

## VELÁZQUEZ Y EL ORIGEN DE LA MODERNIDAD FILOSÓFICA

CARLOS M. MADRID CASADO

DPTO. MATEMÁTICAS – IES DIEGO VELÁZQUEZ DE TORRELODONES

INVESTIGADOR ASOCIADO – FUNDACIÓN GUSTAVO BUENO

1. Esta propuesta trata de interpretar esa obra maestra que es *Las meninas* dentro de la historia del pensamiento. A los alumnos de 2º de Bachillerato de Historia de la Filosofía o, en general, a los aficionados a la filosofía en sentido académico, no les es siempre fácil percibir el giro revolucionario que la filosofía moderna (personificada en tres autores de obligado estudio para Selectividad: Descartes, Hume y Kant) imprimió en relación con la filosofía griega antigua y la filosofía cristiana medieval. El objetivo de nuestra intervención es ilustrar este cambio radical sirviéndonos del famoso cuadro de Velázquez, por cuanto una imagen vale en ocasiones más que mil palabras...

(Ofrecemos, en primer lugar, el texto de la ponencia y, a continuación, la presentación de que nos servimos el 9 de mayo de 2015 en el Museo del Prado.)

2. 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. *Las meninas* ocultan toda una estructura de conocimiento en que el espectador se hace partícipe dinámico de la representación. Lo que Velázquez plantea con respecto al punto de vista es por completo análogo a lo que los filósofos modernos (Descartes, Hume o Kant; pero también, por ceñirnos a la tradición hispana, Espinosa, Gracián o Calderón) postulan con respecto al papel del Yo en relación con las otras dos Ideas clásicas de la metafísica tradicional: Dios y el Mundo. La inclusión del espectador y del propio pintor 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. 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).

Si consideramos las tres Ideas filosóficas por excelencia (Dios, el Mundo y el Yo), podemos esquematizar –inspirándonos en una exposición del filósofo Gustavo Bueno- las líneas principales de la filosofía pre-moderna de la siguiente forma. 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

## En torno a una obra maestra. Las Meninas

---

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

3. 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: 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, substituyó 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» (nótese el guiño kantiano: de la razón pura a la pura retina) (Ortega: 2006, 39).

Hacia 1936, Juan de Mairena (trasunto 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: 2008, XXXII).

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

## En torno a una obra maestra. Las Meninas

---

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. 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 (Maravall: 1999, 85; Lafuente Ferrari: 1960, 112; Díez del Corral: 1979, 283). Por mucha que sea la diferencia entre la pintura y la física, Velázquez, al igual que Galileo, es para Maravall uno de los fundadores del mundo moderno (Maravall: 1999, 152).

Siguiendo al historiador Juan Pimentel (2014), podríamos aquilatar esta ligera comparación entre Velázquez y Galileo (algunos historiadores, como William R. Shea y Mariano Artigas, incluso especulan que ambos pudieron conocerse durante la estancia del primero en Italia). De igual manera que Mario Biagioli presentaba en 1993 a un Galileo cortesano: un profesor de matemáticas que busca legitimar su carrera en la corte de los Medici autoconstruyéndose como astrónomo; Jonathan Brown nos presentaba en 1986 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 estudió 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).

4. 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 espejo<sup>1</sup>, 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 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

---

<sup>1</sup> 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.

## En torno a una obra maestra. Las Meninas

---

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* (Capítulo I).

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: 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

## En torno a una obra maestra. Las Meninas

---

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, confundiéndose 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). 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, como ponen de relieve Brown (1986, 259) y Bennasar (2012, 179), 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.

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 mayordomo. 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* (*Pienso, luego existo*). El filósofo como cosa pensante de sí mismo; el pintor que se pinta en el cuadro que está pintando... Como apunta Jonathan Brown (1986, 262), *Las meninas* son, desde luego, una exaltación de la personalidad del pintor.<sup>2</sup> Retengamos, por tanto, estas semejanzas: las que median entre el Mundo cartesiano y la Representación velazqueña, entre el Yo y el Espectador 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).

