

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	

LOCOONTE

MISCELÁNEA



Velázquez y el origen de la modernidad filosófica

Velázquez and the origin of philosophical modernity

Carlos M. Madrid Casado*

Resumen

Este artículo explora la pintura de Velázquez en relación con el nacimiento de la modernidad. Analizamos, en primer lugar, las interpretaciones al respecto de José Ortega y Gasset, Antonio Machado, José Antonio Maravall y Michel Foucault, que equiparan a Velázquez con Descartes, Kant o Galileo. A continuación, nos detenemos en la comparación entre el *Discurso del método* y *Las meninas*, en especial en cómo las tres ideas filosóficas tradicionales (el Ego, el Mundo y Dios) aparecen en cierto modo representadas en el famoso cuadro de Velázquez. Si el lema cartesiano por excelencia era “*Cogito, ergo sum*”, podríamos decir que el lema velazqueño sería “*Pingo, ergo sum*”. Finalmente, concluimos el artículo estudiando hasta qué punto los retratos de Velázquez representan la *res cogitans* cartesiana, pero también sus afectos e instituciones.

Palabras clave: Velázquez; Descartes; *Las meninas*; *Discurso del método*; modernidad

Abstract

This paper explores the connection between Diego Velázquez's painting with the rise of Modernity. First, I analyze the hermeneutic approaches of José Ortega y Gasset, Antonio Machado, José Antonio Maravall and Michel Foucault, which equate Velázquez with Descartes, Kant, or Galileo. Then, I focus on the comparison between the *Discourse on Method* and *Las Meninas*. I analyze the way in which the three traditional philosophical ideas (the *Ego*, the *World* and *God*) are somehow represented in the famous Velázquez's canvass. If the quintessential Cartesian motto was “*Cogito, ergo sum*”, I defend that Velázquez's slogan could be “*Pingo, ergo sum*”. Finally, I conclude studying how Velázquez's portraits represent the Cartesian *res cogitans*, but also their affections and institutions.

Keywords: Velázquez; Descartes; *Las Meninas*; *Discourse on the Method*; Modernity

...que tanto quedó parecido,
que se niega pintado, y al reflejo
te atribuye que imita en el espejo.
Francisco de Quevedo, Silva *El pincel*.

1. El nacimiento de la modernidad

El presente artículo trata de interpretar la pintura de Velázquez y esa obra maestra que es *Las meninas* dentro de la historia del pensamiento. No siempre es fácil percibir el giro revolucionario que la filosofía moderna (personificada en Descartes, Hume o Kant) imprimió en relación con la filosofía griega antigua y la filosofía cristiana

* Dpto. Matemáticas – IES Diego Velázquez de Torreloz. Dpto. Estadística e Investigación Operativa II – Universidad Complutense de Madrid. Investigador Asociado – Fundación Gustavo Bueno. cmadrid@ccee.ucm.es
Artículo recibido: 8 de enero de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

medieval. El objetivo de estas líneas es ilustrar este cambio radical sirviéndonos del famoso cuadro de Velázquez, por cuanto una imagen vale en ocasiones más que mil palabras...

Ahora bien, conviene advertir desde el principio que la relación de la pintura velazqueña con la modernidad filosófica ha sido ya advertida por diversos autores bien conocidos, cuyos análisis traeremos a colación. En este sentido, el artículo pretende, sin ánimo de originalidad, orientar y ordenar sistemáticamente lo que ya se sabe. No obstante, también intentaremos, como señalaremos hacia el final, dejar constancia de la problematicidad de las tesis enunciadas por los autores que se discuten, de los riesgos que se corren cuando se proyectan ideas filosóficas sobre el cuadrilátero que da cabida al arte pictórico.

Si consideramos las tres Ideas filosóficas por excelencia de la metafísica tradicional (Dios, el Mundo y el Yo o Ego), podemos esquematizar –inspirándonos en una exposición del filósofo Gustavo Bueno (2016)– las líneas principales de la filosofía pre-moderna de la siguiente forma. (Existen, como es natural, otras alternativas para plantear el giro ontológico que supuso la modernidad dentro del complejo teología–filosofía, pero la virtualidad de las coordenadas filosóficas que hemos elegido descansa en que exponen el asunto de una manera muy esquemática, sin adherencias ideológicas.) La filosofía griega se caracterizaría por el esquema:

