

Ortega y Maravall sobre Velázquez: cómo definir el Barroco hispánico

Ortega and Maravall on Velázquez: How to Define Hispanic Baroque

Gustavo Hernández Sánchez
Universidad de Salamanca (España)
gustavohistoria@usal.es
ORCID ID: 0000-0002-3104-1476

Resumen

El texto indaga en las reflexiones presentes en la obra del filósofo Ortega y Gasset que más pudieron influir a uno de sus discípulos, el historiador José Antonio Maravall, en su definición del Barroco hispánico. Mientras que este es uno de los autores más influyentes a la hora de explicar este periodo histórico y artístico, el cual entendió como una estructura histórica, las reflexiones de Ortega no son tan conocidas y comparecen como un aspecto de su obra y de la historia del arte y de los estilos artísticos aun por explorar. Estas se centraron en las creaciones de Velázquez, así como en destacar la importancia del Siglo de Oro español para la difusión de este estilo. Ambas resultan claves para comprender muchos de los aspectos que desarrollaría Maravall posteriormente. Este, no obstante, añadió ingredientes propios tales como la necesidad de huir del excepcionalismo ibérico para comprender y definir el Barroco hispánico en toda su complejidad.

Palabras clave

Barroco hispánico, Ortega y Gasset, Maravall, Velázquez, historiografía del arte

Abstract

The paper explores the reflections in the work of the philosopher Ortega y Gasset that may have most influenced one of his disciples, the historian José Antonio Maravall, in his definition of the Hispanic Baroque. While he is one of the most influential authors in explaining this historical and artistic period, which he understood as a historical structure, Ortega's reflections are not as well known and appear as an aspect of his work and of the history of art and artistic styles yet to be explored. These focused on the creations of Velázquez, as well as highlighting the importance of the Spanish Golden Age for the dissemination of this style. Both are key to understanding many of the aspects that Maravall would later develop. Maravall, however, added his own ingredients, such as the need to avoid Iberian exceptionalism in order to understand and define the Hispanic Baroque in all its complexity.

Keywords

Hispanic Baroque, Ortega y Gasset, Maravall, Velázquez, Art historiography

Introducción: cómo definir el Barroco hispánico

El acercamiento del filósofo Ortega y Gasset al campo de estudio de la historia del arte está directamente relacionado con su preocupación por el Siglo de Oro español, momento de la cultura en el que comparecen dos de las grandes figuras (“grandes hombres”) que centraron su atención: Cervantes y Velázquez.¹ Consideraba este otro gran hombre de la denominada generación del catorce, partícipe de las luminarias que alumbraron el Siglo de Plata en los convulsos años veinte y treinta del siglo XX, que no se había llegado a conocer en profundidad la primera mitad del siglo XVII en nuestro país. A esta tarea dedicaría uno de sus discípulos, José Antonio Maravall, buena parte de su producción intelectual. Coetáneos de este momento histórico fueron escritores como Calderón o Gracián en España, y filósofos como Descartes en Europa, a quien Ortega emplea como referente de las profundas transformaciones que se desarrollaron en el terreno de la cultura y del pensamiento de la Edad Moderna europea.

A pesar de su afirmación de que “ante la pintura no he sido más que un transeúnte”² o “he sido tan sólo un transeúnte”,³ en su acercamiento a la figura de Velázquez se desvela una mirada que es capaz de atravesar el campo de conocimiento hasta el punto de desnudarlo, haciéndose preguntas y cuestionando elementos que se sitúan como centrales dentro de la tradición intelectual de la historia del arte y de los estilos artísticos, como son sus variaciones y desarrollo. También, pues este es el sentido que se le otorga a los clásicos, esbozando reflexiones que trascienden a su época o bien iniciando preocupaciones que solo tiempo después llegarían a ser desveladas. Esta segunda cuestión es la que se tratará de contraponer en este estudio donde se analiza la presencia de la obra de Ortega y Gasset en uno de sus principales discípulos, el historiador José Antonio Maravall. La pregunta es determinar en qué medida el Barroco de Maravall es el de su maestro y viceversa, es decir, cómo se desenvolvió este rico diálogo intelectual. Pese a ser este un tema al que el filósofo madrileño dedicó bastante tiempo no existe demasiados estudios que analicen la relación de su pensamiento con la descripción del siglo XVII, especialmente los escritos en torno a la obra de Velázquez. Sí ha captado más la atención de otras investigaciones, en cambio, su obra anteriormente citada sobre el Quijote por ser una de las que le hizo ganar prestigio como intelectual.⁴

Maravall, por su parte, fue uno de los más grandes conocedores de este periodo al que Ortega, en los años cincuenta, consideraba todavía no explorado. Formó parte de la denominada Escuela de Madrid, aglutinada en torno a la edición de la *Revista de Occidente* y los seminarios organizados en la capital desde su fundación en 1923 hasta el

¹ El primero de ellos pensado a partir de su temprana obra *Meditaciones del Quijote* (1914), generalmente publicada junto con una breve colección de ensayos entre los que destacan, sobre la temática del presente artículo: “La voluntad del barroco” (1912), donde perfilaba ya algunas de estas preocupaciones estéticas, históricas y filosóficas. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote y otros ensayos* (Madrid: Alianza, 2014).

² José Ortega y Gasset, *Obras completas. Tomo VII (1958-1959)* (Madrid: Revista de Occidente, 1970), 454.

³ *Ibid.*, 558.

⁴ Véase Heliodoro Carpintero Capell, “Ortega, Cervantes y las *Meditaciones del Quijote*”, *Revista de filosofía* 30/2 (2005): 7-34, y Rodolfo Gutiérrez Simón, “Velázquez y Cervantes en el sistema de Ortega: la asimilación de dos autores modernos en una filosofía “nada moderna”, *Ingenium: Revista electrónica de pensamiento moderno y metodología en historia de las ideas*, 16 (2022): 37-45.

inicio de la Guerra de España en el verano de 1936. A veces cuestionado o poco preciso el concepto de Escuela, se empleará como categoría heurística para aglutinar el espacio en el que orbitan estos intelectuales en torno a la fama e importancia de la figura de Ortega. Con el tiempo, Maravall se consagró como uno de los historiadores más destacados en el campo de estudio de la Edad Moderna. Disfrutó de una acomodada vida académica, siendo uno de los precursores de la historia de las mentalidades en España. Su producción historiográfica estuvo muy vinculada a los *Annales* franceses y la *nouvelle histoire* puesta en marcha en la década de los setenta por la tercera generación de autores de esta otra escuela, tales como Jacques Le Goff y Pierre Nora, con quienes mantuvo un rico intercambio intelectual en sus estancias en el país galo.⁵ Desde el punto de vista de la historiografía y de la historia intelectual y de las ideas, en esta década España iniciaba su particular Transición, logrando zafarse de su largo asedio franquista. Este asunto fue clave en el discurrir intelectual de Maravall. Seguramente, y esta es la hipótesis de este trabajo, esto, junto con la invitación al conocimiento en profundidad de este periodo por parte de su maestro, resultó clave a la hora de elegir las pesquisas que el historiador jativés decidió abordar a lo largo de su dilatada carrera, obteniendo excelentes resultados. En ella destaca, por un lado, el conocimiento de la primera mitad del siglo XVII español, y, por otro, acercar y conectar la historia de España con la historia de Europa, huyendo de los viejos tópicos franquistas, esto es, dejando atrás la idea del “excepcionalismo” español.

