

Velázquez y Cervantes en el sistema de Ortega: la asimilación de dos autores modernos en una filosofía “nada moderna”

Rodolfo Gutiérrez Simón¹

Recibido: 27 de agosto de 2022 / Aceptado: 3 de octubre de 2022

Resumen: El presente artículo trata de mostrar que la filosofía de Ortega contiene elementos modernos más allá de lo que el propio autor declaraba. Así, frente a la Modernidad de cuño matematizante iniciada por Descartes, el filósofo español asimiló ideas propias de *otra* Modernidad encabezada por Velázquez y Cervantes. Así, la investigación mostrará, en primer lugar, la crítica de Ortega a la filosofía cartesiana; después, la interpretación orteguiana de la pintura velazquina y qué aspectos filosóficos de ésta asimila; y, finalmente, cómo los planteamientos pictóricos del autor de *Las Meninas* son coherentes, desde el punto de vista de Ortega, con las propuestas de Cervantes en el *Quijote*. De esta manera, quedará probado que Ortega y Gasset es impreciso al calificarse como “nada moderno”, en la medida en que sólo es una variante del pensamiento moderno la que niega, adoptando en su filosofía ideas extraídas de sus interpretaciones del pensamiento y el arte españoles del Siglo de Oro español.

Palabras claves: Modernidad; Profundidad; Descartes; Siglo de Oro; Concepto.

[en] Velázquez and Cervantes in the Ortega’s System: the Assimilation of two Modern Authors in a “not Modern” Philosophy

Abstract: This article tries to demonstrate that Ortega’s philosophy contains modern elements beyond what the author declared. Thus, in contrast with the mathematizing Modernity initiated by Descartes, the Spanish philosopher assimilated ideas of *another* Modernity that Velázquez and Cervantes led. The investigation will show, in the first place, Ortega’s critique of Cartesian philosophy. Then we analyse Ortega’s interpretation of Velázquez’s painting and what philosophical aspects of it he assimilates. Finally, this paper proves how the pictorial approaches of the author of *Las Meninas* are consistent –from Ortega’s point of view– with the approaches of Cervantes in *Don Quixote*. It will be proven that Ortega y Gasset is imprecise in qualifying himself as “nothing modern”: it is only a variant of modern thought that he denies, including in his philosophy ideas extracted from his interpretations of Spanish Golden Age.

Keywords: Modernity; Depth; Descartes; Spanish Golden Age; Concept.

Sumario: 1. Introducción. 2. Descartes, epónimo de la generación de Velázquez: la caracterización predominante de la Modernidad filosófica. 3. El Velázquez de Ortega: visualidad y concreción frente a tactilidad y abstracción. 4. La versión española del concepto: hacia la profundidad velazqueña desde la literatura cervantina. Bibliografía.

Como citar: Gutiérrez Simón, R. (2022). Velázquez y Cervantes en el sistema de Ortega: la asimilación de dos autores modernos en una filosofía “nada moderna”, en *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas* 16, 37-45.

1. Introducción²

En 1916, Ortega y Gasset resumió su propuesta filosófica de un modo bien conocido: era “nada moderno y muy siglo XX” (Ortega y Gasset, 2004b: 165-167). Esta sintética presentación evidenciaba una declaración de intenciones: el sistema orteguiano tenía como horizonte fundamental la superación del paradigma filosófico moderno. Sin embargo, un análisis cuidadoso de sus obras muestra que hay muchos matices que hacer sobre la concepción que el autor tenía tan-

to de su propia obra como de la Modernidad. Así, al igual que en sus escritos hay críticas decisivas a planteamientos genuinamente modernos, Ortega va a asimilar ideas propias del siglo XVII español que en modo alguno son menos *modernas* que las de Descartes.

En el presente artículo se van a llevar a cabo distintas tareas, aunque interdependientes entre sí. Por una parte, se ofrecerá una caracterización de lo que Ortega considera que es la Modernidad (especialmente, la Modernidad filosófica). Dicha caracteriza-

¹ Profesor en el Departamento de Filosofía y Sociedad de la Universidad Complutense de Madrid.
E-mail: rodolfo.gutierrez@ucm.es
ORCID: [0000-0001-9164-5813](https://orcid.org/0000-0001-9164-5813)

² Deseo agradecer a los evaluadores de este artículo sus interesantísimos comentarios: además de las debidas correcciones, aportaron valiosas informaciones que aquí he tratado de incorporar sin modificar el sentido general del texto evaluado y que merecerán posteriores análisis. Particularmente agradezco la recomendación bibliográfica respecto a las raíces renacentistas de la comprensión de la visualidad que influirán en Velázquez.

ción será expresamente parcial, pues en ella, centrada en Descartes, sólo se atenderá a algunos puntos en los que el filósofo madrileño enfoca su crítica. En segundo lugar, se va a mostrar cómo hay autores (particularmente Velázquez y Cervantes) de los que Ortega toma ideas y planteamientos, de tal manera que cabe señalar una *integración* de ideas modernas en la propuesta filosófica del autor de *La rebelión de las masas*. Para llevar a cabo este segundo momento de la investigación, se mostrará la manera en que tanto textos finales (*Papeles sobre Velázquez y Goya*, 1950) como iniciales (*Meditaciones del Quijote*, de 1914) de Ortega mantienen una continuidad que permite establecer un paralelismo entre lo que Velázquez hace en su pintura y lo que lleva a cabo Cervantes en el *Quijote*. Esta semejanza entre el pintor y el novelista, alguna vez insinuada por el filósofo madrileño (Ortega y Gasset, 2004b: 34 y 2006a: 475), dota a éste de ideas que incorpora a su sistema, ya sea en relación con su concepción de la *profundidad* y la *superficie*, o con la contraposición entre *concepto* y *retrato*. Todo ello tiene lugar con la *razón histórica* como telón de fondo. De este modo, se pretende concluir que la filosofía orteguiana es más *moderna* de lo que él mismo pensaba, habida cuenta de que se pueden identificar al menos dos *modernidades* nacidas en la misma generación: la que parte de Descartes y llega –siempre según Ortega– hasta el siglo XX pro-cientificista; y la que, desde el mismo momento, adquiere una diferente dimensión, llegando desde Cervantes y Velázquez hasta Ortega o (posteriormente) María Zambrano.

