

Antonio R. Romera

Ortega y Velázquez



NO de los modos más eficaces de acercarse a ciertas personalidades que nos deslumbran consiste en mirarlas tangencialmente o proyectándolas en la pantalla de algunos de sus temas transformados en obsesión. Sólo así, comprobando la reiterativa vuelta de las ideas que asedian un tema, estaremos cerca de aprehender el rasgo característico. En buenas cuentas con ello no hacemos sino enfrentar a ese hombre con una de sus circunstancias: con la circunstancia del asunto preferido. En la medida en que comprendamos la psicología de Birotteau penetremos en la íntima raíz de Balzac, pues el perfumista de la ficción es trasunto cabal del autor.

A través del pintor Diego Velázquez vemos al escritor Ortega y Gasset. El sevillano ha sido durante largos años un tema obsesivo. E, inclusive, el libro último del filósofo tiene como título *Papeles sobre Velázquez y Goya*. El ciclo de su actividad se cierra con el nombre amado.

Planteada así la cuestión nos interesa decir que no pretendemos hacer creer que Ortega haya dirigido su mirada exclusivamente al pintor de *Las meninas*. Otros temas, otros asuntos, han movido el motor de su pensamiento. La metafísica de Ortega ha explorado campos más profundos. Pero no exageraríamos si tras esto afirmáramos que Velázquez viene en estas vistas con una palpitación en la

que no resulta arduo comprobar que se reproduce la del propio Ortega. Al pintar a Velázquez se está, como quien dice, pintando a sí mismo.

Vistas —como el mismo Ortega dice— tomadas desde ángulos que no son los acostumbrados en su ciencia. De todos modos estas porciones de materia pensada —si cabe expresarse así— iluminan todo el sistema de su filosofía contribuyendo a unificarlo, a darle coherencia.

Las parcas reflexiones nuestras están enderezadas a ver lo que le sucede a Ortega enfrentado a Velázquez. Y cómo es el pintor sevillano cuando lo vemos a través del cristal del pensador madrileño.

Pero debemos partir de un punto que parece alejado aparentemente de nuestro propósito.

Ortega y Gasset pertenece a una generación distinta a la conocida por generación del 98. Nace en 1887. En torno a la fecha epónima —1885— gira una especie de vagorosa galaxia de escritores de naturaleza diversa y de apetencias disímiles. En el centro está Américo Castro, que nace en 1885. Partiendo desde el más alejado, tenemos a Gabriel Miró y Díez-Canedo (1879). Viene luego un aislado: Ramón Pérez de Ayala (1880). En seguida, una pareja: Juan Ramón Jiménez y Eugenio d'Ors (1882). Sigue un grupo de tres, al que pertenece Ortega; le acompañan Marañón y Moreno Villa (1887). Otro grupo de tres: Fernando Vela, Ramón Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés (1888). Finalmente, cerrando la década, tenemos a Alfonso Reyes (1889).

Podemos dividir al grupo en dos partes. La parte de los escritores que se mueven exclusivamente en el dominio de la literatura. Son poetas, novelistas, críticos literarios, ensayistas, y sus desviaciones hacia los problemas que giran en torno a las artes figurativas deben considerarse como mínimas. No decimos que no existan. Decimos que en ningún caso constituyen un impulso deliberado. A este subgrupo pertenecen Gabriel Miró, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Américo Castro, Jarnés y Alfonso Reyes.

En el otro subgrupo están los escritores que de algún modo han

sentido la atracción de los problemas estéticos referidos a las bellas artes. Son, más que vagas excursiones a unos dominios ajenos, la búsqueda de problemas trascendentales y, a veces, el nervio de toda una actividad pensante y meditativa. Está constituido este núcleo por Díez-Canedo, Eugenio d'Ors, Gregorio Marañón, José Moreno Villa, Ramón Gómez de la Serna y Ortega. Atiende el primero fundamentalmente a la temática y a la historia del arte (conferencias sobre pintura española en la Universidad de Chile, *Los dioses en el Prado*). D'Ors ha tendido más que nadie en España a la indagación estética y sus libros son conocidos. Marañón ha escrito numerosos ensayos sobre el Greco. Gómez de la Serna y Moreno Villa han discurrido caprichosamente por diversos temas: Velázquez, Goya, Solana. Ortega —ya lo hemos dicho— se ha visto obsesionado por Velázquez.