¿Cuál es el interés, por tanto, que pueda tener rescatar en el presente esta relación entre estos dos intelectuales? ¿Qué transcendencia posee más allá del mero estudio historiográfico del campo de producción intelectual de la historia y de la historia del arte o del diálogo entre estas y la filosofía en un momento concreto de nuestro pasado reciente? Destaca en la visión que Maravall heredó de su maestro una especial inclinación por reescribir la Edad Moderna española en su dimensión europea, desvinculándola de ese modo de los temas que caracterizaron una parte de la historiografía durante el franquismo. Especialmente aquella más apegada a la exageración y exaltación de algunos tópicos que vinculaban o pretendían hacer un símil entre el pasado imperial y las características del Nuevo Estado franquista en la construcción de una identidad nacional bajo los principios del nacionalcatolicismo. Subyace en esta interpretación de la historia de nuestro país una compleja tela de araña que trenza los entresijos de la actividad intelectual y de los intelectuales durante los años de la Transición de la dictadura a la democracia, sus virtudes y sus miserias, que recobra renovado interés al calor de la difusión que en el presente recibe el retorno de algunos de estos elementos historiográficos que parecían superados.⁶

No obstante, tampoco se pretende vindicar el Barroco de Ortega y Maravall frente a esta historiografía, puesto que esto no es pertinente. A menudo estas figuras intelectuales comparecen ante el intento de construir una hipotética “tercera España” respecto a este ir y venir de la historiografía que es un ir y venir del pensamiento desde posturas más conservadoras o reaccionarias hacia posturas más abiertas o progresistas.⁷ El interés de

⁵ Véase Peter Burke, *La revolución historiográfica francesa. La Escuela de los Annales: 1929-1989* (Barcelona: Gedisa, 1999), y Otilia López Fanego, “Maravall y la historiografía francesa,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 477-478 (1990): 153-168.

⁶ Véase Pablo Batalla, *Los nuevos odres del nacionalismo español* (Gijón: Trea, 2021), 131 y ss., y Edgar Straehle, “La leyenda negra y los abusos de la memoria. Reflexiones sobre el nacionalismo historiográfico actual en España”, *Con-Ciencia Social (segunda época): Revista de crítica de la educación y de la cultura*, 7 (2024): 13-32.

⁷ Autores como Raimundo Cuesta son muy críticos en sus trabajos frente al uso de la obra de estos hombres para la construcción de una “tercera España”. Véase Raimundo Cuesta, *Unamuno, Azaña y Ortega. Tres*

estas páginas, en cambio, es desvelar la complejidad de relaciones que articulan el campo intelectual y su producción de conocimiento; cuestión que refuerza el viejo proverbio que vincula saber y poder. Al mismo tiempo que, tirando de este hilo de Ariadna, conseguir si acaso, finalmente, entender cómo definieron estos dos hombres el Barroco hispano, en un momento en que este vuelve a ser un tema de interés editorial y académico. Resulta pues este un asunto todavía inexplorado que merece la pena repensar.

El Barroco de Ortega en Maravall: razón vital

Las notas más brillantes de Ortega sobre este asunto probablemente se encuentren en su *Introducción a Velázquez* (1947), donde además de las andanzas de este pintor despliega su teoría biográfica acerca de que en el discurrir de los hombres se dan cita tres elementos: vocación, circunstancia y azar. De acuerdo con esto, la vida sería una especie de drama donde el argumento consistiría “en que el hombre se esfuerza y lucha por realizar, en el mundo que al nacer encuentra, el personaje imaginario que constituye su verdadero yo”.⁸ Nuestra vocación, por tanto, se topa con las circunstancias, quedando estas supeditadas a su vez al azar. Maravall, por su parte, en su trabajo principal sobre *La cultura del Barroco* (1975), puso el acento en la idea de mundo como teatro/sueño, lo que explicaría el carácter conflictivo y contradictorio de la experiencia. A partir de esto, desarrolló una doctrina barroca del desengaño, en la que:

Si la idea de que el mundo es teatro, sueño, ficción –respecto a una trascendente esencia–, el desengaño a que nos lleva aprehender tal verdad no opera tampoco postulando una renuncia o exigiéndola de quien la reconoce. Si todos soñamos la realidad, quiere decirse que hemos de adecuar a esa condición de lo real nuestro modo de comportarnos.⁹

Apreciaciones que bien se pueden relacionar con la definición de un primitivo existencialismo que, a mi juicio, es una de las características principales de la cultura barroca. El momento histórico en el que este se pone en juego estableciendo su verdadero gesto moderno. La filosofía barroca del siglo XVII reflexionó ampliamente sobre todos estos aspectos en los que, si la realidad aparece como mera apariencia, conocer representa el ejercicio de descifrarla. Muchas de estas preocupaciones del Barroco se encarnaron a través de las alegorías, jeroglíficos, emblemas y otros juegos simbólicos que constituyeron una de las más particulares y originales señas de identidad de este periodo.¹⁰

luciérnagas en el ruedo ibérico (Madrid: Visión Libros, 2022). A él le debo en buena medida la introducción al conocimiento y el interés por el Barroco de Ortega en el desarrollo de mis investigaciones sobre este tema.

⁸ José Ortega y Gasset, *Obras*, 468. Publicada por vez primera en el volumen *Velázquez* (Berna, 1943) en versión alemana, y *Papeles sobre Velázquez y Goya* (Madrid, 1950) en su versión original. Esta última ha sido la más conocida y difundida en España e Iberoamérica. En la compilación de sus obras realizada por *Revista de Occidente* se agrupa la primera versión junto con “La reviviscencia de los cuadros”, publicado en la revista *Leonardo*, año II, vol. XIII (Barcelona, 1946) e “Introducción a Velázquez”, que comprende los fragmentos de un curso de cuatro lecciones organizado en San Sebastián por la Real Sociedad Vasca de Amigos del País en 1947. Además de una tercera “Introducción a Velázquez”, de 1954, publicado ese mismo año por *Revista de Occidente*.

⁹ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel, 1986), 413.

