

Rumor de fiesta perpetua, o los Tres cuadros del vino de José Ortega y Gasset

MANUEL CANGA SOSA

Universidad de Valladolid

Rumour of a perpetual feast, or Tres Cuadros del vino by José Ortega y Gasset

Abstract

In this article we will review the *Tres cuadros del vino* (*Three pictures of wine*) that Ortega y Gasset wrote in 1911, in which he questions the fundamental aspects of a scene of literary inspiration that gravitates on enjoyment and has excited the imagination of poets, artists and philosophers from different periods. It is interesting due to the way that it interprets pictorial images, that it differentiates styles and also for having focused its attention on a theme of profound cultural repercussions, that enlightens us about the relationship between gods, men and beasts. His study will help us to better understand the work of three masters of European painting, and to delineate more accurately the meaning of a mythical scene that represents the transforming power of wine.

Key words: Ortega y Gasset. Wine. Titian. Poussin. Velázquez.

Resumen

Nos ocupamos en este artículo de revisar lo expuesto por Ortega y Gasset en un escrito de 1911 titulado *Tres cuadros del vino*, porque en él se interrogan los aspectos fundamentales de una escena de inspiración literaria que gravita sobre el goce y ha excitado la imaginación de poetas, artistas y filósofos de distintas épocas. Interesa por su manera de interpretar las imágenes pictóricas, marcar diferencias entre estilos y haber fijado su atención en un tema de profundas repercusiones culturales que nos ilustra acerca de la relación entre los dioses, los hombres y las bestias. Su estudio ayudará a entender mejor la obra de tres maestros de la pintura europea y perfilar con más criterio el sentido de una escena mítica que representa la potencia transformadora del vino.

Palabras clave: Ortega y Gasset. Vino. Tiziano. Poussin. Velázquez.

ISSN. 1137-4802. pp. 9-22

1

En la tercera sección de su artículo sobre los *Tres cuadros del vino*¹, Ortega incluyó una nota a pie de página para advertir que se había animado a escribirlo tras haber leído en un libro de Julius Meier-Graefe que el cuadro de Tiziano mostraba “el episodio de un día de libertinaje” y el de Poussin la “felicidad hecha norma”, demostrando así que se trata de un texto motivado por la lectura de otro texto que alude de forma implícita a la temática del goce y ha fijado su

¹ *Obras Completas*, II, Revista de Occidente, Madrid, 1957, 50-58. En las *Notas a la edición* del segundo tomo de las *Obras Completas* publicadas en 2004 por la Fundación José Ortega y Gasset (Taurus, Madrid, 841) se explica que el texto fue incluido en la sección de

La vida en torno en la primera edición de *El Espectador* (1916) y, antes, en el periódico argentino *La Prensa* el 1 de enero de 1913. Mantienen la fecha original de 1911.

² *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1990, 267.

atención en los aspectos morales de la representación pictórica. La cultura, decía Umberto Eco, podría ser pensada como “una cadena de textos que instruyen a otros textos, de concreciones enciclopédicas que lentamente se transforman entre sí, de forma que las viejas van dejando sus huellas en las nuevas”².

No era la primera vez que Ortega citaba a ese crítico alemán, pues ya lo había mencionado en un artículo publicado en *El Imparcial* el 19 de julio de 1908, donde reconocía su valor por haberse atrevido a criticar a un imperialista como Arnold Böcklin, cuyas pinturas habían conmovido a esas doncellas “de carnes tan blancas y tan quietas, de almas góticas y hacendosas, que llevan miel sobre las pestañas y una abeja en el corazón”. Dos años más tarde volvería a mencionarlo a propósito de la publicación de su *Viaje de España* para denunciar la “impertinencia” de sus juicios sobre nuestro país y reconocer, no obstante, el interés de sus opiniones sobre los grandes hombres, los hombres dignos de admiración, esos hombres que “pueden pesar lo que un pueblo, más que un pueblo”³. Por ejemplo, el Greco.

³ Véase «Meier-Graefe» (96-98) y «Viaje de España» (527-531), incluidos en el primer tomo de las *Obras Completas* (Revista de Occidente, Madrid, 1957).

⁴ *Nueva medicina espiritual, Psicoanálisis, ciencia problemática y «La interpretación de los sueños -Una consulta»*, incluidos en el tomo primero de la edición Taurus (2004).