¿Cómo se enfrentó al arte la generación del noventa y ocho? ¿Cómo lo ha hecho la que llamaríamos de 1910? El intento sólo de una respuesta perentoria y para salir del paso nos llevaría lejos. Digamos solamente que de uno a otro grupo se produce un cambio en las preferencias. Los del 98 se sintieron atraídos por el Greco. Ellos lo descubren, en cierto modo, tras los primeros deslumbramientos —¡tan fecundos!— de Cossio, que es un precursor. Y esa atracción que el candiota ejerce actúa negativamente en desmedro del pintor cuyos rasgos venían a considerarse como antipódicos de los definidores del de Candia. Se sentía desdén por Velázquez. Y aleccionador es el lenguaje que Unamuno utiliza para referirse al decantado *realismo* de don Diego.

No faltan en esa generación alusiones al sevillano. Pero su sensibilidad, su formación y sus circunstancias la llevó a gustar de todo lo que se expresara con cierta extremosidad —Greco, Goya. Una misma actitud, pero de signo contrario, nace en la generación siguiente. Desdeña los delirios crepitantes del candiota porque desplaza un tanto las líneas del comportamiento estético que la pléyade de 1910 tiene como norma. No podemos extrañarnos, pues, de algunas de las ironías de Ortega: “El buen Greco pretenderá *épater les bourgeois* haciendo en su presencia ejercicios de descoyuntamiento”.

El fenómeno de estas querencias y sus mudanzas por otras no es, por cierto, caprichoso. No se cambia el signo grequense en la generación de Américo Castro por el signo velazquino a impulsos de un simple propósito indeliberado. Responde el cambio a la evolución del gusto hacia una pintura de distinto perfil y, sobre todo, a un traslado del concepto y del punto de mira. En rigor se trata de que los noventaiochistas veían la pintura con ojos de literato y consideraban la obra pintada sólo en la medida en que era apta para sus juegos líricos. Es lo que hace precisamente don Miguel de Unamuno cuando situado frente al *Carlos II*, de Juan de Carreño, traza a su través un pavoroso diagnóstico de la realidad española. Para tales manipuleos ni siquiera es necesario que la obra posea valor artístico. Basta que sea *significativa*. “Nuestra reacción —escribe Ortega en su libro sobre Velázquez— tiene que consistir en evitar todo ese vago e irresponsable cabrilleo de sugerencias que sobre el área pintada reverbera...”

Estamos, pues, en el lado opuesto. Este grupo de escritores que preside la egregia figura de Ortega verá la pintura *desde su razón plástica*. Comprendemos muy bien que un filólogo posterior a esta generación haya intentado codificar en la estilística literaria ese mismo anhelo. El camino estaba abierto ya a la comprensión: “La obra de arte puede y debe tener contenidos valiosos por muchos motivos; pero si es obra de arte, una cosa le es esencial: que esos contenidos formen una construcción de tipo específico, que en sentido lato llamamos artística...” (Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*).

En las páginas de la revista que recibe la rectoría de don José se publican ensayos sobre altas cuestiones de estética. Allí aparecen las agudas conclusiones de Moreno Villa sobre la morfología de Rubens; el estudio de Alpatoff sobre *Las meninas*; el análisis de las teorías wölffinianas realizado por Angel Sánchez Rivero; la historia del realismo mágico, en trabajos de Franz Roh que marcan una época, y los ensayos de Ramón Gómez de la Serna sobre Goya.

Con esto tenemos una sola de las caras del problema. ¿Por qué Velázquez y no otro pintor? Sucede, sin embargo, que si el maestro

de *Las hilanderas* se lleva las miradas, en su torno vemos moverse figuras que a poco que nos fijemos aparecerán con rasgos estilísticos muy semejantes. Las preferencias van no sólo hacia Velázquez. Don Diego las comparte con Zurbarán y con Ribera. Se abrirá así el camino posteriormente a Sánchez Cotán, pintor este último que supone una resurrección estruendosa muy semejante a la que, por razones parecidas, se da en Francia con Georges de La Tour.

El auge de la pintura velazquina y de las normas afines es —ahora se ve claro— un movimiento universal, una característica que comienza a generalizarse en la cuarta década de nuestro siglo.