¹⁰ Aspecto ampliamente trabajado por la historiografía. Véase, entre otros trabajos: Javier de la Higuera “La alegoría barroca, figura de ingenio”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 10-2 (2022): 93-109; Juan Carlos Lozano López “La cultura simbólica en el Barroco”, en Concha Lomba y Juan Carlos Lozano (eds.), *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto* (Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2014), 67-89; Fernando Rodríguez de la Flor, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en*

Valga para ilustrarlo la selección de un dibujo jeroglífico en el que puede verse la siguiente leyenda sobre el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María (Figura 1): “*Pare hermita del Roser morireu ab confusio si negau a la Conceptio la gracia en so primer ser*”. Se trata este de uno de los temas del barroco hispánico por antonomasia que, en esta ocasión, no fue visto con buenos ojos por la Inquisición, preocupada de que se estuviesen incumpliendo los preceptos del Concilio de Trento. El asunto, no obstante, encierra buena parte de los elementos y contradicciones a las que se enfrentó la cultura del siglo XVII. Veamos.



Figura 1. Cartel y dibujo jeroglífico. Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición. MPD. 182.

Acompañan este y otros jeroglíficos a un expediente incoado con motivo de la celebración de la fiesta de la Concepción en el convento de *Sant Francesc* de Reus en la comarca del *Baix Camp*, fundado en 1488. Su sobrio edificio barroco actual fue construido entre 1750 y 1772, lo que muestra la lenta desintegración de este estilo artístico en la Península Ibérica. No obstante, el documento que contiene la imagen fue incautado en 1662, fecha en que se procesó a fray José Soler, guardián del convento, y al lector fray Pontich. El motivo fue la colocación de diferentes versos y jeroglíficos que se consideraron contrarios a la doctrina de los frailes dominicos sobre el dogma en cuestión, lo que comprendía seguramente un elemento irónico de celebración como enfrentamiento entre órdenes religiosas más que una hipotética disputa teológica.¹¹ Sobre estos temas no cabían bromas, ironías ni posibles dobles sentidos, y así debían saberlo los frailes. Esto

el Barroco hispánico (Madrid: Akal, 2012). El propio Maravall abordó este tema en “La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad Barroca”, donde señalaba que la emblemática pone en juego la “persuasión indicativa”, esto es, la movilización de resortes psicológicos. José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad Barroca* (Barcelona: Crítica, 1972), 177. Sobre la filosofía del Barroco, véase Moisés González y Hugo Castignani (coord.), *Filosofías del Barroco* (Madrid: Tecnos, 2020).

¹¹ Seguramente el más provocador fue un cartel manuscrito (dibujo jeroglífico 10) que rezaba: “A la devocio fervorosa de la serafica familia del Pare Sant Francesc Decima Qui en esta casa entrara mire que fa y lo que diu porque tot Sant Francesc riu y quisa algu plorará qui un victor no donará a la pura concepció no entre; que juro yo quel ne trauran estos pares a copia de cordonades, y lo guardia ab un bastó”. 1662. AHN. Inquisición, MPD. 191. Relacionado con INQUISICIÓN, MPD.182 a 193. AHN. INQUISICIÓN,4454, EXP.2.

no quiere decir que la sociedad no los confrontase y ejerciese con libertad, a pesar de los peligros, incluso con cierto humor o ironía como parece ser el ejemplo.

Volviendo al símbolo, comprendido como enigma y su caracterización barroca, a pesar del sentido de ocultación de la realidad que todas ellas encierran (teatro, sueño, etc.), Maravall coincidiría con Ortega, conocedores ambos de la filosofía de autores como Leibniz o Descartes, en que solamente es posible su desvelamiento a través de la razón. Es decir, que se llega a conocer por la experiencia (racionalismo). De esta forma, los dos describen un siglo XVII naturalista en las artes, racionalista en el plano filosófico (opuesto al idealismo que caracteriza al humanismo renacentista y el pensamiento escolástico medieval) y materialista en esencia. Podría afirmarse que materialista incluso en las reflexiones metafísicas de escuelas como la de la segunda escolástica o Escuela de Salamanca en los territorios de la Monarquía Hispánica, la cual trataba de sostener el dogma católico frente a las iglesias reformadas, por un lado, y la revolución científica por otro. Pretendían los teólogos salmantenses ajustar el dogma a los avances científicos, basados ya en la experiencia.¹² Contradicción que generaría esa torsión típica de este periodo, a caballo entre un mundo que desaparece y otro que nace: la realidad está ahí, oculta, pero hay que desvelarla.

Maravall, por su parte, se fijó también en la “ocasión”, instrumento de la Fortuna (representado en la idea de azar en Ortega), ante el que se hace patente el ser temporal y cambiante de las cosas. Esta estaría condicionada por las circunstancias, en tanto que no se erige como destino (o *fatum*), sino que siempre existe “un margen de posible intervención personal”.¹³ En una de las obras más conocidas de Ortega, *La rebelión de las masas* (1930) se plantea que la vida “posee la condición radical” de que siempre existen varias salidas, las cuales “adquieren el carácter de posibilidades entre las que debemos decidir” y que define como “circunstancias”: “Toda vida es hallarse dentro de la “circunstancia” o mundo”.¹⁴ La idea tan característicamente orteguiana de que la vida es el diálogo entre el “yo” y las “circunstancias” quedó enunciada ya en las *Meditaciones del Quijote* (1914) como una reacción frente al idealismo neokantiano, tal y como expone de manera más detallada en su *Prólogo para alemanes*, editado por vez primera en 1958.¹⁵

En este texto quedaron expuestas las líneas maestras de lo que definió como “filosofía de la razón vital” por la que se presentaba una interpretación de la fenomenología en sentido opuesto al idealismo enunciando la “idea de la vida como realidad radical”,¹⁶ esto es, el “pensamiento de que la realidad radical es la vida (...) el puro acontecimiento de la lucha entre un hombre y sus circunstancias”.¹⁷ Se puede considerar que Maravall se postulaba como un fiel discípulo de estas tesis racio-vitalistas cuando afirmaba que era en este punto donde se hallaba la elección para el hombre moderno; gesto que definió asimismo como servidumbre y grandeza del humano existir:

¹² El propio concepto de escuela resulta problemático, siendo quizá más apropiado hablar de “escolástica barroca” si nos ceñimos estrictamente al marco del siglo XVII, tal y como plantea Rafael Ramis-Barceló, “La segunda escolástica: definición, etapas y propuesta de estudio”, en Simona Langella y Rafael Ramis Barceló (ed.), *¿Qué es la Segunda Escolástica?* (Madrid: Sínderesis, 2023), 67 y 69.

¹³ José Antonio Maravall, *La cultura*, 393.

