



# **UNIVERSIDAD PANAMERICANA**

## ***Discontinuidad epistemológica reflejada en la obra "Las Meninas" de Diego Velázquez***

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**Maestro en Historia del Pensamiento**

PRESENTA

**David Sandoval Arriaga**

Asesor:

**Eduardo Charpenel Elorduy**

## ÍNDICE

1. Marco teórico-metodológico: Conceptos hermenéuticos en Foucault	6
2. Grandes contrastes en siglo XVI y XVII: Contexto histórico-cultural de Diego Velázquez	39
3. Las Meninas frente al espejo: interpretaciones histórico-artísticas	48
4. La representatividad de la representación: Interpretación filosófica foucaultiana	60
5. Conclusiones.	64
BIBLIOGRAFÍA	68
ANEXOS	69

## INTRODUCCIÓN

La problemática de la verdad que plantea la filosofía contemporánea en cuanto a sus límites conceptuales involucra al pensamiento. Es a través de este último que podemos registrar los estímulos externos que nos ayudan a determinar el saber. Varios filósofos y estudiosos de las ciencias humanas han asumido la encomienda de indagar en el pensamiento, como es el caso de Freud, Descartes, Schopenhauer o, en lo que nos atañe, Foucault: ¿Qué es pensar?, ¿cómo y bajo qué contextos se da el pensar?, ¿cuál es la diferencia entre pensar y saber?, ¿cómo ha sido el pensar a través de los siglos dentro y a través de los marcos históricos?, etc. El pensar como objeto de estudio nos hace reflexionar sobre distintas cuestiones delimitantes que brindan un orden y clarificación, y precisamente la historia del pensamiento, como disciplina de las ciencias humanas, se encarga de esclarecer estas interrogantes y más.

Michel Foucault, por su parte, se tomó la tarea de realizar un estudio arqueológico sobre esta cuestión, investigando no sólo el marco conceptual sino el proceso etiológico del pensamiento a través de la historia. Dentro de su análisis, el filósofo francés tuvo que determinar cómo miramos hacia el pasado del ser humano, y cómo tendemos a dividir las épocas utilizando distintos criterios, ya sean artísticos, que obedecen a distintas corrientes a lo largo del tiempo; históricos, en relación con sucesos políticos o culturales; institucionales, por ejemplo el nacimiento y desarrollo de alguna institución religiosa, etc. Foucault, en su libro *Las palabras y las cosas* nos ofrece un criterio específico para

entender el pasado y presente del ser humano, al menos el occidental, en términos de su desarrollo epistemológico. Comprender las etapas a las que hemos ido entrando, atravesando y superado, nos ayuda a visualizar no sólo el camino trazado, sino también las posibilidades que tenemos ante nosotros, y así cuestionarnos incluso nuestras condicionantes: ¿estamos condenados a repetir?, ¿estamos determinados a continuar o a abandonar los parámetros que nos hacen valorar quiénes somos o qué son las cosas?, ¿lo más importante es el ser humano todavía?

Distintos personajes han sido ellos mismos representación misma de dichos cambios de criterio, cuyo impacto dentro del marco histórico nos ayuda a determinar puntos de quiebre del pensamiento. Muchos concordarán en que figuras como Aristóteles, Marco Aurelio, Descartes, Martin Luther, Cervantes, Miguel Ángel, Freud marcaron un antes y un después en la vida del hombre en este planeta. En distintas áreas del conocimiento, estos personajes han devenido hitos de nuestra historia y sus influencias buenas o malas perdurarán seguramente por muchos siglos más. Para Foucault, Diego Velázquez es un representante de la importancia que las ideas pueden tener. En el ámbito de las artes plásticas, la pintura cumple un papel imprescindible al ser partícipe de la representación de las realidades contemporáneas al hombre. "Las Meninas" de Diego Velázquez es una pintura que marca para muchos, sobre todo para Foucault, un quiebre en cuanto al avance del pensamiento del hombre occidental. Las impresiones que tiene la gente que ha tenido la oportunidad de verla en vivo o a distancia son singulares desde el punto de vista experimental, dadas las

características de la obra independientemente de su temporalidad. El cuadro nos incorpora, nos cuestiona y nos hace cuestionarlo, nos inspira a pensar en nosotros mismos como el centro del mismo cuadro sin estar nosotros representados directamente en él. La genialidad de Velázquez para lograr tal efecto no visual sino ontológico nos transporta no solo al interior del cuadro sino al interior de nosotros mismos. Dicha experiencia es sin duda la que habrá tenido Foucault y que logró vincular con el esquema conceptual en el que su tesis se basa.

¿Cuál fue la influencia de esta obra en el estudio de la arqueología del saber y de la historia del pensamiento? ¿Qué cambios establece Foucault en su tesis y cómo se visualizan en la obra de Velázquez? ¿Cuáles elementos filosóficos se encuentran en "Las Meninas"? ¿Cómo y para qué sirven estos elementos? Estas preguntas se pretenden responder a lo largo de este trabajo de investigación dentro de un marco de historia del pensamiento, historia del arte y filosofía. Para hacer esta aproximación, en esta tesis se hará un estudio, primero, de los principales conceptos del libro *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, del año 1968 con el objetivo de resaltar elementos como lo son las epistemes, la discontinuidad, la semejanza, la representación y el orden a través de disciplinas humanas, biológicas y literarias. Asimismo, se elaborará la historicidad de Diego Velázquez con el propósito de proveer una base contextual a la creación de "Las Meninas". Por último, se investigarán las distintas interpretaciones de la misma obra desde puntos de vista artísticos, históricos, para terminar con la interpretación filosófica por parte de Foucault

## **1. Marco teórico-metodológico: Conceptos hermenéuticos en Foucault**

La tesis propuesta por Foucault en su libro *Las palabras y las cosas* se dispone a establecer una arqueología de los sistemas que organizan el pensamiento occidental dentro de un marco etnológico, utilizando características esenciales a través de las cuales pretende puntualizar cómo se establecían las relaciones epistemológicas entre hombres y conceptos en distintas épocas desde el Renacimiento hasta hoy. El objetivo de Foucault no era establecer los orígenes del pensamiento o su desarrollo cronológico, sino que el trabajo subyacente se puede entender como una crítica filosófica con la intención de mostrar las certidumbres que el pensamiento moderno tomaba como verdades, así como responder a preguntas como: ¿por qué pensamos lo que pensamos? ¿por qué pensamos de tal manera y no de otra? Y más aún, aunque este no es como tal un tópico discutido en este trabajo, un interés foucaultiano es el antropocentrismo, que usa al hombre como centro del pensamiento, quizá ya no sea más el centro de éste. Como dice Hernández: "Foucault concordaba que sufrimos del hombre, sufrimos su ausencia como centro coordinador del pensamiento en general, en la medida en que esta posición ha sufrido una ruptura debido al advenimiento del ser del lenguaje como nueva posibilidad del pensamiento(...) En este sentido el diagnóstico del pensador francés es precedido por la declaración nietzscheana de la muerte de Dios a condición de aceptar que aquel que moriría junto con el fundamento de los trasmundos era precisamente su asesino: el hombre" (Hernández, p. 6). Así, Foucault se dispone no ha hacer un estudio histórico ni filosófico sino una arqueología del saber, un estudio sobre la historia del

pensamiento desde el punto de vista arqueológico, ya que pone al descubierto el ámbito de lo pensable y lo visible para cada época (Renacimiento, Época clásica y Época moderna), al describir cronológicamente los elementos de positividad que han fungido como las condiciones por las cuales han aparecido ideas, ciencias, reflexión de las experiencias en filosofía y por último el desarrollo de una racionalidad que, tan pronto aparece, se va desdibujando paulatinamente para ceder su espacio a otras configuraciones del saber que no guardan ninguna relación de parentesco ni de necesidad con las que les anteceden. Para que entendamos mejor por qué es un trabajo arqueológico y no histórico o filosófico, Georges Canguilhem, en Hernández, expresa que “a pesar de lo que han dicho la mayoría de las críticas de Foucault, el término de arqueología expresa bien lo que quiere decir. Es la condición de otra historia en la que (...) los acontecimientos afectan a los conceptos y no a los hombres” (Hernández, p. 16). Esta inquietud y preguntas se detonaron, como lo establece Foucault en su introducción del libro objeto de estudio de esta tesis, cuando en un texto de Jorge Luis Borges encontró una clasificación enciclopédica china sobre animales, cuyos criterios ‘taxonómicos’ carecían de sentido; lo cual lo hizo tanto reír como sentir incomodidad debido a los grupos de clasificación que se encontraban: embalsamados, se agitan como locos, dibujados con un finísimo pelo de camello, entre otros. Dicho despliegue de criterios de clasificación hizo pensar a Foucault el porqué de nuestros criterios occidentales y sus límites: “En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio de apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*” (Foucault, pag. 1). Como concluye

Dónovan Hernández, el proyecto de su obra puede describirse como analizar "cómo es que los seres humanos se constituyen como sujetos de acuerdo a determinadas prácticas de saber, de poder, o de relación consigo mismos" (Hernández, p. 6).

Michel Foucault destacó con acierto que nuestros criterios de clasificación, como sociedad occidental, se han manifestado de distintas formas a lo largo del tiempo, lo cual da evidencia de cómo es el proceso de pensamiento y reconocimiento de significados, por así decirlo. Esta red de criterios que están presentes en una época dada, bajo los cuales el pensamiento de toda una sociedad se sostiene, la llama episteme, término que funciona como concepto rector a partir del cual todo el mecanismo de la arqueología podía arrancar; y que podría denotar la condición de posibilidad de los saberes "epocales", y funge no solo como como el límite entre lo que puede ser pensable en un período determinado y lo que no puede serlo en manera alguna al interior de esa configuración histórica del saber, sino más profundamente el esquema de relaciones o asociaciones con el que determinamos qué es qué y qué no lo es. El valor racional que pueda haber dentro del discurso y sus límites dependen de cómo el 'pensamiento' es concebido, justificado y transmitido. ¿Por qué de los mitos, por qué de la literatura y sus incontables analogías? y más aún ¿por qué antes A era B y ahora A es a+b?. Estas inquietudes más que explicar un progreso del hombre, reflejan distintos procesos de pensamiento que ocurrían no por falta de información o libertad de expresión sino por la episteme, es decir, por cómo piensa la gente, qué aceptaba como sensato y qué no: "No se tratará de conocimientos descritos en su progreso hacia una objetividad

en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual; lo que se intentará sacar a la luz es el campo epistemológico, la episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden la positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad" (Foucault. p. 7). Por lo tanto, si no hay una perfección o un objetivo, como lo menciona él, la concepción del universo, como él mismo, es infinita, y de igual forma sus manifestaciones del conocimiento. Por medio del concepto de episteme, el francés da cuenta de la aparición de saberes distintos sin hacer referencia a la historia continuista ni a sus sucesos, y buscará definir los cortes epocales, llamados discontinuidades, sobre los cuales se generan nuevas formas de concebir la verdad y así generar nuevos saberes. A esto, Foucault lo llama una 'prosa del mundo', donde las epistemes surgen como momentos o representaciones del mundo. Las mencionadas epistemes de la cultura occidental que son identificadas y mencionadas como "espacios de dispersión de los enunciados, es un campo abierto e indefinidamente descriptible de relaciones entre distintos saberes. La episteme es un juego simultáneo de remanencias específicas, es una relación de sucesivos desfases" (Hernández. p. 22). En el texto de Foucault las epistemes identificadas son la Renacentista, que concluye para siglo XVI-XVII, la Clásica, que comienza a desvanecerse para el siglo XIX, y la Moderna (parte de la cual supuestamente somos o éramos hasta 1966, cuando fue escrito el libro). En cada episteme tenemos evidencia de cómo se establece el conocimiento de una manera particular para la época, y por lo tanto su cosmovisión, sus visiones y sus invisibilidades. Foucault, según lo

interpreta, Hernández considera que "existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar códigos ordenadores y reflexiones sobre el orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser (...) Lo que trata de analizar este estudio es esta experiencia" (Hernández, p. 25). Por ello, lo que el estudio de la tesis de Foucault, visto como un estudio arqueológico del saber, se centra más en factores culturales y sus experiencias, que en filosofía. Toda cultura elabora códigos fundamentales como el lenguaje, técnicas, valores, jerarquías, etc., Esos códigos nos ayudan a establecer las cosas a nuestro alrededor y a darles orden dentro de nuestro aparato psíquico tanto personal como social. Hernández resalta que "...fijan de antemano todos los hombres que se encuentran inmersos en esas rejillas de inteligibilidad, los órdenes empíricos al interior de los cuáles todo puede ser reconocido como algo; y si acaso les faltan, entonces no podría haber experiencia del orden de las cosas, y nada, ningún ente podría ser reconocido entonces como un ente (Hernández, p. 10). Ese orden le da a las cosas una ley, una atención y un lenguaje. En su obra, el filósofo francés hace del saber un objeto de estudio cultura, enmarcándolo en el orden que los hombres establecen. Trazar la arqueología de los saberes del hombre occidental, en el conjunto de las así llamadas ciencias humanas en distintas épocas de la historia europea, considerando las modalidades del orden con las que se reconocen, por medio de la descripción de sus prácticas discursivas, nos ayuda a entender los parámetros con los cuales decretamos hoy en día qué cosas son verdad y qué cosas no lo son.