2. Descartes, epónimo de la generación de Velázquez: la caracterización predominante de la Modernidad filosófica

Cuando en 1916 Ortega escribía “Nada moderno y muy siglo XX” (breve texto aparecido en *El espectador I*), lo hacía con el afán de mostrarse como alternativa a los excesos de una Modernidad que habría llegado al límite en torno a 1890 (Ortega y Gasset, 2005b: 369; 2005a: 567). Fruto de estos excesos serían, en España, la Restauración; en Europa, la democratización de espacios no susceptibles de sometimiento a la mayoría; o, en el mundo, el agotamiento de ciertas formas artísticas o espirituales como el romanticismo o el naturalismo (Ortega y Gasset, 2005a: 848 ss.)³. Asimismo, el filósofo madrileño intentaba quebrar una interpretación del mundo que sólo tomaba por válidas aquellas concepciones que partieran de categorías científicas. La visión del mun-

do que el autor pretendía criticar estaba amparada por los presupuestos idealistas y positivistas imperantes en el momento, que habían dado como resultado el éxito material proporcionado por los avances científicos y tecnológicos que culminan en el siglo XIX. Así, en la senda de Dilthey, Ortega tratará de mostrar que los conceptos de la razón pura (tan caros a la ciencia físico-matemática) son insuficientes para analizar los asuntos relacionados con el ser humano y con el fluido que es la vida individual o colectiva –esto es, la historia (Ortega y Gasset, 2006b: 45-81)–.

Esta Modernidad, cuyo apogeo llegaba a su fin, habría arrancado con una “generación decisiva”: la de Descartes (Ortega y Gasset, 2006b: 627, 651, 1107)⁴, el autor en cuyos libros se basó la Modernidad (Ortega y Gasset, 2004b: 32). Esta generación incluye en su seno, además de al filósofo francés, al pintor sevillano Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), lo que lleva a Ortega a considerar que los dos se proponían hacer reformas similares en sus respectivos campos (Ortega y Gasset, 2006a: 168)⁵: la filosofía –que por añadidura conlleva cambios en la ciencia – y la pintura. Sin embargo, aunque pudieran compartir el mismo espíritu combativo respecto a las generaciones anteriores, resulta evidente que lo hicieron de una manera diferente y con distintas consecuencias, especialmente en lo que tiene que ver con su integración en el sistema orteguiano. De hecho, tal y como se pretende mostrar en estas páginas, la modernidad à la Descartes resulta incompatible con la filosofía del autor español, mientras que en Velázquez o en Cervantes (nacido en una generación previa: 1547-1616) se encuentran ideas que Ortega va a asimilar y, por tanto, a las que dotará de vigencia como motor renovador de la filosofía del siglo XX.

Incluso una presentación grosera de la filosofía cartesiana (según Ortega la entiende) permite mostrar su incompatibilidad con la propuesta del autor español. Una de los núcleos de dicha filosofía es el establecimiento de un dualismo radical entre el plano material y el espiritual, esto es, la distancia insalvable entre la *res extensa* y el ámbito de la *res cogitans*. Aunque esta quiebra en dos dimensiones de la realidad cabe extenderla a cualquier filosofía idealista-racionalista, el caso cartesiano resulta de especial interés, ya que el filósofo francés es el epónimo de su generación: según la propuesta orteguiana, es el que marca el camino de la generación decisiva de la que forma parte. Esta dicotomía entre *res cogitans* y *res extensa* va de la mano de otra, la que separa *sujeto* y *objeto*. En el caso cartesiano, esta escisión resulta especialmente significativa en tanto que ya desde las

³ “Romanticismo” y “naturalismo” son conceptos técnicos que Ortega maneja en distintos lugares. Baste aquí señalar que por “romanticismo” entenderá toda expresión artística en la que prevalezca el afán de generar emociones en el espectador (frente a lo que hace el “arte joven” del que habla en *La deshumanización del arte*); mientras que por “naturalismo” se puede tomar toda obra artística que pretende reflejar “el natural” con la mínima deformación posible, esto es, minimizando lo que el autor va a llamar *estilo* en su “Ensayo de estética a manera de prólogo” (2004a: 677-679).

⁴ Sobre la teoría orteguiana de las generaciones, son claves los primeros dos capítulos de *El tema de nuestro tiempo* (Ortega y Gasset, 2005a: 561-571).

⁵ Sobre el paralelismo entre la propuesta velazqueña y la filosofía moderna, puede consultarse: Madrid Casado, 2016. Asimismo, Antonio Machado vincula a Velázquez con Kant, evidenciando que la propuesta de agrupar a los creadores de toda índole en un mismo movimiento reformador resulta ser propio de la época (Machado, 2020: 245-246).

Reglas para la dirección del espíritu (2010, esp. reglas I-VIII y XII) conlleva el desplazamiento hacia el sujeto del conocimiento en tanto que es quien determina las condiciones por lo que algo es.

Una de las características fundamentales de la filosofía orteguiana, precisamente en tanto que antimoderna, es el intento por diluir todo dualismo: frente a “lo uno o lo otro”, lo propio del siglo XX será aspirar a lo uno y lo otro (Ortega y Gasset, 2004b: 569). Esta clase de superaciones será uno de los núcleos centrales de *El tema de nuestro tiempo*, aunque ya había anticipos en el primer libro de Ortega. Así, en *Meditaciones del Quijote* (1914), nuestro filósofo ya estaría embarcado en esta tarea. Por una parte, en su libro inicial tendía a la integración de pares de contrarios (Cerezo, 2011: 45-46) —a algunos de los cuales había aludido incluso antes: en 1911 diferenció entre *mediterraneismo* y *germanismo*, asunto que se retomará más abajo—. Por otra, y quizá más sutil pero también más significativo, su conocida tesis “yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella, no me salvo yo” (Ortega y Gasset, 2004a: 757) conlleva una ruptura de la distinción sujeto/objeto para apostar por una concepción *relacional* de la realidad (anticipo de la ontología que, en torno a 1947, expresaría de forma manifiesta en *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, publicado póstumamente). Sus conocimientos de los avances de von Uexküll y otros en el campo de la antropología y la zoología le habrían llevado a la comprensión de que sujeto y objeto (animal y medio) no pueden comprenderse adecuadamente por separado⁶. Así las cosas, vemos que a lo largo de su obra (años 1914, 1923 o 1947) hay un declarado espíritu anticartesiano que cabe entender como justificación de su antimodernidad. Del mismo modo, es la superación de los dualismos la que lleva al autor madrileño a vincular poesía y física en Galileo, en tanto que ambas emplean la metáfora como elemento productivo (Ortega y Gasset, 2004b: 506). Por su parte, la distancia entre el cuerpo y lo mental o espiritual aparece matizada con nociones como “alma corporal” (Ortega y Gasset, 2004b: 573), e incluso en la dicotomía entre hombres egregios y masas pone el foco en la acción recíproca que vincula a unos con otros (Ortega y Gasset, 2005a: 489).