¹⁴ José Ortega y Gasset, *Meditaciones*, 162-163. 1930 es el año en el que salía a la luz como libro en la *Revista de Occidente*, habiendo aparecido previamente por entregas en el periódico *El Sol*, desde 1929.

¹⁵ Se trata de un texto destinado a la tercera edición en alemán de su obra *El tema de nuestro tiempo*, pergeñado en 1934.

¹⁶ José Ortega y Gasset, *Obras*, 53

¹⁷ *Ibid.*, 47.

Elección es libertad de conducirse, y como la conducta supone un modo de obrar en el mundo exterior, ello significa que elección equivale a conducirse [...] La ausencia o la presencia de libertad o de elección no se produce tan sólo en el plano de la interioridad. Consiste en no poder hacer o en poder hacer algo en el mundo de fuera, movido por propia determinación.¹⁸

Pareciera como si algunos de los pasajes en su obra fuesen atemporales, a pesar de estar analizando la “estructura histórica” del siglo XVII, e inspirados profundamente por su maestro. En efecto, para el jativés el Barroco inauguró la modernidad de la que somos partícipes, pudiéndose afirmar que se situaba, en cierto modo, dentro de una perspectiva histórico-antropológica, en tanto que el lector pasa a ser parte de esa historia, siendo él también un sujeto atravesado por la modernidad o condición moderna. Se situaría, concretamente, ante su génesis. Por ello quizá en algunos pasajes Maravall se sintió en la obligación realizar alguna aclaración: “Para el barroco –en este sentido, para el moderno– libertad es, por una cara, negativamente, no depender de otro, o, lo que es lo mismo, no servir– (...) y, por otra cara, positivamente, hacer personalmente lo que decida la propia voluntad”.¹⁹ Fue en este siglo, por tanto, en el que la modernidad comenzó a alumbrarse, ejemplificado en la pintura de Velázquez.

A Ortega, sobre este “gran hombre”, le pareció determinante cómo condicionó su circunstancia de artista su cercanía con el rey, amistad que le liberó de las servidumbres propias del oficio (a excepción de para con la familia real). Por mucho que Velázquez no quisiera reconocer este hecho, fue su condición de pintor lo que le permitió terminar sus días como una de las personas de confianza del séquito de uno de los monarcas más poderosos de la época. Esto propició que la pintura se convirtiese para él en “pura vocación de arte”, pudiéndose desprender tanto de la “circunstancia” del gremio como de la condición de agremiado.²⁰ Finalmente, también ennoblecerse, en un conocido proceso que a punto estuvo de verse truncado.²¹ Fue, por todo esto, una anticipación de nuestro tiempo, idea que Maravall trasladó a la obra de *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (1960). En ella planteó que el siglo XVII constituyó un nuevo tiempo histórico en el que estuvo vigente un sistema de creencias que inspiró toda una nueva mentalidad, la Edad Moderna, no solo en el terreno artístico. Seguía la estela de su maestro quien afirmaba que Velázquez no había supuesto necesariamente un cambio en el estilo sino en la pintura en sí, esto es, una nueva manera de entenderla. Fue precisamente en este campo en el que primero se impuso “una valoración superior de lo moderno”.²² Hacía referencia en esta obra a la lucha entre los antiguos y los modernos que, por los siglos XVI y XVII, pero especialmente en este último, comenzaban a dar la victoria a los segundos. El pintor sevillano representaría el genial resultado de esa liza, hasta el punto de destacar por ser capaz de “pinta el pintar”: “La novedad de Velázquez (...) fue la de poner de manifiesto la pintura (...) lo que pone en el lienzo no es ni pretende ser, la cosa, ni su perfecta imitación, sino pintura”.²³ Idea también presente previamente en su maestro.

¹⁸ José Antonio Maravall, *La cultura*, p. 353.

¹⁹ *Ídem*.

²⁰ Esta vida sin dificultades hizo que su arte quedase, según opinión de Ortega, “vacío de tensión vital”, atreviéndose a definirle como “genio de la displicencia” o arte de la distancia, conformando un personalísimo estilo sobre el que destaca, aparentemente, la escasez de influencias. José Ortega y Gasset, *Obras*, 470, 472 y 473 respectivamente.

²¹ Véase Luis Rafael Méndez Rodríguez “Un pintor ennoblecido: “‘La nobleza y lustroso linaje’ de los padres de Velázquez”, *Laboratorio de arte*, 12 (1999): 535-541.

²² José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (Madrid: Alianza, 1987), 24.

²³ *Ibid.*, 44-45.

Aristas de la visión de Ortega: el realismo de Velázquez

Ortega, en su ensayo de 1943 en torno al realismo velazqueño, decidió emplear este término en lugar del de naturalismo, que vinculaba Caravaggio y su escuela, para definir su pintura. Afirmó que el artista sevillano debía de ser catalogado mejor como realista en tanto que perfeccionó el retrato hasta el punto de plasmar los elementos estrictamente necesarios para producir una imagen individualizada de los mismos, como si de la aparición de un fantasma se tratase (definiendo fantasma como prototipo de lo irreal). Conseguía de este modo retraer “la pintura a la visualidad pura”.²⁴ Se le puede considerar, por tanto, como un pintor realista en tanto que plasmó la realidad como apariencia, como fantasmagoría: “Lo importante estéticamente es que ese acto de aparecer está siempre repitiéndose, que el objeto está siempre “apareciendo”, volviendo al ser, al existir”,²⁵ al estilo de la moderna fotografía (otro de los elementos que caracterizaron la modernidad velazqueña).²⁶ Consiguió con ello crear la gran paradoja de idealizar la realidad misma.

Esta imagen de la fantasmagoría se puede poner en relación con las reflexiones de otro de los grandes teóricos del Barroco, el filósofo judeo-alemán Walter Benjamin. Tradicionalmente se suele vincular su propuesta sobre esta cultura con su trabajo de 1925, *El origen del trauerspiel alemán*.²⁷ En él, se presentaba un Barroco de naturaleza dialéctica, encarnado en la alegoría. No obstante, a menudo las investigaciones han olvidado buscar las huellas de lo barroco en su obra clave, el *Libro de los pasajes*, que pergeñó desde 1927 hasta su trágica muerte en 1940 y a la que dedicó buena parte de los últimos años de su vida. En estas crípticas reflexiones topamos de nuevo con la figura de la alegoría barroca como “fuga de imágenes”: “cuando se ha determinado metafísicamente el terreno de la alegoría según su naturaleza triplemente ilusoria” (a saber, ilusión de libertad, de la independencia y de lo infinito).²⁸ Estado ilusorio que genera una “inquietud, sobre la que recae la mirada del alegórico”²⁹ y que se puede poner en relación, de nuevo, con la génesis del existencialismo moderno.