Mundo → Yo → Dios

Donde el Mundo es el objeto primero de estudio (la *physis*) y acoge tanto a los Hombres (la *polis*) como a los distintos dioses. La filosofía cristiana puso a Dios en primer lugar, un Dios de raigambre aristotélica que rompe a hablar y crea el Mundo a la medida del Hombre:

Dios → Mundo → Yo

La ruptura que supone la filosofía moderna con respecto a la filosofía medieval, sin perjuicio de sus lazos de continuidad, se plasma en la inversión completa de este orden, tomando al Yo como punto de partida. Un Yo que se enfrenta al Mundo armado con todo el saber de su siglo –la nueva ciencia y las nuevas técnicas– y, posteriormente, al Dios de la teología natural y de las religiones reveladas:

Yo → Mundo → Dios

Pues bien, lo que Velázquez plantea con respecto al punto de vista en *Las meninas* es, como vamos a ver, análogo a lo que los filósofos modernos (Descartes, Hume o Kant; pero también, por ceñirnos a la tradición hispana, Gracián o Calderón) postulan con respecto al papel del Yo en relación con las otras dos Ideas filosóficas clásicas: Dios y el Mundo. La inclusión del propio pintor e, incluso, del espectador en el cuadro casa bien con esa corriente de la filosofía moderna que pone de relieve al Hombre, al Yo, en cuanto agente ordenador –racional– del mundo y no sólo mero observador. *Las meninas* ocultan toda una estructura de conocimiento en que el espectador se hace partícipe dinámico de la representación.

Nuestra interpretación podría parecer gratuita, traída por los pelos; pero conviene

advertir que ya Ortega y Gasset, Antonio Machado o Michel Foucault repararon – cada uno a su manera– en ella. No se trata de que los filósofos ejercieran influjo sobre los artistas, sino de una suerte de actuación al unísono. Una ideología que estaba disuelta en el ambiente de la Europa de los siglos XVI-XVIII; por cuanto, por ejemplo, españoles y portugueses eran plenamente conscientes de que habían logrado hazañas nunca soñadas por los antiguos, por griegos y romanos, desde circunnavegar la Tierra a observar el Cielo desde el hemisferio austral (Maravall: 1966).

2. Ortega y Machado ante Velázquez

Velázquez (1599-1660) y Descartes (1596-1650) son, como subrayó Ortega hacia 1943, dos de los más conspicuos representantes de esa generación “moderna” que nace en torno al 1600. Ambos se enfrentaron a la tradición pictórica y a la tradición escolástica anteriores. Empleando sus palabras:

Uno y otro ejecutan la misma conversión en sus contrapuestas disciplinas. Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad (Ortega y Gasset [1943] 2006: 47).

Si uno apostó por la pintura como ejercicio de la visión, el otro hizo lo propio apostando por la filosofía como ejercicio de la razón. Ambos toman una perspectiva personal, subjetiva e inalienable: la suya propia. El realismo velazqueño estaría íntimamente relacionado con el racionalismo cartesiano aunque únicamente fuera porque la evocación naturalista de la luz y el color iba ligada a la estructuración geométrica de la realidad. Velázquez, escribió Ortega, sustituyó así el carácter táctil de la pintura española del momento por uno eminentemente visual: “*Las meninas* vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina” (Ortega 2006: 39). (Nótese el guiño kantiano: de la razón pura a la pura retina.)

Hacia 1936, Juan de Mairena (*alter ego* de Antonio Machado) había esbozado una teoría paralela:

Si Kant hubiera sido pintor, habría pintado algo semejante a *Las meninas* y una reflexión juiciosa sobre el famoso cuadro del pintor sevillano nos lleva a la *Crítica de la pura razón*, la obra clásica y luminosa del maestro de Königsberg. Cuando los franceses tuvieron a Descartes, tuvimos nosotros –y aún se dirá que no entramos con pie derecho en la edad moderna– nada menos que a un pintor kantiano, sin la menor desmesura romántica. Esto es mucho decir. No nos estrepitemos, sin embargo, que otras comparaciones más extravagantes se han hecho –Marx y Cristo, etc.– que a nadie asombran. Además, y por fortuna para nuestro posible mentir de las estrellas, ni Kant fue pintor ni Velázquez filósofo (Machado [1936] 2009: 211-212).

