

# Reyes, bufones y filósofos en cuadros de Velázquez, desde la perspectiva rusa<sup>1</sup>



© M.V. Silántieva, 2023

**Margarita V. Silántieva**, Doctora en Filosofía, Directora del Departamento de Filosofía de la MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, avenida Vernadsky, 76

ORCID: 0000-0002-9246-6339 E-mail: silvari@mail.ru

**Resumen.** La antropología filosófica subyacente de la obra del insigne artista español del siglo XVII, Diego Velázquez se reconstruye a través de los cuadros del maestro que se guardan en el Museo del Prado, en Madrid. Es importante el método que se usa para hacer factible semejante reconstrucción. En eso, la autora parte del supuesto de que no son tan sólo los textos escritos los que contienen información de carácter filosófico, sino también los textos visuales que traducen la visión del mundo del artista, que puede ser reconstruida mediante un riguroso análisis científico y filosófico. Empero, no es de pensar que las imágenes gráficas pueden ser plasmadas en texto verbal; por el contrario, una reconstrucción filosófica supone no tanto una verbalización de dichas imágenes, cuanto, más bien, una interpretación consonante del sentido del cuadro, proyectado sobre un telón de fondo histórico concreto. La actualidad del presente estudio está dada, además, por el hecho de que una serie de cuestiones que plantea la obra de Velázquez hayan vuelto a llamar la atención de muchos estudiosos de arte, contemporáneos nuestros. Entre esas cuestiones destacan: «el tema del espejo», la cuestión de correlación existente entre lo intelectual y lo racional dentro de la conciencia humana y, por consiguiente, la tarea de aclarar la esencia de las «constantes antropológicas» y, por último, el problema del ser humano siendo este portador de la conciencia moral.

**Palabras clave:** Velázquez, antropología filosófica, lenguaje figurativo, filosofía de la cultura, imagen religiosa, fenómeno de la conciencia, ser humano, sociedad

**Para citar:** Silántieva M.V. (2023) Reyes, bufones y filósofos en cuadros de Velázquez, desde la perspectiva rusa, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 30–48. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-30-48

**Declaración de divulgación:** La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

<sup>1</sup> Перевод с русского и редакция Александра Садикова по изданию: © Силантьева М.В. Короли, шуты и философы Диего Веласкеса в контексте его религиозной живописи: взгляд из России // Вестник МГИМО-Университета. 2014. № 2(35). С. 271-284. Публикуется с любезного разрешения автора и редакции журнала.

# Короли, шуты и философы Диего Веласкеса: взгляд из России

© М.В. Силантьева, 2023

**Силантьева Маргарита Вениаминовна**, д-р филос. наук, заведующая кафедрой философии МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0000-0002-9246-6339 E-mail: silvari@mail.ru

**Аннотация.** Философская антропология великого испанского художника XVII века Диего Веласкеса реконструирована на основании его произведений, хранящихся в мадридском музее Прадо. Особое значение уделяется методу, позволяющему осуществить подобную реконструкцию. Философски информативными можно считать не только письменные тексты. Определенной семантикой, несомненно, обладают и «тексты» визуальные, связанные с мировоззренческой составляющей художественного творчества. Выраженные языком изобразительного искусства, подобные образные ряды содержат внятную смысловую компоненту, реконструкция которой поддается строгому научному и философскому анализу и корректируется с его помощью. При этом не следует полагать, что образы «переводятся» в «текст слов»: напротив, философская реконструкция предполагает не столько «вербализацию» визуального ряда, сколько когерентное ей логосное освоение смысла картины (в данном случае) на фоне исторического и историко-философского «пейзажа». Подобное исследование по понятным причинам «обречено» на компаративизм. Актуальность обращения к указанной проблематике продиктована еще и тем обстоятельством, что ряд вопросов, нашедших яркое и последовательное (как показывает философско-антропологическое исследование) воплощение в творчестве Веласкеса, живо интересуют современных мыслителей, говорящих языком современного изобразительного искусства. В числе таких вопросов — «тема зеркала», вопрос о соотношении интеллектуального и рационального в сознании человека и, следовательно, задача прояснения сущности «антропологических констант»; наконец, вопрос о самом человеке как носителе нравственного начала.

**Ключевые слова:** Веласкес, философская антропология, образный язык религиозного искусства, постмодернистская антропология, философия культуры, религиозный образ, феномен сознания, человек, общество

**Для цитирования:** Силантьева М.В. (2023) Короли, шуты и философы Диего Веласкеса: взгляд из России. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 30–48. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-30-48

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

# Kings, Buffoons and Philosophers in Diego Velazquez's Paintings: Russian Perspective

© M.V. Silantieva, 2023

**Margarita V. Silantieva**, Doctor of Philosophy, Head of the Department of Philosophy, Moscow State Institute of International Relations.  
119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76  
ORCID: 0000-0002-9246-6339 E-mail: silvari@mail.ru

**Abstract.** The author analyses the philosophic and anthropological notions embodied in the works of the great Spanish artist Diego Velázquez. In the author's opinion, not only written texts have an underlying philosophy of their own, but creations of visual arts just as well. They, therefore, can be a subject to philosophical analysis. It certainly does not mean that they may be literally translated into a verbal text, but that they have a meaning and a message of their own, closely linked in their own way to their historical background, the spirit of the epoch in which they were created. That is what makes them topical for modern thinkers and explorers of visual arts. The author pays special attention to such subjects, constantly present in Velázquez's works, as «The Mirror» theme, the correlation between the rational and the emotional side of human nature and, consequently, the essence of certain «anthropological constants» and, finally, the problem of human being as bearer of moral values.

**Keywords:** Velázquez, philosophical anthropology, figurative language, philosophy of culture, religious image, phenomenon of consciousness, human being, society

**For citation:** Silantieva M.V. (2023) Kings, Buffoons and Philosophers in Diego Velazquez's Paintings: Russian Perspective, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 30–48. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-2-30-48

**Disclosure statement:** No potential conflict of interest was reported by the author.

La filosofía es un oficio que amenaza con perturbar el sosiego del alma, pero eso sólo cuando el individuo es completamente libre y está dispuesto a cargar con esa libertad. Ser libre es, entre otras cosas, saber aceptar los dones de Dios, al tiempo de asumir la plena responsabilidad por otorgar esos dones y por el deber de revelarlos al mundo. Diego Velázquez (1599 – 1660), un artista al servicio del Rey, supo seguir siendo libre no obstante ser parte de la Corte que era todo menos un idilio de comprensión y condescendencia. Y luego, ocurre que los propios benefactores de él – el Conde-Duque de Olivares (1587 – 1645) primero, y el propio Rey Felipe IV de Todas las Españas (Felipe IV de España, 1621 – 1665) después – al patrocinar al Rey de los Pintores, no tan sólo inmortalizaron a sí mismos, sino que también aseguraron, varios siglos después de muertos, gran afluencia de turistas deseosos de ver sus retratos... Y eso, con todas las críticas hechas a su fallida, al criterio de muchos, política interior y exterior, incluidos el desbarajuste económico y el acrecido separatismo de las regiones, la dilapidación de ingentes recursos gastados en fracasadas guerras que culminaron con la pérdida definitiva de países enteros (Holanda y Portugal), así como la continuada tradición de contraer matrimonios dinásticos entre parientes, casamientos aquellos que tuvieron por consecuencia la degeneración de toda la estirpe. Y todo eso, en medio de continuadas campañas de reformas hartamente urgentes, pero patinando siempre... [Valdeón et al., 2017; Shestopal, 2012]. Y es que semejantes paradojas sí ocurren con cierta frecuencia en el curso de la historia; y es, por lo tanto, de utilidad para los reyes recapacitar sobre su política desde un punto de vista económico para ver que invertir en valores eternos e imperecederos es invertir en el futuro.



