arte renacentista es un híbrido entre lo clásico y lo moderno en el que lo clásico todavía le gana la partida a lo moderno, pero que ya pone de manifiesto el deseo del alma moderna por darse una forma que no constriña la individualidad vital que es la fuente de la creatividad artística.

Y por lo que respecta al tercer eje, el lector puede darse cuenta de que no se han incluido ejemplos nominales de arte clásico y de arte gótico. Esto tiene que ver con lo que hemos dicho en relación al primer eje de que en el arte clásico predomina la forma sobre la individualidad; así, más que producciones individuales, lo que destaca es una forma universal de crear arte escultórico²¹. No importa tanto cuál sea el alma creadora, sino la forma desde la cual se crea. En el arte moderno, ya incluso en el arte renacentista, la marca del artista va a condicionar drásticamente el estilo de la obra²².

La distinción alma clásica-alma moderna es equivalente a la distinción que realiza Ortega en “Arte de este mundo y del otro” (1911) entre el “alma mediterránea” y el “alma germánica”. De acuerdo con las predicaciones aplicadas sobre los dos primeros tipos de alma, el “alma mediterránea” sería afín al alma clásica por su pretensión de objetividad material, mientras que el alma

moderna sería afín al “alma germánica”, que busca la trascendencia de las formas abstractas²³. Si el alma clásica-mediterránea se ajusta a la norma impuesta por la inmediatez material de las cosas del mundo, el alma moderna-germánica busca la liberación de estas ataduras para la libre expresión de su propia individualidad. El siguiente párrafo resume perfectamente esta asociación:

[...] donde concluye el español con su sensibilidad ardiente para las llamadas cosas reales, para lo circunscrito, para lo concreto y material; donde concluye el hombre sin imaginación empieza un hombre de ambiciones fugitivas, para quien la forma estática no existe, que busca lo expresivo, lo dinámico, lo aspirante, lo trascendente, lo infinito. Es el hombre gótico que vive de una atmósfera imaginaria (Ortega y Gasset, 1987, 105).

5. La evolución histórica del arte pictórico y escultórico

Vamos a analizar el modo como Simmel, y después Ortega, estructuran los diferentes estilos artísticos o las diferentes formas de cristalización del espíritu artístico a lo largo de la historia, mediante el cruce de los parámetros expuestos. De acuerdo con las tesis adelantadas, observaremos una tendencia hacia la exteriorización no (exteriormente) constreñida de la subjetividad anímica, así como hacia una manifestación inmediata, esto es, no mediada por forma externa alguna, de la vida que subyace a cada obra de arte. Estos dos fenómenos, que serían básicos para la comprensión del arte que se desprende de esta clasificación histórica, probarían por sí solos la tendencia general del arte hacia el *ensimismamiento* o el subjetivismo, con los matices apuntados: „[la] evolución de la pintura occidental [consiste] en un retraimiento desde el objeto hacia el sujeto pintor“ (Ortega y Gasset, 1987, 181).

En primer lugar, el arte clásico griego. Conforme vamos transitando del objetivismo al subjetivismo veremos cómo nuestros autores son capaces de extraer más ejemplos nominales para justificar su teoría. Esto se explica por la tesis misma de la creciente tendencia a la representación inmediata de la vida, necesariamente conectada a la individualización del estilo²⁴. Aunque dentro de este

²¹ Esto no significa que en el arte clásico no se revele individualidad alguna. La diferencia entre un tipo de individualidad y el otro se puede comprender fácilmente desde la diferencia entre el individualismo dieciochesco y el individualismo decimonónico, o individualismo racionalista e individualismo romántico, que Simmel desarrolla en el artículo de 1901 “Las dos formas del individualismo”. En el individualismo clásico, como el decimonónico, racionalistas los dos, la individualidad se pierde en la universalidad eidética, confundándose con ella. En el individualismo moderno, romántico, la individualidad se expresa desde sí misma.

²² Por cuanto la individualidad del artista, que no se acoge a normas externas, es un estilo propio, al modo como Ortega decía en “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914) que cada poeta es un estilo propio porque crea un espacio (irreal) de realidad que ningún otro pudo haber creado y que, en consecuencia, ningún otro puede decir.

²³ Damos por supuesto que el realismo del “alma mediterránea” no llega a su límite, el naturalismo, que consiste en una absolutización (por abstracción) de la realidad material bajo la Idea de Naturaleza, y que por consiguiente es una forma propia del alma germánica.