No se puede dudar de que la reducción de lo genuinamente humano al ámbito de la *res cogitans* supone un paso relevante para hablar de igualdad entre los hombres. Esta igualdad habría sido excesivamente potenciada por la Modernidad en su desarrollo, llegando a una situación que Ortega denunciará en diversos lugares, a saber: la hiperdemocracia y la extensión indocta de una igualdad formal (legal) a una igualdad en todos los ámbitos. Es interesante aludir a esta cuestión porque manifiesta de forma clara la

antimodernidad orteguiana: frente a algo tan típicamente moderno como es el *contrato* (que implica alguna clase de igualdad entre quienes lo suscriben), Ortega apostará por reivindicar fórmulas anteriores en el tiempo. Así, en “El origen deportivo del Estado” (Ortega y Gasset, 2004b: 705-719) y en los apartados IV-IX de “Notas del vago estío” (Ortega y Gasset, 2004b: 538-554) reivindicará el deporte, por un lado, y el honor y el privilegio (entendido como derecho privado ganado por un individuo particular, frente a los derechos heredados u obtenidos nativamente por todos) típicamente medievales, por otro. ¿Dónde radica el interés de este comentario para la presente investigación? En que existe un producto genuinamente moderno que va a hacer del honor su bandera, frente a la ley escrita, y del que Ortega va a tomar muchas cosas: Don Quijote. En este sentido, resulta esclarecedor el pasaje de los galeotes: en dicho pasaje, Don Quijote se propone juzgar a cada uno de los condenados individual y concretamente, frente a la abstracción del juicio legal y conjunto (Cervantes, 2005: 151-158; ver también Pineda Rivera, 2017: 57-59).

Todo esto evidencia que, desde un análisis riguroso de la filosofía orteguiana, cabe distinguir al menos dos modernidades que (partan o no de los mismos supuestos) tienen muy distinta significación y vigencia en el siglo XX. Precisamente la distancia que existe entre la legalidad escrita-abstracta y Don Quijote será la misma que se da entre la razón pura y la razón vital-histórica orteguiana. Los siguientes apartados tratarán de justificar tan rotunda afirmación, que debe ser solidaria con la idea que se insinuaba en el título de este epígrafe: aunque Descartes es el que da nombre a su generación según Ortega, es Velázquez el que lleva a cabo aportaciones que el filósofo asume y que son contrarias a las tesis cartesianas.

3. El Velázquez de Ortega: visualidad y concreción frente a tactilidad y abstracción

La razón pura al estilo cartesiano, según se ha indicado, llevaba aparejada en las *Reglas* que el sujeto fuese el fundamento del ser de los objetos de conocimiento —en palabras de Heidegger, el método pasa a determinar “qué puede convertirse en objeto y cómo se convierte en objeto” (Heidegger, 2009: 132)⁷—. En línea paralela a este proceder tuvo lugar, según la filosofía orteguiana, un desarrollo artístico que nuestro autor estudió atendiendo fundamentalmente al caso pictórico: el *formalismo* o *manierismo* (Ortega y Gasset, 2006b: 725). Este consistiría en aplicar a la realidad, a la hora de trasladarla al cuadro, una deformación estilizante cuya finalidad era aproximarla a la belleza racional de lo representado. De esta manera, la histo-

⁶ Desde el punto de vista filosófico, no puede dejar de mencionarse (como adecuadamente indica uno de los revisores de este artículo) la importancia que Husserl y la fenomenología prestarán a esta cuestión, con una influencia que trasciende el ámbito restringido de la filosofía.

⁷ Aunque emplea otra edición, esta referencia ha sido sugerida por la edición que Juan Manuel Navarro Cordón hizo de las *Reglas para la dirección del espíritu* (Descartes, 2010: 82-83, n. 23).

ria del arte procede de un modo análogo a la historia “en general”, que en palabras de Ortega resulta ser “la única que es verdaderamente historia” (Ortega y Gasset, 2006b: 619): durante determinadas épocas, se ha dotado de una mayor relevancia a lo abstracto-perfecto que a lo real-concreto, y en el arte –que padece los síntomas generales de la cultura en que tiene lugar (Giustiniani, 2013: 301 ss.)– las formas naturales han sido sometidas a la estilización oportuna. Los ejemplos que Ortega propone son abundantes, resultando especialmente claro su comentario sobre la *Madonna del collo lungo* de Parmigianino, en el cual las figuras representadas perderían su aspecto típicamente humano para adaptarse a un esquema subyacente en forma de letra “S” (Ortega y Gasset, 2006b: 727 ss.). Cabría mencionar otros ejemplos, como el manierismo del Greco: éste tomaría como figura elemental la de una llama y haría que todas sus representaciones (especialmente cuerpos humanos) adoptasen una tendencia flamígera (Ortega y Gasset, 2006b: 652), haciendo incluso del propio movimiento el elemento formal al que se debe acoplar el objeto representado (Ortega y Gasset, 2006b: 642) –algo que también notaron, a su manera, Machado (2020: 135) o Huxley (2003: 40 ss.)–.

El ideal del manierismo, en último extremo, sería llevar lo representado a una cota de belleza que, de hecho, no se da en la realidad (Ortega y Gasset, 2006b: 901 ss.). Esta tendencia se produciría tanto antes como después de Velázquez (quien va a romper radicalmente con ella). Un ejemplo posterior al pintor sevillano –que Ortega no pone, pero que resulta esclarecedor– es Mengs, quien no duda en pulir la armadura de Carlos III hasta dotarla de un brillo que ninguna armadura del mundo ha tenido. Esto apoyaría una tesis orteguiana fundamental que permite distinguir significativamente las propuestas de Descartes y Velázquez: mientras el filósofo francés rápidamente obtuvo éxito y seguidores de su obra, no fue hasta el siglo XIX que los impresionistas –siguiendo a Manet, también influencia directa para ellos (Ortega y Gasset, 2004b: 143)– reivindicaron el modo velazqueño de pintar⁸. Además, evidencia que la ruptura del Velázquez de Ortega –genuinamente barroco (Bozal, 1999: 463)– respecto a las generaciones precedentes tuvo que ser diferente de la cartesiana: precisamente cuando el idealismo racionalista hace crisis en filosofía es cuando la obra del pintor sevillano es reivindicada –convirtiéndose, en cierto modo, en anticipo del arte deshumanizado (García Alonso,

1996: 171-172)–. Empieza a tomar forma la tesis de que se trata de dos genios modernos que representan a diferentes modernidades.