Kant sostenía que las intuiciones, sin conceptos, son ciegas; y que los conceptos, sin las intuiciones sensibles, son vacíos. Quizá, como retomaremos más adelante a propósito de sus retratos, gran parte de la grandeza de Velázquez radique en haber sabido conjugar ambos elementos, en haber filtrado el realismo naturalista a través de un tamiz conceptista. Velázquez está tan lejos de la descripción minuciosa de la pintura holandesa como de la realidad idealizada del clasicismo. Ni realismo grosero, ni idealismo metafísico. Un idealismo trascendental, en el sentido “realista” kantiano, que lleva al lienzo los cuerpos que el espíritu percibe como apariencias en la jaula

encantada del espacio y del tiempo, aquí y ahora. Para Machado, Velázquez alcanza en la historia del arte un significado similar al que Descartes o Kant alcanzan en la historia de la filosofía en cuanto liquidadores de la tradición y desveladores de la modernidad.

En la estela de Ortega, José Antonio Maravall conectó en la década de los 60 el proceder velazqueño con el método de la nueva ciencia galileana: la realidad es siempre lo que se le aparece a un sujeto como objeto, la experiencia empírica (Maravall 1999: 85). Velázquez, con sus manchas y borrones, desaloja las substancias del mundo de los cuadros y se limita a pintar una realidad funcional de fenómenos, a la manera que los nuevos filósofos naturales se atenían exclusivamente a lo dado, a los datos y las evidencias que se manifestaban ante el tribunal de su entendimiento.¹ Por mucha que sea la diferencia entre la pintura y la física, Velázquez, al igual que Galileo, es para Maravall (1999: 152) uno de los fundadores del mundo moderno.

Siguiendo al historiador de la ciencia Juan Pimentel (2014), podríamos aquilatar esta ligera comparación entre Velázquez y Galileo (otros historiadores, como William R. Shea y Mariano Artigas (2003: 138-139), incluso especulan que ambos pudieron conocerse durante la segunda estancia del pintor en Italia). De igual manera que Mario Biagioli (1993) presentaba a un Galileo cortesano: un profesor de matemáticas que busca legitimar su carrera en la corte de los Medici autoconstruyéndose como astrónomo; Jonathan Brown (1986) nos presentaba a un Velázquez también cortesano: un pintor que persigue dignificar su oficio y convertirse en caballero en la corte de Felipe IV. Aún más, como ha estudiado Samuel Edgerton (1984), es conocido que Galileo se interesó por la técnica de la pintura naturalista de su época en cuanto medio para descifrar las imágenes en claroscuro que veía al telescopio. Otra intersección más entre la historia del arte y la historia de la ciencia (Madrid Casado: 2014).

3. Foucault y *Las meninas*

Pero regresemos al cotejo entre Velázquez y Descartes. El *Discurso del método para conducir bien la propia razón y buscar la verdad en las ciencias* fue publicado de forma anónima en 1637 como prólogo galeato –esto es, por decirlo con el Padre Isla, con morrión, como casco a fin de protegerse de los males que aquejaron a Galileo– a tres ensayos sobre geometría, óptica y meteoros. *La familia de Felipe IV* –el nombre originario que recibió el cuadro de *Las meninas* con anterioridad a la sensibilidad romántica– fue, por su parte, acabada en torno a veinte años después, en 1656.

¿Qué se ve en *Las meninas*? O, mejor dicho, ¿qué nos deja entrever Velázquez? Los reyes, reflejados conforme a las leyes de la perspectiva en el espejo², han permanecido durante un tiempo posando ante el pintor en su estudio del Alcázar, que los retrata en presencia de la infanta Margarita, acompañada por sus damas de honor y bufones. Cuando los reyes deciden dar por terminada la sesión todas las miradas se dirigen hacia ellos. Velázquez interrumpe su labor y Pertusato despierta al mastín español que ha de seguir a su ama. El aposentador real, abriendo la puerta del fondo en cumplimiento de sus funciones palaciegas, indica que las personas reales se disponen

1 Una visión de Maravall compartida por Enrique Lafuente Ferrari (1960: 112) y por Luis Díez del Corral (1979: 287).

2 Un recurso pictórico del que Velázquez también se sirve en *La Venus del espejo* y que pudo tomar prestado del *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Jan van Eyck.

a cruzar el espacio representado para salir. (Algunos autores –como subraya Brown (1986: 259)– se inclinan por interpretar la imagen del espejo como un reflejo del lienzo que está pintando Velázquez y el movimiento de los reyes como una entrada al taller del pintor.) En suma, una instantánea o fotografía casi atmosférica. La teología de la pintura, según exclamó Lucas Jordán, queriendo con ello decir que este cuadro era la obra cumbre del arte pictórico, al modo en que la teología era la primera de las ciencias.