Pero ¿cuáles son estos criterios que definen los límites entre una episteme y otra? ¿cuál es esta estructura de pensamiento que tiene la gente que hace que entienda el mundo de una forma, represente y se manifieste, y no de otra para ser llamado 'renacentista', 'clásico' o 'moderno'? Foucault primero define cuatro formas de unidad de saberes en su libro *Arqueología del saber*: "la unidad de los discursos depende del juego de las reglas que posibilitan en un período la aparición de objetos recortados por prácticas, además de las reglas de transformación de esos objetos; la unidad de un discurso depende del conjunto de reglas que posibilitan, de manera simultánea y sucesiva, la descripción perceptiva, así como sus instrumentos, para que se haga la repartición de los enunciados, los cuales se apoyan entre sí; la unidad de un discurso depende de la emergencia simultánea o sucesiva de series de enunciados que separan y vuelven eventualmente incompatibles ciertos enunciados ordenados de acuerdo a otras reglas de construcción de los discursos; y la unidad de un discurso depende menos de la permanencia de los temas, imágenes u opiniones, que de la descripción de su dispersión debida a un campo de posibilidades estratégicas" (Foucault, p. 62-63). Esta división de definiciones para establecer saberes lo ayuda a observar el contenido de las epistemes. Para Poiters, en Hernández, la episteme renacentista puede ser analizada en cuatro elementos principales: el peso que la similitud con concepto y práctica tiene en la cultura europea del siglo XV; el conjunto de signaturas que revisten al mundo con la evidencia de sus similitudes; el delineamiento de los límites del mundo que configuran una parte importante en el saber del periodo; y el énfasis en la aparición y configuración de una escritura de las cosas, sobre la cual el saber

reclama a la vez sus derechos y validez como empresa humana (Hernández, p. 36). En esa episteme se llevaba a cabo el conocimiento a partir de la repetición, así como se identifica en la famosa frase "así en la tierra como en el cielo", donde la gente pensaba que gracias a la repetición de elementos semejantes por algún criterio dado, lo mismo sucede en su contraparte. Esa similitud guía las explicaciones e interpretaciones de textos, y también determina el modo de ser del mismo lenguaje al organizar el juego de símbolos. Foucault menciona que "saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje; en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y las cosas (...) Lo propón del saber no es ni ver ni demostrar sino interpretar" (Foucault, p. 48). Así, él identifica en el texto que el criterio de pensamiento de semejanza, que vincula las palabras y las cosas, había desempeñado un papel crucial en tanto al entendimiento, interpretación y representación del mundo en variados momentos cercanos a finales del siglo XVI. En textos se podía evidenciar cómo las conexiones de significado que se realizaban en estos años tenían en común aspectos que los volvía semejantes unos a otros de distintas formas, como la descripción de las constelaciones, el mar un espejo, el sol un hombre y la luna una mujer (dependiendo el idioma).

Las similitudes y diferencias entre las mismas semejanzas son clave para Foucault para entender el esquema epistemológico del mundo occidental a finales del siglo XVI; para lo cual estableció una clasificación '*epocal*' de semejanzas en cuanto a sus figuras de articulación o similitudes: la conveniencia, la emulación, la analogía y la simpatía. Estas figuras las reconoce el texto como importantes para el desarrollo

del lenguaje y el arte, entendiéndolo como una representación del primero. La conveniencia se puede entender como una semejanza que depende de la cercanía espacial, es decir, es una semejanza de cosas que están cerca real o imaginariamente, llamada por el autor como vecindad de lugares. Es decir, cuando uno junta ambas cosas, se asemejan de alguna forma; por ejemplo, Michel F. Trae el caso de la obra de G. Porta, *De humana physiognomia* del año 1583, donde se encuentra la relación de conveniencia entre cuerpo y alma, puesto que el alma está contenida en el cuerpo, entonces lo que corrompe al alma, lo sufre también el cuerpo, y viceversa, estableciéndose cierta reciprocidad de efecto. Foucault menciona: "Dentro de la amplia sintaxis del mundo, los diferentes seres se ajustan unos a otros; la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que le rodea. La semejanza impone vecindades que, a su vez, aseguran semejanzas. (Foucault, p. 27). Por su lado, la emulación se desprende de la vecindad espacial de la conveniencia, permitiendo este criterio de semejanza establecer relaciones entre elementos distantes, igualmente en realidad o en imaginación; por ejemplo, según el *Tractatus novus de signaturas rerum internis* de Crollins del año 1608, las estrellas y las plantas son equivalentes y están relacionadas en tanto su numerosidad, sus puntas ya sea de los pétalos o haces de luz, etc., lo cual permitía al hombre entender qué era una u otra cosa dependiendo de esta relación de semejanza, es decir, las flores son las estrellas de la tierra, o las estrellas son las flores del espacio. El autor menciona a esto que "Hay en la emulación algo de reflejo y del espejo, por medio de ella se responden las cosas dispersas a través del mundo. De lejos el rostro es el émulo del cielo y así como la mente del hombre refleja,

imperfectamente, la sabiduría de Dios, así los ojos con su claridad limitada, reflejan la gran iluminación que hacen resplandecer en el cielo, el sol y la luna; la boca de Venus, ya que por ella pasan los besos y las labrar de amor; la nariz nos entrega una imagen minúscula del cetro de Júpiter y del caduceo Mercurio” (Foucault, p. 28). En el Renacimiento se puede encontrar la analogía, figura muy común dentro de la literatura o el psicoanálisis y su interpretación de los sueños. Es para Foucault un criterio de semejanza que establece relaciones por muy sutiles que puedan llegar a ser; es decir, las plantas y los hombres están relacionados puesto que ambos tenemos ‘bocas’, solo que las plantas están boca abajo, con sus raíces enterradas. Este pensamiento pudo y puede llevar a pensar que las raíces de las plantas son la única vía de alimentación, o que sus hojas son pies, o como cabello. Foucault nos dice que en la analogía se yuxtaponen los sonidos de la conveniencia y la emulación, de tal forma que se aseguran el enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio y habla de ajustes, ligas y conjeturas, lo cual ofrece un número infinito de parentescos: “Por ejemplo, la relación de los astros con el cielo en el que centellan se encuentra de nuevo así: de la hierba a la tierra, de los vivientes al globo que habitan, de los minerales y los diamantes a las rocas en las que están enterrados, de los órganos de los sentidos al rostro que animas...” (Foucault, p. 30). Por último, tenemos la simpatía, que para nuestro filósofo radica en que los elementos tienen una relación refleja en contraposición con la antipatía, que establece los límites entre elementos. En otras palabras, los elementos son similares entre sí o en sus efectos o consecuencias debido a que son el reflejo del otro mismo, así como el fuego y el agua, que son totalmente opuestos, pero el aire

posee características de ambos al ser o poder ser cálido y húmedo, a lo que el francés comenta: "La simpatía es un ejemplo de lo mismo tan fuerte y tan apremiante que no se intenta con ser una de las formas de lo semejante, tiene el peligroso poder de asimilar, de hacer cosas idénticas unas a otras, mezclarlas y hacerlas desaparecer (Foucault, p. 31).

Foucault formula una oscura explicación al respecto, pero se puede identificar muy bien que mucho del pensamiento antiguo fue establecido por estas relaciones de semejanza que puede llevar a la arbitrariedad, al menos para nosotros ahora, que hizo reír al autor francés al principio de su libro. Esa forma de pensar no necesariamente es inferior para él, pero es ahora cuando podemos recordar cuántos pensadores, científicos, descubridores no ha habido en la historia y que justo tras sus nuevas formas de pensar o de razonar se reflejan pequeñas señales de que una episteme está por tomar el control del pensamiento de una sociedad, como es el caso de Diego Velázquez. Sin embargo, Foucault se centrará no solo en *cómo* sino en *qué* es lo que lee el hombre y qué es en lo que se fija para establecer semejanzas. Foucault hace uso del término *signaturas*, las cuales, a través de la interpretación, son el enlace entre los elementos y su relación de semejanza. Son las *signaturas* las que son identificadas, relacionadas a través de las técnicas de semejanza mencionadas anteriormente; para lo cual es necesaria cierta legibilidad de las *signaturas*. Foucault reconoce que en siglo XVI es la semejanza "lo más universal que hay"; sin embargo, por visibles que sean estas marcas, deben ser descubiertas por el hombre a través del conocimiento y los caminos de

la similitud. En sí, podría decirse que estas firmas son, en cierto modo, propiedades organolépticas de las cosas que utiliza el intelecto para establecer semejanzas. Es en este punto donde el lenguaje cobra protagonismo como firma para el pensamiento. El lenguaje se entiende pues como un reflejo del universo mental y es gracias al lenguaje que ese universo tiene orden. El lenguaje utiliza las firmas o signos para establecer semejanzas y así establecer significados. Las semejanzas que regían la estructura de pensamiento del Renacimiento exigen una firma, ya que ninguna de ellas podría ser notada si no estuviera marcada legiblemente. La semejanza es para el autor lo más universal, así como lo más visible en el saber de aquella época del siglo XVI, y se muestra como aquello que debe ser descubierto y descifrado. La semejanza es aquello que determina la forma del conocimiento y lo que garantiza la riqueza de su contenido (Foucault, p. 37-38). Hernández comenta que el saber del siglo XVI se condenó a no conocer nunca sino la misma cosa y a no conocerla sino al término, jamás alcanzado, por lo que "...el Renacimiento inventó la categoría de 'microcosmos', que opera a la vez como categoría de pensamiento y al mismo tiempo se trata de la configuración general de la naturaleza, ya que indica que existe un gran mundo y que su perímetro traza el límite de todas las cosas creadas" (Hernández, p. 42). El lenguaje no era un solo conjunto de signos independientes, sino que es un ente misterioso y oscuro que ha de ser descubierto por algunos cuantos; para el hombre del Renacimiento la capacidad simbólica del lenguaje radicaba en el lenguaje mismo, y no en las palabras por sí solas, es decir, que puede encontrarse en la existencia misma del lenguaje, en su relación con la totalidad del mundo, en el entrecruzamiento de su espacio con los

lugares y las figuras del cosmos (Foucault, p. 45). Entonces visto el lenguaje como un reflejo del mundo conocido, parece necesario pensar la curiosa ligazón que se estableció entre las palabras y las cosas durante el Renacimiento en su modo de proyección al mundo, como lo sería la escritura, o sea una escritura de las cosas durante esta episteme, y que verá su fin cuando en la época clásica se instaure una nueva estructura que tocaremos más adelante.

No obstante, para esclarecer el contexto en donde se daban estas variables y características, más allá de las signaturas y similitudes y semejanzas, Foucault recalca en este momento una diferencia entre episteme del siglo XVI con las demás en el sentido del estudio de los signos. Menciona que la hermenéutica y la semiología estaban mezcladas puesto que no existía un estudio sobre la naturaleza del signo como tal, lo cual es la semiología hoy en día; y la hermenéutica se enfoca ahora a la exégesis de significados. Es decir, antes buscar el sentido era sacar a la luz lo que se asemeja, buscar la ley de los signos era descubrir las cosas semejantes; lo cual puede evidenciarse en distintas ramas del saber. Así como estás dos disciplinas estaban combinadas, Foucault menciona que en la época renacentista no había ciencias que clasificaran y estudiaran el conocimiento tal como sería en epistemes posteriores. Foucault enfatiza que para esa época conocer es interpretar lo que Dios ha sembrado en la naturaleza, como se puede evidenciar en la *Archidoxis magica* de 1559: "Nosotros los hombres descubrimos todo lo que está oculto en las montañas por medio de signos y de correspondencias exteriores; así, encontramos todas las propiedades de las hierbas y todo lo que está en las piedras. Nada hay

en la profundidad de los mares, nada en las alturas del firmamento que el hombre no sea capaz de descubrir. No hay montaña tan vasta que esconda a la mirada del hombre lo que contiene; esto le es revelado por los signos correspondientes" (Foucault, p. 41). Es decir, los signos son presentados ante el hombre y él debe descubrirlos, interpretarlos sin ciencia precisa - los signos emulan la realidad como un espejo y las verdades entonces son enigmas por esclarecer. El lenguaje mismo es parte inherente de las cosas, es parte del mundo y se debe descifrar como un jeroglífico: "el lenguaje no es un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma, a la vez, parte de él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar" (Foucault. p. 43).