*Autorretrato de Diego Velázquez.  
C. 1650*



*Museo Nacional del Prado. Madrid, España*

El recorrido del Museo del Prado infunde al visitante un profundo respeto hacia aquellos que lo fundaron y fueron enriqueciendo su colección de pinturas, comenzando por el Rey Felipe II (Felipe II de España, 1556 – 1598) y pasando por Felipe IV, patrón de Velázquez, y hasta el propio Velázquez quien participó en la selección de obras para la pinacoteca del Palacio. Y no nos olvidemos de la fundadora del Museo público, la Reina consorte María Isabel de Braganza y Borbón (1797 – 1818) a la que la organización del Museo le costó enorme esfuerzo (el Museo fue abierto al público a raíz de la muerte de ella por su esposo, el Rey Fernando VII (Fernando VII de

España, 1808, 1814 – 1833)). Y cabe, asimismo, rendir homenaje de recordación a las numerosas figuras de política, cultura y arte españoles que, a su vez, contribuyeron a la creación del Museo [Luna, 2011]. Es de admirar la harmónica organización del espacio, de perfecta escala humana y proyección estética, como corresponde a un museo contemporáneo. El elevado profesionalismo de presentación, en que las paredes no obstruyen la visión y la ubicación de las pinturas ofrece condiciones casi ideales para la percepción y la reflexión sobre ellas.

La admirable amabilidad del personal está en consonancia con los más exigentes requisitos profesionales, así como, merece decirlo, con el genio de la cultura española. Esa característica suya ha sido resaltada por numerosos colegas, estudiosos y ensayistas, hispanistas rusos incluidos, que viajaron a España en los últimos años<sup>2</sup> [Volkova, 2011; Astakhova, 2023].

### ***Filosofía de la pintura española del Barroco: Velázquez interpretado por pensadores modernos. Análisis crítico***

Los cuadros de Velázquez lucen como perlas en la corona de la colección del Prado. A la par con los lienzos de Memling (c. 1430 – 1494), El Bosco (c. 1450 – 1516), los Brueghel (Pieter Brueghel el Joven (1564 – 1638), Jan Brueghel el Viejo (1568 – 1625), Jan Brueghel el Joven (1601 – 1678)), Rafael (1483 – 1520), Tiziano (1488/1490 – 1576), Veronese (1528 – 1588), El Greco (1541 – 1614), Goya (1746 – 1828) y otros maestros de la pintura que son motivo de merecido orgullo de los coleccionadores y de los conservadores del Museo, de sus expertos y sus amigos. Así y todo, el núcleo de la colección de las obras de Velázquez conservadas en el Prado es constituido por una mezcla, bien rara a primera vista, de imágenes de dioses antiguos, por una parte, y de personajes típicos españoles: vagabundos, reyes, bufones y filósofos, por otra...

Está aquí, en el Prado, la famosa obra «Las Meninas», alias «La Familia» (1656)<sup>3</sup>, donde destacan las figuras de los enanos, bufones de la Corte. Estos, al igual que el personaje central, la Infanta Margarita, de cinco años de edad, están en el primer plano del cuadro. Y eso, a propósito sea dicho, a diferencia de los Reyes, cuyo reflejo se divisa vagamente en el lejano espejo... ¿Qué es lo que vemos aquí?

¿Tenemos delante nosotros un complejo retrato de grupo que hace patente la existencia sublime, astral, de la realeza en medio de un mundo terrenal, sumido en la rutina y el ajeteo diarios? ¿O una escena costumbrista en la que el Rey y la Reina no hacen sino visitar el taller del pintor oficial de la Corte para saber cómo está? ¿O una contemplación filosofante del juego de los espejos con sus visos y reflejos mutuos, en el que el potencial espectador, a su vez, hace de cierta especie de espejo?

<sup>2</sup> Е. Семенова (2013) Адски загадочная душа. *Аргументы и факты*. 16.07.2013. URL: <https://aif.ru/society/45189> (accessed: 01.05.2023).

<sup>3</sup> Todas las fechas de creación de los cuadros, muy debatidas entre los expertos, han sido precisadas de acuerdo con la Enciclopedia electrónica del Museo del Prado. URL: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/> (accessed: 01.05.2023).

Esa última visión, como bien se sabe, fue compartida por José Ortega y Gasset y Michel Foucault, entre otros. Ortega y Gasset suponía que «Velázquez retrata el momento de retratación» [Ortega y Gasset, 1997: 51]. En opinión de Foucault, «el artista es doblemente invisible», visto que el cuadro reúne en sí dos puntos de vista paradójicamente incompatibles; es un juego de espejos reflejando construcciones intelectuales: «estamos contemplando un cuadro en que el pintor, a su vez, nos está contemplando a nosotros» [Foucault, 1994: 41-53].

En efecto, si reparamos atentamente en la figura de la infanta, sobre todo en su postura, artificiosa sobremanera al tiempo que muy característica, parece lógico suponer que tenemos delante dos reflejos como mínimo: la niña, obviamente, está mirándose en un espejo, al tiempo que capta, por medio del mismo, las miradas de otros personajes dirigidas a ella. Y estos, a su vez, se contemplan a sí mismos y a los otros como figuras del cuadro que les ofrece el espejo junto con el espectador que está detrás de él.