²⁴ Aunque es importante destacar que para Simmel no existe una contradicción lógica entre la individualidad y la universalidad, dado que piensa posible una forma universal que surja de la individualidad, sí ha de quedar claro que en este contexto de la historia del arte los procesos de manifestación inmediata o desde sí misma de la vida y el proceso de individualización de la obra y del estilo artísticos son parejos. Y lo son porque el modo que tiene la vida de manifestarse en su desatado dinamismo sin la mediación restrictiva de la forma universal es por mediación de la individualidad, o lo que es lo mismo, a través de su individualidad, que es una forma universal que nace de la propia vida, no de la norma externa que la enajena. La diferencia entre la individualidad formal y la individualidad vital, semejante a la diferencia entre el individualismo racionalista y el individualismo romántico, o entre una individualidad pasiva (adscrita a una forma universal abstracta) y una individualidad activa (adscrita

estilo podemos destacar a importantes artistas como Lisipo o Scopas, la adhesión a la forma universal de Belleza, que actúa a modo de modelo abstracto, prima sobre la creatividad individual. Por muchas individualidades que destaquen en este periodo artístico, todas las obras de arte responden a los mismos estándares de armonía, quietud, atemporalidad y sustancialidad. Ni son creadas por individuos, ni representan individuos; es la forma universal de humanidad la que, aplicada sobre el material escultórico, crea individuos universales o prototipos ideales de individualidad que, precisamente por ser solo arquetipos, no expresan la vida que fluye en su interioridad.

De acuerdo con la dialéctica fundamental entre la vida y la forma, en el arte clásico la vida retrocede ante la forma; por eso su sentido, “en lugar de encaminarse a la corriente creadora de la vida, se encaminó a las relaciones formales de su apariencia, a las que se depositan en lo exterior (Simmel, 2006, 96).

En segundo lugar, el arte gótico. Es en este momento cuando la obra de arte adquiere un relativo movimiento, que no es sino una forma de representación del extatismo del alma cristiana en su lucha con la materialidad del cuerpo. Es, por tanto, un movimiento que, aunque expresa la individualidad del alma, es un medio para la conquista de una forma ideal de existencia (esta vez no según la idea del Ser del pensamiento clásico, sino según la idea de Dios del pensamiento cristiano medieval). En el arte gótico, explica Simmel, hay movimiento. Pero este movimiento no es todavía el movimiento del alma buscando su individualidad sino del alma en lucha con el cuerpo para lograr la adhesión a la universalidad del Dios cristiano.

Hemos de aclarar, sin pararnos por el momento en la cuestión, que la religiosidad que expresa el arte gótico es la religiosidad propia de la religión objetiva, o lo que es lo mismo, de la mística en cuanto unidad indisoluble de lo vital-humano y lo divino. En este momento todavía no ha acontecido la Reforma luterana, ni tampoco la reivindicación de la individualidad autónoma que trae consigo.

Si interpretamos estos dos periodos artísticos según la dialéctica orteguiana entre la “visión próxima” y la “visión lejana”, diremos que la obra de arte nos ofrece el plano general de la “visión próxima” en tanto en cuanto nos describe un paisaje general que no nace de la intención del artista, sino que es resultado del ajuste de esta intención o de la subjetividad que la crea a los dictados universales de la ontología o de la teología, del Ser o de Dios (elementos nucleares pero ausentes de la obra), en cada caso. La individualidad, que poco a poco gana fuerza de expresión desde sí misma, todavía se ajusta a la forma. Y cuando hablamos de individualidad en arte, esto hay que aclararlo, hablamos tanto de la individualidad del artista que crea como de la obra creada, ya esté compuesta por una sola figura o por un conjunto paisajístico de figuras particulares.

El tercer momento de la historia del arte es el arte renacentista. El arte del Renacimiento supone un punto de inflexión con respecto a las dos formas artísticas que hemos visto anteriormente, porque tanto para Simmel como para Ortega significa un punto de equilibrio y acercamiento, un “punto medio” aristotélico, podríamos decir, ente el arte clásico y el arte moderno.

Según la lectura simmeliana, el artífice de la revolución artística del Renacimiento es Miguel Ángel, quien ofrece una respuesta al problema inveterado de la relación entre el cuerpo y el alma, entre la forma y la vida o entre la quietud y el movimiento a través de la movilidad del cuerpo, o del alma desde su cuerpo. Gracias a esta unión íntima ente el alma y el cuerpo, que no es sino un alivio de las tensiones dialécticas de nuestro eje *artístico*, no es posible distinguir el movimiento de la sustancialidad: “Ante los cuerpos de Miguel Ángel, a nadie se le ocurre pensar que puedan moverse de otra manera; e, inversamente, el hecho psíquico, la frase que, por así decir, enuncia el gesto, no puede tener otro sujeto que ese cuerpo” (Simmel, 2020, 10).