Para el estudio del lenguaje, el hombre renacentista se sirve del estudio de disciplinas como el esoterismo para ser descubiertas las palabras o las frases cotidianas. Se reconocía la diversidad de lenguas; sin embargo, se sostenía de igual forma que provenían de una lengua origen, la lengua de Dios que fue entregada a Adán y Eva - el hebreo. Adán "...al imponer sus primeros nombres a los animales, no hizo más que leer estas marcas (signaturas) visibles y silenciosas; la Ley fue copiada a las Tablas, no a la memoria de los hombres; y la verdadera Palabra hay que encontrarla en un libro" (Foucault, p. 47). A partir de ahí Foucault comenta la importancia de la interpretación de textos para realmente conocerlos, es decir, esta episteme de semejanzas basa su concepto de verdad en la facultad de poder establecer relaciones de similitud entre las cosas; de ahí la importancia de la hermenéutica y las

exégesis. Por ejemplo, los textos sagrados comenzaron a tener una proliferación de comentarios, los cuales se registran en el texto mismo. El lenguaje debe mostrar, pues, esas semejanzas para conocer su naturaleza. Foucault sostiene que “la experiencia del lenguaje pertenece a la misma red arqueológica de conocimiento de las cosas de la naturaleza. Conocer las cosas es revelar el sistema de semejanzas que las hace próximas y solidarias unas con otras...” (Foucault. p. 49). En este preciso caso, los signos y su conexión con sus significantes comienza a generar finalmente curiosidad en el siglo XVII; es hasta esta época que se comienza a hacer un estudio sobre el método con el que hacemos estas semejanzas, que básicamente se responderá con el análisis de la representación, y en la época moderna con el análisis del sentido y la significación. Este análisis comenzará a separar las palabras y las cosas, que antes se asumían como un solo elemento.

Para evidenciar el cambio de paradigma epistemológico en la literatura, Foucault trae a cuenta es la obra de *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, cuyo contenido nos da razón de un parteaguas en la forma de expresar el discurso renacentista con miras a la época clásica, así como “Las Meninas” lo hicieron a su vez en las artes plásticas hacia la época moderna. Para Hernández (2009) la interpretación foucaultiana de la obra de Cervantes sitúa a la obra como el umbral más visible y diáfano del paso que debió recorrer el pensamiento renacentista al alejarse de su fascinación por la semejanza y sus figuras, para conformarse en un campo epistemológico distinto del que analizamos en el Renacimiento. Esta obra española plasma nuevas formas de hacer relaciones para su época. Don Quijote se confronta con

el entendimiento, debe colmar de realidad esos signos sin contenido en el relato. Foucault menciona que Don Quijote tiene como propósito descifrar el mundo y la verdad: "transformar la realidad en signo" (Foucault. p. 54). Busca similitudes y semejanzas pero siempre son frustradas y es este vacío lo que comienza a fungir como representación de otros discursos como la magia; es decir, sin semejanzas las palabras ya no marcan cosas, la escritura y las cosas a las que se asemejaban ya no lo hacen, y esa es la aventura de Don Quijote. Foucault considera al hidalgo de la Mancha como un signo en sí mismo que está buscando su propio significado, ya que no tiene certeza no sólo sobre el mundo que lo rodea y de su naturaleza, sino tampoco sobre él mismo: "La verdad de Don Quijote está en relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas" (Foucault. p. 56). "Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista, la escritura ha dejado de ser prosa del mundo, las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas, duermen entre las hojas de los libros en medio del olmo" (Foucault, p. 54). El valor de la representación del lenguaje entonces tiene un origen en la confusión o fricción que tiene la percepción de la realidad, a saber, la locura -tal y como se presentan, dicho sea de paso, los elementos que analizaremos en "Las Meninas". La verdad y la realidad son ahora no una relación entre semejanzas, sino su representación intrínseca así como, según Foucault, un poeta hace uso del papel alegórico, que usa signos para determinar un

metalenguaje sin necesidad de semejanzas, siendo él quien establece las similitudes. *El Quijote* es una representación de la cultura occidental en el sentido de ser una contracorriente de los tiempos, actuando y representando para sí una sabiduría que ya no encuentra lugar en el barroco español del siglo XVII, es decir la vieja sabiduría renacentista de la semejanza entre las palabras y las cosas. Para Hernández *El Quijote* nos muestra que: "Y allí donde el hidalgo se lanza al desciframiento del mundo, vía de descubrimiento de las signaturas que reposan sobre la epidermis de las cosas, no encontrará sino error y la acusación de una racionalidad que a voz en grito denuncia los excesos del delirio y la sinrazón". (Hernández, p. 46). Entonces si ya sabemos qué rompe, ¿qué es entonces lo que nos trae Cervantes para inaugurar junto con Velázquez la nueva episteme? La representación mencionada. Con ella se abre paso la nueva episteme de la época clásica, la cual viene a suplantarse la semejanza en la conformación del saber, delineándolo bajo la forma de una ciencia general del orden.

Dentro de la historia del pensamiento, definir los límites entre estas épocas o redes discursivas es una tarea difícil de realizar dada la diversidad de pensamiento que puede haber en una misma región o época; sin embargo, para Foucault esta transición de época o estructura de pensamiento está basada en el concepto de discontinuidad, el cual en disciplinas históricas puede entenderse como lo dado ante acontecimientos históricos, como decisiones, accidentes, iniciativas, descubrimientos, etc. que se intentaría borrar para hallar la continuidad histórica; sin embargo, para el autor francés este concepto es mucho más complejo, se utiliza en la arqueología del saber como una

identificación que define el cambio cultural donde una sociedad deja de pensar de una forma y comienza a pensar en cosas distintas o de forma diferente, y que cubre tres modalidades: la discontinuidad es una operación deliberada por el historiador, pues éste debe realizar cortes y rupturas para definir el objeto de estudio y sus formaciones discursivas, así como ubicar umbrales donde se perciba el cambio de episteme; es el resultado de la descripción del arqueólogo; y funciona para la arqueología como una categoría paradójica, ya que es el instrumento que pone en juego el arqueólogo para encontrar las rupturas entre una episteme y otra, y al mismo tiempo su objeto de investigación (cfr. Foucault, p. 62). En el libro de *Las palabras y las cosas*, Foucault evita abundar en el la historicidad al rededor del concepto puesto que no es su objetivo de divulgación, y más bien reconoce la presencia de evidencia en ciertos momentos de la historia del hombre que ejemplifican que existe ya un cambio. Por ejemplo, comenta que en la época clásica o barroca deja de haber pensamiento '*semejantista*', como puede entenderse a través de Francis Bacon, el cual es comentado por Foucault: "El espíritu humano se inclina naturalmente a suponer en las cosas un orden y una semejanza mayores de los que en ellas se encuentran; y en tanto que la naturaleza está llena de excepciones y de diferencias, el espíritu ve por doquier armonía, acuerdo y similitud. De allí, esa ficción acerca de que todos los cuerpos celestes describen, en su movimiento, círculos perfectos" (Foucault. p. 58). Foucault hace énfasis en que la semejanza era un factor imprescindible en la cultura occidental, no solo como forma del acceso al conocimiento sino como contenido del conocimiento mismo; especificando que siempre iba de lo simple a lo complejo. No obstante, la discontinuidad surge en el

momento en el que el orden de las cosas que se intenta conocer ya pasa a manos de la naturaleza de orden científico. Es decir, en la época clásica se entendía un orden: tierra y cielo, o planetas y rostro, es decir, un microcosmos y un macrocosmos; y todas las similitudes correspondían a este orden. Por otro lado, esta discontinuidad entre epistemes dio paso a nuevas configuraciones de pensamiento, como las pruebas de comparación, de orden, de identidad, etc., lo cual hace posible una enumeración completa de elementos. En cuanto a procesos de pensamiento, en la época renacentista se enfocaba el hombre en establecer relaciones, mientras que en la clásica se abre paso al discernimiento, es decir, el establecer identidades. Al discernir el hombre, puede comenzar a separar ciencias o disciplinas que en epistemes anteriores las daba como parte de una misma, como es el caso de la historia y la ciencia, el texto y su significado, etc. Por lo tanto, la verdad ya no se encuentra en los enlaces entre las cosas ni sus tipos de enlace, sino en la percepción evidente, para la cual debe haber modelos teóricos como el método científico, entre otros. Esto es, la época clásica, comenta Foucault, considera que la *mathesis cartesiana* presente hasta finales del siglo XVIII permanece constante e intacta, y presenta dos características esenciales, es decir, los hombres buscaban ya el orden de las cosas a partir del análisis más allá de las matemáticas. De ahora en adelante las semejanzas son sometidas a pruebas de comparación, y no serían aceptadas sino hasta que se encontraran unidades en común, o identidades o diferencias. De este modo es como aparecen las "unidades discursivas": gramática general, la historia natural y el análisis de las riquezas, acomodando el cosmos en un orden distinto al que se tenía concebido. Estas unidades son

concebidas por el autor como elementos identificables de discurso con un sistema de lenguaje propio, con identidad que articula un discurso.

Tras el romanticismo dejamos entonces atrás las bases de similitud para dar paso a nuevos órdenes basados en el análisis y percepción, lo cual abre las puertas a los signos. Éstos eran en la episteme anterior una figura del mundo, con lazos a las cosas por medio de las semejanzas, y el mundo pasa a ser analizado de la siguientes tres formas. Primero: el enlace - su origen, su tipo y su certidumbre. Pasa el signo a ser entonces un elemento de estudio determinado por la probabilidad de certeza, mientras que antes el enlace que se establecía era secreto y sólo la semejanza lo enlazaba a sus significantes. Menciona Foucault entonces que a partir del siglo XVII "...no hay signos desconocidos, ni marca muda. No se trata de que los hombres estuvieran en posesión de todos los signos posibles, sino que sólo existen signos a partir del momento en que se conoce la posibilidad de una relación de sustitución entre los elementos ya conocidos" (Foucault. p. 65). Ya no se adivinan los significados, sino que se conocen a partir del lenguaje revelador por Dios y gracias a su iluminación. Segundo: la forma del enlace - el signo puede formar parte de lo que designará o puede estar separado, pero siempre debe estar insertado en lo que significa. Tercero: los valores de naturaleza o convención - los signos pueden ser naturales o artificiales, creados por el hombre y pueden simplificarse o modificarse. Al haber ya un análisis del signo, se abren puertas para distintas representaciones del lenguaje, y más precisamente en el arte y para la época clásica, el signo toma el estatus de "representatividad de la representación en la medida en que ésta es

representable" (Foucault.. p. 72), lo cual resulta en ser la insignia del cambio de pensamiento del clasicismo. Las personas no buscaban similitudes, sino abstracciones; de donde se desprende un estudio del signo. Foucault pone sobre la mesa lo que en un futuro se convertiría en la teoría binaria del signo de Saussure: "...el significante y el significado no están ligados sino en la medida en que uno y otro son representados y el uno representa de hecho al otro." (Foucault. p. 73). Los signos cumplen pues su labor de representar, tal y como venimos entendiendo la episteme clásica; lo cual, para Foucault desató un potencial de la imaginación de la representación más que de la semejanza, que podemos evidenciar en obras como "Las Meninas" y otras obras de la época. Esta fijación del pensamiento del siglo XVII por comparación según el orden del pensamiento, ha tenido las mayores consecuencias para la episteme, debido a que la semejanza que antes había sido categoría central de la episteme renacentista, ha sido desplazada por un análisis realizado en términos de identidad y diferencia, con lo cual la comparación ha dejado de revelar el ordenamiento del mundo según las similitudes entre cielo y los mares, el universo y el rostro, para desempeñar una función distinta, según la cual la comparación se debe hacer de acuerdo con el orden del pensamiento yendo naturalmente de lo simple a lo complejo (Foucault, p. 61).

El siglo XVII conoce un régimen de signos completamente distinto al del Renacimiento. El signo de la época clásica nos deja ver mediante tres variables: el origen del enlace: un signo puede ser natural (como el reflejo en un espejo designa lo que refleja) o de convención (como una palabra puede significar una idea para un grupo de hombres); el tipo de

enlace: un signo puede pertenecer al conjunto que designa (como la buena cara forma parte de la salud que manifiesta) o estar separado de él (como las figuras del Antiguo Testamento son los signos lejanos de la Encarnación y de la Redención); la certidumbre del enlace: un signo puede ser tan constante que se esté seguro de su fidelidad (así la respiración señala la vida); pero puede ser también simplemente probable (como la palidez del embarazo) (Foucault, p. 64). Por ello Foucault concluye que en la época clásica, el servirse de estos signos nos es ya como en los siglos precedentes, un ensayo de encontrar por debajo de ellos el texto primitivo de un discurso tenido o retenido para siempre; más bien es el intento de descubrir el lenguaje arbitrario que autorizará el despliegue de la naturaleza en su espacio, los términos últimos de su análisis y las leyes de su composición (Foucault, p. 69). Ahora bien, al tener un sistema analítico para el estudio del mundo, podemos entender el surgimiento de estudios estructurados de diferente forma, como es el caso de la taxonomía o "taxinomía" por parte del sueco Carl von Linné; cuya clasificación de la naturaleza es utilizada por Foucault para evidenciar esta nueva estructura mental clásica. Este nuevo método epistemológico-empírico vino a servir como representación de la discontinuidad "*epocal*", portadora de, en palabras de Foucault, "...un proyecto de una ciencia general del orden, teoría de los signos que analiza la representación, disposición en cuadros ordenados de las identidades y de las diferencias." (Foucault. p. 77). Este proyecto del sueco Linné pretendía reconstruir las ciencias de la vida, de la naturaleza y del hombre, que bajo la lupa clásica se entendía como la relación con un conocimiento del orden. La taxonomía surge entonces como una ciencia de clasificación que trata identidades y

diferencias, o mejor dicho una ciencia de los seres; mientras que la ciencia que trata de la misma forma clasificar naturalezas simples es la *mathesis* con el álgebra como herramienta - de esta manera explica Foucault cómo las ciencias buscan establecer una representación del orden. Y por último el autor menciona una tercer idea sobre la cual se establece el pensamiento clasicista: la génesis; es decir, establecer el origen ordenado de las cosas, que junto con las anteriores, están en una red o parámetros del sistema articulado que configura el pensamiento de esta episteme desde su discontinuidad.