Debemos decir en seguida y sin ambages que el primer crítico —recalcamos—, el primer crítico que se anticipa al cambio de gusto que iba a difundirse a lo largo de esta primera mitad del siglo ha sido don José Ortega y Gasset.

Caravaggio, Georges de La Tour y Velázquez son los tres pintores —un italiano, un francés y un español— que centran el nacimiento de las nuevas preferencias. A cada uno de estos pintores corresponde un crítico que se ha hecho la voz de una fama reverdecida. Roberto Longhi difunde la gloria de Michelangelo Merisi, nacido en Caravaggio; Hermann Voss es el profeta de Georges Duménil de La Tour y José Ortega y Gasset inicia los primeros estudios *formalistas* sobre Diego de Silva y Velázquez.

Todavía debemos demostrar nuestra afirmación sobre la prioridad de Ortega.

En 1914-15 aparece en *Archiv für Kunstgeschichte* un estudio en el cual Hermann Voss atribuye el *Nouveau-Né* del Museo de Rennes al pintor lorenés Georges de La Tour. Es el comienzo de la fama de ese “genio raro y profundo”, como lo llama Paul Jamot. Los primeros trabajos de Longhi tienen una fecha muy posterior. A lo largo de los años 1928-1939 se publican en *Pinacoteca* sus *Quesiti caravaggeschi*. No olvidemos las fechas: 1914-15, para Georges de La Tour; 1928-39, para Caravaggio.

El primer ensayo en el cual Ortega y Gasset nos da un esbozo bastante desarrollado de sus ideas sobre la estética velazquina ve la

luz en junio de 1912. Lleva una delantera de dos años largos sobre el estudio de Voss. Conviene agregar además que el artículo del crítico alemán es la comunicación de una serie de conclusiones eruditas e iconográficas. En ningún caso pretende escaparse hacia dominios más profundos, ni mucho menos adelanta la tumultuosa gloria futura del pintor.

El ensayo de Ortega se titula de modo tal que anticipa, inclusive en su rótulo, el designio revisionista y quebrador de viejos conceptos. Es un trabajo brevísimo y por ello mismo provisto de una densísima, de una tensa carga de ideas guardadas ahí para una fecundación futura, apretadas, prestas a dispararse tan pronto se las libere del reducido ámbito. Se titula *Del realismo en pintura* y es —repetimos— el primer intento hecho por Ortega para trazar su metafísica sobre la pintura de Velázquez. Todo lo que venga luego está sin duda prefigurado, insinuado, predicho en estas tres páginas publicadas en 1912.

La clave que habrá de regir, para siempre ya, todo el repertorio de ideas en torno al secreto de la creación velazquina está preferentemente en Ortega en dos puntos que extractamos:

1.º Pintores que buscan la naturaleza, las cosas. Y pintores que buscan las impresiones de las cosas.

2.º A Velázquez sólo le importan las imágenes fugaces que en un vibrar de los párpados envían las cosas a su retina.

Mas dejemos por ahora la comprobación de cómo don José nos convence de su aserto y vengamos al orden natural de nuestra indagación.

Decíamos que Ortega y Gasset ha sentido al pintor sevillano como una obsesión. En sus obras completas aparece mencionado abundantemente desde el tomo I, página 98, hasta el tomo VI, página 335, en 27 loci que van desde la simple cita nominal al estudio profundizado, sin tener en cuenta el volumen, no incluido en las O. C. dedicado al maestro, *Papeles sobre Velázquez y Goya* y, finalmente, el *Velázquez* que en 1954 apareció en diversas lenguas.

Cuando nos enfrentamos a un texto del autor de *España inver-*

tebrada, debemos tener en cuenta un principio irrenunciable. Todo lo salido de su pluma es ilustración de su filosofía y está realizado con el propósito deliberado de afirmar sus ideas. Por ejemplo, es curioso comprobar que en la elucidación sobre qué cosa sean los *valores*, la axiología o estimativa, Ortega ejemplariza y nos alecciona a través del testimonio paradigmático de *Las meninas*.