Quizás no fuera casual que también en 1911 hubiera publicado varios artículos⁴ para explicar a los lectores de habla hispana las aportaciones de Sigmund Freud, años antes de redactar una introducción para las *Obras Completas* traducidas por López Ballesteros, en la que aseguraba que su libro sobre la interpretación de los sueños era “una de las producciones más interesantes del pensamiento contemporáneo”, aunque mantuviera siempre una distancia prudencial y criticara con dureza algunas de sus propuestas. En *Nueva medicina espiritual* explicaba que Freud interpretaba los sueños “como aquel José que interpretó la pesadilla del faraón” y había conseguido en pocos años tantos adeptos como detractores, un “sinnúmero de enemigos rabiosos”. También decía que el psicoanálisis había empezado a actuar desde un pequeño rincón del mundo hasta convertirse en una terapéutica que permitía desvelar los contenidos expulsados de la conciencia, esos contenidos perturbadores que habían sido encerrados en una suerte de “sótano” mental denominado “inconsciente”. El psicoanálisis habría descubierto, mediante una técnica equiparable a la “confesión”, que todo se decide en nosotros por un “amor torcido y *non sanctus*”.

Aunque no sea este el lugar adecuado para interrogar su relación con el psicoanálisis –por exigir un estudio de mayor alcance y preparación–, sí quisiéramos señalar que su obra descubre en muchos puntos la influencia del pensamiento freudiano, sobre todo en lo concerniente a la repercusión de la sexualidad en la vida cotidiana y la actividad artística. Recordemos, por ejemplo, que en las *Meditaciones del Quijote*, publicado en 1914, había asegurado que el pensamiento “siente una fruición muy parecida a la amorosa cuando palpa el cuerpo desnudo de una idea”⁵, y en su *Prólogo para alemanes*, redactado veinte años después, que la operación de escribir “es un carácter sexual secundario y está en buena parte sometido a la evolución de la sexualidad en el individuo”, que implica al cuerpo del escritor y es capaz de despertar “sensaciones muy próximas a las voluptuosas”⁶. Sin olvidar que, en 1951, cuatro años antes de su muerte, volvería sobre el tema para afirmar que el *estilo* está siempre relacionado con el goce y es “una forma sublimada de la sexualidad”, agregando después una idea que ya había empleado en el citado *Prólogo* y delata su innegable exhibicionismo: “El escritor estiliza como el pavo real abre su reverberante cola”⁷.

Si el lector se animara a revisar su intento de formular una *Estética en el tranvía*⁸ mientras viajaba por las calles de Madrid en dirección a Cuatro Caminos, comprobaría que su punto de referencia no era otro que la belleza femenina; esa belleza que tantas miradas provocaba entre los españoles de su época, hasta el punto de afirmar que el “cálculo” de esa belleza serviría de “clave para todos los demás reinos de la valoración”, incluyendo la ética. Y si hiciera lo propio con sus *Tierras de Castilla* que no tuvo reparos a la hora de comparar los “ábsides redondos” de una capilla románica con “senos de mujer”, y un paseo matutino por los alrededores de Sigüenza con algo más que un encuentro de corte platónico, transformando el paisaje que le rodeaba en el cuerpo de una figura virginal complaciente: “Nos parece que somos los primeros en hendir a nuestro paso el aire puesto sobre el paisaje, y este mismo parece que se abre a nosotros con el poco de resistencia necesario para que nos percatemos de que somos los que rompemos esta vía hacia su corazón”⁹.

5 *Meditaciones del Quijote, Obras Completas*, I, Revista de Occidente, Madrid, 1957, 333.

6 *Prólogo para alemanes, Obras Completas*, VIII, Revista de Occidente, Madrid, 1962, 33.

7 «Anejo: en torno al “Coloquio de Darmstadt, 1951”» (*Pasado y porvenir para el hombre actual, Obras Completas*, IX, Revista de Occidente, Madrid, 1962, 637). “En nada como en nuestra preferencia erótica se declara nuestro más íntimo carácter” («Para una psicología del hombre interesante», IV, 1957, 474).

8 *El Espectador-I*, II, 38

9 *El Espectador-I*, II, 45. La estructura de esta frase demuestra la existencia de una íntima relación entre el lenguaje y el deseo, que admite diferentes gradaciones y niveles de excitación. El marqués de Sade hizo declarar a Mme. Delbène en el primer volumen de *Juliette* (Fundamentos, Madrid, 1977, 72) que la energía de los miembros empalmados podría comunicarse a sus discursos y aumentar su “elocuencia”. Roland Barthes afirmó en *El placer del texto* que la escritura es la “ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra” (Siglo XXI, Madrid, 1995, 14).