En cuanto al lenguaje, Foucault se adentra al análisis representativo de éste en la episteme clásica, no solo como sistema de signos sino su representatividad en tanto al pensamiento y al lenguaje mismo. El lenguaje y el pensamiento son invisibles, y es a través de su representación que tenemos acceso a él, mediante palabras, frases, ideas, etc., mientras que en la época renacentista, el lenguaje era un enigma, las palabras pertenecían a las cosas y no representaban nada; el lenguaje era una herramienta para comentar el mundo. Sin embargo, la misma actividad de interpretar textos, por ejemplo, religiosos, cambió en el siglo XVII a una forma más crítica. Es decir, como menciona Foucault: "...ya no se trataba de repetir lo que ya se decía de ellos, sino de definir a través de que figuras e imágenes, en qué orden, con qué fines expresivos y para decir qué verdad, tal discurso había sido dado por Dios o por los Profetas en la forma en que nos ha sido transmitido". (Foucault. p. 86). Entonces, en la época clásica al estudio del lenguaje se le llamó Gramática General, pues estudiaba el orden verbal en su relación con la simultaneidad que está encargado de representar, cuyo

objeto de estudio no es el lenguaje mismo sino el discurso, entendiendo éste como la sucesión ordenada de signos verbales, la cual varía en su forma de edición, como por ejemplo de idioma a idioma (Foucault. p. 88); y así se deriva del nuevo estudio del sistema distintas disciplinas, como la retórica y la gramática. Este orden empujó al estudio de los idiomas o del lenguaje a ser prescriptivo, pues son estas ciencias con un sistema establecido, o así era percibido en la época clásica; metodologías de estudio y enseñanza se resisten al paso posmoderno de la descripción lingüística, entendiéndose al lenguaje ahora como un ente en constante movimiento. Sin embargo, la prescripción del lenguaje y del saber en sí siempre ha estado sujeta a la erudición - Foucault comenta que en el Renacimiento existía la "Academia", la cual se encargaba de trazar los parámetros de la verdad epistemológica mediante la interpretación de signos mudos: reconocer formas, transcribirlas y descifrarlas, mientras que en la episteme clásica el conocer y el hablar formaban parte de la representación del mundo.

Para Foucault, un rasgo importante del clasicismo es que el lenguaje, como sistema de representación, no se origina a través de la expresión sino del discurso, es decir, cuando hay una representación de ideas y de pensamiento. Para ello es importante trazar los límites del discurso, es decir, no basta con decir "perro" para poder generar la representación del lenguaje, sino que el perro debe estar afirmando algo dentro del discurso, y para ello es indispensable el verbo. Éste refleja acciones o estados de un ser, lo que nos ayuda en todos los idiomas a concretar el pensamiento, en principio, y para Foucault más importante, mediante el uso del verbo "ser" (aunque por efectos de traducción

debemos recordar que en francés y la mayoría de idiomas indoeuropeos, no hay distinción de éste verbo frente al verbo "estar"): "Sin una manera de designar al ser, no habría lenguaje; pero sin lenguaje, no habría el verbo ser, que sólo es una parte de aquel" (Foucault. p. 100). Este verbo permite entonces la coexistencia de dos representaciones, como por ejemplo el sustantivo "perro" y un adjetivo como "azul"; lo cual genera una nueva representación mediante una proposición como "El perro era azul". En conclusión, es el verbo ser el que permite la representación del lenguaje en su manera más básica, noción que irá evolucionando hacia el siglo XIX donde se comienza a cuestionar la naturaleza del ser con filósofos como Hegel. El autor comenta que "Desde entonces, el texto deja de formar parte de los signos y de las formas de la verdad, el lenguaje ya no es una de las figuras del mundo, ni la signatura impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos. La verdad encuentra su manifestación y su signo en la percepción evidente y definida: pertenece a las palabras el traducirla; ya no tienen derecho a ser su marca. El lenguaje se retira del centro de los seres para entrar en su época de transparencia y de neutralidad" (Foucault, p. 62), lo cual se reflejará en el concepto de representación de la época clásica.

El lenguaje escrito es a su vez un nivel adicional de representación, entendiéndose el primero como sistemas variados de designación de significados, desde los signos semejantes como los jeroglíficos o los *kanji*, como los abstractos, como el abecedario. La lengua escrita entonces obedece en su génesis a distintas técnicas retóricas en cuanto a su representación que Foucault sintetiza como la sinécdoque, la metonimia y la catacresis; es decir, las figuras retóricas

interactúan con los signos para establecer la función de los signos incluso en una misma lengua. Foucault menciona que las lenguas que utilizan alfabetos que utilizan una escritura simbólica desarrollan en sus usuarios distintas conexiones de representación; por lo que un hebreo representa sus ideas a través de la representación de sonidos que se articulan para unirse a su significante; mientras que los usuarios de sistemas simbólicos como el japonés, combinan distintas leyes de representación y de similitudes logrando salirse del pensamiento reflexivo. La representación del signo es una representación duplicada, en el sentido de que encierra dos ideas: la primera es la de la cosa que ese signo representa; la segunda, la de la cosa representada. Foucault explica esto último de la siguiente manera: "el significante no tiene más contenido, más función y más determinación que lo que representa: le está totalmente y le es transparente; pero este contenido solo le indica en una representación que se da como tal y lo significado se aloja sin residuo alguno ni opacidad en el interior de la representación del signo (Foucault, p. 70). Por ello es que el signo es una representación dual en sí misma, y a partir de la época clásica el signo es la representatividad de la representación en medida en que ésta es representable.

Es importante resaltar que estos cambios mencionados por Foucault se manifiestan no como un progreso o un avance hacia algún ideal de la civilización en términos epistemológicos; sino que se entiende la naturaleza del hombre como un constante devenir de esquemas y concepciones. Hablar de crecimiento en la historia del pensamiento vendría a reducir y contradecir las evidencias históricas que poseemos hoy en día. Foucault menciona: "la naturaleza sólo tiene una historia en

la medida en que es susceptible de una continuidad” (Foucault. p. 155). Nuestro autor quiere más bien hacer un análisis de la organización de ideas o del pensamiento de forma diacrónica, y esta continuidad mencionada es detonada por distintos sucesos no solo socioculturales sino incluso geológicos, puesto que ellos pueden cambiar el curso de nuestra vida enormemente. Nuestras limitaciones históricas, según Foucault, se deben al mismo discurso y cómo éste determina las investigaciones y debates que dan paso al conocimiento. Es por ello que en la época clásica no podemos hablar de “Biología”, sino de “Historia Natural”, puesto que conceptos como *vida* no existían en términos de objeto de estudio, sino *seres vivos*.

Por otra parte, Foucault no sólo habla de la discontinuidad entre el renacimiento y clasicismo, sino se dispone en su obra a hablar de la siguiente discontinuidad, es decir, el paso hacia la modernidad, por lo que hace uso de una obra literaria para marcar el ocaso de la época clásica, a saber: *Justine et Juliette*, del Marqués de Sade. En esta obra, la representación se ve desplazada por el deseo, y la misma protagonista se convierte en el objeto del deseo siendo ella misma el sujeto de los deseos. En la obra, Sade se atreve a nombrar las cosas como lo son, dejando de lado las representaciones: la violencia, la sexualidad, la vida y la muerte, el deseo; los cuales establecen un sistema objetual que confronta los esquemas de valores con esta nueva “sombra” (cfr. Foucault. p. 209). La representación, hasta este momento es un fenómeno epistemológico que deberá ser caracterizada y definida para poder establecer sus límites, así como hasta cuándo es que se dejó de practicar esa perspectiva.

Es así que para identificar los límites de la representación, Foucault visualiza la transición a finales del siglo XVIII. Las disciplinas que hemos estudiado por medio del filósofo, es decir, la gramática general, la historia natural y el estudio de las riquezas; todas ellas comienzan a transformarse en disciplinas que no sólo buscan la representación del mundo sino buscan una organización de conocimientos. Es decir, ya no son objeto de estudio el discurso, los seres vivos o las riquezas; la perspectiva o acercamiento a estos temas sufre una mutación dentro de la arqueología del saber. El pensamiento clásico para Foucault tendía a estudiar y representar el orden de las posibilidades mediante analogías, donde las identidades permanecían ligadas al orden falto de armonía visible o comprobable. (Foucault. p. 214). Sin embargo, el inicio del siglo XIX trajo nuevas inquietudes que dejaron atrás el pensamiento clásico, como el nacimiento del pensamiento empírico, ya que el orden 'natural' o divino de las cosas es puesto bajo una nueva lupa, impulsando filosofías como la hegeliana y nietzscheana, según Foucault, o el surgimiento de los nuevos saberes ahora llamados filología, biología y economía política. Foucault sostiene que este nuevo grado de concepción de los saberes es dado por una mayor "... objetividad en el conocimiento, de exactitud de observación, de rigor en el razonamiento, de organización en la investigación y en la información científica" (p. 216), en comparación con saberes 'prehistóricos' como la taxonomía de Linnée o teorías de comercio en la época clásica, así como hace mención de las ciencias positivas, literatura como saber, surgimiento de la historia como elementos puntos de quiebre entre el mundo clásico y el moderno. Por otra parte, en cuanto a

la economía, en la época clásica, la necesidad era medida a partir de las equivalencias; es decir, qué tan necesario era algo le daba valor, por ejemplo, el alimento daba el valor a los precios, por ende la agricultura cobró la importancia en aquella época, impactando incluso en la salida de Occidente de la época Renacentista hasta que Adam Smith acuñó el término de 'trabajo' como objeto de estudio económico. En cuanto a cómo se organizaban los seres vivos, como sabemos, Linnée trajo gran luz hacia lo que el orden de los seres vivos carecía en aquella época. Estas clasificaciones no contaban con una organización interna que definiera los seres por la jerarquía de sus caracteres, de sus funciones, el concepto de vida como tal, y, como lo menciona Foucault (p. 225) había un paralelismo entre clasificación y nomenclatura, el cual a pesar de existir desde la época clásica, servía solo para nombrar materiales elementales. Una importante aportación de la época clásica en cuanto a la historia natural fue por ejemplo la distinción entre lo orgánico y lo inorgánico: lo vivo y lo no vivo; sin embargo, a partir de ahí se enfocó en ordenar los seres en reinos y especies y demás.

Durante la época clásica, el lenguaje es considerado como un análisis de la representación del discurso, es decir qué puede éste representar. En la gramática general clásica, comenta Foucault las palabras tenían una significación oculta, lo cual se podía evidenciar en la comparación entre lenguas; a lo que él llama una comparación vertical entre lenguas (Foucault. p. 229). Más tarde durante la misma época se rompería ese método de estudio de lenguas por uno más horizontal, es decir, ya no se comparaba léxico y su representación, sino permitía ver no solo sus semejanzas, sino también sus límites entre sí, lo cual daría

pie a publicaciones tanto lexicográficas como incluso principios de metodologías en enseñanza de lenguas. Fenómenos como la arqueología de igual modo pudieron influenciar en esta discontinuidad entre epistemes por el hecho del descubrimiento de varios hallazgos en expediciones como la piedra Rossetta u otras expediciones en Medio Oriente y Asia; hechos que sin duda despertarían la inquietud y curiosidad sobre esa nueva otredad y ante los cuales nuestros esquemas epistemológicos tuvieron que adecuarse. Es decir, para Foucault el lenguaje en la época clásica estaba constituido por representaciones y sonidos que a su vez los representan y se ordenan entre sí de acuerdo con las exigencias de los lazos del pensamiento; mientras que para la modernidad, el lenguaje pasa a estar formado por elementos formales, agrupados en sistema, y que imponen a los sonidos, a las sílabas, a las raíces, etc. En el siglo XVIII aparece por ejemplo la fonética como estudio y análisis de sonidos, sus relaciones y sus posibles transformaciones; y más significativa fue la aparición de la gramática comparada, que nos abre un horizonte de estudio analítico lingüístico con conceptos como conjugaciones, declinaciones, afijaciones, etc.