Como bien se sabe, muchos comentaristas consignaron su franco desacuerdo con la «teoría del espejo», y entre ellos, el clásico de la teoría de arte rusa M.V. Alpatov [Alpatov, 1963: 243-254]. Mientras, muchos autores contemporáneos nuestros comparten el criterio de Ortega y Gasset y de Foucault [Lyashko, 2000], si bien es cierto que lo hacen habida cuenta del *gnoseologismo* filosófico del siglo XX con su tendencia a realizar en cada caso una *deconstrucción*, a lo Derrida, del sujeto perceptor, relegando a la periferia de su interés filosófico la problemática propiamente antropológica relativa al tema del espejo. Por otra parte, la versión del espejo resulta productiva a la hora de interpretar «Las Meninas», una vez enfocada a través del prisma de la antropología filosófica, y en particular, como una tentativa de ver las imágenes como un conjunto de reflejos: *Niña – Imagen – Divina Imagen – Imagen Tergiversada (Bufón) – Imagen Tergiversada (Poder)* [Tishchenko, 2009: 22, 27] – *Aquel que ve (= comprende reflejando, esto es, el Artista)*, etc. Y en efecto, ¿cómo, si no es por medio del espejo (aunque sea existente en lo virtual) pueden encontrarse en el espacio la mirada pueril, penetrante y comprensiva de la infanta, la afilada y certera del artista que aísla su modelo de la realidad ambiente, y la mirada dura y deprimente de la ya no muy joven enana María Barbola, una especie de contraste sombrío con la imagen luciente de una niña de sangre regia?

La enana está al lado de otro bufón, Nicolao Pertusato, que se divierte jugando con el perro. La posición de los personajes nos ayuda a profundizar en el mensaje del cuadro que tenemos delante. En opinión de algunos, los enanos eran mantenidos en los palacios de los Reyes de España cual animales domésticos o, quizás, como utensilios de cocina. Un niño no pasa de ser un *proyecto* de persona adulta. Un animal es algo menor aún: no ha sido hecho a la imagen y semejanza divinas, pero, aun así, es una criatura de Dios. De ahí, la proximidad espacial de la niña, el enano bufón y el perro. Esos personajes se juntan en cuanto poseedores de ciertas cualidades fuera de lo común, como son, entre otras, la percepción viva e inme-



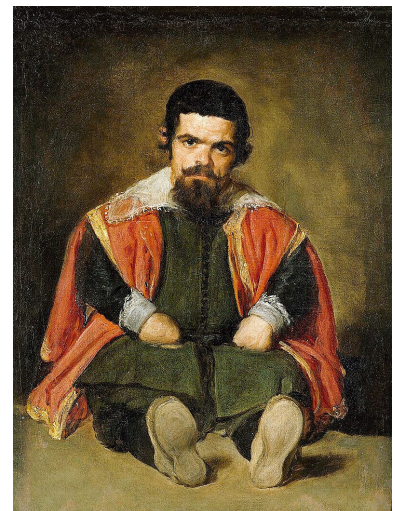
diata de lo que sucede, la ausencia de una reflexión sociocultural impuesta desde afuera y, por consiguiente, de reglas de conducta obligadas y artificiales. Esos seres todos están en el foco de viva atención de los personajes circundantes *correctos*, que obviamente simpatizan con ellos y los apoyan afectivamente.

La infanta Margarita es el centro de la composición. La actitud de la pequeña princesa ha venido confundiendo ya a varias generaciones de estudiosos, historiadores de arte y filósofos. Es capaz de causar extrañeza, sobre todo si reparamos a la vez en las figuras de las meninas, vueltas hacia la infanta en actitud atenta y obsequiosa, según las estrictas exigencias de la etiqueta palaciega.

Muchos exponentes de la escuela «naturalista» de filosofía de arte interpretan la postura de Margarita como manifestación de la altivez otrora exigida a todos los miembros de la alta aristocracia. En opinión de M.V. Alpatov, la niña trata de demostrar frente a los padres de ella el engrimiento propio de las damas de honor adultas: permanece tiesa en una postura incómoda como si no notara el jarrito que le tiende la menina que está a su lado. Con todo, es lícito suponer que la etiqueta no exigía que las infantas hicieran caso omiso de una cortesía dirigida a ellas por una menina de alto abolengo, sobre todo si las superaban en edad; en este caso es bien probable que presenciemos no tanto un gesto de altivez, sino un juego infantil imitando la altivez de los adultos. De ser así, la versión de *doble espejo* es acompañada de una intriga más. Y esa última versión viene confirmada por otra consideración: de no ser así, el artista no hubiera podido representar en este lienzo a su propia persona... Acordémonos de que entre los nombres más conocidos de este lienzo figura el de «Autorretrato con la familia de Felipe IV». Dicho todo esto, se hace explicable por qué nos parecen dudosas las opiniones de ciertos expertos en el sentido de que el cuadro no pasa de ser «una fantasía del artista», que no un retrato colectivo, para el que todo el conjunto de los personajes debían posar en pleno sentido de esa palabra.

### ***Los bufones y los enanos de Velázquez: búsqueda del sentido de la existencia humana***

Los enanos y los bufones de la Corte Real española no figuran tan sólo en «Las Meninas»; son temas, como bien se sabe, de toda una serie de pinturas de Velázquez con las que el maestro continuó la tradición de representar a los truhanes que hicieron parte indispensable del séquito real aun desde los tiempos de los Reyes Católicos, Fernando (Fernando II de Aragón, 1479 – 1516, y V de Castilla, 1475 – 1504) e Isabel (Isabel I de Castilla, 1477 – 1504). Antes de que lo hiciera Velázquez, fueron pintados por otros artistas también expuestos en El Prado, entre ellos, por Antonio Moro (c. 1517 – 1577), Sánchez Coello (c. 1531 – 1588) (cuyos cuadros dedicados a ese tema desaparecieron todos en



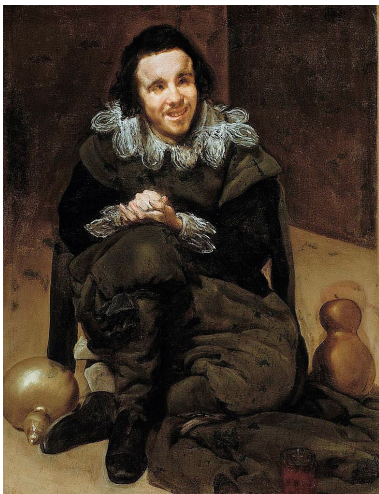
*Bufón don Sebastián de Morra.  
Diego Velázquez. C. 1645*

un incendio), por Juan van der Hamen (1596 (bautismo) – 1631) y Carreño de Miranda (1614 – 1685). Los bufones de Velázquez fueron asunto de muchos estudios bien profundos entre los que descuella como obra clásica de la historia rusa de arte mundial el libro de Vladímir S. Keménov «Pinturas de Velázquez» [Keménov, 1969]. Como no nos proponemos analizar uno por uno todo el conjunto de retratos de la «serie bufonesca» expuestos en El Prado, limitémonos a comentar algunos de ellos.

Ante todo, salta a la vista que *los truhanes* retratados por Velázquez se dividen en dos categorías. La primera son personas que padecen acusadas deficiencias físicas, pero no por ello carecen de inteligencia ni dignidad, antes, todo lo contrario: son poseedoras de un sentido agudo de identidad que les es impuesta por saber no corresponder a los estándares sociales. Forma parte de ese grupo, ante todo, Don Diego de Acedo, apodado «El Primo», Guardián de la Estampa (funcionario encargado de guardar el Sello que lleva la firma grabada del Rey), que cumplió diversas comisiones como estafeta de la Corona. El retrato de Don Diego, fechado entre 1636 y 1638 (según otros expertos, alrededor de 1644) fue pintado poco antes de su muerte.