¿En qué consiste el modo velazqueño de pintar, y por qué resulta decisivo para confrontarlo con su coetáneo Descartes? Según los planteamientos de Ortega, la *manera abreviada* de Velázquez es el resultado de pintar las cosas como son desde una perspectiva puramente *visual*. Así, al margen de la influencia que los estudios psicológicos de Jaensch pudieran haber tenido en sus planteamientos (Orringer, 1979: 317-345), lo que Ortega quiere destacar es que visualmente no existen límites precisos entre las figuras y los fondos (o entre dos figuras juntas). Esos límites perfectamente claros son propios de lo material-táctil: si tocamos una mesa con la mano, rápidamente encontramos dónde acaba, dando paso al espacio vacío que la circunda o al objeto que con ella colinda; visualmente, en cambio, sólo obtenemos manchas de colores que se superponen de forma poco definida si se trata de la captación de un instante, que es justo lo que hace Velázquez (Ortega y Gasset, 2006b: 930). El autor sevillano pinta lo que ve *tal y como lo ve*⁹, esto es, provocando que los objetos se acomoden a su visión (Ortega y Gasset, 2004b: 143-144) y abandonando el tacto –que era para Descartes el sentido menos engañoso (Descartes, 1989: 49)–. Esto explicaría también que en la pintura velazqueña haya una apuesta por el color frente al dibujo, pues éste resulta ser la pura precisión, la transcripción del esquema táctil al visual: dibujar una figura es trazar su contorno o silueta de manera precisa, haciendo que la línea separe el “dentro” del “fuera” como la mano era capaz de identificar los límites materiales del objeto (Lafuente Ferrari, 1970: 208). Si se traslada la cuestión del plano pictórico al filosófico, cabría decir que el dibujo es la transcripción visual del *concepto*, el cual cabría vincular al formalismo o manierismo¹⁰. Y el concepto es algo que el hombre aplica a las cosas desde fuera de ellas para entenderlas y asegurarlas (Martín, 2005: 90).

La teoría orteguiana del *concepto*, aunque dispersa en su obra¹¹, resulta de especial relevancia para el asunto que se aborda en este artículo. Ya en dos textos de 1914 aparece planteada, tanto de manera expresa como implícita: *Meditaciones del Quijote* y el texto que le sirve de prólogo oficioso, *Vieja y nueva política*. La tesis esencial es, en ambos casos, la misma: el concepto es la abstracción que permite apresar de algún modo las cosas que nos rodean y ponerlas en

⁸ Esto se produjo *además* por el hecho de que los cuadros de Velázquez raramente se expusieron al público, quedando entre los muros de palacio y siendo contemplados por un número muy limitado de espectadores. Los libros de Descartes, en cambio, circularon de manera más veloz, básicamente por la mayor facilidad en la reproducción de un libro (impresión mediante) que de una pintura.

⁹ En este sentido cabe ver un anticipo de lo que dirá Foucault en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas* respecto a las Meninas al señalar que son una representación que se da como pura representación.

¹⁰ Ortega presenta el funcionamiento conceptual de la ciencia de Galileo de un modo muy similar a la manera en que plantea el sometimiento de lo representado a una forma ideal previa: lo que hizo Galilei fue llevar a cabo la introducción *formal* de la matemática (nótese el vínculo con el *formalismo*) en la física (Ortega y Gasset, 2005b: 295). En este aspecto, Galileo está en la misma senda que Descartes, que hizo de la matemática (formal) la forma exclusiva de la verdad y la inteligencia (Ortega y Gasset, 2009: 48).

¹¹ Aunque en este artículo se va a focalizar la cuestión en los textos iniciales, el planteamiento se mantiene coherente cuando al final de su vida prepara *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, como puede verse por ejemplo en el §9 (Ortega y Gasset, 2009: 963 ss.).

relación con los conceptos de otras cosas (Ortega y Gasset, 2004a: 783 ss.); a eso llamará “echar la cadena al cuello de lo concreto” (Ortega y Gasset, 2004a: 724). Así, el concepto nos da la forma o esquema de las cosas, además de su relación con las demás, *aunque no las cosas mismas*¹². En este aspecto, Ortega está siguiendo a Descartes: el concepto es la herramienta capaz de darnos una visión completa de las cosas. Dicho en términos cartesianos que nuestro filósofo a veces recupera, el concepto nos presenta las cosas de manera *clara y distinta*, única posibilidad para hablar de auténtico conocimiento (Descartes, 2009: 96; Ortega y Gasset, 2006b: 610). Esta claridad y distinción se producirían sólo si pudiésemos captar todas las perspectivas posibles respecto al objeto conceptuado, lo cual es posible para el Descartes del *Discurso del método* (Segunda parte, 2) pero no para Ortega (al menos, en la práctica): sólo cabe lograrlo en el plano de lo ideal, sabiendo que un punto de vista abstracto sólo proporciona abstracciones –esto es: conceptos, no lo conceptuado (Ortega y Gasset, 2005a: 486, 613).

Aunque sólo sea una herramienta útil epistemológicamente, la conceptualización de la realidad ha sido el gran logro cuando se ha orientado hacia lo que Ortega considera el principal aporte europeo a la historia: la ciencia. En este sentido, el autor madrileño aplica al concepto una caracterización muy relevante para el tema de la presente investigación: alude a él como “el órgano normal de la profundidad” (Ortega y Gasset, 2004a: 781). Esta aseveración se enmarca en un planteamiento decisivo de *Meditaciones del Quijote* según el cual todo se compone de una doble dimensión: la superficie y la profundidad. Ambas son igualmente perceptibles para el hombre, si bien algunos grupos humanos estarían mejor dotados para la captación de superficies, y otros para la captación de las profundidades. Ortega atribuirá la primera caracterización a los *mediterráneos* y la segunda a los pueblos *germánicos*, y fruto de ello sería que los sudeuropeos hayan contado entre sus pobladores con los más capacitados pintores, mientras que los centro y noreuropeos han dispuesto de los más relevantes pensadores¹³.