---

<sup>2</sup> Brown (1999) recoge sucintamente las interpretaciones que ha suscitado esta obra maestra, desde la realista (que equiparaba *Las meninas* con una fotografía, divulgada por Carl Justi y superada cuando Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Prado, publicó en 1925 un artículo sobre la librería de Velázquez) a 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) o las aparentemente trascendentales que aparecen cada cierto tiempo (como la fallida de Manuela Mena).

## En torno a una obra maestra. Las Meninas

---

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. 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.<sup>3</sup> 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. 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 Ondériz), obras cosmográficas (alguna debida a 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) (Maravall: 1999, 38-39; Bennassar: 2012, 116).

Quizá, como sostiene Ann Livermore (1988), 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).

6. 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 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

---

<sup>3</sup> 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*» (1979, 108).

## En torno a una obra maestra. Las Meninas

---

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 Espinosa (y su panteísmo) y a Rubens con Leibniz (y sus fuerzas).

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 vanguardias con el postmodernismo?

No podemos concluir sino 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:**

Abellán, J. A. (1996): *Historia del pensamiento español*, Espasa-Calpe, Madrid.

Bennassar, B. (2012): *Velázquez, vida*, Cátedra, Madrid.

Biagioli, M. (1993): *Galileo Courtier. The Practice of Science in the Culture of Absolutism*, The University of Chicago Press.

Brown, J. (1986): *Velázquez, pintor y cortesano*, Alianza, Madrid.

---- (1999): «'Las meninas' como obra maestra», en *Velázquez*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg, 85 y ss.

Bueno, G. (2004): «Confrontación de doce tesis características del sistema del *Idealismo trascendental* con las correspondientes tesis del *Materialismo filosófico*», *El Basilisco*, 35, 3-40.

Descartes, R. (2011): *Discurso del método*, Alianza, Madrid.

Díez del Corral, L. (1979): *Velázquez, la Monarquía e Italia*, Espasa-Calpe, Madrid.

## En torno a una obra maestra. Las Meninas

---

Edgerton, S. (1984): «Galileo, Florentine 'Disegno' and the 'Strange Spottedness' of the Moon», *Art Journal*, 44/3, 225-232.

Foti, V. M. (1996): «Representation Represented: Foucault, Velázquez, Descartes», *Postmodern Culture*, 7/1, 1-15.

Foucault, M. (1968): *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Argentina.

García, S. & Olivares, J. (2014): *Las meninas*, Astiberri, Bilbao.

Lafuente Ferrari, E. (1960): *Velázquez*, Skira, Barcelona.

Livermore, A. (1988): «Velázquez and Francisco Sánchez: the precursor of Descartes», en *Artists and Aesthetics in Spain*, Tamesis, Londres, cap. 5.

Madrid Casado, Carlos 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*, 5/2, 102-124.

Machado, A. (2009): *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Alianza, Madrid.

Maravall, J. A. (1999): *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, CEC, Madrid.

Ortega y Gasset, J. (2003): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Austral, Madrid.

---- (2006): *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Alianza, Madrid.

Pimentel, J. (2014): «La ciencia y el arte en la sociedad de corte», *Librosdelacorte.es*, VI/8, 78-80.

Regalado, A. (1995): *Calderón y los orígenes de la modernidad en el Siglo de Oro*, Destino, Barcelona, 2 vols.

Vélez, I. (2009): «Francis Bacon y el retrato», *El Catoblepas*, 88, 17.

Villalobos, J. (2000): «La creación poética de Velázquez», *Cuadernos sobre Vico*, 11-12, 267-284.

