

### COLECCIÓN VELAZQUEÑA

Estudios sobre la vida, la obra y la fortuna crítica e iconográfica de Velázquez:

- Recopilaciones de textos dispersos de destacados especialistas
- Nuevas investigaciones y perspectivas
- Antologías críticas sobre sus obras maestras

### TÍTULOS PUBLICADOS

ESTUDIOS COMPLETOS SOBRE VELÁZQUEZ / COMPLETE STUDIES ON VELÁZQUEZ, por Enriqueta Harris

VELÁZQUEZ, FORMA Y REFORMA, por Martin Warnke

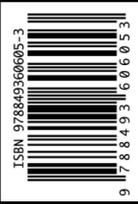
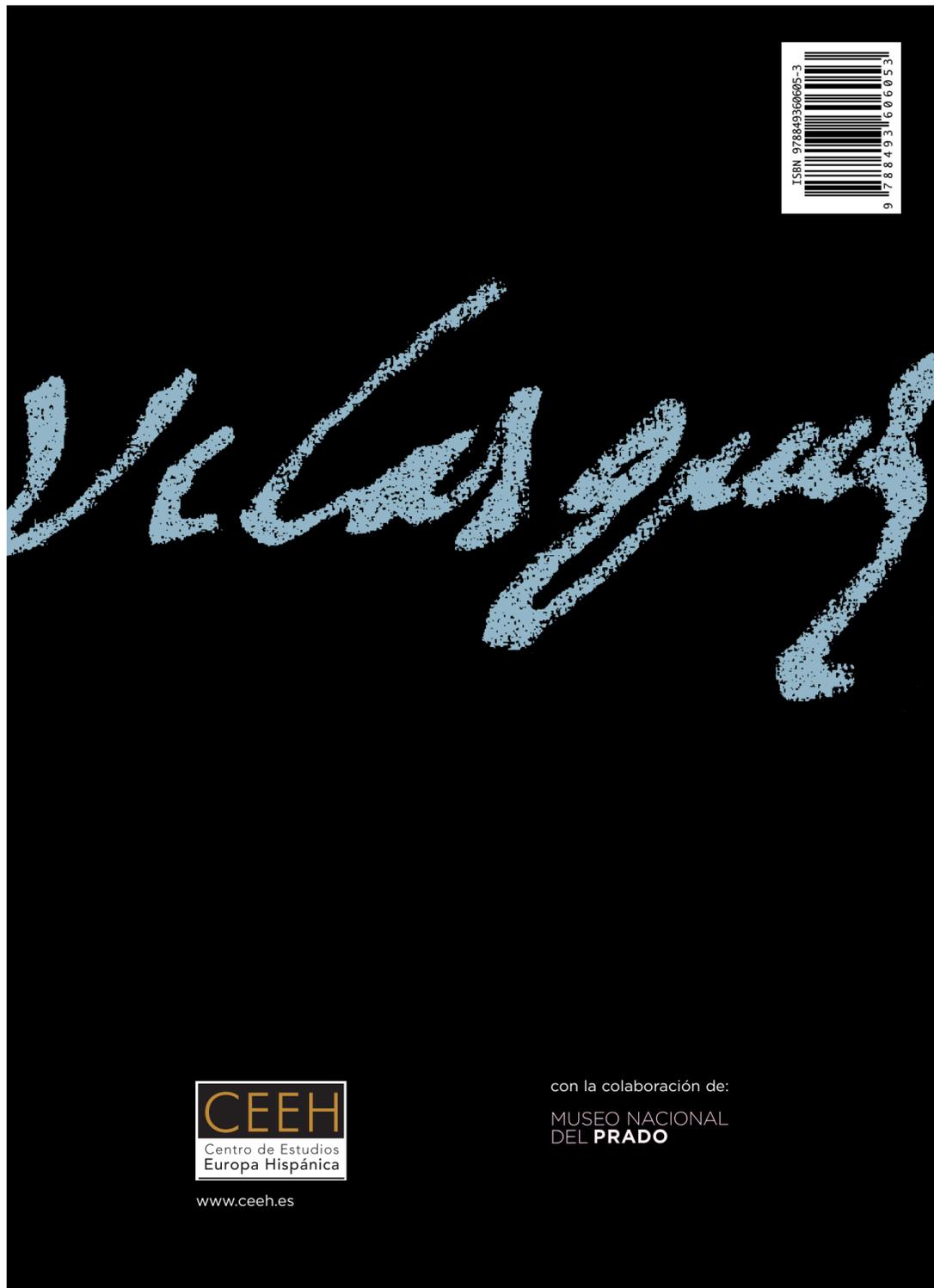
ESTUDIOS COMPLETOS SOBRE VELÁZQUEZ, por Diego Angulo