Merece la pena que nos ocupemos de revisar los *Tres cuadros del vino* porque en este pequeño artículo nos ofrece una vía para reflexionar sobre la evolución de los estilos artísticos y las representaciones mitológicas, que tratan sobre los aspectos fundamentales de la experiencia humana, si bien es cierto que los mitos paganos representados durante el Renacimiento se habían convertido ya en pura literatura gracias a la insistencia de los humanistas italianos, que hicieron todo lo posible por recuperar la gloria de la antigua Roma, despreciando lo que empezaron a llamar *Edad Media*: una época de barbarie y oscurantismo sometida a la influencia de los pueblos godos, “una especie de despiste de diez siglos”, decía Roca Barea¹⁰, un “agujero negro” en la historia de la humanidad. Las bacanales representadas por Tiziano y Poussin para un grupo de espectadores privilegiados forman parte de unas fantasías que deben más a los relatos literarios que a la presunta realidad histórica, llevando Velázquez el tema a otro nivel de representación visual, a otro plano de expresión.

¹⁰ *Imperiofobia y leyenda negra*, Madrid, Siruela, 2019, 176.

2

Ortega ha demostrado una asombrosa capacidad para manejar los hilos de la retórica y envolver a sus lectores en las redes de un discurso repleto de imágenes metafóricas, pues, como bien explicaba Julián Marías, la metáfora se integra en su obra como un “punto de convergencia *imprescindible* de la literatura con la filosofía”¹¹. El artículo nos ofrece un amplísimo repertorio de figuras literarias que van desde las aliteraciones (“vino divino”) a los epítetos (“costra baladí y grosera”), pasando por las analogías (“como perennes corazones”, “como tabor chino”), prosopopeyas (“pámpanos lascivos”), metáforas (“gémula iridiscente”), hipérboles (“problema cósmico”) o anáforas (“Antes, mucho antes”), sin olvidar las preguntas retóricas y las apelaciones al lector, que repiten los tópicos de una tradición que se remonta a los orígenes del teatro: “¿Os reís de que me parezca el vino un problema cósmico? (...) Yo también sonrío”.

¹¹ Ortega. *Circunstancia y vocación*, Obras IX, Revista de Occidente, Madrid, 1982, 431. En el mito y el lenguaje, decía Cassirer, actúa la misma forma de concepción espiritual: “la forma del pensar metafórico” que intensifica la “intuición sensible” (*Esencia y efecto del concepto de símbolo*, FCE, México, 1975, 144 ss).

Está dividido en cuatro secciones y arranca con una alusión a los “temas eternos” del arte, esos “misterios cardinales” que laten en la “penumbra de la historia” y vuelven a aparecer cada cierto tiempo en las obras de los

grandes artistas, porque éstos trabajan sobre un repertorio limitado de asuntos que representan las preocupaciones de su época, sus inquietudes principales, llevándole a advertir que esos temas “pueden servirnos como confesionarios de la historia”, con toda la densidad semántica de la palabra *confesión*¹², también nombrada, según vimos, en uno de sus artículos sobre psicoanálisis.

El vino sería para Ortega un problema “tragicómico”¹³ que los tres grandes pintores habrían tratado de distintas maneras¹⁴; un “problema cósmico” que su época –también la nuestra– despojó de su mágica potencia divina para convertirlo en una cuestión sanitaria, “higiénica”. Mucho antes de que fuera un “problema administrativo”, decía, era el vino un “dios”. En este punto, se muestra incisivo y tajante: la suya es una época de “prosaísmo”, aquejada de “hipertrofia administrativa”, de “enfermizo prurito por la previsión y el burgués acomodo”, incapaz de apreciar ni sentir en sus propias carnes el valor simbólico del vino, su poder de transformación, que enseñaba “a los pies la danza” y encendía las “pupilas” de los hombres antiguos, los cuales vivían en un “mundo de una pieza” que no distinguía lo material de lo espiritual.