Pero hay más. Mucho más. Cuando el espectador se posiciona delante de *Las meninas*, no puede evitar que le sobrevenga la sensación de que se encuentra justo donde están los reyes, en el proscenio, porque casi todos los personajes –desde el propio Velázquez a la infanta Margarita o la enana Mari Bárbola– lo miran a él.

En este punto es interesante rescatar otra lectura filosófica de *Las meninas* bien conocida. En 1966 Foucault publicó su libro *Las palabras y las cosas*, donde realizaba una arqueología de las ciencias humanas, buscando desvelar la estructura o el orden de las cosas sobre el que se construye el pensamiento occidental, ese lazo oculto que une el lenguaje con el mundo. Y su descubrimiento fue que las condiciones subyacentes de verdad del discurso se han visto drásticamente modificadas en los últimos siglos. El pensamiento occidental no ha sufrido una evolución continua, sin sobresaltos, desde el Renacimiento, como tendemos a creer. Y una de las metáforas, si no la principal, de que se sirve Foucault para ilustrar esta tesis es *Las meninas*.

Después de inspeccionar a fondo el cuadro, Foucault concluye que el objeto representado por el pintor es doblemente invisible: está fuera del cuadro y tampoco podemos verlo en el lienzo que pinta porque la tela está vuelta, del revés (como también nos es hurtada la ventana, es decir, la fuente de luz que posibilita toda la representación). Este juego de imágenes y reflejos crea en el espectador la sensación de que es él mismo el objeto de la representación, el otro:

[Velázquez] fija un punto invisible, pero que nosotros, los espectadores, nos podemos asignar fácilmente ya que este punto somos nosotros mismos: nuestro cuerpo, nuestro rostro, nuestros ojos [...] la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen [...] en el fondo del espejo podría aparecer –debería aparecer– el rostro anónimo del que pasa (Foucault [1966] 1968: 14, 18 y 28).

Pero el centro de la representación sí aparece en el cuadro, en el espejo del fondo: son los reyes Felipe y Mariana. Ahora bien, el lugar donde domina el Rey con su esposa es, para Foucault, el lugar del artista (el de Velázquez trabajando en la tela) y, simultáneamente, el del espectador. Un lugar vacío, el del Rey, hoy ocupado por los visitantes del Museo del Prado y, antes, mucho antes, por el propio Velázquez, hacedor del lienzo y del artificio barroco que encapsula.

Mientras que *Don Quijote* de Cervantes fue la obra literaria que recogió cómo los signos y las cosas habían dejado de enroscarse con las similitudes consabidas durante el Renacimiento, cómo la prosa del mundo se había vuelto indescifrable, *Las meninas* de Velázquez significaron la consagración de una nueva manera de representar acorde ya con la modernidad (y no se olvide que Cervantes, al igual que Velázquez, recurre al repliegue de la obra sobre sí misma, al incluir como personajes en la segunda parte de la novela a lectores que han leído la primera parte). Desde la óptica de Foucault, *Las meninas* son el paradigma de la *episteme*, del acceso a la verdad, canonizada por el discurso

científico y filosófico moderno: el objeto de estudio no se representa directamente sino oblicuamente, mediante esos espejos que son los axiomas, las ecuaciones y las taxonomías. Con otras palabras, los modelos geométricos, mecánicos o naturales entronizados por Descartes, Newton y Linneo. Como en el cuadro de Velázquez, la realidad se duplica, confundándose la representación con lo representado, las fórmulas matemáticas con el Mundo.

Sin embargo, esta *mathesis* universal dejó un espacio en blanco, sin tocar, el del Rey en *Las meninas*, porque:

Este sujeto mismo –que es él mismo [Velázquez]– ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación (Foucault 1968: 30).

Un vacío que fue ocupado a finales del siglo XVIII por el Hombre, como sujeto gnoseológico y sujeto temático, como juez y parte de esa representación que aspiraba a ser pura, a ser una mirada sin ojos que miren, números sin matemático que los escriba. Para Foucault, el Hombre sería el lugar vacío donde se sitúa quien ve *Las meninas*, una idea que recobraba sugerencias de Husserl, Heidegger y Sartre (Foti: 1996).