# Velázquez y el origen de la Modernidad Filosófica

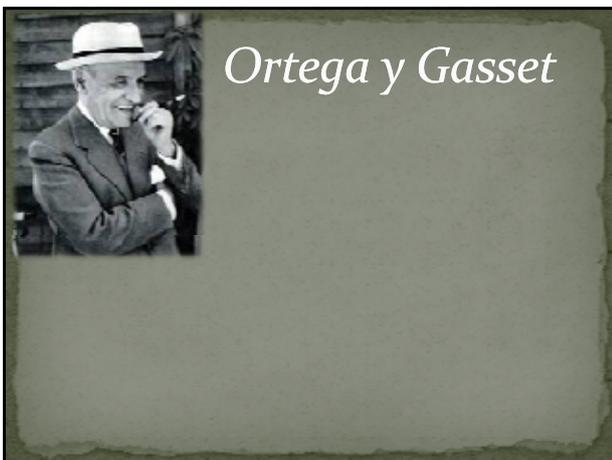
*'Las meninas' en las clases de Historia de la Filosofía*

CARLOS M. MADRID CASADO  
IES Diego Velázquez de Torrelodones  
Investigador Asociado - Fundación Gustavo Bueno

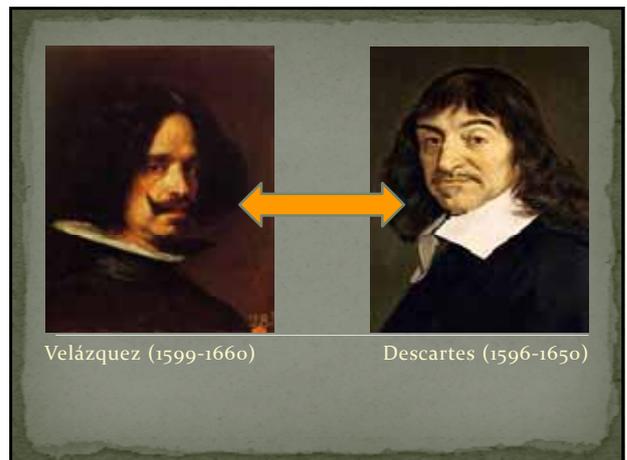
## Las meninas en la historia del pensamiento...

- La filosofía griega antigua (Presocráticos / Platón / Aristóteles):  
MUNDO → YO → DIOS
- La filosofía cristiana medieval (San Agustín / Santo Tomás):  
DIOS → MUNDO → YO
- La filosofía moderna y su «giro revolucionario» (Descartes / Hume / Kant):  
YO → MUNDO → DIOS

YO → MUNDO → DIOS



Ortega y Gasset



Velázquez (1599-1660)

Descartes (1596-1650)



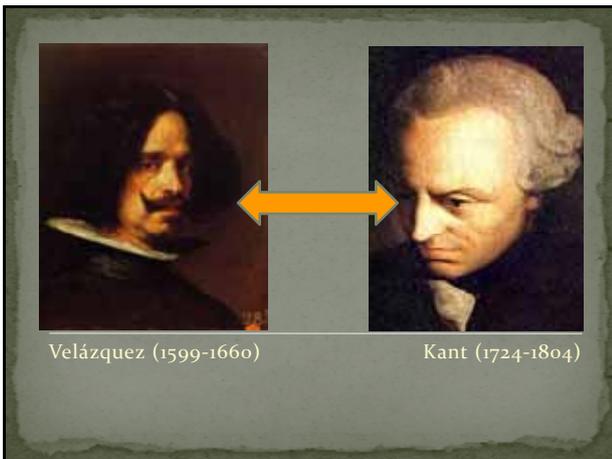
Ortega y Gasset

*“Uno y otro ejecutan la misma conversión en sus contrapuestas disciplinas. Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad.”*