En torno a ella Benjamin desarrolló la visión de un sentimiento melancólico reflejado en el arte, donde “la alegoría ve que la existencia está bajo el signo de la ruptura y de la ruina”.³⁰ Es en este punto en el que coincide con Ortega, en tanto que el madrileño afirmó que Velázquez, máximo exponente del arte Barroco, consiguió que la realidad misma fuese trasladada al cuadro “sin dejar de ser la mísera realidad que es”;³¹ en su esencial materialismo. De esta forma Velázquez habría dejado para la posteridad “documentos de una exactitud extrema, de un *verismo* insuperable”, pero que a la vez eran “fauna fantasmagórica”.³² Esto puede verse en la captación del espacio en una de

²⁴ José Ortega y Gasset, *Obras*, 477.

²⁵ *Ídem*. Constituyó este un elemento sobre el que Ortega volvió en otros textos (“temas velazquinos”) en los que escribió que lo decisivo, lo profundamente nuevo fue la “espectralización del objeto”. *Ibid.*, 612.

²⁶ “El tema de Velázquez es siempre la instantaneidad de una escena”, como la fotografía da eternidad al instante, “pinta los movimientos en uno solo de sus instantes, por tanto, detenidos”. *Ibid.*, 486-487.

²⁷ Concepto generalmente traducido como drama barroco. Véase Walter Benjamin “El origen del *trauerspiel* alemán”, en *Obras*. Libro I. Vol. 1 (Madrid: Abada Editores, 2010), 217-459, 375 y ss.

²⁸ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2017), 333.

²⁹ *Ibid.*, 335.

³⁰ *Ibid.*, 338.

³¹ José Ortega y Gasset, *Obras*, 477.

³² *Ídem*.

sus últimas alegorías, “Las hilanderas o la fábula de Aracne” (Museo del Prado, 1655-1660) (Figura 2). Este óleo sobre lienzo, considerado una de sus obras maestras, simboliza como pocos otros la posibilidad de representar la realidad a través de la imagen alegórica. En los rostros de estas mujeres se refleja una individuación fantasmagórica en la que tan siquiera este es importante porque el sujeto se diluye en el devenir, condenado a tejer durante toda la eternidad. Benjamin, por su parte, relacionó el concepto de fantasmagoría con la dialéctica de la producción de mercancías en el capitalismo avanzado y la utopía como imagen onírica en la que el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico: “Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar”.³³ Pero este es otro tema.



Figura 2. Fragmento de “Las hilanderas o la fábula de Aracne” de Velázquez (1655-1660, Museo del Prado), óleo sobre lienzo.

Puede considerarse a Velázquez, en definitiva, como un artista fundamentalmente realista por su oposición al sentido idealista de la representación (elemento que fue una de las características principales de la pintura en el Renacimiento). Ahí radicó también su condición de modernidad. Para Ortega, el carácter Barroco de este artista en oposición al estilo que le precede fue la individualización de los objetos, lo que supuso una democratización de la pintura. La Belleza dejó de ser algo abstracto para representarse y reproducirse en objetos cotidianos, así como en individuos de toda condición social. Merece la pena recordar en este punto que la sociedad en la Edad Moderna era jerárquica y desigual y que a cada estamento se pertenecía por nacimiento y condición o dignidad social, representado en el linaje (o en la pureza de sangre), de acuerdo con la teoría médica y moral del periodo vigente desde la Edad Media.³⁴ Finalmente, en “La reviviscencia de los cuadros” (1946) destacaba, contra la historia tradicional de los estilos, que la pintura se diferenciaba como cuestión viviente, siendo:

Un error fundamental creer que las variaciones en la historia de un arte se reducen a variaciones de estilo, cuando en muchos casos se trata de que se ha modificado el sentido

³³ Walter Benjamin, *Pasajes*, 49. A pesar de que no hubo relación intelectual entre estos dos autores, destaca un sustrato común, de raíz germana. Conocido es el papel de Ortega como propulsor de las ediciones, entre otros, de la obra Spengler, para quien firma el prólogo de la edición española de *La decadencia de Occidente* en 1923. Lecturas comunes que los llevaron, desde muy distintos puntos de vista, a conclusiones ciertamente similares.

³⁴ Véase Paolo Grossi, *El orden jurídico medieval* (Madrid: Marcial Pons, 1996).

mismo de ese arte, lo que la humanidad cree estar haciendo cuando lo ejerce, la finalidad a que responde en el organismo de la existencia.³⁵

Esto es lo que habría hecho, en definitiva, el pintor sevillano. Parece atisbarse en este punto el inicio de una incursión en la reflexión sobre la historia de los estilos artísticos que, en lo que respecta al arte de la Europa en el tránsito hacia la modernidad, le llevó a afirmar que desde el siglo XIV hasta Velázquez (siglo XVII) solo existió el arte italiano, a excepción del foco flamenco, que describía como una isla. En esta evolución, o más bien desarrollo, de los estilos, las creaciones artísticas se diseñarían en el centro, es decir, Italia (y sus respectivos focos: Florencia, Roma, etc.), desde dónde se desplazarían hacia las periferias que conformaron el resto del continente. Esto explicaría la falta de precedentes, aparentemente, en la conformación del genio sevillano. Cuestión sobre la que vuelve en su “Velázquez” de 1954, publicado en la *Revista de Occidente*, donde expuso que la influencia de Caravaggio no podía resumirse en la aparición del “naturalismo”, sino en su gran innovación: la luz.³⁶ Lo cierto es que Sevilla se convirtió en un foco artístico, al igual que otros espacios de la Corona de Castilla como Valladolid, donde acudieron renombrados artistas y existieron importantes talleres que obligan a matizar esta afirmación orteguiana acerca de la ausencia de influencias, cegada quizá por su teoría de los grandes hombres.

A pesar de ello, esta idea de centro/periferia en la difusión de las innovaciones culturales en este periodo ha sido empleada por otros autores tanto en el campo de la historiografía como en el de la filosofía (idea de territorialización en Deleuze y Guattari, por ejemplo) y podríamos decir que tiene plena vigencia en el presente, a pesar de que las reflexiones de Ortega son deudoras de los conocimientos que el campo de estudio en la historia del arte poseía a mediados del siglo pasado. Desde ese momento hasta la actualidad este se ha desarrollado y especializado mostrándonos que debajo de las creaciones de los “grandes hombres” o los focos que representan las distintas escuelas existe toda una producción cultural y difusión de las ideas elaborada por personas a veces anónimas que permitieron el desarrollo de la cultura europea en su etapa barroca y en el que también participaron las mujeres. Resulta especialmente interesante, en cambio, las anticipaciones que supo intuir en torno a esta idea al afirmar que sería imposible explicar una sola pincelada de Velázquez sin hacer comparecer en ella toda la vida del pintor y de su tiempo. ¿Es acaso esto lo que se propuso hacer Maravall? Veamos las aristas de su interpretación, la cual, como se tratará de ilustrar a continuación, no se limitó a hacer una mera trasposición de las ideas de su maestro.