La primera parte finaliza con una yuxtaposición de imágenes que subrayan la potencia natural de los dioses grecolatinos y la idea de un exceso inagotable, llegando a definir a la pareja formada por Baco-Dionisio como “un rumor de fiesta perpetua que cruza como un viento caliente las hondas selvas vivas”, que las cruza y atraviesa. Ortega se ha valido de una compleja imagen metafórica para sugerir la aparición de una fuerza imponente y abrasiva sobre el fondo de un espacio selvático. El concepto de *rumor* remite a esa masa de ruidos generados por el cortejo de los dioses y va seguido de una comparación alusiva al calor, lo cual nos hace sospechar que estamos ante la manifestación de un contenido sexual latente, justificado por el contexto festivo, la acción implicada en el verbo *cruzar* y la presencia de la *selva*. Una selva viva y profunda, que en el lenguaje de los sueños podría remitir a los genitales. La complicada topografía del aparato genital femenino, explicaba Freud, “hace que nos lo representemos frecuentemente con un *paisaje* con rocas, bosques y aguas”¹⁵. A fin de cuentas, ya vimos que Ortega había descrito

12 Según el *Diccionario de teología dogmática* (ELE, Barcelona, 1955), la palabra procede del vocablo latino *confiteor*, que significa *manifiesto*, y se inscribe en un proceso necesario para la absolución de los pecados que requiere *humildad*, designada por el Concilio de Trento como “roca de la virtud cristiana”.

13 Volvería a utilizar ese adjetivo para calificar al hombre en *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* (VIII, 1962, 215). En el tercer apéndice añadido a *La razón histórica* decía: “El tapiz de la historia que por su envés aparece lleno de tragedias, lleva bordadas en su revés innumerables escenas cómicas” (*Obras Completas*, XII, Alianza, Madrid, 1997, 326).

14 El *punto de vista* constituye uno de los aspectos fundamentales de su pensamiento, su manera de afrontar e interpretar la realidad, que “se ofrece en perspectivas individuales” (*Verdad y perspectiva*, II, 19). “La elección de un punto de vista es el acto inicial de la cultura” (*El tema de nuestro tiempo*, *Obras Completas*, III, Revista de Occidente, Madrid, 1957, 179).

15 Sigmund FREUD, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, *Obras Completas*, VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1987, 2217.

un paseo matutino en sus *Tierras de Castilla* –colocado justo antes de *Tres cuadros del vino* en la primera edición de *El Espectador*– que tenía una significación análoga e iba precedido de una frase que no requiere mayores explicaciones: “Estas salidas, muy de mañana, por los campos fuertes tienen un dejo de voluptuosidad erótica”.

La imagen podría remitir, asimismo, a los versos que abren el primer Canto del *Infierno*¹⁶, empleados por Dante para explicar que se hallaba en una selva oscura, en la mitad del camino de su vida, acusando la idea de confusión y caos: *Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, che la diritta via era smarrita*. Umberto Eco decía que el *pecado* podría ser una “selva” para el gran poeta florentino porque “toda la tradición patrística y medieval veía la *silva* como laberinto, lugar peligroso habitado por monstruos diabólicos y por ladrones, del que era difícil salir. Y una fuerte connotación de riesgo iba asociada a la noción de viaje por un bosque”¹⁷. La experiencia de un viaje arriesgado por lugares oscuros y peligrosos lleva implícita una considerable carga erógena, que se hace explícita en la imagen del infierno, empleada por Boccaccio para designar al sexo femenino en el *Decamerón*, lo mismo que la sima de Cabra evocada por Cervantes en *El celoso extremeño*.

La segunda sección está dedicada a comentar la pintura de Tiziano y arranca con un enunciado especulativo –“No creo que haya cuadro en el mundo tan optimista como éste”– que se prolonga con una brillante descripción de la escena, con sus cielos azules, sus nubes blancas y una variada gama de personajes que “beben, ríen, hablan, se acarician y duermen”. Ortega nos ha invitado a seguir la trayectoria de una interpretación que se abre por caminos diferentes y nos lleva del presente al pasado y del pasado al presente, de las formas a las ideas, fijando su atención en los detalles de una escena inspirada en ilustres fuentes literarias.

Para no extendernos demasiado¹⁸, diremos que Ortega ha asociado la escena a ese mágico momento de excitación que despierta la hermosura de los cuerpos bien formados “sobre un fondo campestre de oro y azul”, haciéndonos creer que “las almas son nobles, agradecidas y aptas para comprendernos y replicarnos”, y nosotros, espectado-

¹⁶ Dante ALIGHIERI, *La divina comedia, Obras Completas*, BAC, Madrid, 1994, 21.