La teoría de lo circunstancial es lo que lleva al pintor a representar sólo lo que se halla en su dintorno, en su cotidianidad. A pintar lo que se halla en nuestra vida y en torno de nuestra vida. Por eso —según Ortega— se ha llamado *realista* a Velázquez. Pero de esa realidad reproduce unos pocos elementos, los suficientes para producir su exterioridad, o, mejor, lo que las cosas tienen de pura entidad visible. Velázquez ha llevado la pintura a la *estrictéz óptica*. Por eso hemos dicho alguna vez, pensando en lo que hay de visualidad exclusiva en el impresionismo de Monet y de Pissarro, que la mejor manera de ser meramente realista es ser impresionista, pues la pintura queda ahí en proyección retinal y nada más. Velázquez hace del cuadro un tapiz en el período de máxima exaltación lumínico-cromática, que aleja toda intervención de lo razonado y sabido para darnos sólo lo *visto*. Y lo visto es apariencia. “El mundo —escribe Ortega tempranamente— es una superficie de valores luminosos... ¿Quién es capaz de señalar dónde empieza y dónde acaba una mano en *Las meninas*? Aun se podría aspirar a tener un día entre los brazos el cuerpo marfileño y lánguido de la Mona Lisa; pero esa azafata que alarga el búcaro a la niña cesárea es fugitiva como una sombra, y si intentáramos aprehenderla quedaría en nuestras manos sólo una impresión”.

Velázquez traslada al cuadro la realidad para en seguida hacer de ella por eliminación, por sintetismo de la pincelada, por la supresión de los elementos no necesarios eso que el mismo Ortega llama “fauna fantasmagórica”. La gran revolución velazquina radica en haber quitado peso y densidad a la materia, quebrando la continuidad de la pintura europea del XVII y arrojando como inútil toda referencia a lo táctil.

Nada que no esté en la vida le interesa. Su punto de partida —repetimos— es real. Y ello nos explica —en la idea de Ortega— su aparente fracaso en la pintura religiosa y en la mitológica. Reduce a realidad todo mito, lo obliga a retroceder a la verosimilitud. Pensemos en aquel lejano ensayo de juventud, cuando el escritor se enfrenta a los “cuadros del vino” y ve en *Los borrachos* una escena báquica de ganapanes y pícaros. Y no se diga que está forzada la interpretación del crítico. *La Fragua de Vulcano, Marte, Adonis y Mercurio, Esopo, Menipo*... quedan reducidos a una realidad habitual. El mito está vuelto del revés, aprisionado como un episodio cotidiano, domesticado. La interpretación que hace Ortega de *Las hilanderas* debe convencer al más reacio. Este cuadro de extraño tema en el cual se ha visto una temprana incursión a la pintura social, es la representación mostrenca, la interpretación *a lo humano* de las Parcas, tejiendo con sus hilos el tapiz de cada existencia.

La gran hazaña de Velázquez, la fabulosa aventura de este pintor, consiste en traer el arte representativo, convencional y falso, a lo verdadero. En romper las amarras con el ensueño, con el delirio, con la fábula. Velázquez —dice Ortega— siente hartazgo de belleza, de poesía y un ansia de prosa. “La prosa es la forma de madurez a que el arte llega tras largas experiencias de juego poético”.

Se establece un paralelo Descartes-Velázquez, pertenecientes a la misma generación. Ambos ven la creación filosófica y pictórica como norma de racionalidad y como visualidad, respectivamente. “Ambos enfocan la actividad de la cultura sobre la inmediata realidad”.

Hasta entonces los pintores tendían a retorcer, exagerar, exorbitar o suplantar lo cotidiano. Velázquez hará lo contrario: dejará que la realidad viva en el lienzo como es. De donde deriva esa impresión de increíble reposo y sosiego de su pintura. Las cosas se nos darán con sus gestos habituales. Y si se mueven los seres de los cuadros será con una movilidad sosegada. “El caballo a la derecha en *Las lanzas* se está moviendo, pero de un modo tan cotidiano que para nosotros, espectadores, equivale a quietud”.

Ortega ve en la gracilidad de las figuras velazquinas —norma constante— su elemento poético. Y, cosa esencial, se advierte en seguida que esa poesía viene de la realidad del vivir español (“El pueblo español tiene el don de moverse con gracia en todos los grados de la escala social”). Existe un talento corporal para moverse con ritmo.

Claro es que Ortega no se detiene en este punto por el solo placer de enunciar unas verdades aisladas. Esa anotada impresión de sosiego es estación de ideas más decisivas en la tarea aclaratoria que se impone el ensayista.