Pero el filósofo francés tal vez quisiera afinar demasiado, presentando con erudición y desparpajo una tesis demasiado atrevida. No del todo gratuita. Probablemente, más que el Hombre serían las Ciencias del Hombre, la antropología y demás disciplinas afines, en cuanto corpus positivo, lo que constituiría la novedad, la invención reciente. Además, Foucault por desgracia se cuela, ya que al “democratizar” el cuadro se olvida de que estaba destinado para el goce privado de un único espectador: el Rey. Lo que no es anecdótico.³

4. *Pingo, ergo sum*

Para Jonathan Brown (1999: 85-88) las diversas interpretaciones que ha suscitado esta obra maestra se clasifican bajo cuatro grandes rúbricas: la interpretación realista (que equipara *Las meninas* con una fotografía, divulgada por Carl Justi y superada cuando Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, publicó en 1925 un artículo sobre la biblioteca de Velázquez); la social (defendida por Brown y que, como reconoce, es deudora de los estimulantes escritos de Ortega); la filosófica (que hizo furor tras la aportación de Foucault); y las aparentemente trascendentales que aparecen cada cierto tiempo (como la fallida de Manuela Mena).

En cualquier caso, Velázquez coloca al espectador –sea quien sea– como foco de su atención, invitándolo a participar en la representación, al tiempo que lo lleva –nos lleva– hacia el fondo de la estancia, hacia el espejo donde aparecen los reyes o la escalera guarnecida por el aposentador. Un fondo impenetrable que nos hace rebotar y nos devuelve al primer plano, a la manera como Descartes en el *Discurso del método*, tras mirar al Mundo, termina por mirarse a sí mismo para reafirmarse: *Cogito, ergo sum*

3 Véanse Brown (1986: 259, nota 11) y Bennisar (2012: 179). A nuestro entender, *La familia de Carlos IV* de Goya, que remite indiscutiblemente a *Las meninas*, encaja mucho mejor con la teoría de Foucault. En efecto, el Hombre espectador de *Las meninas* es, en realidad, el Rey. Un Rey que en el cuadro de Goya está ya presente. Y, entonces, sí que deja espacio al Hombre como espectador. Pero, ¿qué Hombre? El Hombre resultante de la Revolución Francesa, es decir, el Ciudadano del nuevo Estado-Nación. No en vano, este cuadro anti-jacobinos fue proyectado por Godoy ante la inminente llegada del embajador francés, Luciano Bonaparte, en 1800, a fin de mostrar al representante de la República francesa que los Borbones españoles eran los supervivientes a la guillotina.

(*Pienso, luego existo*). El filósofo como cosa pensante de sí mismo; el pintor que se pinta en el cuadro que está pintando... *Las meninas* son, desde luego, una exaltación de la personalidad del autor (Brown 1986: 262).

Y nos encontramos, de nuevo, con las tres Ideas filosóficas por excelencia que mencionamos en la introducción: el Yo, el Mundo y Dios. En efecto, retengamos estas semejanzas: las que median entre el Yo cartesiano y el Espectador velazqueño, entre el Mundo y la Representación y, en especial, entre la “duda metódica” y el movimiento de ida y vuelta de la mirada que pide el cuadro y que tanto recuerda al movimiento de *progressus* y *regressus* que desde Platón caracteriza a la filosofía (la salida y la vuelta a la caverna).

Tras poner en cuestión la herencia aprendida, Descartes y Velázquez construyen su propio método para comprender y representar, respectivamente, el mundo. Y, para no pillarse los dedos, lo hacen apoyándose en la existencia de Dios o la autoridad del Rey. El Rey desempeña en la pintura velazqueña un papel similar al que Dios juega en la filosofía cartesiana. Una semejanza que en su día percibiera Díez del Corral (1979: 101) al escribir: “los Monarcas rigen el cuadro disponiendo maravillosamente la trabazón de las múltiples componentes de la circunstancia, como el Dios de Malebranche”. Y poco después añadía en sintonía con nuestra tesis, aunque sin precisar demasiado: “*Las meninas* constituyen un paralelo del *Discurso del método*” (Díez del Corral 1979: 108). Si Dios garantizaba para Descartes el conocimiento veraz del mundo frente al genio maligno, el Rey es quien garantiza para Velázquez el estatus social de la pintura, su rango como arte no servil sino liberal. Una reivindicación implícita en *La fragua de Vulcano* pero ya explícita en *Las meninas*, cuando –según cuenta Palomino– se pintó la cruz de Santiago por orden del Rey, con lo que la pintura pasaba de arte gremial a arte ennoblecido y el pintor de artesano a caballero (y, andado el siglo XIX, genio) (Brown 1986: 260). *Pinto, luego existo* (*Pingo, ergo sum*).