Esto significa que la figura artística por fin es capaz de expresarse por sí misma, aunque todavía nos falta un pequeño detalle para confirmar el paso a la modernidad subjetiva: como la unidad de la figura es la unidad indisoluble cuerpo-alma, su movilidad todavía se determina en función de los criterios clásicos de la intemporalidad y la sustancialidad, por mucho movimiento que se le aplique. El alma renacentista es todavía un alma cincelada según los cánones del arte clásico. En este sentido, más que un equilibrio entre el arte clásico y el arte moderno, pareciera que Miguel Ángel es un punto de equilibrio entre el arte clásico y el arte gótico, cuyas formas de movilidad resultan bastante parecidas: la forma sustancial del cuerpo propia del clasicismo con la plasticidad de un movimiento todavía no autónomo, propia de la religiosidad cristiana. Es decir, que en Miguel Ángel ya hay movimiento, pero este movimiento está contenido por la sustancialidad del cuerpo²⁵.

Si en el arte gótico el movimiento hallaba su causa en la trascendencia del Dios cristiano, en el arte renacentista esta causa, que también está fuera de la vida interna de la figura representada, incluso de la propia interioridad del artista, es el ideal clásico, la Idea platónica, el Ser parmenídeo que da forma a todo lo móvil atrayéndolo hacia sí. No es todavía una unidad vital, como en el arte moderno, sino una unidad ideal. No obstante, no es ya un arte clásico por cuanto hay movimiento que rompe, al menos aparentemente, con la quietud eterna de las figuras clásicas. En resumidas cuentas: “Su vida es la de la humanidad, que está por cierto concebida desde una cosmovisión y un modo de sentir muy determinado y que para una configuración singular e individual no es más que el vaso o el símbolo incapaz de contener la peculiaridad de esa corriente vital” (Simmel, 2006, 115-116).

al proceso vital), es una tesis fundamental de la ética simmeliana, y se consolida conceptualmente con la idea de la “ley individual”. Para más información, el artículo de Simmel “Individualismo”, recogido en: Riba, J. 2003. *Georg Simmel. La ley individual y otros escritos*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

²⁵ De acuerdo con la idea del equilibrio entre lo clásico y lo moderno, Simmel establece una relación entre el arte de Miguel Ángel y la poesía de Goethe, en la que se dan cita la música y el intelecto, la movilidad y el concepto. También relaciona este tipo de arte cuya movilidad viene dada de fuera con la figura poética del soneto.

En un sentido similar, Ortega toma a Rafael como representante del arte renacentista, que interpreta como un equilibrio de “visión próxima” (esto es, universalidad abstracta y externa) y “visión lejana” (conformación particular desde la intimidad artística). Rafael pinta lo que ve, siguiendo los cánones clásicos, pero ya no tal cual lo ve, sino ajustando lo que ve a la unidad impuesta por su “punto de vista”. Hay una subjetividad, pero todavía no está liberada de la consistencia táctil de los objetos representados, esto es, de la imagen ideal que se toma como punto de referencia para la creación de la obra. A esta combinación de objetividad y subjetividad le llama Ortega “visión próxima analítica”²⁶.

A medio camino entre el Renacimiento y el barroco, nuestros autores introducen algunas referencias destacables que se incluyen dentro del periodo conocido como Quattrocento italiano, en el que incluimos a Lorenzo Ghiberti y, en menor medida, a su discípulo Donatello. En este momento se logra la reconciliación entre el alma y el cuerpo a través de una forma de movimiento que ya no es negación del cuerpo sino expresión de su unidad con el alma. No obstante, todavía falta algo más para que el alma sea capaz de autorreferenciarse desde su pura individualidad.

Por eso el arte del Quattrocento es, como lo define Ortega, un “arte de bulto”. Como cada figura es una unidad por sí misma, pero no todavía una unidad anímica, el “plano próximo” y el “plano lejano” se confunden: hay una representación general, pero dentro de ella cada figura es representación de sí misma; por eso, la mirada del espectador tiene que ir resbalando por cada una de ellas. El plano general es el protagonista de la representación, concediéndole cierta autonomía a sus partes: „El cuadro primitivo es, en cierto modo, la edición de muchos pequeños cuadros, cada cual independiente y pintado desde un punto de vista próximo. El pintor ha lanzado una mirada exclusiva y analítica a cada uno de los objetos“ (Ortega y Gasset, 1987, 182).