VENUS ANTE EL ESPEJO. VELÁZQUEZ Y EL DESNUDO, por Andreas Prater

### PRÓXIMOS TÍTULOS

POR LA FUERZA DEL ARTE. VELÁZQUEZ Y OTROS, por Svetlana Alpers

COLECCIÓN  
*Velázquez*  
VELAZQUEÑA



JONATHAN BROWN

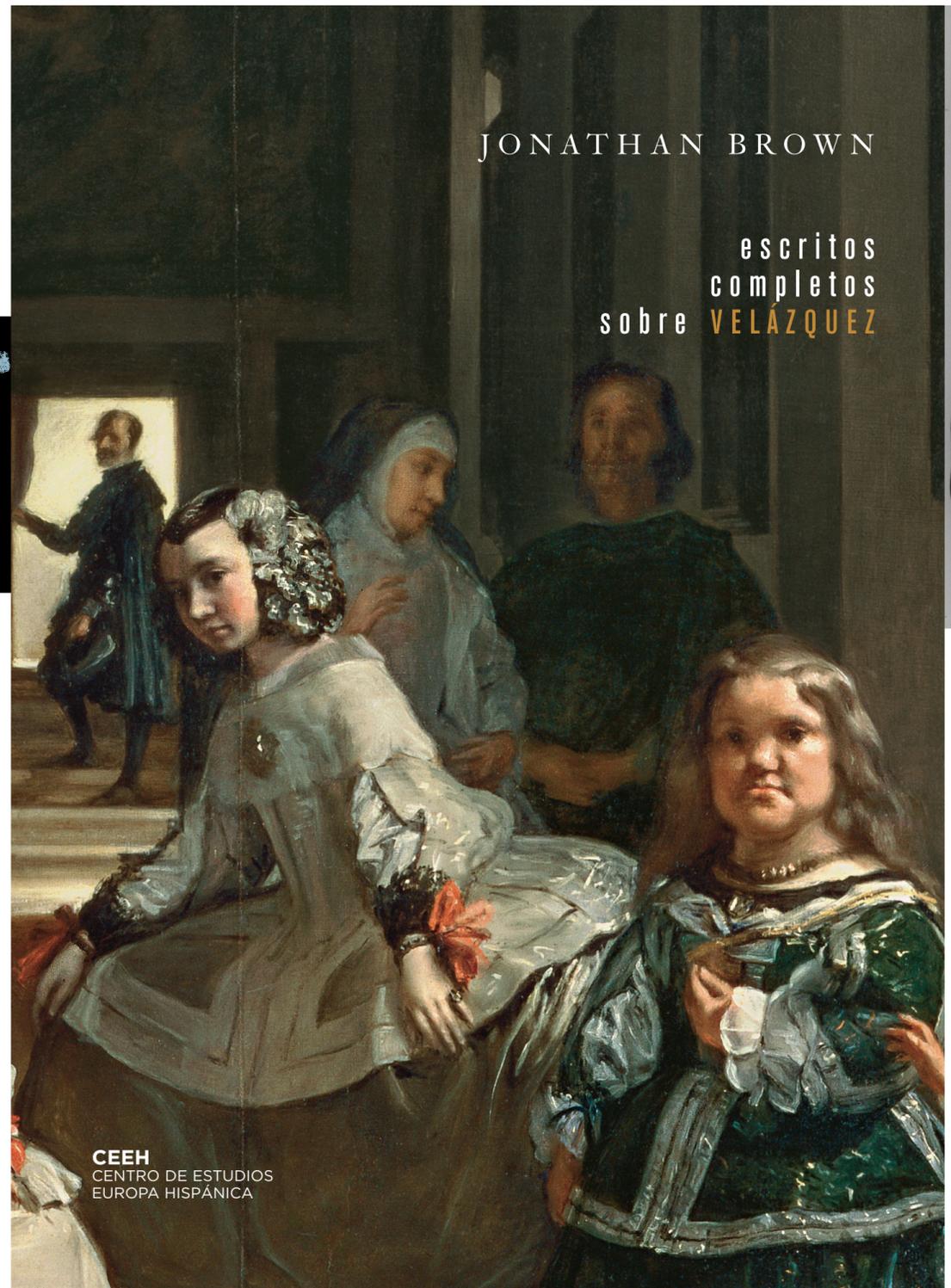
*Velázquez*

*Escritos completos sobre Velázquez*



www.ceeh.es

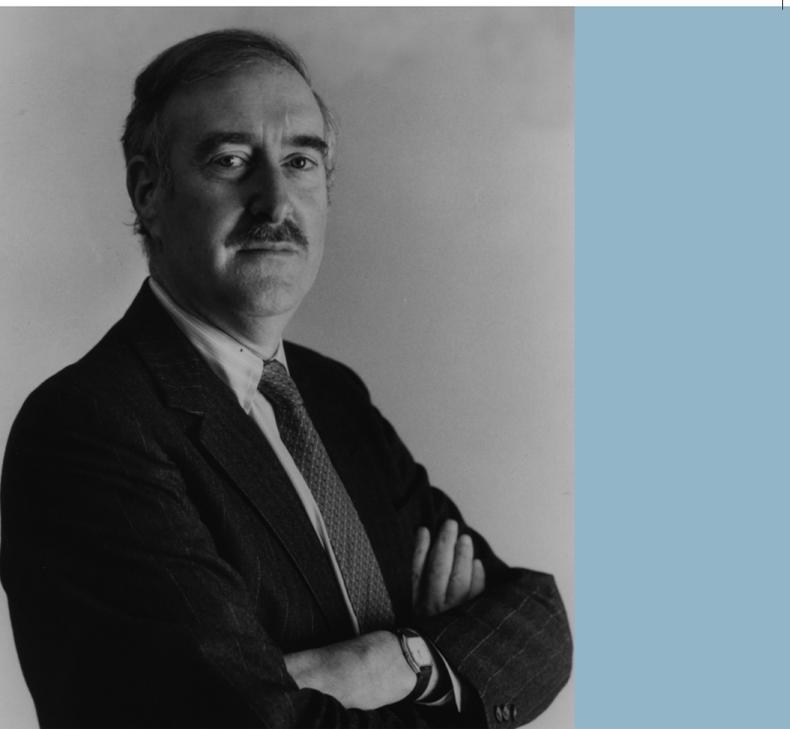
con la colaboración de:  
MUSEO NACIONAL DEL PRADO



JONATHAN BROWN

escritos  
completos  
sobre VELÁZQUEZ

CEEH  
CENTRO DE ESTUDIOS  
EUROPA HISPÁNICA



### JONATHAN BROWN

Jonathan Brown está considerado como uno de los grandes especialistas en la pintura española del Siglo de Oro y en Velázquez. A éste ha dedicado *Velázquez. Pintor y cortesano* (1986) y *Velázquez. La técnica del genio* (1998), con Carmen Garrido. Ha estudiado también el arte de las cortes europeas, sobre el que ha publicado junto con John H. Elliott un estudio fundamental: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (1ª ed. española 1981; ed. revisada 2003). Jonathan Brown es Carroll and Milton Petrie Professor of Fine Arts en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York.

Reúne este libro 32 textos sobre Velázquez aparecidos entre 1964 y 2006 en publicaciones académicas, catálogos de exposición y periódicos y revistas generales. Un número de ellos se edita aquí en español por primera vez. El conjunto es fruto de la larga dedicación de Jonathan Brown a la vida y las obras del gran pintor español, y recoge también sus opiniones sobre muchos de los intentos de resolver los misterios que suscitan los cuadros de este enigmático artista. Todas estas cuestiones se abordan en el último de los ensayos, «Velázquez, hoy y mañana», inédito hasta ahora.