Así planteada la cuestión, la captación del elemento superficial de los distintos objetos de la realidad se realiza a través de la sensualidad y da como resultado *retratos*, que Ortega identifica así: “La pin-

tura es retrato cuando se propone transcribir la individualidad del objeto”, sea éste inanimado, animal o humano (Ortega y Gasset, 2006b: 643)¹⁴. La profundidad, en cambio, es captable precisamente a través del *concepto*, que tal y como se ha señalado, es la herramienta capaz de mostrar el esquema de las cosas y sus relaciones con las demás: el resultado que ofrece es algo abstracto y no concreto como el retrato¹⁵. Velázquez será, por lo tanto, el máximo exponente de la pintura sensual, por cuanto es capaz de trasladar al lienzo una situación *concreta* y no *abstracta*¹⁶ ni atravesada por formalismo alguno: ofrece el mundo tal y como es para el pintor, desde su perspectiva y con su contexto o circunstancia¹⁷, sin someterlo a razón pura o concepto. Por eso sus figuras presentan límites difusos, que es el modo superficial (pero plenamente real) en que los objetos se ofrecen a la visualidad, del mismo modo que podemos diferenciar *conceptualmente* el amarillo del naranja al par que, en la realidad, el tránsito en el degradado impide establecer el límite exacto en que un color pasa a ser el otro (Ortega y Gasset, 2004a: 726). Revelándose del mismo modo contra su tiempo, Velázquez resulta ser una cierta antítesis de Descartes (que al conceptualizar, formaliza)¹⁸. Maravall lo ha señalado con una precisión insuperable en su reconocida monografía:

Los cuadros de Velázquez son, en definitiva, experimentos sobre lo humano, a través de los cuales trata de esclarecerse los casos particulares en que esa realidad del hombre se le da. Busca la experiencia como camino para llegar a una aprehensión de la realidad, coincidiendo en esa dirección con el científico de su tiempo, pero separándose de él en cuanto que Velázquez lo que quiere es no pasar de ahí a lo general, sino quedarse en la concreción individual de lo empíricamente dado. Porque considera que puede captar estos datos más neta y desnudamente por esa vía, busca enfrentarse con la presencia de lo vulgar y cotidiano, y, si hace falta, de lo feo y monstruoso (Maravall, 1987: 145).

Por esta distancia con Descartes es por lo que Velázquez podrá ser asimilado con mayor facilidad a la propuesta de un Ortega que, recuérdese, se presentaba como “nada *moderno*”.

Pese a lo que se acaba de indicar, resulta notorio que Velázquez busca (y logra) en notorias ocasiones

¹² Precisamente, un error típico de la modernidad de cuño racionalista habría sido confundir el concepto de las cosas con las cosas mismas. A esto lo llamó William James *abstraccionismo vicioso* (James, 2011: 203), y resulta de suma gravedad por cuanto implica la suplantación de la vida –elemento esencialmente temporal y vinculable al movimiento– por algo estático.

¹³ Sobre mediterraneidad y germanidad en Ortega, véase el texto de 1911 “Arte de este mundo y del otro” (Ortega y Gasset, 2004a: 434-450); sobre profundidad y superficie, y la captación de una y otra, la “Meditación preliminar” de *Meditaciones del Quijote*.

¹⁴ Esto es lo que ha llevado a Justi a vincular a Velázquez con el nominalismo, ya que “Carecía de órgano para lo general y no sintió la necesidad de darle forma” (Justi, 1953: 415).

¹⁵ Para un análisis reciente sobre el retrato en Velázquez, véase: Maqueda de la Peña, 2020.

¹⁶ Una presentación sintética de los conceptos “concreto” y “abstracto” de un modo que conviene a esta investigación puede encontrarse en: Ferrari Nieto, 2010: 27-28, 61.

¹⁷ Sobre la importancia del contexto que rodea tanto a la vida de un pintor como a su obra (una pincelada no se entiende aislada), véase la Lección II de “Curso de cuatro lecciones. Introducción a Velázquez” (Ortega y Gasset, 2009: 897 ss.).

¹⁸ Sobre el proceder del “modo de pensar” de Descartes según Ortega debe consultarse *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, §33 (Ortega y Gasset, 2009: 1158-1159).

la *profundidad* pictórica en sus cuadros. Para ello, y atendiendo a los intereses de la presente investigación, es oportuno referirse a dos métodos significativos empleados por este artista (siempre según Ortega), cuyas principales ejemplificaciones son *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo* y *Las Hilanderas*. En el primero, Velázquez sitúa al caballo en una situación específica, de modo que parece penetrar diagonalmente en el lienzo (Ortega y Gasset, 2006b: 920); a esa figura se la denomina *escorzo*, al que Ortega se refiere en *Meditaciones del Quijote* como “órgano de la profundidad visual” (Ortega y Gasset, 2004a: 770). El paralelismo entre la obtención de la profundidad pictórico-visual por medio del *escorzo* y la profundidad intelectual lograda a través del *concepto* (recuérdese: órgano normal de la profundidad) resulta evidente, si bien la propia estructura del *escorzo* frente al *concepto* implica una diferencia determinante: el *escorzo* conlleva necesariamente y a la vez superficie y profundidad, pues ésta se manifiesta en aquélla. Así, la realidad se presenta siempre en *escorzo* (esto es: perspectivada), de tal manera que es *concreta* y, a la vez, *inteligible* (Marías, 1983: 417, 439).

El segundo método que Velázquez emplea para producir sensación de profundidad en sus cuadros es, tal y como sucede en *Las Hilanderas*, la superposición de planos iluminados y oscurecidos, al modo de fondos de un teatro que se colocan unos delante de otros. Estos distintos planos contrapuestos, sin embargo, no están desconectados entre sí, sino que conforman una unidad proporcionada por el punto de vista del pintor y por ese aire que Velázquez habría sabido pintar (Ortega y Gasset, 2004a: 447) dotando de unidad a la obra: el aire implica el hueco (esencial en lo que Ortega llamará la “visión lejana”), la luz, y ambos conllevan la profundidad y la distancia entre planos (Ortega y Gasset, 2006a: 163-167). Nótese la sutil, pero radical distancia que cabe establecer –y que Ortega establece– entre Descartes y Velázquez: mientras para el autor francés lo real es el espacio, para Velázquez lo es el hueco (Ortega y Gasset, 2006b: 743 y 2006a: 172)¹⁹, que es algo distinto y más próximo a lo visual que a lo táctil según ya se ha señalado.

Esa unidad entre distintas distancias de lo pictórico, proporcionada por el punto de vista unificador, tiene un paralelo en el ámbito del pensamiento: al paso intelectual de la superficie a la profundidad es a

lo que Ortega llama, precisamente, *meditación*²⁰ (de ahí el título *Meditaciones del Quijote*, que tiene mucho más que ver con este proceso profundizador-conceptualizador desde lo perceptible por la sensualidad que con el personaje de Cervantes. Más abajo se aludirá de nuevo a este asunto al destacar que el libro trata más sobre el *cervantismo* del Quijote que del *quijotismo* de Cervantes²¹). De esta manera, queda prefigurada la tesis esencial de este análisis: Velázquez y Cervantes han de guardar algún parecido que incorpore a ambos en el sistema orteguiano de una manera similar, y dicha similitud tendrá que ver con la cuestión de la profundidad. Como se tratará de probar en las páginas siguientes, tal aspecto se vincula, por una parte, con la detección por parte de Ortega de un común tratamiento de la profundidad por parte de ambos; por otra, con la dimensión narrativa propia de la *razón histórica* orteguiana.