5. Retratando la *res cogitans*

Resta un hilo del que tirar. Otro punto de contacto entre Velázquez y Descartes sería considerar algunos de los retratos velazqueños como síntesis perfecta de la *res extensa* y la *res cogitans* cartesianas. Estamos pensando concretamente en su retrato del papa Inocencio X (1650), que al contemplarlo terminado hizo exclamar a su protagonista: “Troppo vero” (“Demasiado real”). No en vano, Ortega mantuvo que la pintura de Velázquez consiste en “hacer que la pintura toda fuera retrato, es decir, individualización del objeto e instantaneidad de la escena” (Ortega y Gasset 2006: 239). Una serie de características que ya hemos detectado en *Las meninas*.

La mayoría de retratos clásicos buscaban una adecuación, un equilibrio, entre los aspectos físicos y psicológicos del personaje retratado. Podríamos tomar como paradigma *El papa Paulo III* de Tiziano (1543), del que Velázquez se sirvió como modelo para su obra genial.⁴ En cambio, el retrato de vanguardia, tal y como puede quedar simbolizado por el *Estudio del papa Inocencio X de Velázquez* de Francis Bacon (1953), una de las cuarenta y cuatro variaciones que el pintor británico llegó a realizar, prima los elementos psicológicos frente a los figurativos (así, Bacon transformará

4 Un Tiziano digno de admiración por cuanto, al igual que a Apeles (capaz de engañar con sus uvas pintadas a los pájaros), le sucedió que al poner a secar su cuadro *Paulo III con sus sobrinos* los transeúntes saludaban como si el Papa en persona estuviera asomado a la ventana.

obsesivamente el cuadro de Velázquez en un grito de impotencia y soledad, con un papa cadavérico y desdibujado entre rejas) (Vélez 2009: 17). Por su parte, el retrato fotográfico contemporáneo es de carácter fiscalista, poniendo de relieve los aspectos epiteliales, a la manera de la *imago* romana, de la máscara mortuoria con su *rigor mortis* –como la de Ortega en la portada del *ABC*– o, simplemente, de los viejos “fotomatones”.

Pero en su retrato de Inocencio X Velázquez conjuga felizmente la faz del personaje con su psicología –las pasiones que afectan a la *res cogitans*⁵– y, atención, con las instituciones que lo constituyen: el trono, el anillo, el bonete y el manto encarnados, los faldones con puntilla, la nota entre las manos... Este retrato de excelente factura expresa la conducta taimada del retratado, que se refleja en su mirada inquisitiva, a través del rostro, el gesto y, empero, el porte de su indumentaria institucional. Es el atuendo institucional lo que hace precisamente reconocible al retratado, como sumo pontífice. Y esto es lo que nos impone el cuadro: que estamos ante un papa de armas tomar...

Un recurso al que Velázquez recurre también en su retrato a caballo del Conde-Duque de Olivares (1638), donde el cuerpo pícnico y la conducta despótica –por decirlo con Gregorio Marañón– se superponen a los atributos institucionales: la armadura, el caballo, la banda, la vara de mando o el humo en la lejanía... La inestable postura en diagonal de jinete y montura contrasta profundamente con la del retrato ecuestre del Duque de Lerma a cargo de Rubens (1603). No estamos aquí ante un hombre de paz, que vuelve de la guerra, sino ante un hombre de mando, decidido y valeroso, que se lanza al combate en pos de la reputación. Según esto, el talento probado de Velázquez para el retrato se sustentaría en la composición de esta terna de elementos –físico, psicología, instituciones– a fin de “sacar de nuevo a la luz” o “hacer revivir” al personaje (lo que significa, etimológicamente, “retratar”).