¹⁷ *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992, 176.

¹⁸ Analizamos el cuadro en «La Bacanal de Tiziano», *Trama y Fondo*, 27, 2009, 43-54.



res, las figuras de un “tapiz” maravilloso que nos ata y envuelve. Podría haberse llamado “el triunfo del momento”, pues parece concebido para reproducir la imagen de uno de esos “momentos sublimes” que quisiéramos prolongar indefinidamente, hacer eterno e inmutable; el instante de una satisfacción que Ortega se ha atrevido a equipar a “la cima de la vida”. La intensidad de esa imagen estaría reforzada por el dinamismo de la estructura compositiva y el movimiento de los personajes, que parecen estar siguiendo el “compás” de la naturaleza. Los “ritmos”, apuntaba, son “los últimos secretos del cosmos, los módulos creadores de todas las cosas”. El vino habría otorgado a sus personajes “una momentánea intuición del máximo secreto”, transformando el movimiento en una danza.

Para rematar su lectura nos propone una hipótesis tan sugestiva como arriesgada: el cuadro de Tiziano mostraría “el punto de indiferencia entre el hombre, la bestia y el Dios”¹⁹, queriendo expresar con ello que el artista ha representado a una serie de

¹⁹ Gracián apeló a la oposición entre Dios y la bestia en *Oráculo manual y arte de prudencia*: “Hase de vivir con otros, y los ignorantes son los más. Para vivir a solas ha de tener, o mucho de Dios, o todo de bestia; mas yo moderaría el aforismo, diciendo: «Antes cuerdo con los más que loco a solas». Algunos quieren ser singulares en las quimeras” (*Obras Completas II*, Turner, Madrid, 1993, 241).

personajes reales, “de carne y hueso”, que han llegado a unirse con el cosmos, con ese “optimismo” absoluto que era “patrimonio de la supuesta divinidad” mediante la “intensificación de sus energías naturales, es decir, bestiales”. Sería, por tanto, la representación de una escena ajustada a los ideales de la estética renacentista, que trató de imponer un orden a las pasiones desatadas de los personajes míticos.

Bien distinta es su percepción del cuadro de Nicolás Poussin, que por aquellas fechas se encontraba un tanto deteriorado, lo cual le llevó a iniciar su comentario con una alusión a la potencia destructora del tiempo. Su cuadro ya no invitaría a la sonrisa, sino a la “elegía”, aunque aclarase de inmediato que su versión resultaba incluso más alegre que la de Tiziano, fallecido durante una epidemia de peste en 1576, cuya pintura dejaría “mal sabor de boca” al comprender los espectadores que “todo concluirá en un inmenso cansancio, en carnes ajadas, en músculos lacios”.

Los personajes de Tiziano son humanos; los de Poussin “dioses”, faunos, silenos, ninfas, sátiros. Su pintura forma parte de un mundo distinto que oscila entre posiciones antagónicas, ese mundo barroco que arrastraba “al misticismo o al racionalismo”. Sus personajes “beben sin emborracharse”, lo que equivaldría a negar el exceso que esos dioses prometían. El pintor francés sería un “romántico de la mitología clásica”, un nostálgico que habría representado a la bestia más cercana a Dios que el hombre, pasado el tiempo ya del sueño renacentista, de la “orgía tizianesca”.

Si comparásemos ambos cuadros, enseguida notaríamos diferencias de composición y factura que afectan al sentido de la representación, mucho más abierta y dinámica la de Tiziano, con mayor número de matices y detalles que enriquecen su valor pictórico, a lo cual podríamos agregar la sensación de vida que transmite, su potencia plástica, su sensualidad²⁰. Los personajes de Poussin parecen acartonados y no se integran de igual modo en el espacio de una escena que también posee una densa arboleda, montañas azuladas y cielos crepusculares. La figura de Cupido colocada sobre el eje vertical resulta demasiado artificiosa y ha venido a reemplazar al símbolo del vino pintado por Tiziano en el centro de la composición, compitiendo con la imagen de la bella Ariadna, que se estira sin pudor al borde del riachuelo.