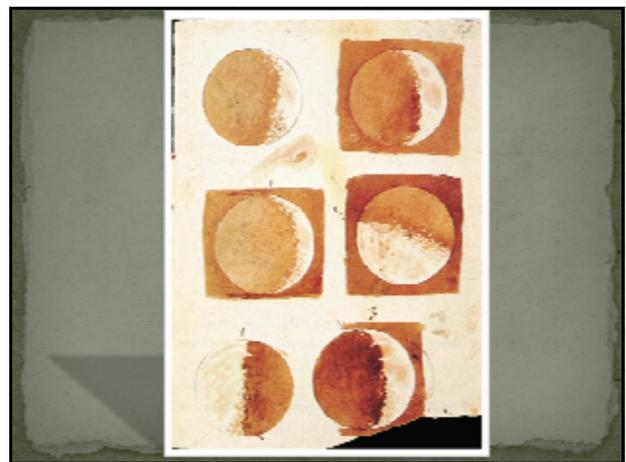
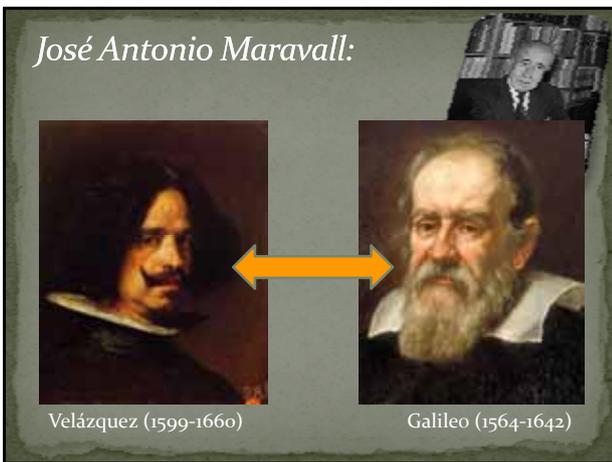
*“Las meninas vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina.”*

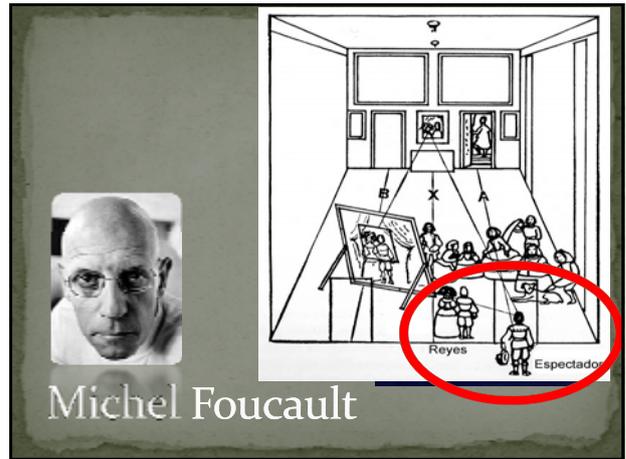
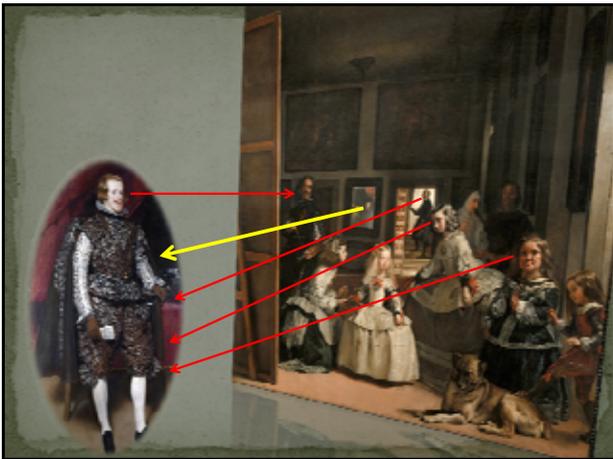


Antonio Machado



“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 razón pura*.  
 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, ni Kant fue pintor ni Velázquez filósofo.”





*“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.”*



***Pienso, luego existo.*** 

***Pinto, luego existo.*** 

La biblioteca de Velázquez:



A modo de conclusión:  
- de pintar cosas a pintar ideas...  
- del objeto contemplativo al sujeto activo...



A modo de conclusión:  
- de pintar cosas a pintar ideas...  
- del objeto contemplativo al sujeto activo...



¿Positivismo?



MUCHAS GRACIAS