Desde estas coordenadas, *El pensador* de Rodin no podría interpretarse como un retrato de Aristóteles, ni siquiera del *noesis noeseos* del Acto Puro. Basta comparar a este supuesto filósofo –reflexivo pero desnudo e indocumentado– con los filósofos –dialogantes, vestidos y ataviados de libros y compases– que pueblan *La escuela de Atenas* de Rafael. Son los atributos institucionales –como la cruz de Santiago pintada *a posteriori* sobre el pecho de Velázquez– los que conforman al retratado, a cada uno de nosotros. Para Ortega, por ejemplo, el cuadro que más estrictamente representaba la figura del filósofo era –según relataba su discípulo Fernando Vela– el *San Ildefonso* del Hospital de la Caridad de Illescas, debido a El Greco, que tiene la nariz en alto, como un podenco de ideas que las oliera en su tránsito ingravido por el aire y que con la pluma las punzara y clavara como mariposas en el papel en blanco que tiene sobre su mesa.

6. Conclusión

La historia de la pintura occidental muestra cómo se ha ido pasando de pintar cosas a pintar ideas. Al igual que en la historia del pensamiento, paulatinamente se ha ido reconociendo el lado activo del sujeto frente al objeto contemplativo. Desde los orígenes, desde Giotto, que pintaba bultos, asistimos a un movimiento –según se percató Ortega (2003)– en el punto de vista del pintor. En el Renacimiento, los cuerpos

5 Un tema, el de los *afectos*, muy de la época. Véase Villalobos (2000: 273 y ss.).

en perspectiva quedan enmarcados en grandes arquitecturas; pero, según avanzamos hacia el Barroco, la carne comienza a estilizarse, a evaporarse (como ocurre en el Greco). Será el revolucionario Velázquez quien pinte por vez primera el aire, el hueco, gracias al tratamiento del claroscuro aprendido de la escuela de Caravaggio o Ribera y a su técnica fantasmagórica, hecha de motas distantes salpicadas de color, que cautivó a Manet (esos fondos vaporosos).

Nosotros hemos equiparado a Velázquez y Descartes, pero algunos autores continúan las comparaciones correlacionando a Poussin con Spinoza (y su panteísmo) y a Rubens con Leibniz (y sus fuerzas). Pese a ser pintor de oficio, Velázquez mantuvo un vivo interés por el complejo ciencia-filosofía de su época, lo que puede ayudar a fundamentar nuestra disertación. Así lo atestigua el inventario de su biblioteca (que hizo a Ortega llamarle ateo absoluto), en el que consta que disponía de tratados geométricos (la *Perspectiva y Especularia* de Euclides en la traducción al español de Pedro Ambrosio de Ondérez), obras cosmográficas (alguna debida al Padre García de Céspedes), sobre el movimiento de los planetas (como *Esfera del Universo* y *Teatro del Mundo*) y sobre anatomía (la de Vesalio y la más divulgada de Juan Valverde de Amusco).⁶

Quizá, como sostiene la historiadora del arte Ann Livermore (1988: 83-106), la conexión real entre Velázquez y Descartes fuese el filósofo Francisco Sánchez el escéptico, un pre-cartesiano ibérico con su misma duda metódica. Y es que la formación del racionalismo cartesiano acaso ya estaba en germen en España y Portugal, en dos autores que Maravall (1999: 86) relaciona con la pintura fenoménica de Velázquez, Francisco Sánchez o Gómez Pereira, médico de Medina del Campo, que escribió en su *Antoniana Margarita*:

Yo comencé a dudar de muchas opiniones que médicos y filósofos tenían por indubitables: próbelas en la piedra de toque de la experiencia y resultaron falsas; al paso que mis doctrinas, confirmadas primero por la razón y por el éxito luego, más y más se arraigaron en mi ánimo [...] *Noscit est, ergo ego sum* [*Conozco, luego existo*] (Abellán 1996: 134).

Conforme sigamos avanzando en el tiempo, el punto de vista del pintor continuará retrayéndose del objeto al sujeto, y los impresionistas ya no pintarán cosas sino el mirar mismo, un campo visual de sensaciones y pigmentos. Entrado el siglo XX, expresionistas y cubistas harán incluso abstracción de la sensación y se quedarán en la pura geometría abstracta, en áreas y volúmenes sin ingrediente humano. Pura forma sin contenido. El *Cuadrado negro* de Malévich. Un arte moderno deshumanizado, que ha perdido de vista la escala corporal, la tendencia a representar cuerpos, creado con técnicas –es cierto– virtuosas, pero que muchas veces desdibuja los límites entre la obra artística y su entorno, y que para su adecuada comprensión requiere ineludiblemente –lo que lo hace impopular y elitista– conocer la tradición que se está negando o burlando.