También pertenece a ese grupo el retrato de «Don Sebastián de Morra sentado sobre el suelo», creado entre 1643 y 1649. Vale destacar que en los retratos de ese ciclo Velázquez hace un uso consciente de efectos visuales (disposición, postura, accesorios) que, según parece, tienen por objeto relegar a un segundo plano los defectos físicos de los que le sirven de modelo, para centrar la atención del espectador en lo esencial: el decoro que ostentan, la nobleza del alma y la intensa vida espiritual que llevan los personajes pintados.

Otra serie de retratos representa a los *eternos niños*, esto es, a deformes imbéciles, como es «El bufón Calabacillas» (entre 1636 y 1638), quien aparece provisto de varias calabacitas sonajeras que eran consideradas como símbolo de necedad,



*El Bufón Calabacillas. Diego Velázquez. 1636-1637*

la que a su vez era interpretada como «falta de conciencia de sí mismo» [Keménov, 1969: 225-227]; o como Francisco Lezcano («El niño de Vallecas», entre 1636 y 1638). Este último retrato, en virtud de su exactitud de detalle, hasta hace posible a los investigadores modernos diagnosticar la enfermedad que padece Lezcano como cretinismo que es causado por la deficiencia de yodo en el organismo. Los *eternos niños* son representados por el pintor con extrema delicadeza; no obstante, no trasciende ni la más ligera intención de romantizarlos, ni intento de ocultar los males que los aquejan, antes lo contrario, se hace alarde de sus defectos: ahí están los sonajeros de Calabacillas, o la arrogante actitud de Lezcano (volveremos a hablar todavía de ella) y su estúpida sonrisa.



Así y todo, no se vislumbra ni el más mínimo propósito de expresar ninguna apreciación de los personajes desde un punto de vista social: ni desfavorable, con vistas a estigmatizar cualquier desviación de lo normal, ni favorable que se proponga ensalzar a los modelos como seres excepcionales, superiores a otros en virtud de su mera singularidad.

Los *eternos niños* de Velázquez, flacos de inteligencia, desafortunados según el criterio del común de las gentes, dan la impresión de ser felices a su manera, y a la vez, merecedores de lástima, cautivos de su incompreensión de lo que sucede a su alrededor. Sus rostros contrastan con los de los enanos «intelectuales» mostrando una sonrisa imbécil, indigna de una persona de alto estamento social acepta a la Corte. Es posible que es ahí donde yace oculta la explicación de uno de los enigmas de la etiqueta palaciega: la prohibición que pesaba sobre los Reyes, la de reír, o siquiera sonreír: la risa y la sonrisa eran asimiladas a la *no comprensión*, y aun más, a la *incapacidad de comprender*.

En ese contexto se hacen perfectamente explicables las numerosas historias tragicómicas que ilustran, cada una a su manera, el apretado corsé de los convencionalismos que eran seguidos con todo rigor en la corte española y ridiculizados en el resto de Europa. Cuentan que un cierto día Isabel de Borbón (1602 – 1644), la primera esposa de Felipe IV, no pudo ahogar la risa al oír cotorrear a dos loros; visto lo cual, la dama de honor encargada de la estricta observancia de la etiqueta no tardó en mandar torcerles el pescuezo a los pobres pajaritos.

Cuentan también que la segunda esposa del mismo monarca, la joven Mariana de Austria (1634 – 1696), cuando viajaba a España a fin de contraer el real matrimonio, se desmayó en el momento en que el mayordomo de la corte española rechazó el regalo de medias de seda ofrecida a la novia por la Diputación de León, declarando en alta voz: «¡Sabed que la Reina de España no tiene pies!» La pobre joven se imaginó en seguida que allá, en España, le iban a cortar los pies...

Esa historia casi burlesca, que recorrió toda Europa, cobra una significación bien particular si nos acordamos del papel que se le atribuye a la sonrisa como elemento de la socialización humana. Si es que la propia operación mental de *discriminación*, según demuestran los modernos estudios neurofisiológicos, comienza a ser realizada por el cerebro del niño a las dos semanas de nacer, como reacción a la sonrisa que le dirige la madre inclinada sobre él. Es a la ausencia de ese intercambio de sonrisas, como han hecho constar varios investigadores rusos, que se debe



Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas. Diego Velázquez. 1643-1645

muy probablemente el vertiginoso crecimiento de la cantidad de niños de desarrollo mental retardado a lo que unos médicos ponen el diagnóstico de «Síndrome de Down» carente de toda justificación científica (visto que en la mayoría de los casos el conjunto de cromosomas es perfectamente normal).

***¿Para qué necesitan de enanos los Reyes? Hechos históricos a través del prisma filosófico-antropológico de Velázquez***

Hagámonos una pregunta retórica: ¿para qué necesitaban de enanos los Reyes? ¿Era tan sólo para reírse a la chita callando de sus travesuras – o, tal vez, porque representaban consigo mismos un espectro ilimitado de las potencialidades poco comprensibles de la naturaleza humana no vinculadas a los convencionalismos socioculturales, la etiqueta palaciega incluida? Semejante juego de potencialidades poco definibles puede que sea indispensable, por paradójico que parezca, a todo sistema social si quiere seguir evolucionando. **Bien se sabe, y nos lo enseña la historia, que el Bobo desempeña la función de ser portador de ciertos significados, o revelaciones, poco imaginables por una persona normal, bien socializada en el marco del paradigma tradicional.**

Para ilustrar esa idea, comparemos dos retratos que nos dejan pasmados por su indecible sentido trágico: el ya mencionado retrato de «El Primo» (entre 1636 y 1638) y el retrato tardío de Felipe IV (1553). El Rey, vestido con toda sencillez, sin ningún tipo de adornos ni insignias, se nos aparece como un hombre tan cansado de la vida y, a la vez, tan comprensivo de todas las cosas de este mundo, que muchos comentaristas contemporáneos hasta se preguntaban: ¿será que ese individuo es realmente nuestro monarca Felipe IV?