Aristas de la visión de Maravall: contra el “peculiarismo” español

Resulta evidente que cuando Ortega afirmó que “la unidad de la pintura en Occidente es uno de los grandes hechos que hacen manifiesta la unidad de la cultura europea”³⁷ no se refería exactamente a lo que hoy podríamos interpretar como la construcción de un espíritu europeísta. La creación y difusión de los estilos artísticos responde a multitud de hechos que erigen esferas culturales y construyen tradiciones de las que irremediabilmente formamos parte. En este sentido, tiene interés cómo en función de la construcción del Otro en cada periodo de la historia, así como en cada tradición historiográfica, los imaginarios en torno a la idea de nación en tanto que comunidad

³⁵ José Ortega y Gasset, *Obras*, 500.

³⁶ *Ibid.*, 623.

³⁷ *Ibid.*, *Obras*, 620.

política resultan ambivalentes. Cada sociedad tiene la capacidad de imaginar (o incluso inventar) su pasado, del mismo modo que esta imagen no es uniforme y va variando a lo largo del tiempo. Esto es lo que hace a la historia una ciencia tan poderosa, puesto que posee la capacidad de generar identidades e, incluso, en algunos casos, cohesionar socialmente grupos sociales o sociedades enteras, siendo también capaz de dividir las y fragmentarlas. Lo que parece claro es que no existen juicios objetivos respecto a este fenómeno, sino más bien tradiciones historiográficas e ideológicas que luchan por hacerse hegemónicas cuando el momento les sea propicio.

El tiempo de Maravall estuvo marcado por el surgimiento de un sentimiento europeísta, al menos en lo que atiende al plano cultural o de las ideas, que hizo que algunas naciones de este continente convertidos en enemigos seculares se reconciasen.³⁸ Se sumaba a este contexto el optimismo democratizador de las naciones que, en el Sur de Europa, comenzaban a abandonar las dictaduras que le vinculaban a ese espacio de tiempo ominoso, como fueron las transiciones de Grecia y Portugal (1974) o España (1975-1978). Los países de la Europa Occidental parecían transitar hacia una nueva era caracterizada por la Paz y la construcción de un espacio común de convivencia, representado en su progresiva integración unos años después en la Comunidad Económica Europea (CEE), origen de la Unión Europea (UE). La historia debía ser contada de otro modo.

Su teoría sobre el Barroco se ha comprendido bajo la categoría heurística e historiográfica de “Barroco histórico”, para diferenciarlo fundamentalmente de la idea de *eón* barroco presente en la obra de Eugenio D’Ors *Lo Barroco* (1931). Como se afirmaba anteriormente, esta tiene consistencia por sí misma, al margen de la influencia de Ortega.³⁹ En estos trabajos se definió el Barroco como un fenómeno histórico del siglo XVII en Occidente cuyos rasgos principales serían los de una cultura dirigida, de masas, urbana y conservadora. Más controvertido resulta, en cambio, el espacio en el que se adentró siguiendo una interpretación de corte psicoanalítico relacionado con la psicología de las masas por la que llegó a afirmar que despertar los afectos fue la “gran razón” de este periodo⁴⁰. Pareciera como si en este punto quisiera establecer una transposición con la descripción que hicieron contemporaneistas como Hobsbawm sobre las características del fascismo. Se trató este, en efecto, al igual que el siglo XVII, de un espacio cronológico de absoluto derrumbamiento del mundo hasta entonces conocido, tal y como pareció suceder en la Europa del primer tercio del siglo XX.⁴¹ Para el historiador británico este pensamiento político se fundamentaba en lo teórico en la “insuficiencia de la razón y del racionalismo”, así como en la “superioridad del instinto y de la voluntad”, estableciendo en el terreno de la práctica una “concepción de la política como violencia” a través del recurso a la movilización de las masas desde abajo, la propugnación de valores tradicionales y la desconfianza, en definitiva, “de la insidiosa influencia de la cultura

³⁸ Esto ocurrió después del espacio comprendido entre las dos guerras mundiales, a veces denominado como “Era de las catástrofes» o, más recientemente, “Guerra civil europea”. Véase Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Barcelona: Crítica, 2000); Enzo Traverso, *A sangre y fuego: de la Guerra civil europea* (Valencia: Universitat de Valencia, 2009).

³⁹ Esbozada previamente en José Antonio Maravall, “Esquema conceptual de la cultura barroca,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273 (1973): 423-461.

⁴⁰ José Maravall, *La cultura*, 171.

⁴¹ Véase, entre otros trabajos, Emilio Gentile *Fascismo. Storia e interpretazione* (Roma: Laterza, 2014), Robert O. Paxton *The Anatomy of Fascism* (Nueva York: Alfred. A. Knopf, 2004), y George, L. Mosse *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism* (Madison: University of Wisconsin Press, 2022).

moderna”.⁴² En su vertiente irracional, por tanto, el fascismo era un movimiento de reacción frente a la modernidad ilustrada, similar a determinadas interpretaciones, al menos las más pesimistas, de la cultura barroca como cultura de masas dirigida y base del apoyo de los sectores populares a un orden eminentemente conservador.⁴³

Esta visión de la sociedad del siglo XVII aparece caracterizada en Maravall como una torsión de la modernidad sobre sí misma (o quiebra de esta frente al clasicismo renacentista), al igual que habría acontecido en otros periodos de la historia reciente. De lo que no cabe ninguna duda es que este periodo inauguró muchos de los lugares comunes del pensamiento moderno y contemporáneo, recordándonos y poniendo en relación continuamente la imbricación entre Barroco y modernidad, o la expresión de este como una joven modernidad o modernidad temprana. De manera que, si bien parece claro que algunos de los pasajes de Maravall merecen ser revisados y comenzar a matizarse al calor de nuevas investigaciones, el tesoro historiográfico que posee su obra es innegable, especialmente en un momento de retorno de la visión pesimista de la historiografía más conservadora. De enorme interés resulta al respecto su lucha contra la idea de “peculiarismo” español, en ese intento de reconectar la historiografía española con la europea tras el final de la dictadura franquista. Quizá sea esta una de las principales divergencias con Ortega. Este, por su parte, terminaba su “Introducción a Velázquez” de 1947 apelando a la “peculiar estructura social de nuestro pueblo durante esos siglos, estructura social que es, en muy importantes órdenes, estrictamente inversa de la normal en las otras grandes naciones de Europa”.⁴⁴