Una diferencia básica entre las epistemes clásica y moderna es la profundidad o su espectro de visión; es decir, por un lado, en el clasicismo podemos apreciar un orden de elementos del cual se carecía en el Renacimiento con las ya mencionadas semejanzas. En esta época las lenguas tenían gramática debido a que tenían la fuerza de representar; lo que más tarde se transformaría en la modernidad en una organización que nos permitía ya analizar la arquitectura interna del objeto de estudio. De igual forma, como ya se mencionó antes, Linnée

trajo orden al reino animal pero no fue sino hasta la aparición de la biología moderna que se pudo usar el discurso científico para describir la vida en sí. En otras palabras, la modernidad llegó cuando la representación de la época clásica "...perdió su poder de fundar, a partir de sí misma, en su despliegue propio y por el juego que la duplica en sí, los lazos que pueden unir sus diversos elementos. Ninguna composición, ninguna descomposición, ningún análisis de identidades y de diferencias puede justificar ya el lazo de las representaciones entre sí..." , (Foucault, p. 234). El pensamiento clásico, que fue una forma de enlace que fuera a la vez analizable, constante y fundada, trató siempre de encontrar el orden general de las identidades y de las diferencias; de igual modo hacía uso de el orden mencionado para representar, así como para la misma visibilidad empírica y sus reglas, no solo para el arte o la imaginación, buscando identidades y diferencias en una lógica *ad hoc* a ese andamiaje de pensamiento (cfr. Foucault. p. 235). No obstante, Foucault haría hincapié que esos andamios del orden se vendrían abajo dando espacio a la organización que comentábamos, puesto que la representación se vería imposibilitada de dar razón de las cosas y del conocimiento en sí.

Para referirse a los límites de la época clásica, Foucault destaca el surgimiento de la Ideología, como ciencia de las ideas, y de Kant en la escena de la discontinuidad 'epistémica' del pensamiento occidental. En cuanto a la primera, comienza a cuestionar no solo los seres y su representación, qué fundamentos los sostienen y sus límites dentro de un orden dado; sino también la representación en sí, en todo su saber, sus leyes y su organización, como el caso del filósofo Destutt de Tracy:

"Os habéis dado cuenta alguna vez, con un poco de precisión, de lo que es pensar, de lo que se experimenta al pensar, sea lo que fuere?..." (en Foucault, p. 235). El marqués, quien acuñó el término 'ideología', nos invita a hacer un trabajo metacognitivo donde cuestiona lo verdadero del juicio del pensamiento, sus lazos, conexiones y límites de la misma forma que el pensamiento kantiano viene a cuestionar la representación y su relación entre ella misma no con el estudio de sus lazos, sino, como lo describe Foucault, por medio de una "excavación interna que lo vacía poco a poco hasta llegar a la pura impresión, lo establece sobre las condiciones que definen su forma universalmente válida" (Foucault. p. 237). Por último, Michel retoma al marqués de Sade, el cual ofrece en la literatura un enfoque de pensamiento que discontinúa el clasicismo, más allá de los temas escritos; es decir, en *Juliette*, por ejemplo, el marqués juega con razonamientos sobre la estructura interna de la violencia y el deseo en tanto su representación transparente y variopinta; sin embargo, nos hace reflexionar sobre ese despliegue de representaciones descritas, así como Kant interroga a la representación y a la retracción del saber y del pensamiento fuera del espacio de representación de la sociedad europea de finales del siglo XVIII.

El saber clásico fungió entonces como un terreno fértil para el pensamiento de una sociedad, cuyo racionalismo se acomodó a la mecánica a través del ordenamiento natural, como lo son Galileo y Descartes. Por su parte, Diego Velázquez plasma en "Las Meninas" no solo el orden de la naturaleza sino un juego de la representación de la representación, representada en sus elementos, como el pintor, la platea, los cuadros colgados, los espectadores, la luz, las sombras, el

espejo representando el objeto a representar, y hasta nosotros mismos podemos vernos ahí representados. En fin, el pensamiento de esta episteme se puede entender como un lienzo donde los sujetos no están presentes sino sólo su representación, ni siquiera el hombre mismo pues no hubo un estudio del sujeto en sí. El hombre era estudiado mediante sus representaciones en otras disciplinas, como lo fueron la gramática general, el análisis de las riquezas y la historia natural; sin embargo, para Foucault, el mismo discurso epistémico no establecía límites que aislaran el concepto de *hombre* dentro de un marco de análisis (Foucault cfr. p. 300). De la misma forma son las palabras un modo de descifrar la naturaleza, son la posibilidad de conocer las cosas a través del ordenamiento de sus representaciones, aunque no existió en esta época una ciencia del hombre, ni que se planteara el problema de la existencia humana, ni de sus alcances ni sus profundidades. El pensamiento clásico fue válido para Foucault hasta que el hombre comenzó a buscar otras formas de identificar sus saberes, alimentar su curiosidad con respecto no a un orden sino a sí mismos: "En la representación, los seres no manifiestan ya su identidad, sino la relación exterior que establecen con el ser humano" (Foucault. p. 304), abriendo paso el pensamiento a la época moderna.

Como se puede apreciar, nuestro filósofo se aleja de realizar un estudio histórico sobre las características del renacimiento o del clasicismo o de la modernidad, no da cuenta de hechos que podrían haber influido en el devenir epistemológico de la sociedad occidental europea, sino que se enfoca en evidenciar cambios en el esquema del pensamiento; sin embargo, los sucesos sociales, culturales, políticos, y

demás expresiones humanas son tanto consecuencia como motor de desencadenamientos epistemológicos; por lo que la falta de historicidad será develada en este texto más adelante.

## **2. Grandes contrastes en siglo XVI y XVII: Contexto histórico-cultural de Diego Velázquez**

La grandeza de varios pintores ha quedado plasmada en la belleza de sus obras, millones de personas a través del tiempo y el planeta se han deleitado con la belleza de "Una noche estrellada" de Van Gogh, la "Capilla Sixtina" de Miguel Ángel, y demás íconos de la proporción y armonía; sin embargo, resalta especialmente cuando podemos deleitarnos con que alguna obra plástica sirva para fusionar tanto la historia como filosófica. Digno representante del arte español junto a Picasso y Dalí, Diego Velázquez se abre paso entre los pasillos de los museos para impresionarnos con una variedad técnica, realismo y naturalismo, y sobre todo con un diálogo metacognitivo con el espectador. En esta sección analizaremos la vida, contexto y obras del artista para enmarcar el entendimiento histórico posterior de su obra "Las Meninas".

Una comparación podrá ser aquí de utilidad para introducirnos en nuestro autor. Aspiración, orgullo, vergüenza y vanidad. Julien Sorel siempre deseó llegar a ser alguien importante en la obra *Rojo y Negro* de Stendhal de 1830; probó ser clérigo, probó ser un militar tan exitoso como el Napoleón Bonaparte con quien tenía sueños y discusiones a lo largo de la historia. Tras trabajar en el campo con su padre, sus deseos de subir y escalar la pirámide social, participar en la esfera alta de la sociedad francesa y ganar estatus llevaron al protagonista de dicha novela a ser no solo la historia de un personaje aislado, sino pasaron a ser una representación de una de las características del cambio hacia la época moderna. En su análisis sobre la vanidad en el libro *Mentira*

*romántica y verdad novelesca*, René Girard realiza la pregunta que mucha gente comenzó a hacerse a sí misma en esta época y que a la fecha continúa: “¿Por qué los hombres en el mundo moderno no son felices?” (Girard, 107) apunta al respecto que la vanidad nos mantiene insatisfechos, “...es doble el ser que extrae sus deseos de sí mismo y se esfuerza en satisfacerlos hasta sus últimas energías. Así pues, en el sentido espiritual del término, nobleza es un sinónimo exacto de pasión”.

Por su parte, a pesar de venir de una familia de la sociedad artesana sevillana, nuestro artista tenía sus ojos en la excelencia como puente a la nobleza, tuvo que manipular su asenso puesto que un requisito para formar parte de la orden real de artistas era tener linaje; es decir, si Velázquez quisiera satisfacer sus ambiciones, debería demostrar alguna filiación con la nobleza. Jonathan Brown, en Martí (2014, p. 4) señala: “Teniendo en cuenta el contexto de prejuicio aristocrático contra los artistas, resulta fácil ver hasta qué punto era desmesurada la ambición cortesana de Velázquez. Los requisitos para poder entrar eran durísimos en todos los sentidos. El candidato debía probar, en primer lugar, que era hijo legítimo de una familia hidalga, al menos hasta los abuelos paternos y maternos. Después debía demostrar limpieza de sangre, lo que excluía a todos los de ascendencia judía, mora o cristiana conversa”. En el caso del ascenso de Diego dentro de la corte, era de esperarse que quienes no pudieran estar seguros de su linaje, reaccionarían de forma negativa; no obstante, el monarca español apoyó de maneras sustanciales el ascenso de nuestro pintor. Incluso hacia el año 1640, cuando el Imperio Español comenzó su declive tras el levantamiento de Cataluña y Portugal y la derrota de Rocroi, lo cual llevó a Velázquez a

ampararse perteneciendo a la militar Orden de Santiago, ante la negativa de ésta, el rey lo apoyó a pesar de no cumplir el artista con los requisitos. Estos movimientos y nuevas tareas dentro de la casa real fueron afectando la intensidad con la que el sevillano realizaba obras.

Así como la aspiración conlleva envidia, nuestro artista las causó de igual forma. Diego Velázquez tuvo la oportunidad de impresionar al rey Felipe IV con sus obras desde el primer momento, podría decirse que fue amor a primera vista con sus pinturas lo que llevó al monarca a otorgarle reconocimiento y permisos sin precedentes en la tradición real española. Aunque al principio sus tareas artísticas se limitaban a retratos reales del monarca, su esposa y demás familia, el contacto con Rubens, pintor flamenco, impulsó en Velázquez una curiosidad y necesidad por encontrar su propio estilo, lo cual lo llevaría a invertir en él mismo y buscar inspiración fuera de las paredes del palacio y se embarcó a Venecia y Roma; aunque aquel viaje significara un inmenso derroche de dinero. Parece que la misma grandeza de nuestro artista sevillano radica en parte en que el rey le concedió libertades en cuanto a los temas de algunos cuadros, lo que llevó a que Diego tuviera la oportunidad de experimentar, viajar para aprender de pintores como Rubens, Tiziano o Tintoretto. También aprovechó su estancia en Roma para realizar copias de cuadros de Miguel Ángel y Rafael. A su regreso de Italia, nuestro artista pudo dar muestra de su aprendizaje con una obra donde incorpora varias influencias de su visita, es decir *La túnica de José* (1630). Tardaría casi veinte años en realizar un viaje de tal magnitud, sin embargo, en ese entonces Velázquez ya era considerado

un maestro en búsqueda de obras excepcionales o copias de éstas. Felipe IV necesitaba entonces decorar su nuevo Palacio del Retiro y la Torre de la Parada con elementos representativos de la realeza en relación con la paz. Había en estos lugares varios cuadros ecuestres donde el emperador se postraba elegante y señorial, hasta su hijo fue retratado montado en un corcel con atuendo de elegante. No obstante, gran parte de las obras de nuestro sevillano se perdieron en un incendio posterior a la muerte de Velázquez. De igual modo, Diego comenzó a su regreso de Italia en 1630 a incluir paisajes dentro de la colección real, sirviéndose de los permisos especiales del rey, tal es el caso de *Vista del jardín de la Villa Médicis* (1630). Felipe IV logró hacer de Diego su confidente más allá de ser simplemente un artista de la corte. Velázquez no solo trabajaba para el monarca, sino también compartían reuniones, consejos, cenas.

Hemos de recordar que para principios del siglo XVII la grandeza del Imperio Español radicaba en la explotación de las colonias; el dinero que acumulaba a través de la explotación de recursos en el nuevo continente iba directamente a la Península Ibérica y quedaba en manos de un solo hombre, el Monarca. Dicha situación llevaba a estar en aparente desventaja a la península ibérica frente a nuevas naciones como Inglaterra y Holanda, cuyos gobiernos habían abandonado sistemas centralistas y abrirse a parlamentos donde se discutían nuevas formas de utilizar tantos recursos. El Rey solía derrochar dinero en guerras, arte, servidumbre, viajes, castillos, palacios, y demás, como es el caso de reyes franceses y rusos, cuyo poderío lo querían ligar a la magnificencia.

Tras la Reforma de Martin Luther un siglo antes, la Iglesia Católica destinó muchos recursos al movimiento de Contrarreforma, donde varias iglesias serían construidas y varias pinturas pintadas, con distintos fines tanto en Europa como en América; se podría entender que en nuestro continente el proceso de evangelización resultó muy caro, pero el Imperio contaba con la disposición de concentrar sumas de dinero en esas encomiendas, mientras que en el viejo continente sería muy distinta esa administración. Esta acumulación de poder y dinero por parte de Felipe IV logró gran inversión en arte y arquitectura en aquella época, como la construcción del Palacio del Retiro a las afueras de la ciudad de Madrid, que daría paso a convertirse en lo que ahora es el famoso punto turístico del Parque del Retiro. El monarca encomendaría a varios artistas, incluido Velázquez, a decorar dicho palacio y a retratar a la familia real y otros nobles como el Conde-Duque de Olivares; pero Velázquez, antes de su encuentro con el Rey, había pintado escenas costumbristas y su naturalismo nació justo de la observación de los detalles e imperfecciones del mundo que lo rodeaba. Velázquez entonces no se detuvo de experimentar, y Felipe IV le concedió siempre su permiso para ello.