4. La versión española del *concepto*: hacia la profundidad velazqueña desde la literatura cervantina

En las páginas anteriores se ha señalado que la diferente capacidad para captar la dimensión superficial y la dimensión profunda de la realidad había permitido al joven Ortega distinguir entre dos tipos humanos: los mediterráneos y los germánicos. Asimismo, se señaló que la propuesta antimoderna del autor se cimentaba, precisamente, en un intento por superar los dualismos de esa especie. Resulta sencillo concluir, por lo tanto, que el filósofo madrileño necesitará proponer alguna suerte de síntesis, esto es, un intento por mejorar en los españoles (pueblo de pintores) la capacidad de percibir la profundidad. Para ello –en el marco de asimilación no meramente imitativa de la cultura y ciencia europeas en que se inscribe su trabajo (Ortega y Gasset, 2004a: 69, 340)– tendrá que proponer alguna manera *sui generis* de conceptualizar la realidad: debe haber alguna forma típicamente española de meditación que históricamente haya permitido transitar de la superficie a la profundidad. Y Ortega encuentra que justamente esto es lo que habría hecho Cervantes, de un modo que resulta muy similar al velazqueño según aquí se pretende demostrar. Así, en un momento próximo en el tiempo a Descartes – en el que se ha ubicado el origen de la Modernidad “conceptualizadora”– habría tenido lugar en España

¹⁹ Sobre el cambio en la concepción del espacio (y del tiempo) y su repercusión en el arte de todo tipo (literatura, pintura), véase: Burguera Nadal, 2008: 538-539.

²⁰ “La meditación es el movimiento en que abandonamos las superficies, como costas de tierra firme, y nos sentimos lanzados a un elemento más tenue, donde no hay puntos materiales de apoyo” (Ortega y Gasset, 2004a: 773).

²¹ Ortega lo plantea de forma no del todo clara cuando señala que “En las *Meditaciones del Quijote* intento hacer un estudio del quijotismo. Pero hay en esta palabra un equívoco. Mi quijotismo no tiene nada que ver con la mercancía bajo tal nombre ostentada en el mercado. *Don Quijote* puede significar dos cosas muy distintas: *Don Quijote* es un libro y Don Quijote es un personaje de ese libro. Generalmente, lo que en bueno o en mal sentido se entiende por “quijotismo”, es el quijotismo del personaje. Estos ensayos, en cambio, investigan el quijotismo del libro” (2004a: 760). También diferenciará entre Cervantes y el cervantismo, de manera no tan explícita, en “[Variaciones sobre la *circum-stantia*”] (2007: 296-297). Esta distinción permite análisis independientes del autor y del libro, tal y como se ha llevado a cabo en: Villacañas, 2017: 21. La contraparte de este planteamiento sería Unamuno, que estudiaría el quijotismo de Cervantes en su *Vida de don Quijote y Sancho*, como bien ha señalado Pedro Cerezo (2011: 35).

un modo alternativo de proceder en la misma dirección, pero evitando los peligros de la razón pura (en particular, lo que Ortega llama “utopismo”²²). En este epígrafe se desarrollarán todas estas cuestiones, evidenciando la existencia de una Modernidad española que Ortega considera válida en el siglo XX, precisamente como superación de la Modernidad caduca de cuño racionalista-cartesiano.

Ya se ha citado aquí la más conocida frase de *Meditaciones del Quijote*, según la cual “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Ortega y Gasset, 2004a: 757). Si anteriormente se destacaba cómo el yo-circunstancia implicaba una quiebra del dualismo sujeto-objeto en favor de una interpretación relacional de la realidad, ahora conviene atender a la segunda parte de la expresión. Cuando Ortega habla de *salvar* lo hace pensando en las *salvaciones* del siglo XVII, esto es, “dado un hecho –un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor–, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado” (Ortega y Gasset, 2004a: 747). Esta tarea es enormemente facilitada por la herramienta que más arriba se denominó *concepto*: establecer los límites de las cosas de manera abstracta permitía determinar sus relaciones con lo demás, labor que en caso de agotarse equivaldría a llevar a algo a la plenitud de su significado, esto es, a salvarlo. El matiz esencial es que dicho trabajo, en tanto que ejercicio conceptual, implica una *abstracción* de ciertos componentes de una realidad que es forzosamente *concreta*: el concepto “manzana” en modo alguno puede sustituir a la manzana real, aunque nos sirva para poner a todos los objetos a los que llamamos “manzana” en relación con el resto de conceptos de cosas (“fruta”, “rojo”, “nutritivo”). Lo propio de la Modernidad española que podemos identificar con Velázquez y con Cervantes²³, y que a nuestro juicio es lo que permite integrarlos en el sistema orteguiano, es su persecución no de lo abstracto sino de lo concreto²⁴. De alguna manera, la versión española del *concepto* tendrá una dimensión menos abstracta que la cartesiana, y en virtud de ello podrá articularse mejor con los asuntos humanos de los que se ocupa la razón histórica (que da a la historia ese protagonismo que el racionalismo ha sido incapaz de concederle por su primacía de lo estático²⁵).

¿Cómo es capaz Cervantes –según Ortega– de ofrecernos un equivalente del concepto que permita pasar de la superficie a la profundidad y, a la vez,

mantener todo el proceso en el plano de la concreción y no de la abstracción? Lo hace con un movimiento complejo que puede identificarse en dos puntos: en el propio personaje de Don Quijote y en la estructura de la obra.