²⁰ Panofsky explicó que el movimiento neoplatónico iniciado por Ficino “desempeñó un papel esencial en la glorificación, casi santificación, de la experiencia erótica y estética”, siendo el primero en utilizar la expresión “amor platónico”. La mayoría de los libros que trataban sobre el amor en la primera mitad del siglo XVI se imprimieron en Venecia (*Tiziano. Problemas de iconografía*, Akal, Madrid, 2003, 115).

Ortega ha experimentado ante el cuadro de Poussin una “reacción amarga” por excluirnos de la “alegría” representada, una felicidad tan “irreal como estos dioses y estas ninfas”, pero dioses, al fin y al cabo, dioses que existen en el cuadro, siendo este el argumento utilizado para llevarnos ante Velázquez, que se habría limitado a pintar un puñado de truhanes que parecen sacados del patio de Monipodio. Dice así: “Y he aquí que nuestro Velázquez reúne unos cuantos ganapanes, unos pícaros, hez de la ciudad, sucios, ladinos e inertes. Y les dice: «Venid, que vamos a burlarnos de los dioses»”. Para representar a aquel dios vengativo y salvaje del que hablan los autores antiguos, Velázquez habría elegido a un “mozacón rollizo, de carne linfática”, rebajando la bacanal a una simple “borrachera”.



Su pintura destaca por el carácter escultórico de las figuras, los colores pardos y el tratamiento caravaggiesco de la iluminación, con un contraluz diseñado para ampliar el espacio y producir efectos de relieve. Podría verse como la parodia de una coronación que ha prescindido de ese componente femenino que llenaba de erotismo los cuadros ya citados y muestra, a decir de Ortega, mucha “burla” y “desafío”. Sorprende que no reparase en la ausencia de figuras femeninas y no ampliara el tema, sobre todo

teniendo en cuenta lo que antes señalamos a propósito de la conexión entre la belleza de la mujer y la estética. Años después llegaría a afirmar en su «Epílogo al libro *De Francesca a Beatrice*», de 1924, que la historia “ha avanzado según un rito sexual”²¹, advirtiendo en otro lugar que “el sentimiento amoroso tiene, como todo lo humano, su evolución y su historia, que se parecen sobre manera a la evolución y la historia de un arte”²². Decía también que Tiziano y Poussin eran pintores de temperamento religioso, pero Velázquez un “gigante ateo, un colosal impío” que habría preparado el camino hacia nuestra época, donde ya no hay bacanales, sino borracheras.

²¹ *Obras Completas*, III, 320.

²² «Para la historia del amor», III, 440.

Ortega volvería a ocuparse de Velázquez en un estudio más detenido que le llevaría a matizar sus ideas y advertir que “nuestro pintor” habría intentado buscar la “raíz de todo mito” en su “logaritmo de realidad”. Sus mitologías responderían al deseo de invertir el mito, volverlo del revés, “y en vez de dejarse arrebatar por él hacia un mundo imaginario obligarlo a retroceder hacia la verosimilitud”²³. En otros términos: Velázquez habría rebajado el componente imaginario de la escena para llevarla a pie de calle y mostrar que los dioses caminan entre los hombres, como Dios entre pucheros, que decía Santa Teresa, ayudando “en lo interior y exterior”²⁴. No se trataría ya de expulsar a los dioses a “escobazos”, según decía en 1911, sino de interpretar la función del mito desde otro ángulo, desde otra perspectiva: “De este modo la jocunda fantasmagoría pagana queda capturada dentro de la realidad, como un pájaro en la jaula”.

²³ Velázquez, *Obras Completas*, VIII, Revista de Occidente, Madrid, 1962, 481.

²⁴ *Libro de las Fundaciones*, *Obras Completas*, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1994, 340.

3

El vino aparece en muchos pasajes de la literatura clásica. Cervantes lo introdujo en *El licenciado Vidriera*, con alusión literal al “dios de la risa”, y en el capítulo XIII de la segunda parte del *Quijote*, donde Sancho se vio forzado a demostrar su talento de catador tras picarse con el escudero del Caballero del Bosque, sin olvidar aquel pasaje en el cual arremetía el ingenioso hidalgo contra un cuero de vino tinto por pensar que era un gigante, inundando el aposento de la venta tras su batalla ficticia. En este episodio, incluido en el capítulo XXXV de la primera parte, se aludía al parecido entre el vino y la sangre, que evoca, por extensión, al sacramen-

to de la eucaristía, prefigurado en el pasaje del Antiguo Testamento referido a Melquisedec (Gn 14,18).