*El bufón don Diego de Acedo, el Primo. Diego Velázquez. C. 1644*

Y, con todo, el parecido no deja lugar a dudas. Y la mirada penetrante que cala en lo hondo del alma del espectador... Y esa misma mirada es la que brilla en los ojos de don Diego, El Primo. Como ya decíamos, este último era un cortesano de alto rango; y en cuanto a si hacía o no de payaso, los hay muchos que ahora lo ponen en duda. Aunque, por otra parte, ¿de dónde, si no, viene el apodo de «El Primo»? Si es que no se solían dar semejantes apodos sino a los bufones... Según recalca V.S. Keménov, el retrato del enano destaca por su profundidad

psicológica y su cautela a la hora de representar la deformidad física de la persona retratada: la postura de estar sentados esconde de la vista su pequeña estatura y sus extremidades poco desarrolladas; el sombrero encubre la cabeza demasiado grande y oviforme y aporta al personaje un poco de elegancia supuestamente propia de un aristócrata [Kemenov, 1969: 202]. Felipe IV aparece desengañado de la vida, oprimido por la experiencia de vivir, mientras que el enano acepta la vida con todo lo trágico que ella trae, pero ambos se muestran dispuestos a seguir aguantando

su cruz. Al mismo tiempo, el fondo del retrato del Rey está sumido en la oscuridad, mientras que el enano tiene detrás suyo un lindo paisaje montañoso donde predominan distintos matices del azul [Kemenov, 1969: 205; Kemenov, 1977: 122-123]. La simetría especular ha de ser interpretada en este caso de una forma indirecta: como oposición, distante en el tiempo y el espacio, de una luz teñida de colores, por una parte, y de la oscuridad, por otra; y de una forma más abstracta aún, como contraste entre *plenitud* y *ausencia*. Así que en este caso Velázquez hace uso del contraste no tan sólo como una técnica típica de sus bodegones tempranos, sino como un procedimiento que continúa la línea de Caravaggio (1571 – 1610), según sostienen muchos historiadores del arte, como elemento metafísico mediador entre lo obvio y lo oculto, rasgo este que distingue la obra tardía del maestro.



Felipe IV de España.  
Diego Velázquez. 1653

El Artista que ha optado por hacer uso de una óptica espiritual tan poco convencional, la de verlos a los reyes a través del prisma de la bufonería, plantea de forma tajante un problema antropológico relevante para el cristianismo: si es que el bufón y el rey, al ser los extremos del espacio social y psicológico opuestos irremisiblemente, ¿cómo es que, inesperadamente, según lo demuestra el maestro, cómo es que convergen? Y el punto en que se unen es el crucial de toda cultura cristiana: la razón de ser del Hombre es Dios, el Hombre perfecto por definición.

Comprender la antropología filosófica de una cultura inspirada en el cristianismo sólo es posible si tenemos presente la imagen de Jesucristo («Jesús Crucificado», 1632) salida del mismo pincel. El Cristo de Velázquez es un ser sufrido, y a la vez esperanzado. Su cuerpo es perfecto (aspecto en que siempre reparan los expertos) y destila perfecta armonía, puesto que es el receptáculo de un espíritu no centrado en sí mismo, sino abierto al mundo entero.

Aquí la imagen religiosa no es un cuadro todavía, en el sentido actual de esta palabra, pero ya ha dejado de ser ícono; ya no es una ventana abierta al otro mundo, pero sigue siendo una invocación de ciertos valores eternos, de la Perfección que reúne en sí la Verdad, el Bien y la Belleza y permanece clavada a la cruz de la existencia real en un mundo real.

El ideal de Cristo no es nada ficticio, está dado a todo ser humano que se esfuerza por abrirse paso a la Libertad, no obstante cualesquiera condicionamientos naturales, sociales, culturales u otros. Ese tema de «ruptura de frente» como condición principal de pertenecer a la raza humana es, tal vez, el principal de la obra de Velázquez. Sus *eternos niños* y sus bufones trágicos son encarnaciones de la imagen de Dios que fueron lastimadas por una fuerza ominosa que desfiguró su perfección original, pero que no los priva de la perfección espiritual en la medida en que están dispuestos a asumirla. La misión de ellos, reyes y bufones por igual, es

ser fuentes de compasión activa y sanadora para con las deformidades y limitaciones ajenas. Y no permitirse condenas, ni temores, ni bromas con respecto a ellas, comportamientos estos que eran bien frecuentes no solo en la cultura antigua, sino también en el mundo cristiano [Malofeev, 2003]. Ocurre, pues, que en esa concepción de Velázquez se funden la visión mística de la plenitud de todo ser humano, incluida su naturaleza pecaminosa, con la pretensión, perfectamente racional, de comprender la realidad en toda su complejidad y dinamismo.

Me atrevo a aventurar una suposición, a saber: que en virtud de ciertas circunstancias de su origen (se cuenta que corría en las venas de Velázquez no sólo la sangre de una familia de alto abolengo venida a menos, sino también de *marraños*, judíos conversos que, salidos de Portugal, dieron a parar en Sevilla) y de su educación: el oficio de pintor suponía en una España católica no sólo un dominio profundo de procedimientos técnicos, sino también de la historia del cristianismo. Velázquez había de poseer cierto conocimiento de la antropología religiosa, tanto contemporánea de él, como distante en el tiempo. El ambiente en que se formó su visión del mundo lo predisponía, sin duda alguna, a hacerse preguntas, incluso aquellas que no tenían respuesta clara e inequívoca. Es bien probable que ahí tengamos que ver con ciertas reminiscencias de las acaloradas y eruditas discusiones de índole filosófica y teológica sobre problemas antropológicos que se libraron en España en los tiempos del Califato de Córdoba, discusiones en que se enfrentaban las doctrinas de ibn Gabirol (c. 1021 – c. 1058), Averroes (1126 – 1198) y Maimónides (1138 – 1204).

La antropología velazqueña también da señales de que el maestro estuvo al tanto del ideario filosófico europeo de la Baja Edad Media y los albores de la Edad Moderna, comenzando por Buenaventura (1221 – 1274) y Tomás de Aquino (1225 – 1274) (este último, a propósito, tenía en elevado aprecio a ibn Gabirol clasificando a ese pensador judío como un notable teólogo cristiano) y llegando a los filósofos contemporáneos de Velázquez, Spinoza (1632 – 1677) y Descartes (1596 – 1650)<sup>4</sup>. Ese juicio es difícil de argumentar, pero trasciende en los cuadros del maestro una intensa búsqueda intelectual, búsqueda de la esencia del ser humano desde la perspectiva de la filosofía religiosa.

Gracias a Velázquez llegamos a comprender que la inteligencia, en su interpretación propia del Medioevo, como unión de *Razón* y *Corazón*, también se insinúa en la visualización y el racionalismo propios del siglo XVII. Y es de notar, a propósito, que los filósofos españoles, cualquiera que fuera su identidad religiosa y cultural, mantenían una actitud bien clara hacia el saber racional, haciendo suya la idea de Aristóteles de la esencia de la razón humana en cuanto instrumento del

<sup>4</sup> Es de la autoría de J. Ortega y Gasset el parangón trazado entre Velázquez y Descartes, en el sentido de que ambos realizaron una revolución idéntica, aunque en áreas diferentes. Según él, el mérito de Descartes es circunscribir el pensamiento a lo estrictamente racional, mientras que Velázquez circunscribe la pintura a lo estrictamente visual, y ambos «vuelven la cultura de cara a la realidad» [Ортега-и-Гассет, 1997: 47].



conocimiento, al tiempo que reconocían que el ser humano no pasa de ser la materia, la tierra, la arcilla que moldea Dios el Alfarero creando al Hombre al igual que a todos los otros seres. ¿De qué sirve, se preguntaban los filósofos, el poder con todo su fausto, si el que nace de la tierra, a la tierra volverá?