En primer lugar, el tratamiento que Ortega da a Don Quijote (personaje) en *Meditaciones del Quijote* resulta fundamental en tanto que lo presenta como “la arista en que ambos mundos [el real y el de la poesía] se cortan formando un bisel” (Ortega y Gasset, 2004a: 810). Lo que diferencia al personaje Quijote de cualquier sujeto cuerdo es la capacidad para transitar del mundo de la realidad cotidiana al de la imaginación alucinada –que también es real a su modo (Ortega y Gasset, 2006a: 173; Schütz, 1955)–, tal y como se ve de forma muy clara en el pasaje del retablo de Maese Pedro (Cervantes, 2005: 486-498). Dicho con otras palabras, el Caballero de la Triste Figura es capaz de poner un pie en el plano de la realidad y el otro en el de la alucinación que arranca de aquélla. En este sentido, Don Quijote está salvando una distancia entre el centro de atención y el fondo que lo rodea²⁶: es la bisagra entre diversos planos de realidad y genera precisamente la profundidad que media entre ellos²⁷, jugando el papel de puente que permite que los componentes de la alucinación penetren en la realidad (y viceversa). En páginas anteriores se señaló que el aire y la perspectiva en Velázquez permitían unificar el primer plano y el fondo en *Las Hilanderas*, concretando una profundidad que no era abstracta; lo mismo hace el personaje de Don Quijote en su función de bisel: el personaje (y el libro) aparecen, dicho en términos que ya se han presentado aquí, en *escorzo* –recuérdese: profundidad y superficie fundidas, manifestándose aquélla en ésta sin abandonar el ámbito de lo concreto (Ortega y Gasset, 2004a: 770)²⁸. Desde este punto de vista, Velázquez y Cervantes estarían logrando profundizar desde la superficie sin incurrir en formalismos o en conceptos puros. Justamente eso es lo que Ortega se propone en su obra, incluso al pensar sobre la belleza²⁹: no hay que dejar de meditar, pero desde términos ajenos a la razón pura.

Cabe señalar un segundo modo en que Cervantes ejecuta este tránsito entre superficie y profundidad. Lo logra al introducir el libro de caballerías dentro de la novela: el libro escrito por él es una novela *dentro de la cual* hay otra cosa. De nuevo, encontramos una profundidad accesible desde la superficialidad.

²² La principal presentación crítica del utopismo como modo típicamente moderno de interpretación de la vida se encuentra en el capítulo “La magia del ‘debe ser’” de *España invertebrada* (Ortega y Gasset, 2005a: 486-488).

²³ Sobre la modernidad de Cervantes, es esclarecedor P. Cerezo (2016: 315), si bien su modernidad, como se defiende en el presente artículo, será de un cariz muy diferente a la cartesiana.

²⁴ No en vano, Ortega concluye en *Meditaciones del Quijote* que “la reabsorción de la circunstancia es el destino *concreto* del hombre” (2004a: 756; la cursiva es nuestra).

²⁵ Sobre el conflicto entre racionalismo e historia (planteada aún en 1923 en términos de “vida”), véase el capítulo III de *El tema de nuestro tiempo* (Ortega y Gasset, 2005a: 572-578).

²⁶ Aunque con algunas diferencias, esta misma idea la sostiene Machado en *Juan de Mairena* (2020: 249).

²⁷ Sobre los planos y la profundidad en Cervantes, véase: Marías (1990: 244).

²⁸ En *Papeles sobre Velázquez y Goya* caracteriza Ortega a la profundidad en Velázquez como un “estar sin estar” (Ortega y Gasset, 2006b: 739).

²⁹ El antiformalismo orteguiano, focalizado en Platón pero coherente con su crítica al resto de versiones del racionalismo, se halla de forma muy precisa en “Estética en el tranvía” (Ortega y Gasset, 2004b: 176-182).

lidad. Lo interesante es lo que el sistema orteguiano extrae de esto: la diferencia entre *describir* y *narrar* (Ortega y Gasset, 2004a: 806). Cervantes *describe* lo que Don Quijote hace al estrellarse contra los molinos; pero es capaz de introducir una *narración* en esa clase de episodios. La narración debe entenderse como una visión desde dentro de los hechos, de modo que podamos comprender su *sentido* (no siempre obvio en la mera descripción): si al describir el episodio sólo cabe hablar de un individuo que es golpeado por un aspa de molino, la narración incluye el sentido de la acción (esto es: la percepción de un gigante en lugar de un molino y el posterior contraataque de dicho gigante ante la embestida del caballero). Así, la narratividad supone un acceso a la profundidad (el sentido de la acción) desde la superficie (lo perceptible sensorialmente), que en el caso del barroco español no puede desvincularse de nociones que conllevan el paso de lo universal a lo concreto, como sucede con la de *ingenio* (Grande Yáñez, 2022: 69-70).

Todo este instrumental es el que Ortega va a adoptar en su sistema: la razón histórica es, ante todo, una razón narrativa que se aleja de la mera razón pura por cuanto incorpora el sentido que los agentes concretos (no un sujeto abstracto) de un determinado momento histórico dan a sus acciones (igualmente concretas), llevando así a cabo un tránsito desde lo superficial a lo profundo por medio de la narración –tal y como se ha señalado antes. Así se entiende la descripción del tiempo de Galileo en *En torno a Galileo* o la necesidad de hacer una biografía de Velázquez para intentar explicarse por qué éste hizo lo que hizo. Desde este punto de vista se entiende que en el *Quijote*

la realidad entra en la poesía para elevar a una potencia estética más alta la aventura. Si esto se confirmara, veríamos a la realidad abrirse para dar cabida al continente imaginario y servirle de soporte, del mismo modo que la venta es esta clara noche un bajel que boga sobre las tórridas llanadas manchegas, llevando en su vientre a Carlomagno y los doce Pares, a Marsilio de Sansueña y la sin par Melisendra (Ortega y Gasset, 2004a: 810).

Bibliografía

- Bozal, Valeriano (1999): “José Ortega y Gasset”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II, Madrid: Visor, pp. 455-467.
- Burguera Nadal, María Luisa (2008): “Sobre la imposible certeza: reflexiones en torno a Cervantes (*Don Quijote*) y a Velázquez (*Las Meninas*)”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Albuquerque García (coords.) (2008): *El Quijote y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*. Madrid: CSIC, pp. 537-543.
- Cerezo Galán, Pedro (2011): *José Ortega y Gasset y la razón práctica*. Madrid: Biblioteca Nueva – Fundación José Ortega y Gasset.

La realidad entra en la poesía. Precisamente eso es lo que Velázquez había hecho al introducir lo mundano en cuadros que representan lo trascendente: unos borrachos en lugar de Baco, unas cocineras en primer plano que dejan de fondo a Cristo con Marta y María, unas hilanderas en lugar de Aracne... (Ortega y Gasset, 2006b: 649; 2004b: 198)³⁰. Pintor y escritor pueden vincularse con suma facilidad desde los parámetros que Ortega marca, siendo asimilable a uno lo que dice del otro.