Pasamos a nuestra cuarta estación, el arte barroco. En el arte barroco continúa la paulatina introducción del movimiento en la obra. Pero, como sucedía en el arte gótico, este movimiento todavía no sirve para la manifestación autónoma del individuo, dado que es una forma de movimiento inorgánica o mecanicista, muy al hilo de la psicología mecanicista del momento. El movimiento ha perdido su anclaje objetivo o material, ya sea al Ser o al cuerpo. Pero, a falta de una idea moderna de individualidad, que vendrá más adelante²⁷, las representaciones no son todavía capaces de expresarla: “En este sentido, las estatuas barrocas son conglomerados de movimientos, pero no expresan los movimientos de una determinada persona” (Simmel, 2000, 16).

Otro elemento desde el que analizar la evolución del arte en el barroco, y que en la lectura orteguiana va a ser decisivo, es la luz. La luz es en el barroco, como lo fueron el Ser y Dios en el arte clásico y en el gótico, un “elemento añadido a la totalidad ya preexistente del cuadro” (Simmel, 2006, 152), y que domina y estructura la composición. ¿Por qué es la luz tan importante para Ortega? En primer lugar, y si admitimos la veracidad de la hipótesis que es la tesis principal del artículo sobre la influencia de la estética del último Simmel sobre el joven Ortega, porque para Simmel la luz es el principio artístico en virtud del cual dotar de universalidad a una individualidad, de exteriorizar la intimidad no según una forma universal, sino como una universalidad en sí misma. Por otro lado, y ya insertos de nuevo en la teoría estética de Ortega, porque la luz cobra un papel protagonista en el periodo de transición hacia la modernidad artística, un periodo que abarca todo el siglo XVI y que, desde Tintoretto y El Greco, culmina con Velázquez, el Copérnico del arte pictórico, previo paso por el “claroscuro”.

Tintoretto y El Greco, explica Ortega, son los últimos representantes de la “pintura de bulto”, y ponen de manifiesto, sin todavía consumarlo, el paso a la “visión lejana”, preparando la transformación radical de la pintura occidental. Asistimos a un momento de tensión y lucha entre la “visión próxima” y la “visión lejana” en el que Tintoretto representa la primacía de la segunda y El Greco un retroceso hacia estadios más primitivos (táctiles) de la pintura. La victoria de la “visión lejana” sobre la “visión próxima” supondrá la supremacía del aire o del espacio vacío, del *hueco*, como protagonista focal de la obra.

El Greco también es importante en esta historia por ser el introductor de la técnica pictórica del “claroscuro”, que se desarrollará en las décadas posteriores. Y, por su parte, el “claroscuro” es importante porque introduce un elemento novedoso que, atravesando cada uno de los elementos de la representación artística, dota de unidad a la totalidad de la composición y de autonomía a cada una de sus partes: la luz. En la pintura de Rafael, Tintoretto y El Greco cada elemento de la obra, a pesar de la unidad racional impuesta por el artista, sigue presentándose como un cuerpo voluminoso y particular; como un cuadro independiente dentro del cuadro general. Con la introducción del principio artístico de la luz, un principio nada abstracto (como sí lo eran la “geometría racional” de Rafael o la Idea platónica de Miguel Ángel), el viraje de la perspectiva produce un cambio radical en la composición artística. Es la confirmación de la subjetividad sobre la objetividad, de la “perspectiva” sobre la Idea o de la vida sobre la forma.

Pero el principio de la luz ha tenido que modificarse paulatinamente hasta ser expresión inmediata de la interioridad del artista. En el “claroscuro” la luz resbala de un elemento de la obra a otro, dotándolos todavía de cierta consistencia táctil que se resiste a la movilización de la subjetividad. Será Velázquez, afirma Ortega, quien ponga fin de una vez por todas a la primacía de los objetos y haga del *mirar* el núcleo focal de la obra.

²⁶ Con el predicado “analítico” refiere a la importancia creciente que gana la “arquitectónica racional” sobre la forma ideal externa, interpretando aquélla desde una perspectiva kantiana.

²⁷ Esto es una prueba de la íntima relación que existe entre la vida y la forma del arte; el arte es el primer elemento formal capaz de expresar la interioridad de la vida, solo que hace falta una idea (pensamiento) que estructure conceptualmente la intuición que organiza la creación artística para que pueda desatar todas sus implicaciones ontológicas, epistemológicas, éticas, políticas y sociales.