Diego Velázquez tuvo la oportunidad de buscar su propia modernidad a diferencia del Imperio Español, cuyas riquezas no eran invertidas en el pueblo ni en la modernización que sí sufrían otras naciones. Viajó en algunas ocasiones a Italia donde, aparte de tener la encomienda de comprar obras de arte para el beneficio de los palacios

del rey, replicó obras de grandes artistas como Caravaggio y Tiziano. Artistas cuya técnica oscura y naturalista tendría impacto en el sevillano. Mostrar no solo a la nobleza sino mitología con rasgos mundanos y escenas como fotografías de tabernas con gente conviviendo o bodegones se convirtió distintiva entre su arte, como una de sus primeras obras "Los tres músicos" (1617-1618), donde podemos encontrar en una escena cotidiana a dos trovadores en ejecución musical y un niño sosteniendo un vaso de agua mientras alegremente nos mira directamente a los ojos. El naturalismo era una corriente artística que, según González Zymla, intentaba "representar la realidad tal y como es, sin ocultar los defectos" (2021, p. 112). En Italia tuvimos a Caravaggio, con su costumbrismo tenebrista. Velázquez por su parte nos sorprende con su técnica en la obra *El aguador de Sevilla* (1620), donde hace uso de una técnica exquisita al enfocar la mirada no solo en los rostros de los personajes, sino logra encrudecer la escena mediante definición casi hiperrealista de las texturas de los utensilios al rededor, así como el tratamiento de luz que logra en la copa de cristal y la luz que se fragmenta a través de ésta. En esta obra, así como en otras donde Diego da evidencia de su pericia y dominio de la luz a través de la translucidez de las hojas de los árboles, logramos encontrar elementos dignos de inspiración para lo que sería siglos más tarde una de las características del Impresionismo, de acuerdo con González Zymla (2021).

Gracias a los permisos mencionados, Diego Velázquez, con comparación con otros pintores contemporáneos a él, pudo experimentar con no solo técnicas plásticas sino narrativas. Una

característica que con el tiempo fue desarrollando a través de su vida artística fue sin duda la representación de “los límites entre realidad y ficción y las paradojas que producen cuando estos límites se difuminan” (Riello, 2021, p. 105). Si observamos pinturas tempranas como *Vieja friendo huevos* (1618) o tardías como *Las Meninas* o *La fábula de Aracne* (1655-1660) o *Venus del espejo* (1647-1651), en la cual Diego juega con nuestro entendimiento al estar una mujer acostada, supuestamente Venus, mirándose en el espejo, cuyo rostro podría verse como estar dirigido hacia nosotros; de hecho como señala el historiador de arte López Lorete (2021), no nos enteramos que es una diosa si no es por el elemento del ángel sosteniendo el espejo. Así pues, Velázquez ya jugaba con estos límites no precisamente solo a manos del naturalismo que aprendió en Italia y trajo a Sevilla durante su aprendizaje en el taller de Pacheco, su maestro a principios de siglo; sino también desde sus obras de realismo barroco sevillano, con su caracterización de personajes con representación de objetos en forma naturalista, incluyendo aspectos del tenebroso y sombras de tradición italiana (Dominguez Aguado, 2021). Ejemplo de esto es la gran obra del *Triunfo de Baco* (1629), antes de su primer viaje a Italia, en el cual experimenta con lo mundano y lo mitológico; es decir, vemos cómo un grupo de hombres con atuendos contemporáneo a la época de Diego conviven junto con un dios y un fauno. Es importante notar la diferencia de rostros, realismo y tonos de piel que incluye Velázquez en esta obra. De nuevo, integra un elemento, personaje, que devuelve la mirada al espectador al centro del cuadro.

Por otro lado, como muestra de la personalidad del artista, podríamos entender su sensibilidad y humildad al disponer que éste no

olvidó su origen plebeyo, y dio la libertad a su esclavo Juan de Pareja, quien pronto se convertiría también en pintor. Diego realizó una enigmática pintura donde se puede ver retratado a de Pareja, de orígenes posiblemente moros, con el tono de piel oscuro, vestido de noble en un momento del arte donde esos tonos eran usados no solo para referirse a los extranjeros árabes o africanos, sino para humillarlos, o alienarlos de la civilización. El rostro de de Pareja se percibe orgulloso y un tanto elevado, denotando señorío que le sería otorgado poco después. La relación entre el sevillano y su esclavo fue aparentemente cercana, puesto que podemos entender que de Pareja había aprendido de Velázquez un sinnúmero de técnicas pictóricas tanto así que el futuro ciudadano libre realizó pinturas de alta calidad, como *La vocación de San Mateo* (1661). No solo prestó interés Diego a su esclavo como símbolo del ya mencionado naturalismo, sino de distintos personajes de su vida que reflejaban esas imperfecciones o defectos que él quería retratar en sus obras, como es el caso de los borrachos, servidumbre, o los bufones retratados en las obras: *Bufón Calabacillas* (ca. 1637-1639), *el Bufón Barbirroja* (1637-1640), *el Bufón el Primo* (1645) o los personajes de *Las Meninas*, a los que nos referiremos más adelante.

Otro elemento contextual interesante que resaltar es la escasez. Por nuestra parte la escasez de evidencia historiográfica para conocer detalles de la vida de Velázquez, y la escasez de recursos humanos, por así decirlo. Para satisfacer sus necesidades creativas, el sevillano se ayudó de su propia familia para representar distintos personajes fuera del ciclo real que debía retratar. De esa forma podemos asumir la presencia y apariencia de varios miembros de su círculo personal, como

su esposa, hermano e hija, como en cuadros *Retrato* (1631), *La Adoración de los Reyes Magos* (1635) y *Retrato de niña o jovencita* (CA.1638-1644), respectivamente. En la segunda obra, los historiadores como López Lorete (2021) asumen que varios de los personajes incluyen también al Niño, que puede ser su hija Francisca, o San José, que podría ser un autorretrato de Velázquez. Éste último junto con el de "Las Meninas" son los únicos dos autorretratos de los que tenemos cuenta hasta ahora. En general, no fue sino hasta 1650 que Diego Velázquez comenzó a incorporar más mujeres como modelos de sus obras.

### **3. Las Meninas frente al espejo: interpretaciones histórico-artísticas**

Como hemos mencionado, la importancia de las Meninas va más allá de terrenos artísticos. Siendo la pintura, si bien no la más famosa, más estudiada tanto por historiadores del arte como por filósofos debido a que condensa la experiencia del mundo en su época, es decir la discontinuidad de la episteme renacentista a la clásica. Es interesante desde el punto de vista experiencial que siempre nos permite esta pintura interactuar desde distintos puntos de vista con ella y con su experiencia misma. Como ya hemos dicho, Velázquez nos muestra un estilo en cuanto a su contenido resultante del barroco español, hijo de los movimientos contrarreformistas por parte de la iglesia católica que tenía la intención de mostrar mundanalidad o humanidad de personajes bíblicos, impulsado por el Vaticano para frenar la creciente influencia del protestantismo de Martin Luther. Ese alejamiento en cuanto a contenido se dispersó por Europa, surgiendo estilos barrocos en distintos países, con características propias de cada región. Los temas humanos en las pinturas son una nueva constante para Velázquez y para sus influencias, como Caravaggio; ya no se representaban humanos idealizados sino cansados, y hambrientos, viviendo el día a día en lugares cotidianos y en situaciones cotidianas.

Para 1656, Diego Velázquez había pasado por muchas influencias y mucha experimentación no sólo de técnicas sino también de narrativas tanto mitológicas como mundanas. Retratos y bodegones, corceles y vasos. Poco antes de su muerte, el sevillano nos deleita con un juego de perspectivas con la intención, entre muchas interpretaciones, de mostrar

la vida en palacio desde el punto de vista de los monarcas sin dejar a un lado los elementos cotidianos de su palaciega vida. Su nombre original fue en un comienzo según Brown, (2008, p 116.) *Su Alteza la Emperatriz con sus damas y un enano* en 1666, y fue renombrada en 1734 *La Familia de Felipe IV*, dependiendo de los inventarios de cada año. Mundialmente conocida, la ahora llamada "Las Meninas" desde el año 1843 tras la elaboración del catálogo del Museo del Prado en ese año, ha sido estudiada por distintas disciplinas, llamada por Palomino (La luz protagonista, 2021, p. 117) "auténtica teología de la pintura". Velázquez creó *grosso modo* una escena cotidiana en la vida de palacio desde el punto de vista de Felipe IV y su esposa. Las perspectivas, uso de la luz, de la sombra, texturas, y sobre todo su singular y enigmática narrativa son dignas de análisis desde distintos ámbitos del saber como la Historia del Arte, Filosofía, Historia del Pensamiento, Arte, etc. Brown (2008, p. 119) comenta que las interpretaciones que se le ha dado a "Las Meninas" a lo largo del tiempo nunca han podido explicar el suficiente impacto abrumador que produce "...tan espléndida pintura".

Como hemos dicho antes, Diego Velázquez tuvo gran experiencia en cuanto a distintos estilos gracias a los favores o permisos del Rey Felipe IV. En su juventud barroca produjo obras naturalistas que se enfocaban en bodegones con escenas que mostraban una narrativa costumbrista, demostrando una pericia en cuanto a texturas e imperfecciones orgánicas tanto en la escena como en los personajes. Tras los retratos reales al momento de ingresar a trabajar al Palacio del Buen Retiro, y tras sus dos viajes a Italia donde absorbió un buen número de técnicas e inspiración por parte de artistas ya mencionados,

Velázquez entra a una etapa madura de su arte y su vida en tanto al uso de perspectivas, luz, narrativa, y distintos más matices que hacen de *Las Meninas* para muchos su *magnum opus*.

En cuanto a los elementos formales de la pintura, *Las Meninas* llama la atención en cuanto al uso de perspectivas, luz y profundidades. El uso de matices provee al espectador el efecto de profundidad tanto así que el piso junto con sus sombras parece tan real como si pudiéramos pisarlo nosotros mismos. El uso de distintos planos con distinta cantidad de luz hace que podamos sentir las distancias, más aún con el elemento del fondo que representa un foco de luz ante la penumbra no solo al horizonte sino a la altura, dada la distancia hacia el techo y las pinturas colgadas en el muro y las travesaños. Dada la profundidad y el tamaño de la pintura (3.18 x 2.76 m), para los que tienen el privilegio de ir al Museo del Prado a experimentar esta obra, podemos decir que, hasta este punto, nos volvemos parte del cuadro gracias a los elementos descritos, sin aún hablar de la narrativa. El cuadro parece ser pensado entonces no sólo como representación de una escena con enigmático significado, sino como una ventana a la realidad, en conexión con el estilo artístico naturalista mediante el uso de técnicas pictóricas y arquitectónicas de nuestro pintor. Brown (2008, p. 127) menciona que "...la pintura sería, pues, una forma de conocimiento que permitía al hombre acceder al mundo natural...la perspectiva era garantía de la liberalidad de la pintura, y quizá por esta razón, Velázquez expresó su manifiesto en forma de una de las composiciones perspectivas más brillantes jamás concebida". Esta sensación que produce la obra de incorporar al espectador en la escena

es clave para futuras interpretaciones sobre cuáles son realmente los elementos de ésta; lo cual desarrollaremos más adelante. Para justificar la importancia, Brown (2008, p. 128) relata que Diego tuvo una época donde se dedicaría más a la arquitectura que a su creación pictórica, lo que corroboró su nombramiento como aposentador.

Ahora bien, en relación con la narrativa e iconografía, nos podemos percatar que los personajes en la pintura parecen estar fotografiados justo en un momento de convivio familiar, mostrándonos Diego distintos 'catalizadores de la acción', como lo llama Brown (2008, p. 121). Gracias al nombre podríamos ser engañados en el sentido de que son las meninas alrededor de la Infanta quien se encuentra al centro representada; María Agustina, ofreciéndole agua a la futura Reina, Isabel Velazco, haciendo reverencia, Marcela de Ulloa, y un guardadamas desconocido. Cada una de ellas tiene su mirada a distintos puntos, una de las cuales mira al espectador, como si dentro de su actividad fueran ellas interrumpidas por la llegada de los Reyes o de quien viene a ver la obra en el museo. También podemos observar otros personajes que, sin ser nobles, cobran importancia para nuestros valores de hoy en día y para entender más a fondo cómo era la vida palaciega de ese entonces, o al menos de esta precisa familia. Es decir, Diego Velázquez nos muestra una escena no solo con la familia real sino también con quienes formaban parte de la cotidianidad de ésta, lo cual puede tener distintas lecturas e interpretaciones dependiendo la época y la persona; una razón más por la cual esta obra es apreciada tanto que se dice que Su Majestad acudía recurrentemente a observar los avances de Velázquez aunque él no aparecía en primer plano aparentemente; lo

cual constituye uno de los enigmas de la obra. Adicionalmente, tenemos a Maribárbola, una enana bastante querida en el Palacio del Buen Retiro se encuentra a un costado derecho mirando también a quien entra al salón. Este personaje representaba un miembro de los bufones de la corte cuyo objetivo era el entretenimiento de los cortesanos, y el hecho de que esté retratada en esta obra podría representar la importancia que tenía ésta para la familia. Comenta Lopez Lorente (Mujeres, 2021, p. 91) que “parece que llegó a sentir gran admiración por las pinturas de Velázquez y que pasaba muchas horas en su taller, observándolo pintar”. Junto a ella se encuentran un joven llamado Nicolasito Pertusato provocando a un manso perro que parece estarse quedando dormido. No olvidemos que el sevillano ya pintaba escenas costumbristas desde antes de su carrera en el palacio, y después de pintar por varios años retratos reales, en este caso fusionó ambas narrativas de forma exquisita.