La impresión de calma, de reposo, la sensación sosegada nace en causa más poderosa. Pintores como el Greco o Rubens logran el movimiento por una gesticulación excesiva, aún cuando no se proponen representar el dinamismo habitual de las personas individualizándolo. Es el movimiento impreciso y así podemos imaginarlo de manera diferente sin que la temática cambie. Velázquez, por el contrario —siempre en el decir de Ortega—, retrata instantes precisos. “El tema de Velázquez es siempre la instantaneidad de una escena”. Necesitamos, al llegar aquí, citar *in extenso* por la riqueza del pensamiento orteguiano cuando se enfrenta al problema del tiempo en la obra del sevillano.

“Nótese que si una escena es real se compone por fuerza de instantes en cada uno de los cuales los movimientos son distintos. Son instantes inconfundibles que se excluyen unos a otros según la trágica exigencia de todo tiempo real”. Y así se nos da ya la naturaleza diferente del movimiento en aquellos pintores —Greco, Rubens— y en Velázquez. Es decir, la diferencia que va de pintar el movimiento “moviéndose” a pintar uno solo de sus instantes; por lo tanto, detenido. “Dos y medio siglos más tarde, la fotografía instantánea ha conseguido lo mismo y banalizar el fenómeno. No deja de ser cómico que los pseudo-refinados de hoy arrojen a los lienzos de Velázquez, como un insulto, su condición de fotográficos (...). Es su suprema genialidad”. Los pintores barrocos representan movimientos pertenecientes a muchos instantes y “por lo mismo, incapa-

ces de coexistir en uno solo". "La pintura hasta Velázquez había querido huir de lo temporal y fingir en el lienzo un mundo ajeno e inmune al tiempo, fauna de eternidad. Nuestro pintor intenta lo contrario: pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto que está condenado a dejar de ser, a transcurrir, a corromperse. Eso es lo que eterniza y esa es, según él, la misión de la pintura: dar eternidad precisamente al instante".

Si se me permite diré que se advierte en estas ideas un aire bergsoniano. Al enfrentarse Ortega al problema del tiempo en Velázquez y descubrirlo como una resultante de la intuición coincide con el filósofo francés: "*Il y a une réalité au moins que nous saisissons tous du dedans, par intuition et non par simple analyse. C'est notre propre personne dans son écoulement à travers le temps*" (*La pensée et le Mouvent*). Y en otra obra más importante, *Les Données immédiates de la conscience* nos da Bergson su idea del tiempo de manera muy semejante a la de Ortega: "*La durée toute pure... est la forme qui prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs*". El tiempo es una fluidez de matices fugaces que se alcanzan los unos a los otros.

Y pensamos también en Antonio Machado. En el "*Arte poética*" de Juan de Mairena, hablando de la temporalidad propia de la lírica dice, recordando en cierto modo la distinción hecha por Ortega entre los pintores gesticulantes del barroco y Velázquez, que "El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica". Y más adelante: "Conceptos e imágenes conceptuales —pensadas, no intuídas— están fuera del tiempo psíquico del poeta, del fluir de su propia conciencia". Terminada la estrofa de Jorge Manrique "queda toda ella vibrando en nuestra memoria como una melodía que no podrá repetirse". Jorge Manrique ha captado —como Velázquez— la instantaneidad y con ella la real emoción del tiempo, el tiempo sentido.

Debemos avanzar muchos pasos para ir a nuevas elucidaciones. El espacio nos falta para atender a otras sugerencias. Todo el Ve-

lázquez de don José exigiría un repaso estrujativo. Mas hay que dejarlo.

Debemos ir ahora a tocar siquiera sea escorzadamente al problema del caravaggismo y las conexiones que yo veo con el de la *abstracción estilística*.

Dice Ortega que la pintura europea anterior a 1880 no es sino una derivación de la italiana: modulación de una realidad más amplia que es la pintura peninsular: periferia de un área que está en Italia. De ello extrae el crítico unas leyes de las cuales nos interesa particularmente la segunda: "La evolución de los principios de un área cultural, combinada con su expansión territorial, trae consigo que las últimas formas de aquéllas, es decir, su último estilo, sea producido no en el centro sino en la periferia".