Se trata ciertamente de un punto de vista muy característico de parte del pensamiento conservador español no solo respecto a la historia de este periodo, sino a la hora de abordar otros espacios cronológicos. Sus orígenes están muy vinculados a una idea propia del nacionalismo romántico en el momento en que este iniciaba su conversión desde posturas liberales hacia el salto al vacío que implicó la génesis de la revolución conservadora a finales del siglo XIX y que cristalizó en el primer tercio del siglo XX. De esta visión pesimista de la evolución de las sociedades y de la historia de nuestro propio país estuvieron presos no sólo los intelectuales de la generación del 98, quienes representaron probablemente su ejemplo paradigmático, sino también otros de la generación del 14 como el propio Ortega. El resultado de la Guerra de España y la situación del país durante la dictadura franquista parecía darles la razón a quienes pensaban que los españoles estábamos inmersos en un círculo del acontecer cainita y de autodestrucción que nos apartaba, por un lado, del progreso del resto de naciones europeas y, por otro, que nos hacía transitar un camino único y en solitario respecto al mundo. Los años setenta del pasado siglo fueron, en cambio, un “verdadero momento liminar, desde el cual se reorganizó de una manera casi programática la reinterpretación del pasado

⁴² Eric Hobsbawm, *Historia*, 123-124.

⁴³ Dentro del debate sobre las características y definición del fascismo, autores como Roger Griffin señalan que uno de sus pilares fue precisamente la idea de decadencia. Véase Roger Griffin *Fascismo* (Madrid: Alianza, 2019). Interpretaciones como la de Eugenio D’Ors han puesto en relación esta idea con la de *eón* barroco (momento barroco de la cultura), siguiendo, a su vez, un desarrollo de los planteamientos teóricos de autores como Oswald Spengler, quienes formaron parte de la denominada “revolución conservadora” en este primer tercio del siglo XX. Véase Eugenio D’Ors, *Lo Barroco* (Madrid: Tecnos, 2002).

⁴⁴ José Ortega y Gasset, *Obras*, 588.

nacional”.⁴⁵ Reclamaba, no obstante, una interpretación del mundo barroco “mucho más rico y articulado” de lo que “la vulgata maravalliana había pretendido hacer de él”.⁴⁶

Esta exégesis del curso de la historia de España parecía descartada a principios del siglo XXI. Sin embargo, como si de una venganza orsiana se tratase, el presente incluye un *revival* conservador (una *retombée*) que obliga a cuestionarse hasta qué punto podemos deshacernos sin más de su propuesta e incluso si esto es conveniente desde el punto de vista heurístico (idea de “Barroco histórico” frente a los excesos interpretativos de las representaciones de este fenómeno). En efecto, sobre los matices que añaden o que revisan estas y otras cuestiones de la historia del siglo XVII español, tales como la propia definición del Imperio de los Habsburgo y sus implicaciones históricas, parecen vislumbrarse los escollos de esa historia no del todo pasada. Como advertía el propio Flor (en forma de profecía autocumplida) se corría el riesgo de, en lo que respecta al estudio del Barroco: “caer bajo su embrujo superior”.⁴⁷ En definitiva, muchos de estos relatos pretenden hacer de España un ente particular y aislado, diferente de sus vecinos europeos, contra el que Maravall se revolvía en su última etapa, y que se corresponde con una oleada conservadora. Frente a estos postulados, el historiador jativés destacó el valor de la modernidad de la figura de Velázquez, sobre la que afirmaba que:

Su ejemplo nos permite afirmar, contra tanto capricho interpretativo acerca del mal entendido “peculiarismo” español, la común actitud histórica entre la cultura española y las más descolantes manifestaciones de la cultura europea. El lenguaje de Velázquez no es otro que el del hombre moderno en Europa.⁴⁸

Al mismo tiempo que afirmaba que enfocar la historia desde el punto de vista de este particularismo simplificador implicaba someterlo a una “deformante retorsión sobre sí mismo”.⁴⁹

Algunas conclusiones: el pasado presente

Llegados a este punto cabe hacer una breve recapitulación de las cuestiones enunciadas a lo largo de estas páginas en las que se reflexiona acerca de cómo definir en Barroco hispánico, y más concretamente cómo abordaron el filósofo Ortega y Gasset y su discípulo, el historiador José Antonio Maravall, este asunto. Ambos compartieron la idea de que en el siglo de la revolución científica se impuso un racionalismo opuesto al idealismo que había caracterizado tanto al humanismo renacentista como al escolasticismo medieval, manifestado en Europa en filósofos como Descartes, y en España en hombres como Velázquez, entre otros. En la pintura de este gran hombre, el realismo representó el signo de los nuevos tiempos.

La preocupación de Ortega sobre el siglo XVII, que consideraba no explorado suficientemente, fue seguramente un incentivo para que Maravall se encomendase a dicha

⁴⁵ Fernando Rodríguez de la Flor, *Mundo simbólico*, 284.

⁴⁶ *Ibid.*, 285. Representaban estas afirmaciones una conclusión personal de este gran investigador del barroco hispánico a un largo recorrido investigativo que pretendía una “superación crítica del modelo maravalliano”, partiendo de una confrontación dialéctica con este. Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1660* (Madrid: Cátedra, 2002), 177. De este autor, además de dos obras citadas, véase también *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999).

⁴⁷ Fernando Rodríguez de la Flor, *Mundo simbólico*, 280.

⁴⁸ José Antonio Maravall, *Velázquez*, 16.

⁴⁹ *Ibid.*, 17.

tarea, de la que resultó una obra clave para la historiografía española como lo fue *La cultura del Barroco* (1975), que trajo consigo la categoría heurística de “Barroco histórico”, en torno a la que todavía hoy se discute. En ella, siguiendo la filosofía raciovitalista de su maestro, se definía la elección como la razón vital del Barroco, una característica que compartirían desde el momento de su génesis, el siglo XVII, todos los hombres modernos, tal y como expuso el filósofo madrileño en sus tratados. Las enseñanzas del maestro y su discípulo coincidían a la hora de explicar este último la génesis de los postulados propuestos por el filósofo madrileño.

No obstante, este fue más allá, lo que supone un aspecto sorprendentemente poco explorado en la producción científica y académica sobre su obra, al utilizar la idea de imagen alegórica, expresado en la figura de la fantasmagoría, como representación de la realidad. Fue así como Velázquez consiguió convertirse en el artista que transformó no sólo el estilo de la pintura de su época, sino la propia pintura. El realismo del pintor sevillano se reveló para Ortega, de este modo, en la expresión de la pintura reducida a la visualidad pura. Es posible, en este sentido, relacionar la visión del filósofo madrileño con la de otros grandes pensadores del primer tercio del siglo XX como Benjamin, impulsor de la Escuela de Frankfurt, quien coincidió en la idea de situar el siglo XVII como el momento en el que se puso en marcha la modernidad. Barroco europeo y barroco hispánico se relacionan en estas cuestiones como un proceso histórico difícil de separar.