En tanto en cuanto Velázquez hace de la “perspectiva” o del “punto de vista” el eje artístico para la composición de una obra de arte, es a la pintura lo mismo que Descartes, quien hace del sujeto el eje ontológico de la modernidad, a la filosofía: „La pupila del artista se erige en centro del cosmos plástico y en torno a ella vagan las formas de los objetos“ (Ortega y Gasset, 1987, 187). El sujeto se libera de la tiranía objetiva de las cosas e impone a la realidad sus leyes subjetivas. Velázquez ha consumado el paso de la “visión próxima” a la “visión lejana”, de la objetividad a la subjetividad, de la alteración al ensimismamiento; y, con ello, de la tiranía de la forma a la autonomía de la vida como fuente de universalidad de la obra de arte.

Velázquez no es moderno, pero tampoco es clásico; es una combinación de clasicismo y modernismo que, al contrario que Rafael, tiende más hacia lo segundo que hacia lo primero. Lo mismo sucede en Simmel con Rembrandt, que no es tan clásico como Miguel Ángel pero tampoco es tan moderno como Rodin. Sin embargo, Velázquez y Rembrandt son capaces de expresar la totalidad de una vida que fluye tratando de no someterse a la forma, de una individualidad que reclama para sí su universalidad, y que no quiere recibirla del exterior. Es un individualismo todavía formalista, racionalista, pero un individualismo con el que se da un paso de gigante hacia la modernidad.

Así las cosas, llegamos a la última estación de nuestro recorrido por la historia del arte: el arte moderno. Dado que ésta es una categoría muy genérica, encontraremos en Simmel y Ortega diferentes ejemplos nominales o estilísticos para concretarlo.

Si el arte clásico se define según los predicados tradicionales del Ser parmenídeo como una entidad atemporal, idéntica a sí misma, inmutable, estática y sustancial, el arte moderno se va a definir según los caracteres típicos de la nueva Idea desde la que la modernidad piensa el mundo, el Yo: dinamismo, fugacidad, corporeidad corruptible y plasticidad. Pero la diferencia fundamental entre ambos tipos artísticos se observa desde la dialéctica universalidad-individualidad²⁸.

Estos dos tipos de arte son en cualquier caso, y regresando a la tesis vitalista de la vida y la forma, expresión de dos tipos de alma bien diferentes: el alma clásica, tendente a la universalidad de la norma externa, y el alma moderna, que se refugia sobre sí misma para la configuración de un mundo nuevo. En Simmel, Rodin sería el arquetipo artístico de este tipo de alma, así como Stefan George sería su arquetipo poético, o Shakespeare el literario o dramático. En Ortega, el arquetipo artístico del arte moderno está representado fundamentalmente

por los impresionistas y los cubistas, o más genéricamente, por las nuevas artes de vanguardia.

Podemos pensar que no existe conexión alguna entre las tesis acerca del arte moderno de Simmel, para quien es un arte puramente individual y vitalista, y de Ortega, quien lo define principalmente desde la categoría del sujeto. No obstante, y sin remitir a la fácil asociación entre la vida y la subjetividad, esta pequeña cita del *Rodin* de Simmel puede aclararnos la confusión:

La estatuaria antigua buscaba la lógica del cuerpo, Rodin buscaba la psicología del cuerpo. Pues la esencia misma de la modernidad es el *psicologismo*, la tendencia a vivir e interpretar el mundo según nuestras reacciones interiores, hasta convertirlo en un mundo interior, disolviendo los contenidos sólidos en la fluidez del alma liberada de toda sustancia, cuyas formas ya solo pueden ser formas en movimiento (Simmel, 2020, 17).

Y por si todavía quedase alguna duda, paso al análisis del arte moderno desde la perspectiva de ambos autores.

El recorrido realizado desde el arte clásico al arte moderno se puede representar de forma gráfica con la dialéctica entre la vida y la forma. En el arte clásico la forma predomina sobre la vida. Conforme avanzamos hacia el arte moderno, sobre todo en el arte renacentista, observamos un equilibrio de fuerzas entre ambas potencias. Sin embargo, veíamos que el equilibrio renacentista era solo aparente, porque se lograba todavía desde el ideal griego o platónico de la forma externa. En el arte barroco, el equilibrio apelaba más al elemento anímico que al corporal-sustancial. Ahora, en el arte moderno, la vida o la subjetividad consigue emanciparse de la forma externa para revelarse desde sí misma, es decir, para darse una norma que no obedece a máximas alejadas del fluir vital, sino que operan de acuerdo con una lógica propia de desarrollo. Por eso las representaciones del arte moderno son tan dinámicas y, en cierto sentido, difíciles de comprender: porque para su comprensión es necesario adoptar el “punto de vista” del artista; o dicho desde los términos simmelianos, reproducir el acto de objetivación de una subjetividad que se toma como modelo por parte de la subjetividad creadora:

Empiezan las figuras a ser incognoscibles. En vez de pintar los objetos como se ven, se pinta el ver mismo. En vez de un objeto, una impresión, es decir, un montón de sensaciones. El arte, con esto, se ha retirado por completo del mundo y empieza a atender a la actividad del sujeto. Las sensaciones no son ya en ningún sentido cosas, sino estados subjetivos al través de las cuales, por medio de las cuales las cosas nos aparecen (Ortega y Gasset, 1987, 189).

El arte moderno es el triunfo de la personalidad libre, de la libertad sobre la necesidad (sea impuesta por la Naturaleza o por la Historia). Es el momento en el que el alma no obedece a nada más que a sí misma y desde sí misma da forma a la representación artística. Es el tiempo de la “pura ley interna de la individualidad” (Simmel, 2020, 45).

²⁸ Una nota característica del pensamiento de Simmel es el planteamiento de dialécticas que a priori parecen insalvables, de carácter transhistórico, pero que después, en el momento en el que son revestidas con el contenido típico de ciertas formas extraídas de un análisis contextualizado de la realidad social, se disuelven por mediación de un tercer elemento. En el caso de la tensión individual-universal, el tercer elemento es la universalidad de lo individual.

Este tercer elemento es que parece que Adorno no ha captado en todo su sentido cuando le critica a Simmel un exceso formalista por el que abandona la concreción de la que parte, e instalando su metafísica de la vida en abstracciones que no se vuelven a poner en conexión con los acontecimientos históricos de los que se extraen.

Ortega encuentra en Paul Cézanne un nuevo punto de inflexión en la historia de la evolución artística de la pintura por cuanto, al modo como la fenomenología radicaliza el subjetivismo cartesiano (salvándolo, según Husserl, del solipsismo), pasa a pintar ideas geométricas, es decir, realidades psíquicas habitadas por objetos irreales²⁹:

En la impresión se ha llegado al minimum de objetividad exterior. Un nuevo desplazamiento del punto de vista sólo era posible si, saltando detrás de la retina -sutil frontera entre lo externo y lo interno-, invertía por completo la pintura su función y, en vez de meternos dentro de lo que está fuera, se esforzaba por volcar sobre el lienzo lo que está dentro: los objetos ideales inventados (Ortega y Gasset, 1987, 191).

6. Conclusiones

En el punto 3 ya esboqué el que, para Simmel, es el problema central de la teoría del arte, filosofía del arte o estética: ¿qué es lo que vemos cuando vemos una obra de arte? La cuestión no es tan fácil como parece porque, en primer lugar, tenemos que aclarar si aquello que contemplamos de la obra, y que despierta en nosotros mayor o menor deleite estético, es una parte de la realidad o no. Esto nos pone sobre la pista del segundo problema central de la estética, acerca de la naturaleza del arte en relación a la realidad, o sobre la relación entre el arte y la realidad: ¿El arte es parte de la realidad, reflejo suyo, o copia? Y este problema, a su vez, nos lleva al tercer gran problema estético: ¿cuál es el objetivo del arte? De este modo, la pregunta central de la teoría del arte nos plantea tres problemas fundamentales, problemas a los cuales vamos a buscar una respuesta de acuerdo con el recorrido trazado.

La respuesta al primer problema había quedado planteada en ese mismo punto 3 de la siguiente manera: lo que vemos al contemplar una obra de arte es el resultado de un proceso de subjetivación-objetivación realizado desde una subjetividad sobre otra subjetividad. Diremos, entonces, que la obra de arte consiste en un proceso hermenéutico inagotable que se produce entre una subjetividad que contempla la obra y otra subjetividad, que se mantiene latente tras la objetividad representada. Esta subjetividad, podríamos concluir fácilmente, es la subjetividad creadora o la subjetividad del artista que crea la obra. Pero Simmel nos advirtió anteriormente que la “unidad creadora” que reposa a la base de toda singularidad estética, es decir, de toda obra de arte, es la “vivencia artística”, es decir, la relación de reciprocidad e intimidad que la subjetividad del artista establece con la subjetividad que extrae de la objetividad que

toma como modelo para crear su obra. Así, más que una subjetividad, la subjetividad creadora, es una estructura que congrega y pone en diálogo a dos subjetividades (contando con la subjetividad contemplativa, podríamos decir incluso tres).