Abundando en esta comparación entre pintura y filosofía, podríamos decir que el impresionismo sería solidario del positivismo, por su tendencia al fenomenalismo, a tomar en serio únicamente las percepciones (de hecho, alguna derivación como el puntillismo buscó encontrar una base científica a su técnica pictórica en la psicología de la percepción). Y, ¿por qué no? ¿Acaso no podrían ponerse en correspondencia las

6 Cf. Maravall (1999: 38-39), así como Bennassar (2012: 116), para una descripción de la biblioteca de Velázquez.

vanguardias con el postmodernismo?

No obstante, conviene dejar constancia de las dificultades que encierran algunas de las tesis enunciadas por los autores discutidos. Con otras palabras: es de rigor señalar los peligros que se corren cuando se proyectan ideas filosóficas sobre el recinto rectangular que delimita el cuadro pictórico. En primer lugar, se corre el riesgo de convertir al pintor en filósofo, esto es, al artista en pensador académico. Así, por ejemplo, podemos observar los errores a que aboca una interpretación que peca de “intelectualismo” en la tendencia continuada a ver la obra de Goya como la expresión de un ilustrado, una constante criticada por la hispanista norteamericana Janis Tomlinson (Tomlinson: 1993; Madrid Casado: 2015). Y, en segundo lugar, aun aceptando la presencia de ideas filosóficas en la obra artística, quedaría por explicar su origen, no pudiendo descartarse que las coincidencias entre pintura y filosofía fuesen más accidentales que sustanciales, por decirlo con nomenclatura aristotélica.

En cualquier caso, podemos concluir suscribiendo las palabras escritas por Díez del Corral (1979: 255): “Los grandes artistas son testigos de lo más radical de su tiempo con el mismo título que los filósofos; construyen con sus medios propios un orden imaginario que no es menos rico ni menos claro, para el que sepa leer, que el contenido en tratados de metafísica o de matemáticas”. Vale.

Bibliografía citada

- Abellán, J. A. 1996. *Historia del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bennassar, B. 2012. *Velázquez, vida*. Madrid: Cátedra.
- Biagioli, M. 1993. *Galileo Courtier. The Practice of Science in the Culture of Absolutism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Brown, J. 1986. *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid: Alianza.
- 1995. “‘Las meninas’ como obra maestra” en *Velázquez*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, 1995, pp. 85-124.
- Bueno, 2016. G. *El ego trascendental*. Oviedo: Pentalfa.
- Díez del Corral, L. 1979. *Velázquez, la Monarquía e Italia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Edgerton, S. 1984. “Galileo, Florentine ‘Disegno’ and the ‘Strange Spottedness’ of the Moon”. *Art Journal* 44/3, pp. 225-232.
- Foti, V. M. 1996. “Representation Represented: Foucault, Velázquez, Descartes”. *Postmodern Culture* 7/1, pp. 1-15.
- Foucault, M. 1968. *Las palabras y las cosas*. Argentina: Siglo XXI.
- Lafuente Ferrari, E. 1960. *Velázquez*. Barcelona: Skira.
- Livermore, A. 1988. “Velázquez and Francisco Sánchez: the precursor of Descartes” en *Artists and Aesthetics in Spain*. Londres: Tamesis, cap. 5, pp. 83-106.
- Madrid Casado, C. M. 2014. “The Depiction of Science in the Paintings of the Museo del Prado. Science and Art in the Spanish Empire (16th -18th century)”. *Almagest. International Journal for the History of Scientific Ideas* 5/2, pp. 102-124.
- 2015. “Goya, ¿espíritu de la Ilustración?”. *El Catoblepas* 163, p. 3.
- Machado, A. 2009. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Madrid: Alianza.
- Maravall J. A. 1966. *Antiguos y modernos*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- 1999. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Centro de Estudios

Constitucionales.

- Neira, J. 1979. "Antonio Machado y Ortega: dos interpretaciones paralelas de Velázquez". *Cauce* 2, pp. 171-181.
- Ortega y Gasset, J. 2003. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral.
- 2006. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Alianza.
- Pimentel, J. 2014. "La ciencia y el arte en la sociedad de corte". *Librosdelacorte.es* VI/8, pp. 78-80.
- Tomlinson, J. A. 1993. *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra.
- Vélez, I. 2009. "Francis Bacon y el retrato". *El Catoblepas* 88, p. 17.
- Villalobos, J. 2000. "La creación poética de Velázquez". *Cuadernos sobre Vico* 11-12, pp. 267-284.