Ese estilo es el formalismo (conviene aclarar que no se trata aquí del concepto según lo entienden quienes abogan por el llamado *realismo popular*, oponiéndolo beligerantemente a un formalismo que viene a ser designación desdeñosa de lo que no se atiene al principio del simple *chromo*). Decíamos que aquel estilo surgido en la periferia del ámbito italiano es el formalismo. En los pintores anteriores se ve una persecución del orden en los elementos que integran el cuadro. Velázquez llega a más al hacer que la forma misma del objeto se transforme en forma estética, "en formalismo". Ahora bien, cuando se extrema este principio, se cae en la "manera". Velázquez sabe quedarse en el punto de equilibrio.

Hemos citado al principio de estas páginas a tres pintores sobre los cuales tres críticos establecen sendas teorías: son los pintores Caravaggio, Georges de La Tour y Velázquez. Los tres caen perfectamente dentro de la idea expresada por Ortega en su segunda ley citada.

Los tres son fronterizos a su modo. La Tour y Velázquez en aquella lejanía del núcleo central; Caravaggio, dentro de Italia, pero junto a la intrincada orografía de los Alpes que tocan a Suiza siendo, además, un sujeto marginado de la vida corriente de su tiempo, verdadero facineroso que anda de aquí para allá en lucha con

todos y con los conceptos pictóricos habituales. Cualesquiera que sean las diferencias los tres realizan el *formalismo*. Pero antes rompen con lo que hasta entonces se entendía tradicionalmente dentro de la estética pictórica.

Mas no podemos demorarnos. Vayamos de nuevo a Velázquez. Según Ortega el ámbito deriva en él de las figuras mismas, no del contorno. La afirmación más decisiva está en unas líneas en que, enfrentándose al naturalismo del sevillano, añade que éste aspira a que las cosas sean sólo lo que son. La pintura de Velázquez nos dice que las cosas son en su realidad "poco más o menos", "son sólo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil riguroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en el margen de imprecisión que es su verdadero ser. La precisión de las cosas es precisamente lo irreal, lo legendario en ellas".

Velázquez huye de todo *manierismo*. Velázquez es caravaggista en su adolescencia. Luego está en su pintura frente a este artista y, lo que es más, frente a Ribalta, Zurbarán y Ribera. Todos ellos corporizan, Velázquez descorporiza, espectraliza el objeto, huye de la plasticidad. "Al evitar el bulto Velázquez no convierte el cuadro en un plano, sino en un hueco, en una profundidad". Y ante esta afirmación, y aún considerando las diferencias esencialísimas entre Caravaggio y Velázquez —¿no hace lo mismo el italiano? Por el empleo de la luz naturalista, no abstracta, ¿no llega Merisi al mismo resultado? La Tour consigue el mismo efecto por la abstracción del volumen.

Finalmente esta idea sintetizadora: "El arte de Velázquez es la gran paradoja: idealiza la realidad misma, desde ella misma, simplemente por convertirla en puro vocabulario de color, de relaciones de color —no de forma—, es decir, ni línea, ni modelado".

En todas las ideas sobre estética que se encuentran desperdigadas en las obras completas de Ortega es posible hallar el cuerpo de una filosofía del arte que sólo espera su desglose. Lo que esos principios estéticos sean en su armonía total no nos corresponde a nosotros decirlo. En el *Velázquez* las ha aplicado y el libro es más rico en

ideas de lo que pudiera hacer pensar la relativa brevedad del texto. Debemos insistir en el hecho de la coherencia del pensamiento orteguiano. Todo conduce a la validez de su concepción filosófica, y cuando don José intenta revelar el misterio que hay en el hombre Velázquez, está escrutando una vez más la validez de su propio pensamiento. Al estudiar su pintura ve más que la pintura al hombre que la pintó. Y se ve a sí mismo.

Cuando se dobla la última página del profundo estudio que Ortega y Gasset dedicó al sevillano nos queda la idea de un reflejo tembloroso. Es el reflejo del pensador que cabrillea, que viene del modelo. Desdén, sosiego, diletantismo. Y, a la vez, una pobre vida transitoria y corruptible. Pobre vida en ambos, "menesterosa de eternidad". Y gloriosa.

Bibliografía chilena:

Alone: *Papeles sobre Velázquez y Goya*. "El Mercurio", 3 sept. 1950.

Sánchez, Luis Amador: *Ortega y Gasset y el nuevo misterio de Velázquez*, "Atenea", XCIX, 1951.

Molina, Julia: *Ortega y Gasset dentro de la pintura*, "P. M.", 29 oct. 1955.