Asimismo, movió a Maravall no sólo este interés, sino otro más importante, de carácter ideológico, coincidiendo con el contexto histórico de la Transición a la democracia (1975-1978), como fue el interés por reconectar la historiografía española con la europea, huyendo de la idea del “excepcionalismo” hispánico. Es en este punto donde el pasado y el presente dibujan una fina línea interpretativa que obliga a los historiadores y a las historiadoras a pensar históricamente y reflexionar de forma crítica sobre el campo de producción de conocimiento y sus imbricaciones políticas. Durante el franquismo, buena parte de la historiografía oficialista había relacionado el periodo la Monarquía Hispánica y el imperio de los Habsburgo con las características del Nuevo Estado franquista y su configuración teórica en torno al nacionalcatolicismo, esto es, la construcción de una identidad nacional inspirada en un catolicismo reaccionario. En el interés de Maravall se vislumbra, en cambio, la necesidad de escribir la historia de otro modo, fruto de otro momento histórico, en plena integración de España en lo que hoy constituye la UE.

Este punto de vista cobra renovado interés en un momento, el actual, de auge de un revisionismo historiográfico de tinte conservador que, en algunos casos, pretende rescatar algunos de los viejos planteamientos de una historiografía que se puede definir como filo-franquista o neofranquista. La obra de Maravall aparece ante ellos como un clásico que, más que explicarnos la historia tal como fue, puesto que esto es una quimera que solamente pretende el positivismo más ingenuo, ayudarnos a reflexionar sobre la persistencia y el desarrollo de algunos de los elementos que esbozó en su teoría del Barroco.

Bibliografía

Batalla, Pablo, *Los nuevos odres del nacionalismo español* (Gijón: Trea, 2021).

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2017).

Benjamin, Walter. “El origen del *trauerspiel* alemán”, en *Obras*. Libro I. Vol. 1 (Madrid: Abda Editores, 2010), 217-459.

Burke, Peter, *La revolución historiográfica francesa. La Escuela de los Annales: 1929-1989* (Barcelona: Gedisa, 1999).

Carpintero Capell, Heliodoro, “Ortega, Cervantes y las *Meditaciones del Quijote*”, *Revista de filosofía*, 30/2 (2005): 7-34.

Cuesta, Raimundo, *Unamuno, Azaña y Ortega. Tres luciérnagas en el ruedo ibérico* (Madrid: Visión Libros, 2022).

D’Ors, Eugenio, *Lo Barroco* (Madrid: Tecnos, 2002).

Gentile, Emilio, *Fascismo. Storia e interpretazione* (Roma: Laterza, 2014).

González García, Moisés, y Castignani, Hugo (coord.), *Filosofías del Barroco* (Madrid: Tecnos, 2020).

Griffin, Roger, *Fascismo* (Madrid: Alianza, 2019).

Grossi, Paolo, *El orden jurídico medieval* (Madrid: Marcial Pons, 1996).

Gutiérrez Simón, Rodolfo, “Velázquez y Cervantes en el sistema de Ortega: la asimilación de dos autores modernos en una filosofía ‘nada moderna’”, *Ingenium: Revista electrónica de pensamiento moderno y metodología en historia de las ideas*, 16 (2022): 37-45.

Higuera, Javier de la, “La alegoría barroca, figura de ingenio”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 10-2 (2022): 93-109.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX* (Barcelona: Crítica, 2000).

López Fanego, Otilia, “Maravall y la historiografía francesa”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Ejemplar dedicado a: Homenaje a José Antonio Maravall), 477-478 (1990): 153-168.

Lozano López, Juan Carlos, “La cultura simbólica en el Barroco”, en Concha Lomba y Juan Carlos Lozano (eds.), *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto* (Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza-Institución Fernando El Católico, 2014), 67-89.

Maravall, José Antonio, *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (Madrid: Alianza, 1987).

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel, 1986).

Maravall, José Antonio, “Esquema conceptual de la cultura barroca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273 (1973): 423-461.

Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad Barroca* (Barcelona: Crítica, 1972).

Méndez Rodríguez, Luis Rafael, “Un pintor ennoblecido: “La nobleza y lustroso linaje” de los padres de Velázquez”, *Laboratorio de arte*, 12 (1999): 535-541.

Mosse, George L., *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism* (Madison: University of Wisconsin Press, 2022).

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote y otros ensayos* (Madrid: Alianza, 2014).

Ortega y Gasset, José, *Obras completas. Tomo VII (1958-1959)* (Madrid: Revista de Occidente, 1970).

Paxton, Robert O., *The Anatomy of Fascism* (Nueva York: Alfred. A. Knopf, 2004).

Ramis-Barceló, Rafael, “La segunda escolástica: definición, etapas y propuesta de estudio”, en Langella, Simona y Ramis Barceló, Rafael (eds.) *¿Qué es la Segunda Escolástica?* (Madrid: Síndesis, 2023), 57-82.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispánico* (Madrid: Akal, 2012).

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1660* (Madrid: Cátedra, 2002).

Rodríguez de la Flor, Fernando, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999).

Straehle, Edgar, “La leyenda negra y los abusos de la memoria. Reflexiones sobre el nacionalismo historiográfico actual en España”, *Con-Ciencia Social (segunda época): Revista de crítica de la educación y de la cultura*, 7 (2024): 13-32.

Traverso, Enzo, *A sangre y fuego: de la Guerra civil europea* (Valencia: Universitat de Valencia, 2009).

Documentación

Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición. MPD. 182 a 193. Inquisición, 4454, Exp. 2.

Perfil académico

Gustavo Hernández Sánchez es doctor en Historia por la Universidad de Salamanca (Premio Extraordinario y Mención Internacional, 2017). Profesor de secundaria, funcionario de carrera, y profesor contratado a tiempo parcial en la Escuela Universitaria

de Relaciones Laborales, centro adscrito a la Universidad de Salamanca (España), donde participa como investigador colaborador en el GIR “Historia de los derechos humanos”, entre otros aspectos.

Academic Profile

Gustavo Hernández Sánchez holds a PhD in History (University of Salamanca, Special Award and International Mention, 2017). He is a secondary school teacher, civil servant, and part-time lecturer at the University School of Labor Relations, affiliated with the University of Salamanca (Spain), where he participates as a research collaborator in the GIR ‘History of Human Rights’, among other aspects.

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2025.

Fecha de aceptación: 25 noviembre de 2025.

Publicación: 31 diciembre de 2025.

Para citar este artículo, Gustavo Hernández Sánchez, “Ortega y Maravall sobre Velázquez: cómo definir el Barroco hispánico”, *Historiografías*, 30 (julio-diciembre 2025), pp. 8-24