Hay dos temas que dan unidad al conjunto de ensayos. Velázquez fue pintor de la corte de Felipe IV, y la cambiante relación que mantuvo con el monarca es el marco en el que se ha de interpretar la carrera del artista. El elemento central de esa relación son *Las Meninas*, a las que Brown dedica dos largos ensayos: el ya clásico «Sobre el significado de *Las Meninas*» (1978) y «*Las Meninas* como obra maestra» (1999).

El segundo tema es la cuestión de las atribuciones y el problema conexo de la innovadora técnica del artista. Velázquez no fue un pintor prolífico. Como la mayor parte de sus obras seguras se halla hoy en museos, y como el precio de las grandes pinturas sigue batiendo récords, determinar qué nuevas obras son auténticas es una tarea cada vez más polémica. En este libro, Brown se ocupa de este tema en su más amplia dimensión y participa en el debate sobre algunas atribuciones concretas.



Delante de *Las Meninas*, Museo del Prado, diciembre de 1990. Foto *El País*.

# SOBRE EL ORIGEN DE *LAS LANZAS* 1964

En los estudios sobre Velázquez sigue sin resolver la cuestión de las fuentes de su magnífica pintura histórica *La rendición de Breda* (Madrid, Prado; fig. 1). Desde que en 1888 Carl Justi advirtiera semejanza entre su composición y la de un lienzo de Rubens, *El encuentro de Fernando de Hungría y el cardenal-infante Fernando en Nördlingen* (Viena, Kunsthistorisches Museum; fig. 2), se han sugerido varias hipótesis sobre el estímulo que la hizo brotar<sup>1</sup>. A efectos prácticos el problema se ha centrado en los grupos del primer término de la obra, ya que en lo tocante a la topografía está fuera de discusión que Velázquez consultó el grabado monumental donde Callot había representado el campo de batalla de Breda<sup>2</sup>. Si el problema ha dado lugar a soluciones diversas, muchas aparentemente de igual mérito, hay que achacarlo al carácter recurrente del motivo principal, dos figuras centrales en actitud de afectuoso acercamiento y flanqueadas a ambos lados por soldados con lanzas en posición de descanso. A falta de evidencias externas directas, la relativa vulgaridad de ese esquema compositivo parece vedar cualquier conclusión tajante sobre la elección del artista entre las distintas posibilidades que se le ofrecían. Con todo, en este momento puede ser útil hacer un repaso crítico del material conocido y añadirle otras alternativas, con la esperanza de apuntar el camino hacia una solución definitiva.

Un autor que dedicó recientemente un estudio sistemático a la cuestión deduce que la citada pintura de Rubens, que Justi fue el primero en señalar a este propósito, es sin lugar a dudas la fuente de *La rendición de Breda*<sup>3</sup>. Antes de él, sin embargo, al menos un autor había vacilado en postular un nexo entre las dos obras por razones de fecha, mientras que otro pensó, invirtiendo la dirección de la influencia, que la de Rubens era deudora de la de Velázquez<sup>4</sup>. Estas

<sup>1</sup> C. Justi, *Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888. La edición aquí empleada es la de Phaidon, Zürich, 1933, p. 364.

<sup>2</sup> F. Saxl, «Velasquez and Philip IV», en *Lectures*, Londres, 1957, pp. 311-324.

<sup>3</sup> O. Cederlöf, «Källorna till "Las Lanzas"», *Konsthistorisk Tidskrift*, XXVI (1957), pp. 43-62. Conviene advertir que varias fechas importantes están equivocadas

en el resumen del artículo que se ofrece en inglés, aunque en el propio texto son correctas.

<sup>4</sup> Esos autores son, respectivamente, D. Angulo Íñiguez, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947, p. 38 [reproducido en D. Angulo, *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, 2007, pp. 65-123], y W. Hager, *Diego Velázquez, Die Übergabe von Breda*, Stuttgart, 1956, pp. 19-20.