Independientemente de estos personajes, una fuente de luz intermedia resalta a nuestros ojos, es decir, el espejo ubicado debajo de los cuadros *Palas Aracne* y *El juicio de Midas* con el reflejo del Rey Felipe IV y su esposa María Ana. Parte del enigma de esta obra recae en que los reyes parecen estar siendo retratados por Velázquez y el espejo parece estar resolviendo este elemento para nosotros, o no. Las reacciones de los personajes ya mencionados podrían confirmarlo, pero surge la pregunta: ¿por qué el pintor retrataría algo tan importante sin estar al centro de la obra? ¿Sería posible que Velázquez quisiera pintar una pintura del proceso de la misma pintura, haciendo con esto un bucle narrativo o un fractal o una especie de diálogo entre la obra y su

contenido? En fin, es un dinamismo majestuoso que logra Diego en el espectador de la misma forma en que somos nosotros los que aparentemente estamos siendo retratados gracias a que los ojos del pintor se dirigen a nosotros. Las interpretaciones pueden ser muchas, y por supuesto hablaremos de éstas. No obstante, primero resaltaremos un aspecto imprescindible de la pintura del siglo XVII, es decir, la presencia del mismo Diego Velázquez en la escena de la posible Cuarto Bajo del príncipe Baltasar Carlos, el cual, según Palomino en Brown (2008, p. 141) era "la galería del cuarto bajo los príncipes, llamada también 'pieza principal' porque había sido la sala más importante". Sobre el sevillano se conservan solo dos autorretratos, y el aparecido en "Las Meninas" a pesar de no ser un autorretrato en sí. Diego se pinta viendo al espectador, portando un atuendo negro con la cruz de la Orden de Santiago, a la que pertenecería después de haber pintado esta obra maestra. Distintos autores suponen que esa cruz fue pintada *post mortem* por el mismo Felipe IV para homenajear a su amigo, aunque no hay evidencias al respecto. Brown (2008, p. 142) argumenta que "Velázquez debió contar con el permiso del propio Felipe para representarlo, aun indirectamente, en el cuadro, de otra manera habría conferido una falta imperdonable contra el decoro. Ello quiere decir que el rey debió conocer el objetivo del cuadro y quizá encontremos la prueba en el propio lienzo de "Las Meninas"". Así pues, Diego está en el proceso de pintar un cuadro que permanece inaccesible para la audiencia y solo la hermenéutica podría y ha intentado develar. Sin embargo, ¿había algún mensaje que Velázquez quisiera transmitir con el uso de todos estos elementos? ¿Fue su contexto histórico el creador de la pintura más que el mismo pintor? ¿Hay cosas que ni el mismo Diego

sabía que nos estaba diciendo con su obra? El proceso de interpretación de la obra puede ser abarcado desde distintas disciplinas, desde la estética, la historia o la filosofía, así pues podemos identificar las interpretaciones desde dos distintos puntos de vista: el de la forma y el del fondo o contenido. Cada visión nos ofrece distintas profundidades con las cuales podemos saborear la pintura no solo con nuestros sentidos sino con la razón. Para el objetivo de esta investigación, ofreceremos mayor atención al segundo tipo de análisis.

Como ya hemos planteado antes, Diego Velázquez absorbió y aprendió varias técnicas, pasando desde bodegones barrocos y tenebrismo a retratos y escenas donde se combinaba la realidad y ficción, creando una tensión entre ambos gracias a la misma técnica. Acercarnos a la pintura viéndola como un simple retrato naturalista como reflejo de una realidad es parte del estudio de la forma. Uno de los autores que hace énfasis en la interpretación de la forma es Brown, el cual apunta que "una de las cualidades de la obra más llamativas es la sensación de movimiento paralizado que se deduce de las actividades y miradas de los personajes, sabiendo el artista lograr a la perfección la sensación de escena suspendida mediante el suficiente número de personas distraídas o atentas a otra cosa" (Martí, 2014, p 12). La sensación de ser más que una pintura, una fotografía de técnica realista, cuyo tamaño es similar a las proporciones del espectador que estuviera parado frente a ésta hace que la experiencia sensorial vaya más allá de la apreciación de la obra sino que se haga a la audiencia parte del diálogo con la pintura. El historiador del arte argumenta (1995, p. 129) que: "...parece razonable interpretar *Las Meninas* en el contexto

específico del ilusionismo barroco. Al reproducir cuidadosamente y a gran escala la apariencia de una habitación, vivificándola mediante el sutil control de la luz y sombra, Velázquez busca establecer una conexión entre arte y realidad”, lo cual es parte de la corriente mencionada en la cita.

Hay sin embargo varias incógnitas en cuanto a la forma: ¿es en realidad un espejo lo del fondo?; si lo fuera, ¿los reyes ahí reflejados dónde estarían parados puesto que su tamaño en el reflejo insinúa que están ubicados justo frente al espejo? ¿El hombre al fondo entra o sale de la habitación? Y, más enigmáticamente, ¿a quién realmente está pintando Diego? Como estas preguntas, hay una lista bastante extensa de dudas interpretativas; sin embargo, como dicho antes, profundizaremos más en aspectos de contenido o fondo.

Por otro lado, para analizar el fondo de la obra podemos establecer una línea entre la interpretación histórica y la filosófica. Ambas buscan encontrar significados del uso de ciertos elementos visuales desde distintas perspectivas o planteándose distintas preguntas: ¿Qué símbolos encontramos en la pintura? ¿Estos símbolos están enmarcados en el contexto histórico o son diacrónicos? Si es la misma obra pero su contexto histórico es ahora leído de distinta forma, ¿de qué forma podemos leer la obra ahora? Los pintores de distintas épocas se apoyan de alegorías con distintos fines, y “Las Meninas” no es la excepción. Como hemos mencionado, Diego Velázquez fue subiendo la escalera social a través de su vida, y en esta obra podemos darnos cuenta de más que coincidencias, bastante simbología que alude a su

nuevo estatus en la sociedad española del siglo XVII. No solo por su temática sino por la inclusión de la familia real en un autorretrato o incluir un autorretrato en un retrato real, podemos identificar algún objetivo posible de esta obra. Tolnay (Martí, 2014, p. 16) sostiene que Las Meninas son una "alegoría sobre la creación artística", puesto que no solo por su narrativa sino por los elementos identificados al fondo (*Minerva y Aracne* y *Apolo y Marsias*, cuadros posiblemente elegidos por el artista como íconos de aspiraciones nobiliarias según Martí (2014)) Diego Velázquez nos ofrece una escena no de la familia real sino del oficio divino del pintor. Velázquez está pintando, hay una pintura sin revelar su contenido, los cuadros en las paredes, algunas miradas pendiente de quien o lo que está siendo retratado. Si los reyes estaban presentes (como parecen estarlo por su reflejo en el espejo) esto elevaría más el estatus del oficio artístico. Tolnay interpreta pues a "Las Meninas" como "glorificación del arte plástico". Por su lado, Brown (2008, p. 123) apunta que desde tiempo atrás había una batalla por que la pintura fuera aceptada como arte liberal, más que artesanía como se acostumbra antes con la historia de Alejandro Magno y Apeles, artista a quien el primero le concedió favores y valoración de su arte: "El argumento empleado era el siguiente: un arte favorecido por los reyes debía ser ipso facto un arte noble, pues un rey sólo honraría con su presencia y favorecería una actividad digna de su propia condición exaltada". Por ejemplo, como resultado de esa batalla, tenemos a Tiziano, artista a quien le fue otorgado el nombramiento de caballero en 1533 en Italia, estableciendo por escrito el precedente de Alejandro Magno y Apeles (Brown, 2008, p. 123).

Existen otras interpretaciones como que el reflejo de los reyes es más bien la conciencia de la Infanta sobre su educación real, o la bien conocida conexión entre las cabezas de algunos personajes para hacer constelaciones que representan distintos temas o mensajes, como el que Don Diego, María Agustina Sarmiento, Margarita, Isabel de Velasco y José Nieto corresponden a la alineación de estrellas de la Corona Borealis "...cuya estrella más brillante se llama precisamente 'Margarita' " (Martí, 2014, p. 18). Otro dato curioso en relación con las aspiraciones transmitidas por simbología por parte del sevillano es el hecho de que en la pintura porta él en la cintura una llave maestra que abriría todas las puertas del Palacio del Buen Retiro., como bien señala Brown (2008, p. 126): "Aparte del aposentador, sólo se le permitía tener llave maestra al mayordomo mayor y a ciertos grandes privilegiados". Y como este, varios simbolismos se pueden encontrar. Todos pueden entenderse de todos modos como la intención de enaltecer el arte, el estatus del pintor, quien o quienes en esa época carecían de reconocimiento mayor al de artesanos y los pintores "... se sentía menospreciados al verse equiparados a la figura de sastres, zapateros o toneleros (un contexto muy diferente al que se veía en Italia)" (Martí, 2014. p19). Por su parte, Hamann, en Martí (2014), considera que la colonización de América es un hecho inseparable no solo en arte español, sino en la cultura, economía, etc. Así pues el autor realza el contexto económico de mediados del siglo XVII de España y su imperio colonial, de tal modo que enfoca nuestra atención en los objetos para muchos imperceptibles dentro de "Las Meninas" es decir el búcaro, la bandeja de plata y la cortina roja son símbolos del efecto de la colonización y cómo ciertos materiales ya formaban parte de la vida en

la península. Adicionalmente Brown (2008, p.133) supone que "...si el lienzo que hay delante de Velázquez fuera realmente "Las Meninas", tendríamos ante nosotros un *concetto* que profundizaría el significado de la pintura: el rey y la reina serían testigos en la creación de la propia obra de arte que declara la nobleza conferida por ellos mismos sobre el arte de la pintura". Es decir, Velázquez tenía la intención de establecer que su arte poseía un estatus real avalado por el rey.

Otro factor importante que nos ayuda a evidenciar la interpretación histórica es el impuesto llamado *alcabala*. Brown (2008, p. 133) nos menciona que en Italia, para las fechas cercanas a la creación de "Las Meninas", "ninguna persona culta habría considerado la pintura como un oficio manual. Pero en España el tema seguía siendo de plena actualidad porque la Hacienda Real mantenía tal opinión y gravaba con un impuesto los pagos hechos a pintores por sus obras". Este impuesto abarcaba mercancías como zapatos, ropa, barriles, etc., ante lo cual era de esperarse que los artistas se sintieran rebajados o degradados y más aún cuando en otros países este concepto ya se había transformado. Ejemplo de esta inquietud por escalar la escalera social es el mismo pintor el Greco, el cual en 1607, como menciona Brown (2008, p. 134) "pleiteó para que los pagos que había recibido de la Cofradía de la Caridad de Illescas fueran exentos de acabala. Estos registros son sin duda una representación de una inconformidad tanto profesional como personal de los artistas del siglo XVII. Especialmente para un pintor como Diego Velázquez, el cual habría logrado tanto ascenso dentro de la nobleza española; sin embargo, siendo nombrado ayuda de guardarropa. Podemos suponer que para el sevillano esos puestos serían

temporales, y lo fueron puesto que, como dicho antes, en 1643 fue nombrado aposentador o después caballero de la Orden de Santiago. Es interesante pensar que sus ambiciones cortesanas fueron manifestándose no sólo a través de documentos, sino a través de su obra. Brown (2008, p. 141) sostiene que “aunque es probable que fuera pintada dos años antes de que Velázquez solicitase formalmente su hábito, la obra responde claramente a condiciones sociales y ambiciones personales existentes desde mucho antes. Pero *Las Meninas* no es sólo un alegato abstracto en defensa de la nobleza de la pintura, es también una afirmación personal de la nobleza del propio Velázquez, lo que explica por qué derramó hasta la última gota de ingenio en su obra”. Por otro lado, no sólo la historia y contexto histórico forman parte del contenido, sino las interpretaciones filosóficas toman gran valor para la historia del arte y del pensamiento, cuyos orígenes se pueden trazar hacia 1966 con el libro mencionado al principio de este trabajo *Las Palabras y las Cosas* de Michel Foucault, aunque no es el único que aporta reflexiones de corte hermenéutico

#### **4. La representatividad de la representación: Interpretación filosófica foucaultiana**

Recordemos que la transición de la episteme renacentista a la clásica trae consigo un cambio en el hombre mismo, en su forma de percibir el mundo y en experimentarlo hallando esta discontinuidad una fragmentación de valores que había sido constante desde la antigüedad. La incertidumbre y melancolía que nos recuerdan ahora a nuestra experiencia contemporánea postmoderna fue una experiencia que en el siglo XVI ya se sentía. El hombre, según Foucault, se comienza a aislar de su semejanza con Dios, lo cual tuvo repercusiones en distintas disciplinas o unidades discursivas del hombre occidental, incluido el arte.