Y de ahí, la herejía de los seguidores de Averroes: si el alma también es materia, todo lo existente es idéntico y carece de características personales. Todo lo personal es un conjunto de errores y pecados individuales; por lo tanto no tiene sentido esperar ninguna salvación personal. Me atrevo a suponer que se vislumbra en la obra de Velázquez, como una insinuación apenas, el concepto esotérico de existencia de un «alma universal», algo como un espejo que es a la vez un mosaico de conciencias individuales inequívocas, a la par que indispensables una a otra, al igual que el taller del pintor que, en nuestro caso, está lleno de espejos que son los cuadros y las miradas de los personajes focalizados todos en el punto céntrico donde se ubica el espejo principal, no desvelado todavía, pero que se está desvelando: el espejo de la conciencia infantil.

Con cierto atrevimiento filosófico podemos discernir aquí una tentativa de formular una respuesta «ortodoxa» a la herejía inspirada en parte en Averroes, y en parte, en St. Tomás de Aquino: sí, la salvación es posible, es posible como un esfuerzo de recolección en sí mismo de las almas de todos los que *miran* y todos los que *ven*. Eso, y no los elementos socioculturales que componen la conciencia, es lo que es el ser humano. Y si esa recolección no se realiza, o si no halla el foco necesario, se impone inevitablemente la «rebelión de las masas» por ser descrita por Ortega y Gasset tres siglos más tarde. Lo que importa a todo espejo es *aquello* que tiene que reflejar. Si el reflejo se cierra en sí mismo, no hay nada que esperar, sino imágenes enturbiadas y deslucidas, aunque sean imágenes de la realeza. Y en tal caso, uno tiene que controlar la propia actividad centrada en el deseo de dominar sin contar con un apoyo cualquiera, a riesgo de caer en el abismo de su propia confusión. Es la “paradoja antropológica” de Foucault: “una oleada más” que “borrará el rostro impreso en la arena”.

Y al volver a la suposición de que el Rey y el Bufón son, en la obra de Velázquez, los dos extremos antropológicos, nos vemos obligados a hacer constar que esas dos figuras son un reflejo peculiar uno de otro: el Rey es, en cierto sentido, un Bufón (eso es a todas luces patente en la escena en que Felipe IV posa con diligencia servil para un retrato ecuestre de gala, convocado a demostrar la Majestad y el inmenso Poder del Monarca), mientras que el Bufón



Retrato ecuestre del rey Felipe IV de España.  
Diego Velázquez. C. 1634–1635



ostenta la regia dignidad, puesto que él es Hombre, Rey de la Natura, según reza la Biblia. El inválido bufón, el Primo, aparece mucho más inteligente que El Valido, el Conde-Duque de Olivares quien ejerció, durante muchos años, de favorito omnipotente de Felipe IV. Y el propio Rey, que sucumbe bajo el peso insoportable de su poder y de las tragedias personales, suscita una compasión nada menor en el alma del artista que el pobre simplón Calabacillas.

***Focalización religiosa de los retratos de Velázquez: de la imagen de Hombre-Dios a la dicotomía Dios – Hombre***

Lo que le impone el mencionado *dípolo antropológico* a Velázquez, y es muy importante para él, no es sino la imagen divina de Jesucristo. Pero hay una figura intermedia, el eslabón que vincula al Bufón con el Rey, y es el Filósofo. Nos sugiere esa idea la propia exposición de El Prado donde aparecen, en el espacio de una misma sala, casi todos los retratos de bufones creados por el maestro, a la par con los dos cuadros de la colección del Museo representando a filósofos: «Esopo» (1632) и «Menipo» (1638).

Harapientos cual si fueran vagabundos españoles de la época, estas dos figuras nos remiten, cada uno a su manera, al tema de la peregrinación, de búsqueda constante, asidua, pero condenada al fracaso, de cierta cosa muy importante: la Verdad, el Sentido de la Vida, la Comprensión y la Libertad [Bibikhin, 2011: 40]... Su relación orgánica con la deformidad y la bufonería se percibe como perfectamente

lógica: su naturalidad y su negativa poco menos que idiótica a socializarse, si la condición social los desvía de la búsqueda de la Verdad, nos inducen a ver en ellos unos filósofos disfrazados de bufones. Y la bufonería aquí es más que un disfraz que supuestamente ayuda a ser honesto: revela la *situación existencial real* del filósofo. Reparemos en que los bufones, tanto los sabios como los simplotes, aparecen vestidos en los retratos de Velázquez con elegancia, a veces incluso con extremado refinamiento aristocrático. Es así como está representado, por ejemplo, el bufón apodado jocosamente Don Juan de Austria, o bien el arriba mencionado Calabacillas. Hay una única excepción, la de Francisco Lezcano, el «niño de Vallecas», pero aquí la propia postura del bufón, con la cabeza echada orgullosamente atrás sugiere una asociación con la actitud ufana de un cortesano de alto abolengo; y eso, no obstante la sonrisa típica, propia de un labrador o un niño: acordémonos de que la etiqueta de aquella época consideraba toda sonrisa como muestra de falta de educación.



*El bufón llamado don Juan de Austria. Diego Velázquez. 1632-1633*

Y, ya que hemos mencionado ya los cuadros «Esopo» y «Menipo», acordémonos de que en la España del siglo XVII ambos personajes eran figuras bien conocidas. En opinión de expertos, los españoles eruditos de aquella época se servían de los textos de Esopo y de los «Diálogos» de Luciano (c. 125–181), quien hace referencias a las sátiras de Menipo, para profundizar en el conocimiento de la lengua griega<sup>5</sup>.

Esopo el fabulista (c. 620 a. C. – c. 564 a. C.) era un esclavo ciego manumiso. «Ciego» quiere decir «deforme» en cierto sentido, pero es un ser deforme cuya visión espiritual no está afectada, sino, más bien, aguzada. «Esclavo manumiso» significa que se trata de un individuo que es cautivo de cierta condición social y a la vez favorecido existencialmente por el «don de la libertad». En pie, erguido, cubierto de harapos, con un haz de rollos bajo el brazo (de rollos, quizás, de sus propias fábulas en que los animales, carentes al parecer de razón, son figuras simbólicas que traducen ideas y pronuncian sentencias morales<sup>6</sup>, el filósofo ciego contempla lo que otros no ven y atiende a lo que otros no oyen. Esa atención que trasciende lo superficial es, en opinión de V.V. Bibikhin, el rasgo distintivo de ese hombre [Bibikhin, 2009: 46-55; Bibikhin, 2011: 244-249]. Esopo ve lo más hondo del alma humana y oye la voz de Dios; él mismo, al parecer, no está lejos de la divinidad.