Los especialistas²⁵ han explicado que el bautismo de sangre se practicaba en los cultos de Mitra, Cibeles y Atis, que fue enloquecido por la diosa Madre y acabaría mutilándose. El iniciado recibía un baño de sangre de un animal sacrificado en el contexto de una ceremonia de profunda significación religiosa. Si era un toro, la ceremonia se llamaba *tauróbolo*; si macho cabrío *crióbolo*. Tras ese baño, que tenía lugar en el interior de una fosa, el iniciado ofrecía a la diosa Cibeles los genitales cortados de la víctima. Se sospecha que podrían haberse cometido crímenes rituales en algunas de las celebraciones dedicadas a aquellas terribles divinidades paganas, pues, según relata Tertuliano en su *Apologético*²⁶, los sacerdotes que participaron en las inmolaciones a Saturno –quizás Moloc o Baal Ammon– en Cartago fueron colgados vivos en los árboles de su templo durante el proconsulado de Tiberio.

²⁵ Charles GUIGNEBERT, *El cristianismo antiguo*, FCE, México, 1997, 77 ss.

²⁶ TERTULIANO, *Apologético*, Gredos, Madrid, 2001, 81. Werner Jaeger explicó que los textos apologéticos estaban dirigidos a una minoría de letrados con responsabilidades de gobierno y fueron redactados para exculpar a los cristianos de las acusaciones de ateísmo, subversión y canibalismo (*Cristianismo primitivo y paideia griega*, FCE, Madrid, 1995, 45).

El cristianismo habría incorporado al rito de la eucaristía elementos provenientes de unas celebraciones cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos y podrían responder a la necesidad de fortalecer los vínculos entre los miembros de la comunidad, llevando a cabo una transformación milagrosa que haría del vino metáfora de la sangre; la sangre de una alianza nueva y eterna, según explicaron los evangelistas: San Mateo (Mt 26,27), San Marcos (Mc 14,24) y San Lucas (Lc 22,20). Fue comentado también en la *Epístola a los Corintios* (1 Cor 11,25), donde San Pablo advertía a sus lectores que, cuantas veces comieran de ese pan y bebieran de esa copa, anunciarían “la muerte del Señor hasta que venga”. Tertuliano declaró al final del citado texto que la sangre de los cristianos era la “semilla” que los haría crecer en número, a pesar de las torturas y ejecuciones. Semilla de vida nueva.

El vino ha desempeñado la función de un objeto excesivo que lo mismo se utilizaba para acelerar los protocolos del cortejo amoroso, olvidar las penas o representar misterios de muerte y resurrección. De ahí que ocupase un papel decisivo en las festividades religiosas y fuera a veces prohibido. Los israelitas que hacían votos a Dios debían abstenerse de vino y de todo

lo que pudiera embriagar (Nm 6,2). El *Eclesiástico* (19,2) dice que el vino y las mujeres desacreditan a los sensatos y “hacen apostatar a los sabios”, Oseas que “la deshonestidad, el vino y la embriaguez quitan el buen sentido” (Os 4,11) y el *Cantar de los cantares* lo compara varias veces con los placeres de la carne, advirtiendo, no obstante, que el amor es más agradable que el más exquisito de los vinos. Como indicaba García Morente, discípulo aventajado de Ortega, los amigos beben en copas diferentes, pero los amantes sacian su sed en el mismo vaso²⁷.

²⁷ Ensayo sobre la vida privada, Escritos desconocidos e inéditos, BAC, Madrid, 1987, 347.

Ortega se vio llevado a redactar este curioso artículo tras haber leído una frase que aludía a dos cuestiones tan jugosas como la felicidad y el libertinaje –que rebasan el dominio de la experiencia estética y nos llevan al de la ética–, lo cual demuestra que algunas palabras son capaces de provocar el deseo de escribir y saber más, aunque el escritor no sepa cómo terminar y vaya desplazándose en otras direcciones, saltando de un tema a otro. Bastaría, en cualquier caso, con observar el cuadro detenidamente para comprobar que Tiziano ha excluido los aspectos más ásperos e inquietantes de las antiguas bacanales, donde, según parece, se practicaban toda clase de abominaciones.