1. *La rendición de Breda*, óleo sobre lienzo, 307 x 367 cm. 1635. Madrid, Museo Nacional del Prado.

opiniones dispares surgen de ciertas cuestiones referentes a las fechas de uno y otro cuadro. El de Rubens se inspiró en sucesos subsiguientes a un hecho de armas de la guerra de los Treinta Años, la importante victoria ganada en Nördlingen, en los días 5 y 6 de septiembre de 1634, por las fuerzas conjuntas de Austria y España. Para honrar al comandante de las tropas españolas, que no era otro que el cardenal-infante Fernando, hermano de Felipe IV, el 13 de noviembre siguiente los ciudadanos de Amberes le invitaron a hacer una entrada triunfal en su ciudad. Entre las suntuosas decoraciones dispuestas al efecto había varios arcos triunfales ornados con pinturas de escenas apropiadas, una de ellas el encuentro de los dos Fernandos, todo ello diseñado por el artista principal de la ciudad, Pedro Pablo Rubens. Los festejos se programaron en un principio para enero de 1635, y los preparativos parecen haber estado terminados en el octavo día de ese mes como muy tarde<sup>5</sup>. Por lo tanto, la ejecución de la pintura de Rubens se

<sup>5</sup> Hay un resumen de estos hechos extraído de la

fuentes original (D. Aedo y Gallart, *Viaje del Infante Cardenal*



2. Pedro Pablo Rubens, *El encuentro de Fernando de Hungría y el cardenal-infante Fernando en Nördlingen*, óleo sobre lienzo, 328 x 388 cm. 1634-1635. Viena, Kunsthistorisches Museum.

puede situar entre el 13 de noviembre de 1634 (aunque seguramente no sería comenzada hasta pasado algún tiempo desde la invitación) y el 8 de enero de 1635.

*La rendición de Breda* se suele fechar en 1634-1635, datación por completo adecuada a todos los efectos excepto el que aquí nos ocupa. Esta pintura debía formar parte de un gran conjunto destinado a las paredes del Salón de Reinos del recién construido palacio del Buen Retiro. Se sabe que estaba terminada en abril de 1635, cuando el embajador de Florencia Serrano la describió en uno de sus despachos. Que esa fecha coincidiera en realidad con la terminación del cuadro, como infiere Cederlöf, es discutible. El peso de las evidencias circunstanciales (no ha aparecido ninguna documentación directa) favorece netamente una fecha de terminación en 1634. Hace muchos años Elías Tormo reunió y examinó las pruebas de las que entonces se disponía, y tras un cuidadoso repaso concluyó que apuntaban a 1634<sup>6</sup>.

*Don Fernando de Austria*, Amberes, 1635) en M. Rooses, *L'oeuvre de P.P. Rubens*, Amberes, 1890, vol. III pp. 292-294.

<sup>6</sup> E. Tormo, «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor», *Boletín de la*

Desde la aparición de su artículo han salido a la luz otros materiales que refuerzan su razonamiento. Ahora se sabe que, además de las tres batallas de Carducho, fechadas en 1634, también el ciclo de Hércules de Zurbarán y sus dos escenas militares se ejecutaron ese año<sup>7</sup>. El hecho de que se le llamara de Sevilla en el primer tercio de 1634 confirma que ése es el año crucial, y no es aventurado pensar que en su transcurso se realizara todo el conjunto pictórico. De ser así, la posibilidad de que hubiera algún contacto entre Rubens y Velázquez mientras planeaban sus respectivos cuadros queda muy reducida, si es que no descartada. Incluso se podría sostener que Velázquez hubiera terminado su obra antes de que Rubens comenzara la suya o cuando estaba a punto de hacerlo. Es muy probable que Hager tuviera esa idea cuando propuso que Rubens se había apoyado en *La rendición de Breda*. En cualquier caso el período de tiempo en que ese contacto se pudo producir es corto, aun en el supuesto de que Velázquez acabara de terminar su cuadro cuando lo vio el embajador de Florencia. Por consiguiente, cualquier relación hipotética entre las dos obras tendría que pasar por su inspiración en una fuente común.