Tomemos como ejemplo *El bufón el Primo* de Velázquez (1645), uno de los retratos más bellos, sinceros y expresivos del barroco español.

¿Qué vemos? ¿Un enano sentado en el suelo que nos mira? Esa sería, de nuevo, la respuesta fácil. Démonos cuenta por lo pronto de que el modo como la luz resbala por el cuerpo del bufón y el modo como éste nos mira serían completamente diferentes si Velázquez, en lugar de situarse frente a él, lo hiciese escorado al lado derecho o al lado izquierdo. Ahí aparece la “perspectiva” del artista, transformando la representación. Pero todavía hay más. Si de Ortega pasamos a Simmel, resulta que la “perspectiva” adquiere un carácter espiritual definitivo en virtud del cual lo que vemos ya no es el bufón Primo, sino a la subjetividad de ese cuerpo animado que la subjetividad *velazquina* captó en su momento, y que reproduce en la objetividad del retrato.

Dicho de otro modo, lo que vemos es lo que ve el artista, no a través de sus ojos, sino a través de su alma (sin obviar que el proceso de configuración de la subjetividad en objetividad no es capaz de expresar toda esa subjetividad por completo³⁰). En Simmel, podríamos decirlo así, hay una radicalización de la idea orteguiana de la “perspectiva” que, no en vano, no oscurece su objetividad, que en el proceso de la “vivencia artística” aparece en una tensión dialéctica con la subjetividad que trata de codificarla según una nueva subjetividad.

Supuesto que esto sea así, la obra de arte no es sino una instancia objetiva mediadora entre tres formas distintas de subjetividad, y en dos momentos distintos. En el “momento creativo”, entre la subjetividad representada y la subjetividad representadora; en el “momento contemplativo”, entre la subjetividad representada-representadora³¹ y la subjetividad contemplativa. Entonces, y ahora damos respuesta a la segunda pregunta, la obra de arte o el arte mismo no es un pedazo de la realidad, tampoco un símbolo de lo real (por lo que decimos de que lo que vemos no es símbolo de una realidad, sino transformación de la realidad por la vía de la subjetividad *genial*), sino un mundo *aparte*, allende de la realidad. Es el mundo del artista, forma originaria (y no deformada) del mundo del arte. Decimos entonces que el arte, moviéndose entre la forma y la vida, sirviendo de expresión para ambos elementos de la realidad, está más allá de la realidad; se configura como una nueva realidad³².

²⁹ Un buen entendedor en la historia del arte pictórico se habrá percatado de los muchos errores que hay en la teoría evolutiva expuesta por Ortega. Estos errores son intencionados, deformaciones de una realidad espiritual-evolutiva que le sirven para confirmarse a sí mismo como el Cézanne de la filosofía, último estadio de la historia de la filosofía. A pesar de esta intencionada deformación de la historia de la pintura occidental, el análisis orteguiano es, desde el punto de vista filosófico, de una admirable y exquisita precisión.

³⁰ Para eso, para recrear la subjetividad de un modo intuitivo y no conceptual, la subjetividad contemplativa se pone frente a la subjetividad creadora en un juego dialéctico de acercamiento-distanciamiento.

³¹ Porque la subjetividad que late bajo la objetividad de la obra es la subjetividad del modelo transida de la subjetividad del artista, o, con Ortega, de su “punto de vista”. No vemos a Primo, sino la imagen de Primo que se ha formado Velázquez al hacer su retrato.

³² En cuanto expresión vital, forma abstracta para la vida, es capaz de tomar el material empírico inmediatamente dado para, desde éste, crear un mundo irreductible al mundo de la ciencia, de la moral o de la política.

No olvidemos que esta misma tesis del arte como un mundo nuevo, como un pedazo de realidad que nos dice las cosas del mundo desde una perspectiva inédita, de tal forma que se puede concebir a cada artista como un estilo propio en sí mismo, también la plantea Ortega en “Ensayo de estética a manera de prólogo” de 1914. No obstante, como señala Philip Silver en “La estética de Ortega”, esta idea es más próxima a la fenomenología husserliana. Sin negarle validez a la tesis propuesta por Silver, con este artículo he querido poner de manifiesto una influencia, la de Simmel³³, que a mi juicio queda bastante clara si tenemos en cuenta, desde la perspectiva exclusivamente estética (más allá de las evidencias objetivas generales de la relación de influencia, indicadas al comienzo del artículo), que la idea de la que parte Ortega para desarrollar una historia de las artes es puramente simmeliana.