Tal es así que en un célebre episodio de las *Metamorfosis* –basado, seguramente, en las *Bacantes* de Eurípides–, escuchábamos a Tiresias decirle a Penteo que sería descuartizado si no rendía culto al hijo de Sémele, no sin antes señalar que sería más dichoso si no pudiera contemplar aquellos atroces espectáculos: “¡Cuán feliz serías si tú también estuvieras privado de esta luz y no vieras los sacrificios de Baco!”²⁸. Más violento fue Ribera al pintar a Ticio encadenado a una roca del Tártaro, mientras un águila devoraba sus entrañas por haber intentado seducir a una amante de Júpiter, según la versión conservada en el Museo del Prado.

²⁸ OVIDIO, *Metamorfosis*, Cátedra, Madrid, 1999, 300.

El cuadro de Tiziano podría ser visto como una representación de placer que no muestra la violencia propia del libertinaje, según la definición propuesta por el marqués de Sade, que puso en boca de uno de sus personajes las siguientes palabras: “extravío de los sentidos que supone el total quebramiento de todos los frenos, el más soberano desprecio por todos los prejuicios, la completa destrucción de cualquier culto, el más

profundo horror por cualquier tipo de moral; y todo libertino que no haya llegado a este grado de filosofía, dando constantemente bandazos entre la impetuosidad de sus deseos y sus remordimientos, jamás podrá ser completamente feliz”²⁹.

Resulta curioso que la felicidad haya sido designada en este párrafo como el objeto último de una forma de ser y actuar basada en el desorden absoluto y la destrucción de las leyes religiosas, sin las cuales no habría fiestas de guardar ni posibilidad alguna de transgresión, ni deseos ni límites. Se trata de una propuesta que en el fondo fantasea con la idea de la muerte; una propuesta delirante. Como es sabido, el marqués de Sade intentó socavar los principios de una moral que se había ido consolidando a través de los siglos gracias a las aportaciones de los filósofos. Aristóteles decía, por ejemplo, que la felicidad era el supremo bien y estaba determinada por la práctica de la virtud³⁰; esa virtud que San Agustín definía como el “arte del vivir bien y de llegar a la felicidad inmortal”³¹. Incluso Kant, que dedicó su vida entera a reflexionar sobre las capacidades del entendimiento y combatir los desvaríos de la imaginación, afirmó que el sumo bien se compone de moralidad y felicidad, perteneciendo la existencia de Dios a la posibilidad misma del sumo bien³².

En la parte final de su artículo Ortega ha establecido una conexión directa entre la existencia de los dioses y la dimensión del *sentido*, explicando que el ser de los dioses designa “el sentido superior que las cosas poseen si se las mira en conexión unas con otras”; que designa, incluso, “lo mejor de nosotros mismos”. Los dioses serían algo así como la representación de las cualidades humanas llevadas al extremo de la perfección, una perfección que difícilmente alcanzarían los simples mortales: Afrodita sería la representación de la máxima belleza; Marte el soldado más valiente y aguerrido; Hefaiostos, el mejor herrero; Baco, el más bebedor.

La fórmula que ha empleado para expresar dicha conexión resulta significativa, porque refuerza la función de la palabra y el acto de enunciación, la función del verbo *decir*, repetido tres veces en dos frases consecutivas.

²⁹ Marqués de SADE, *Juliette 3*, Fundamentos, Madrid, 1986, 365

³⁰ *Ética nicomáquea. Ética eudemia*, Gredos, Madrid, 1985, 411.

³¹ *La Ciudad de Dios (2ª)*, *Obras completas*, XVII, BAC, Madrid, 2001, 925.

³² *Crítica de la razón práctica*, Alianza, Madrid, 2007, 240. Ortega explicó en *La razón histórica*, curso impartido en Lisboa en 1944, que los primeros maestros del hombre fueron los sueños y delirios. En otro momento diría: “Es curioso que el hombre de quien se dice que es el animal racional, lo primero en que empleó su razón fue en procurar perderla” (*Obras Completas*, XII, Alianza, Madrid, 1997, 256, 264).

tivas, en el penúltimo párrafo del artículo: “Decir que no hay dioses es decir que las cosas no tienen, además de su constitución material, el aroma, el nimbo de una significación ideal, de un sentido. Es decir que la vida no tiene sentido, que las cosas carecen de conexión”. Ortega ha acabado su artículo estableciendo una relación implícita entre el lenguaje, que es el campo de la palabra, y los dioses, que definen la existencia del sentido, su energía y su poder de transformación: decir que no hay dioses es decir... que la vida no tiene sentido.