Así las cosas, Don Quijote juega el papel del *concepto* en tanto que permite transitar de la superficie a la profundidad; pero en la medida en que Ortega lo vincula al marco de la narratividad, se aleja de la abstracción esquemática³¹ y se mantiene en el plano de lo concreto: no es un sujeto X que tritura la realidad Y para abstraer uno de sus componentes, sino que se trata de un individuo concreto que afronta una realidad concreta (sea esta la realidad cotidiana o la alucinada). Esta es la línea que va a seguir María Zambrano al interpretar la poesía (entendida en términos amplios: literatura, pero también pintura, etc.) en *Pensamiento y poesía en la vida española*: en Cervantes, en Velázquez y en otros encontramos todo un pensamiento coherente entre sí y que, alejado del rigorismo sistematicista típicamente moderno, resulta valioso por no orientarse a la razón pura, sino a la dimensión vital (individual o colectiva: la historia, que es también algo concreto) de los seres humanos (Zambrano, 1991: 25-30. 44-45). Eso sí, sólo desde el conocimiento de la filosofía europea del momento cabe interpretar adecuadamente la producción novelística (saturada de pensamiento) española, especialmente el *Quijote*³², y lo propio cabría decir de la pintura de Velázquez. Puede concluirse, por lo tanto, que desde el pensamiento de Ortega se pueden identificar al menos dos líneas modernas: la de carácter cartesiano, que habría llegado a su límite a finales del siglo XIX, y la de cuño velazqueño-cervantino que justo en ese momento histórico debe recuperarse como superadora de los límites de la primera. A tal tarea dedica Ortega su sistema entero, a nuestro juicio incorporando en él ideas como las aquí expuestas, aunque sea de manera inconsciente o implícita.

³⁰ En sentido inverso también plantea Ortega la cuestión: Velázquez descubre lo divino en las miserables cosas reales; véase “El Greco en Alemania” (Ortega y Gasset, 2004a: 523).

³¹ Esto se produce no sólo en el Quijote, sino también en las *Novelas ejemplares*; véase Marías, 1990: 152.

³² Véase la introducción de José Luis Villacañas a *Meditaciones del Quijote* (Ortega y Gasset, 2004c: 112-117).

- Cerezo Galán, Pedro (2016): *El Quijote y la aventura de la libertad*. Madrid: Biblioteca Nueva. Edición electrónica.
- Cervantes, Miguel (2005): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, s. I., Empresa Pública Don Quijote 2005 perteneciente a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Descartes, René (1989): *El mundo. Tratado de la luz*. Barcelona: Anthropos.
- Descartes, René (2009): *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alianza.
- Descartes, René (2010): *Reglas para la dirección del espíritu*. Madrid: Alianza.
- Descartes, René (2019): *Discurso del método*, ed. María Ramon Cubells Bartolomé, trad. Juan Carlos García-Borrón, s. I., Penguin Clásicos. Edición digital.
- Ferrari Nieto, Enrique (2010): *Diccionario del pensamiento estético de Ortega y Gasset*. Zaragoza: Mira Editores.
- Foucault, Michel (1997): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- Fourmont Giustiniani, Eve (2013): “Una estética raciovitalista” en J. Zamora Bonilla (ed.), *Guía Comares de José Ortega y Gasset* (2013). Granada: Comares, pp. 287-309.
- García Alonso, Rafael (1996): *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*. Madrid: Siglo XXI.
- Grande Yáñez, Miguel (2022): “La Vida, el Desengaño y el Ingenio en el Barroco español”, en José Luis Mora y Antonio Heredia (eds.) (2022), *Guía Comares de Historia de la Filosofía Española*. Granada: Comares, pp. 69-86.
- Heidegger, Martin (2009): *La pregunta por la cosa. Sobre la doctrina de los principios trascendentes de Kant*, s. I. Palamedes Editorial.
- Huxley, Aldous (2003): *Música en la noche*. Barcelona: Kairós.
- James, William (2011): *El significado de la verdad. Una secuela de Pragmatismo*. Barcelona: Marbot.
- Justi, Carl (1953): *Velázquez y su siglo*. Trad. Pedro Marrades. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lafuente Ferrari, Enrique (1970): *Ortega y las artes visuales*. Madrid: Revista de Occidente.
- Machado, Antonio (2020): *Juan de Mairena I*. Madrid: Cátedra.
- Madrid Casado, Carlos M. (2016): “Velázquez y el origen de la modernidad filosófica”, *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, Vol. 3, n.º 3, pp. 171-181. DOI: <https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.4.9478>
- Maqueda de la Peña, Ana (2020): “El retrato en Las meninas”, *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, 14, 2020, pp. 35-41. DOI: <https://doi.org/10.5209/inge.78434>
- Maravall, José Antonio (1987): *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- Marías, Julián (1983): *Ortega. Circunstancia y vocación*. Madrid: Alianza.
- Marías, Julián (1990): *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza.
- Martín, Francisco José (2005): “Hacer concepto. *Meditaciones del Quijote* y filosofía española”, *Revista de Occidente*, n.º 288, pp. 81-105.
- Orringer, Nelson R. (1979): *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid: Gredos.
- Ortega y Gasset, José (2004a): *Obras completas. Tomo I (1902-1914)*. Madrid: Taurus - Fundación José Ortega y Gasset.
- Ortega y Gasset, José (2004b): *Obras completas. Tomo II (1916)*. Madrid: Taurus - Fundación José Ortega y Gasset.
- Ortega y Gasset, José (2004c): *Meditaciones del Quijote*. Edición de José Luis Villacañas. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ortega y Gasset, José (2005a): *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*. Madrid: Taurus - Fundación José Ortega y Gasset.
- Ortega y Gasset, José (2005b): *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*. Madrid: Taurus - Fundación José Ortega y Gasset.
- Ortega y Gasset, José (2006a): *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*. Madrid: Taurus - Fundación José Ortega y Gasset.
- Ortega y Gasset, José (2006b): *Obras completas. Tomo VI (1941-1955)*. Madrid: Taurus - Fundación José Ortega y Gasset.
- Ortega y Gasset, José (2007): *Obras completas. Tomo VII (1902-1925) Obra póstuma*. Madrid: Taurus - Fundación José Ortega y Gasset.
- Ortega y Gasset, José (2009): *Obras completas. Tomo VII (1933-1948) Obra póstuma*. Madrid: Taurus - Fundación José Ortega y Gasset.
- Pineda Rivera, Diego Antonio (2017): *Una meditación sobre la justicia en “Don Quijote de la Mancha”*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Schütz, Alfred (1955): “Don Quijote y el problema de la realidad”, *Dianoia*, vol. 1, n.º 1, pp. 312-330.
- Villacañas, José Luis (2017): *Freud lee el Quijote*. Madrid: La huerta grande.
- Zambrano, María (1991): *Pensamiento y poesía en la vida española*. México: El Colegio de México.