“Las Meninas” nos ofrece una experiencia de inmersión, nos hace entrar al cuadro, reflexionar sobre qué es representado, reflexionar sobre si nosotros mismos estamos siendo representados, reflexionar sobre si estamos siendo representables, reflexionar sobre si lo visible es una representación de algo invisible o de algo visible, reflexionar sobre quien experimenta esas representaciones, sobre qué está representando Diego Velázquez en el lienzo, quién está siendo representado, etc. Foucault menciona: “...el espectáculo que él contempla es dos veces invisible, porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se sitúa junto en este punto ciego, en este recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento que la vemos” (Foucault, p. 14). Esto lo logra Velázquez a través de distintas estrategias como el hecho de que los personajes, casi todos, nos están mirando a nosotros los espectadores, sin embargo, no podemos tener la certeza de ello dado el espejo del fondo, con el reflejo de los reyes, cuya

imagen, que podría pensarse como lo que realmente está siendo representado por el pintor, se muestra como una verdad borrosa. "En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla el pintor. No es sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y sin embargo, esta sutil línea de la visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos" (Foucault, p. 14). Estas incógnitas atrajeron la atención de Michel Foucault, puesto que la condición experimental del cuadro posee características clásicas pero funge como símbolo de la experiencia moderna desde el aspecto de que en la modernidad surgen el hombre como centro de estudio, es decir, el que estudiaba comienza a ser estudiado como unidad discursiva, así como en la pintura el mismo observador funge como objeto de representación u objeto de miradas, haciendo referencia a las dos acciones representadas en el cuadro. En cierto momento del texto Foucault pregunta: ¿Vemos o nos ven?" Este intercambio de miradas entre Diego y el observador, lo cual genera un cambio de contenido, de forma, de rostro y de identidad. El observador hasta antes de esta obra era un ser invisible dentro de la experiencia artística, sin embargo, ahora "su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo" (Foucault, p. 15). La invisibilidad se rompe gracias también a una fuente invisible de luz, que son las ventanas de cuya existencia solo tenemos los rayos de sol que entran a la habitación.

El francés menciona que "De todas las representaciones que representa el cuadro, es la única visible; pero nadie la ve. De pie a lado

de la tela, con la atención fija en su modelo, el pintor no puede ver este espejo que brilla tan dulcemente detrás de él. Los otros personajes del cuadro están en su mayor parte vueltos hacia lo que debe pasar delante.” (Foucault, p. 16). El espejo tiene entonces un papel importante pues atraviesa todo el campo de la representación y restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada. Se dirige a lo que es invisible tanto por la estructura del cuadro como por su existencia como pintura. “El espejo hace resplandecer las figuras que mira el pintor (en su realidad representada, objetiva, de pintor en su trabajo) pero también las figuras ven al pintor(...) Este espejo entonces funge como una metástasis de la visibilidad que hiere a la vez al espacio representado en el cuadro y a su naturaleza de representación; permite ver, en el centro de la tela, lo que por el cuadro es dos veces necesariamente invisible” (Foucault, p. 18). El autor concluye que una condición para que este juego de invisibilidad se cumpla es que no sepamos nunca la verdad, la verdad de quién está en realidad siendo representado en el espejo y en el lienzo. Esta constante interpretación será entonces parte de la experiencia de la representación de la obra. En este juego de representaciones, tenemos otro nivel de complejidad de la obra, puesto que el francés hace alusión a la triangulación o triple función. Es decir, nos comenta que en el cuadro se sobreponen con exactitud la mirada del modelo en el momento en que se la pinta, la del espectador que contempla la escena y la del pintor en el momento en que compone su cuadro. Esas tres funciones de vista se confunden en un punto exterior al cuadro, es decir, ideal en relación con lo representado, pero perfectamente real ya que a partir de él se hace posible la representación.

Esta genialidad de la obra es usada por el filósofo para representar la discontinuidad epistemológica hacia la modernidad donde el nace el estudio del que estudia. "Las Meninas" ya no responde a las semejanzas renacentistas, ni al orden y representatividad clásicas, responde más bien al hombre mismo, reponle a su misma interpretación de la obra porque las incógnitas representadas en la obra no nos ofrecen una verdad certera. El cuadro nos hace entonces preguntarnos sobre la misma verdad, una verdad que puede ser cambiante como el mismo hombre que la observa. El arte mismo no está para nosotros para enseñarnos qué son las cosas, ni para representar a las cosas mismas, está ahora volteando a ver al observador, rompiendo la cuarta pared tan famosa ahora en el cine y en las series. El centro de la pintura ya no es la princesa Margarita, ya no es Diego, ya no son los reyes en el espejo, ni mucho menos el perrito tirado en el piso; el centro de la obra es la representación de la representación, y de la episteme es el hombre, es el yo.

## **5. Conclusiones.**

En el presente estudio académico distintas concepciones de la arqueología del pensamiento fueron desplegadas para ofrecer un marco lo suficientemente sólido, y así entender el concepto de discontinuidad epistemológica en torno de la interpretación foucaultiana de "Las Meninas" de Velázquez. Para ello se elaboró una revisión detallada de los conceptos teóricos comprendidos en la obra *Las palabras y las cosas* de 1966 del filósofo Michel Foucault, los cuales sirven de elementos detonadores de la interrogante sobre el cambio que presenta el pensamiento a través del tiempo y la historia del hombre occidental. Se destacan conceptos clave como lo son: episteme, semejanza, orden, representación, renacimiento, modernidad, entre otros. Esta lectura nos ofreció también un campo de trabajo de distinción de epistemes con el objetivo de compaginar la historia del arte, la filosofía, la lingüística, la biología desde un acercamiento arqueológico del pensamiento. Por último, ayudó a esclarecer las características no solo de cada episteme sino los criterios de pensamiento bajo los cuales cada época concibe el mundo de cierta forma.

Consecuentemente, la investigación se apoyó de una historicidad biográfica de Diego Velázquez, la cual ayudó a descubrir los elementos circundantes a la vida del pintor español que influyeron en llevarlo a plasmar en su obra evidencias de la transición epistemológica no solo para el filósofo francés sino que funge como cuerpo de estudio en otras disciplinas artísticas. Esa consideración sirvió de complemento a la historicidad convencional filosófica al contener datos que relacionan la historia del arte con la discontinuidad epistemológica mencionada por

Foucault. Las influencias artísticas que empujaron a Velázquez a crear una pintura con las características estudiadas fueron herramienta importante para entender la transición no solo de pensamiento sino también las corrientes artísticas derivadas por las que Europa occidental estaba pasando entre los siglos XVI-XVIII. En esta sección surge la importancia de eventos como el descubrimiento de América o los cambios surgidos a través de la Reforma luterana como detonantes de alteraciones en los elementos arqueológicos estudiados. De igual forma, vale resaltar las facilidades otorgadas al artista por parte del Rey de España para que pudiera crear con genialidad obras alimentadas de tanta influencia en cuanto a forma y fondo. Sus experiencias en sus viajes para conocer distintos pintores como Caravaggio, Tiziano o Rubens son clave para el desarrollo de "Las Meninas".

Se ofreció no solo una descripción de contenido del las *Meninas*, donde se resaltaron elementos tanto visibles como no visibles en la obra, como lo son los personajes presentes o los asumidos; sino también una visión hermenéutica de los elementos de la obra más relevantes dentro del campo de estudio de la semiótica de la historia del arte puesto que los elementos técnicos y simbólicos jugaron un papel preciso para lograr la experiencia artística que se piensa que pretendió Velázquez. Del mismo modo, entender los símbolos y sus interpretaciones sirvió de apoyo para comprender a fondo la interpretación filosófica que ofrece Foucault y que utiliza como evidencia para presentar su tesis epistemológica. La propuesta foucaultiana tiene sentido en este sentido debido a la relación que se hace justo entre elementos epistemológicos y artísticos, no solo plasmados en la obra

sino como misma experiencia artística que uno puede llegar a tener al disfrutar esta pintura española.

Esta investigación fue de gran utilidad para comprender no solo aspectos relevantes de la historia del arte y su relación con la filosofía y la historia del pensamiento, sino también los distintos acercamientos que podemos llegar a tener en relación con las ciencias exactas o humanas. Entender el arte o la filosofía desde la raíz perceptual del hombre, es decir, el pensamiento mismo, y no solo los productos sino la función de esos productos arqueológicos, en este caso psíquicos, brinda un horizonte experimental hacia las ciencias humanas mucho más vasto que ser examinadas como simples objetos de estudio en sí mismos dentro de parámetros de estudio internos. Las incógnitas que surgen de las interpretaciones son entendidas dentro del marco hermenéutico del mismo Foucault. La representación de lo representado nos ayuda a ver la entrada hacia la modernidad, nos hace reflexionar sobre el núcleo epistemológico en el que supuestamente vivimos y con el cual percibimos el mundo y le damos importancia a ciertas cosas frente a otras. Cabría en este momento preguntarse: ¿ese núcleo narcisista de la nueva episteme podría cambiar de nuevo y dar paso a una nueva concepción de verdad, o ser un destino epistemológico, lo cual reflejaría accidentalmente un pensamiento antropocentrista moderno?

Por otro lado, a lo largo de la elaboración de esta investigación se consideraron elementos reflexivos en relación con la oportunidad de lecturas del mundo, es decir, cómo nos acercamos a la verdad en

distintos momentos de la historia y en distintas geografías. La comparación de este estudio arqueológico en regiones fuera de la Europa occidental podría brindar mayor espectro sobre la discontinuidad epistemológica, y más aún, cómo han respondido estas regiones-culturas al colonialismo europeo de forma epistemológica, como el sincretismo religioso hispanoamericano. Este estudio académico podría ser complementado también con una aproximación teórica hacia el concepto de episteme, es decir, el filósofo francés realizó un estudio arqueológico descriptivo, lo cual nos pudo haber dejado con incógnitas sobre las razones de la discontinuidad epistemológica. Del mismo modo, debido a su naturaleza histórica, muchas incógnitas sobre la vida del pintor sevillano quedan al aire, así como toda su obra realizada y destruida en el incendio del Palacio Real. Por otro lado, este estudio académico podría ser complementado con una revisión detallada sobre las evidencias no solo en las artes plásticas o la literatura, como es el caso del Quijote, mencionado en la obra de Foucault, sino también en otras ciencias ya sean positivistas como la Física, Química o Medicina, o bien conjeturales como el Psicoanálisis o la Lingüística. El lector podría sorprenderse que Foucault no hizo mención de conceptos como religión, filosofía o arte. La derivación de estas disciplinas humanas pudo haber sido tan relevante como el estudio de la economía como ciencia heredera del estudio del valor.

## BIBLIOGRAFÍA

Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI, México.

Hernández, D. (2009). *La crisis de la cabeza*. Ed. Afínita, México.

Girard, René. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Ed. Anagrama. Barcelona.

Stendhal. (Sin año). *Rojo y negro*. Ed. Fundación Carlos Slim, México.

Domínguez, E. (2021). *El taller de Pacheco*, en: AAVV, *Diego Velazquez*, Edición especial para la revista Muy Interesante, Ed. Zinet Televisa S.A. de C.V. México. (de pág. 14 a pág. 21)

Diéguez-Rodríguez, A. (2021). *Rubens en Madrid*, en: AAVV, *Diego Velazquez*, Edición especial para la revista Muy Interesante, Ed. Zinet Televisa S.A. de C.V. México. (de pág. 40 a pág. 49)

López, V. (2021). *Mujeres*, en: AAVV, *Diego Velazquez*, Edición especial para la revista Muy Interesante, Ed. Zinet Televisa S.A. de C.V. México. (de pág. 82 a pág. 91)

Riello, J. (2021). *Mitos y pinceles*, en: AAVV, *Diego Velazquez*, Edición especial para la revista Muy Interesante, Ed. Zinet Televisa S.A. de C.V. México. (de pág. 100 a pág. 109)

González Zymła, H. (2021). *La luz protagonista*, en: AAVV, *Diego Velazquez*, Edición especial para la revista Muy Interesante, Ed. Zinet Televisa S.A. de C.V. México. (de pág. 110 a pág. 117)

Martí, A. (2014) *Las Meninas de Velázquez, Universidad de les Illes Balears. UIB Repositori*.

Brown, J. (1978) *Sobre el significado de las Meninas*. En J. Brown (2008) *Escritos completos sobre Velázquez*. Ed. Centro de Estudios Europa Hispánica. (págs. 115-142)

## ANEXOS



*Las Meninas* (1656) - <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>