*Esopo. Diego Velázquez. 1639–1641*

Eso mismo es cierto en lo tocante a Menipo (c. 300 a. C. – c. 260 a. C.), filósofo griego del siglo III a. C. Según narra Diógenes Laercio (180 – 240), Menipo el cínico (¿bufón de buena voluntad?) era, al igual que Esopo, un esclavo manumiso; hizo fortuna con la usura, un oficio, a propósito sea dicho, muy poco respetable en la cultura europea: bien se sabe que Dante (1265 – 1321) colocó a los usureros en el círculo penúltimo del Infierno. Y al final, cuando vino un cierto «ladrón de Tebas» que lo arruinó, nos dice la leyenda, Menipo se ahorcó.

El Menipo que aparece en el cuadro de Velázquez está, por lo visto, dándose la vuelta al ser llamado cuando se dirige a su retirada morada. Nos cabe tan sólo tratar de adivinar, ¿de quién es la voz que de una forma mística, cual si fuera en el cine, está pre-

<sup>5</sup> Шедевры музеев мира в Эрмитаже: «Менипп» и «Эзоп» Веласкеса. Государственный Эрмитаж. Архив выставок. 21.10.2008. URL: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp\\_exh/1999\\_2013/hm4\\_1\\_199](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/1999_2013/hm4_1_199) (accessed: 01.05.2023).

<sup>6</sup> Ibidem.



*Menipo de Gadara.*  
Diego Velázquez. C. 1638

sente en el lienzo? ¿Será una especie del demonio de Sócrates (c. 470 a. C. – 399 a. C.) que trata de detener a quien va camino del suicidio; o tenemos delante nuestro algo menos comprensible y a la vez evidente? Menipo ha roto el Pacto con Dios. Pero lo que queda de él son las maliciosas sátiras menipeas que unen abstrusos razonamientos filosóficos con mordaces escarnecimientos de los vicios humanos. ¿Y acaso no se parecen a las sátiras menipeas los retratos ecuestres del Rey (entre 1634 y 1635) y sobre todo del Conde-Duque de Olivares (1636), también del pincel de Velázquez? Aun con todo el carácter programático de estas obras, lo que tienen de retratos de personas reales no deja lugar a dudas en cuanto a la certeza del diagnóstico visual del artista. ¿Y qué decir de Vulcano («La Fragua de Vulcano», 1630), donde el propio Dios Herrero es una copia exacta del celoso Don Diego del Corral y Arellano (cuyo retrato de cuerpo entero está fechado en 1632)! Es de asombrar, tal vez, otra cosa: que ninguno de los personajes ahí representados no trataron jamás de destruir esas obras.

A diferencia de los filósofos, los vagos de verdad que aparecen en «El triunfo de Baco» o «Los Borrachos» (1628 a 1629) destilan una alegría chispeante que casi nos convence de que la verdad está en el vino. El vino que borra la estricta censura de las convenciones sociales y de la propia conciencia moral devuelve a los humanos la alegría de vivir y la franqueza sin la cual es imposible abrir el corazón no tan sólo a los convivas, sino ni siquiera a Dios. La ironía filosófica de esa escena se trasluce en la sonrisa pícaro del propio Baco quien, mientras ofrece el festín por agasajar a los borrachines y ostenta aceptar su juramento de fidelidad, los mira de soslayo demostrando de esa manera su total indiferencia frente al destino que correrán, de antemano bien evidente. El Baco de Velázquez, es un decir, pasa de listo, como si estuviera diciendo: sois tontos, que yo no, no soy uno de vosotros... Y por lo tanto, si Baco es un dios, hay que verlo *cum grano salis*: para un humano hacerse esclavo de cierta condición fisiológica parece ser igual a emanciparse de la esclavitud social y de los hierros de los convencionalismos culturales, pero



*La Fragua de Vulcano.* Diego Velázquez. 1630



no es, ni con mucho, la libertad a la que aspira el ser humano, el don que ha recibido de Dios y que debe acrecentar según le alecciona la Cultura [Silantieva, 2009]. Y, a propósito sea dicho, *los vagos de verdad* no sólo son más naturales, abiertos y alegres que los filósofos, sino que tampoco se sienten solos en este mundo. Ninguna comprensión pesa sobre ellos. Con esa ligereza de espíritu se comportan como bufones del Señor, mientras que los filósofos de Velázquez se ven obligados a comportarse como bufones al servicio de gente de muchas campanillas.

Reconstruida, pues, de esta manera la antropología religiosa de Velázquez, cabe añadir que ostenta como su rasgo distintivo la ausencia de cualquier «reproche a Dios» por haber creado un ser defectuoso (reproches estos que son, a propósito, bastante típicos de la filosofía árabe). Ecos de esa idea resuenan, a propósito, en algunas líneas salidas de la pluma de la poetisa rusa Novela Matvéyeva: «Si la muñeca sale hedionda, voy a llamarla “Niña Tonta”; si el payaso me sale mal, voy a llamarlo “Animal”»<sup>7</sup>. Bien al contrario, Velázquez, al hacer constar la tragedia de la condición humana en este mundo, deja lugar en su obra a aquel misterio que carece de medio de expresión en cualquiera de las lenguas existentes. Así, pues, de las *oscuras profundidades* a lo Caravaggio, presentes en tantos lienzos de Velázquez, las que Foucault, con toda la pasión que le es propia, denomina *terrorismo artístico*, nos llega la voz de Dios que sólo se oye en medio del silencio, concepto ese tan arraigado en la cultura religiosa rusa y en la tradición hesicasta.

Cualquier que sea la opinión de Foucault, esa visión de las cosas no es ninguna visualización como tal, ni tentativa de restar importancia a los géneros verbales de expresión artística, sino, más bien, equivale a reconocer el potencial poético de las creaciones más perfectas de las artes gráficas, de su capacidad de traducir a su manera el Verbo divino. Es de suma importancia para la arcilla en la que Dios insufló el alma, haciéndola ser Hombre, el espejo que le ofrece a este último la cultura artística que vigila, atenta, celosa e intransigente, su estado espiritual. Y así, el arte que cambió radicalmente, en el tiempo transcurrido desde la época clásica, de formas y de medios expresivos, continúa cumpliendo con su misión de ser el Espejo que nos tiende la Cultura. El espejo puede no gustar, pero eso no es ninguna razón para volverle la espalda.

## References

- Alpatov M.V. (1963) *Etyudy po istorii zapadnoevropeiskogo iskusstva* [Essays on the History of Western European Art], USSR Art Academy Publ., Moscow, Russia, 425 p. (In Russian)
- Astakhova E.V. (2023) *Ispaniya kak metafora* [Spain as a metaphor], MGIMO-universitet, Moscow, Russia, 287 p. (In Russian)

<sup>7</sup> Новелла Матвеева. – Сергей Никитин. Я леплю из пластилина. URL: <http://nkozlov.ru/library/s59/s65/s81/d3559/#.Uf4ysFHWneg> (accessed: 01.05.2023).