Y si bien es cierto lo que señala Domingo Hernández en “Cézanne y la estética de los contornos” de que el modo que tiene Ortega de entender la historia del arte como una evolución de las cosas a las ideas es un tema clásico, no menos cierto es, de nuevo, que la idea nuclear sobre la que erige esa teoría, la idea de una ley vital que rige los procesos de desenvolvimiento histórico del arte y de la filosofía, no puede entenderse sin la dialéctica entre la vida y la forma de la ontología simmeliana, que el propio Simmel también elevó a condición de ley histórica. Por otro lado, y para terminar, el mismo Silver indica que Ortega fue el primero en señalar las coincidencias entre el cubismo y la fenomenología. Lo que yo defiendo, o lo que he tratado de demostrar, es que, si Ortega es efectivamente el primero en realizar esta comparación, lo es gracias a la mediación de Simmel.

7. Bibliografía

- Gembillo, Fabio. *José Ortega y Gasset, crítico del pensamiento clásico tedesco*. Nápoles, Instituto italiano per gli studi filosofici, 2009.
- Hernández Sánchez, Domingo. “Cézanne y la estética de los contornos”. *Volubilis: Revista de pensamiento*, 8, 2000, pp. 171-198.
- Hernández Sánchez, Domingo. “Índice de conceptos, onomástico y toponímico”. Ortega y Gasset, J. *Obras completas*. Tomo X, Madrid, Taurus, 2010, pp. 719-1268.
- Monfort Prades, Juan Manuel. “La idea de cultura en Simmel como fuente de inspiración para Ortega”. *Revista de Estudios Ortegaianos*, 22, 2011, pp. 173-196.
- Pérez Cavana, María. “La aproximación estética a la vida en las figuras de G. Simmel y Ortega y Gasset”. Domínguez, A. Muñoz, J. y de Salas, J. (coords.). *El primado de la vida. (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 169-176.
- Orringer, Nelson. *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid, Gredos, 1979.
- Ortega y Gasset, José. “El sobrehombre”. Ortega y Gasset, J. *Obras completas*. Tomo I, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 91-95.
- Ortega y Gasset, José. “Arte de este mundo y del otro”. Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 103-128.
- Ortega y Gasset, José. “Sobre el punto de vista en las artes”. Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 175-194.
- Ortega y Gasset, José. “La verdad no es sencilla”. Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 214-222.
- Ortega y Gasset, José. “Jorge Simmel”. Ortega y Gasset, J. *Obras completas*. Tomo III, Madrid, Taurus, 2010, p. 742.
- Ortega y Gasset, José. “La deshumanización del arte”. Ortega y Gasset, J. *Obras completas*. Tomo III, Madrid, Taurus, 2010, pp. 847-876.
- Ortega Y Gasset, José. *Goethe desde dentro*. Ortega y Gasset, J. *Obras completas*. Tomo V, Madrid, Alianza Editorial, 2010, pp. 109-249.
- Ortega Y Gasset, José. “Para una psicología del hombre interesante”. Ortega y Gasset, J. *Obras completas*. Tomo V, Madrid, Alianza Editorial, 2010, pp. 182-194.
- Silver, Philip. “La estética de Ortega”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 22, 2, 1973, pp. 291-309.
- Simmel, Georg. *Schopenhauer und Nietzsche*. Leipzig, Verlag von Duncker und Humblot, 1907.
- Simmel, Georg. *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*. Klinkhardt, W. (Ed.). *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays von Georg Simmel*. Leipzig, Philosophisch und soziologische Bücherei, 1911, pp. 245-277.
- Simmel, Georg. “La trascendencia de la vida”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 89, 2000, pp. 297-313.
- Simmel, Georg. “El conflicto de la cultura moderna”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 89, 2000, pp. 315-330.
- Simmel, Georg. *Goethe*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2005.
- Simmel, Georg. *Rembrandt*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.
- Simmel, Georg. *Rodin*. Madrid, Casimiro, 2020.
- Zamora Bonilla, Javier. *Ortega y Gasset*. Barcelona, Plaza Janés, 2002.

³³ Dicho solo de paso, Simmel y Husserl mantuvieron una relación de amistad, hasta el punto de que el segundo acudía con frecuencia a las charlas que Simmel impartía en su propia casa, a la que también asistían grandes artistas e importantes académicos.