- Bibikhin V.V. (2009) *Rannii Khaidegger* [Early Heidegger], Institut filosofii, teologii i istorii Svyatogo Fomy, Moscow, Russia, 533 p. (In Russian)
- Bibikhin V.V. (2011) *Les* [Forest], Nauka, Saint Petersburg, Russia, 435 p. (In Russian)
- Fuko M. (1994) *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences], A-cad, Saint Petersburg, Russia, 408 p. (In Russian)
- Kemenov V.S. (1969) *Kartiny Velaskesa* [Velázquez paintings], Iskusstvo, Moscow, Russia, 384 p. (In Russian)
- Kemenov V.S. (1977) *Velaskes v muzeyakh SSSR* [Velázquez in Museums of the USSR], Avror, Leningrad, Russia, 180 p. (In Russian)
- Luna J.J. (2011) Neskol'ko slov ob istorii korolevskih kolleksyi v muzee Prado [A few words about the royal collection of Prado Museum], in Finaldi G. (ed.) *Prado v Ermitazhe. El Prado en el Hermitage. Katalog vystavki* [The Prado in the Hermitage. El Prado en el Hermitage. Exhibition catalog], State Hermitage, Prado National museum, Saint Petersburg, Madrid, Russia, España, pp. 39-63. (In Russian)
- Lyashko A.V. (2000) «Meniny» Velaskesa v zerkale kul'turfilosofii XX veka (Kh. Ortega-i-Gasset, M. Fuko) [Velázquez's «Meninas» in the Mirror of 20th Century Cultural Philosophy (J. Ortega y Gasset, M. Foucault)], in Skakun A.A. (ed.) *XVII vek v dialoge epokh i kul'tur. Seriya «Symposium», Vypusk 8, Materialy nauchnoi konferentsii* [XVII Century in the Dialogue of Epochs and Cultures. Symposium Series, Issue 8, Materials of the Scientific Conference], Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo filosofskogo obshchestva, Saint Petersburg, pp. 34-36. (In Russian)
- Malofeev N.N. (2003) *Zapadnaya Evropa: evolyutsiya otnosheniya obshchestva i gosudarstva k litsam s otkloneniyami v razviti* [Western Europe: Evolving Attitudes of Society and the State toward Persons with Developmental Disabilities], Izdatel'stvo «Ekzamen», Moscow, Russia, 256 p. (In Russian)
- Ortega y Gasset J. (1997) *Velaskes. Goiya* [Velázquez. Goya], Respublika, Moscow, Russia, 351 p. (In Russian)
- Shestopal A.V. (2012) Reshenie etnonatsional'nykh problem: opyt Ispanii [The ethnonational problems solution: experience of Spain], *MGIMO Review of International Relations*, no. 2, pp. 293-294. DOI: <https://doi.org/10.24833/2071-8160-2012-2-23-293-294> (In Russian)
- Silantieva M.V. (2009) Filosofiya svobody o vlasti, vole i spasenii dushi [Philosophy of Freedom on Power, Will, and the Salvation of the Soul], in Kuchmaeva I.K., Rastorguev V.N. (ed.) *Dukhovnaya i politicheskaya vlast': materialy Pyatykh Panarinских chtenii* [Spiritual and Political Power: Proceedings of the Fifth Panarin Readings], Palomnicheskii tsentr MP, Moscow, Russia, pp. 192-210. (In Russian)
- Tishchenko P. (2009) Sobaka, lezhashchaya sprava [Dog lying on the right], *Sinii divan*, no. 10-11, pp. 15-28. (In Russian)
- Valdeón J., Pérez J., Juliá S. (2017) *Historia de España* [History of Spain], Espasa, Barcelona, España, 632 p. (In Spanish)
- Volkova G.I. (2011) *Ispaniya: gosudarstvo avtonomii i problema territorial'noi tselostnosti* [Spain: the state of autonomies and territorial integrity problem], Max Press, Moscow, Russia, 328 p. (In Russian)



## Список литературы

- Алпатов М.В. (1963) *Этюды по истории западноевропейского искусства*. Изд. Академии художеств СССР, Москва. 425 с.
- Астахова Е.В. (2023) *Испания как метафора*. МГИМО-университет, Москва. 287 с.
- Бибихин В.В. (2009) *Ранний Хайдеггер*. Материалы к семинару. Институт философии, теологии и истории Святого Фомы, Москва. 533 с.
- Бибихин В.В. (2011) *Лес*. Наука, Санкт-Петербург. 435 с.
- Волкова Г.И. (2011) *Испания: государство автономий и проблема территориальной целостности*. МАКС Пресс, Москва. 328 с.
- Кеменов В.С. (1969) *Картины Веласкеса*. Искусство, Москва. 384 с.
- Кеменов В.С. (1977) *Веласкес в музеях СССР*. Аврора, Ленинград. 180 с.
- Луна Х.Х. (2011) Несколько слов об истории королевских коллекций в музее Прадо. *Прадо в Эрмитаже. El Prado en el Hermitage. Каталог выставки*. Под ред. Г. Финальди. Государственный Эрмитаж, Национальный музей Прадо, Санкт-Петербург, Мадрид. С. 39-63.
- Ляшко А.В. (2000) «Менины» Веласкеса в зеркале культурфилософии XX века (Х. Ортега-и-Гассет, М. Фуко). *XVII век в диалоге эпох и культур. Серия «Symposium», Выпуск 8, Материалы научной конференции*. Под ред. А.А. Скакуна. Издательство Санкт-Петербургского философского общества, Санкт-Петербург. С. 34-36.
- Малофеев Н.Н. (2003) *Западная Европа: эволюция отношения общества и государства к лицам с отклонениями в развитии*. Издательство «Экзамен», Москва. 256 с.
- Ортега-и-Гассет Х. (1997) *Веласкес*. Гойя. Республика, Москва. 351 с.
- Силантьева М.В. (2009) Философия свободы о власти, воле и спасении души. *Духовная и политическая власть: материалы Пятых Панаринских чтений*. Под ред. И.К. Кучмаевой, В.Н. Расторгуева. Паломнический центр МП, Москва. С. 192-210.
- Тищенко П. (2009) Собака, лежащая справа. *Синий диван*. № 10-11. С. 15-28.
- Фуко М. (1994) *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. А-сэд, Санкт-Петербург. 408 с.
- Шестопал А.В. (2012) Решение этнонациональных проблем: опыт Испании. *Вестник МГИМО-Университета*. № 2. С. 293-294. DOI: <https://doi.org/10.24833/2071-8160-2012-2-23-293-294>

**Иллюстрации к статье М.В. Силантьевой  
«Короли, шуты и философы Диего Веласкеса: взгляд из России  
(философско-антропологический анализ)»**



Менины. Диего Веласкес. 1656



Триумф Вакха. Диего Веласкес. 1628–1629