Una posibilidad, mencionada de pasada por Hager en su librito, es la de que esa fuente fuera *La reconciliación de Jacob y Esaú* de Rubens (Múnich, Alte Pinakothek; fig. 3). Es interesante que esa pintura parezca ser una de las ocho que Rubens llevó consigo a Madrid en 1628, y se mencione en el inventario de la colección real en 1636<sup>8</sup>. Las tres composiciones tienen en común el esquema básico de los dos actores principales y el motivo de las lanzas a la izquierda. Los apretados lanceros y su agrupación informal se repiten tanto en la pintura posterior de Rubens como en *La rendición*. En cuanto a las dos obras de Rubens, además de una composición general semejante, sobre todo en la mitad izquierda, comparten el motivo del caballo encabritado que levanta la mano derecha, justo detrás de uno de los protagonistas. Por consiguiente, a esa composición anterior de Rubens podrían deberse las semejanzas entre la posterior y *La rendición*, y cabe añadirla también a la lista de fuentes posibles y parciales de esta última.

También en el arte gráfico se encuentran dos obras que pueden aspirar legítimamente a esa categoría. La xilografía de Bernard Salomon con el encuentro de Abraham y Melquisedec en los *Quadrins historiques de la Bible* (Lyon, 1553) ha sido la más citada como origen de la composición general de Velázquez desde que Paul Jamot la publicara en 1934<sup>9</sup>. La idea fue un tanto refinada por Martin Soria, para quien el grabado de Martin de Vos de 1579 sobre el mismo asunto era una fuente aún más probable, y que sin duda habría podido ser igual de eficaz si

*Sociedad Española de Excursiones*, XIX (1911), pp. 274-280. Reproducido en *idem*, *Pintura, escultura y arquitectura en España*, Madrid, 1949, pp. 127-246.

<sup>7</sup> M.L. Caturla, «Zurbarán en el Salón de Reinos», *Archivo Español de Arte*, XVIII (1945), pp. 292-300.

<sup>8</sup> Un boceto al óleo para la pintura estaba en la colección de Sir Felix Cassel en Luton (Bedfordshire)

cuando lo publicó L. van Puyvelde, *Les esquisses de Rubens*, Basilea, 1940, p. 70. Puyvelde lo fechó hacia 1618, lo que concordaría con la datación de Rooses para la pintura, que él atribuye a un ayudante, en 1615-1620.

<sup>9</sup> P. Jamot, «Shakespeare et Velasquez», *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> série, XI (1934), pp. 122-123.



3. Pedro Pablo Rubens, *La reconciliación de Jacob y Esaú*, óleo sobre lienzo, 328 x 279 cm. Hacia 1624. Múnich, Alte Pinakothek.

# SOBRE EL SIGNIFICADO DE *LAS MENINAS*\*

## 1978

*Las Meninas* (fig. 1), pintura tan sutil como ambigua, ha sido reconocida durante largo tiempo como una de las obras maestras del arte occidental, un *tour de force* pictórico rara vez igualado y nunca superado. Pero, si intentamos explicar en qué consiste su grandeza, pronto comprobaremos que ésta elude tanto una comprensión intuitiva como racional. La razón de la aparente paradoja reside fundamentalmente en la contradicción entre forma y contenido que encierra. Por su propio tamaño y virtuosismo insuperable, *Las Meninas* se presenta a nuestra atención como obra maestra por derecho propio. Y sin embargo su tema no puede ser menos aparatoso: un retrato de grupo informal en el estudio del artista. Fritz Saxl supo expresar bien la paradoja al escribir: «lo que nos desconcierta profundamente es la sensación que nos invade de que lo que podría ser tema de una instantánea ha sido metamorfoseado por Velázquez en pintura cortesana representativa»<sup>1</sup>. Tal tensión entre forma y contenido justifica la irresistible fascinación que el cuadro ha ejercido sobre escritores de cualquier género. Críticos, eruditos, poetas, autores teatrales y filósofos, todos han intentado llegar a su esencia, buscando una explicación verdaderamente definitiva de su significado; y al final lo único que han comprobado es que la pintura ha sabido sortear cada una de las trampas intelectuales que se le tendían con todo cuidado. A la vista de las circunstancias y mientras no aparezca documentación concluyente, debemos admitir que ninguna interpretación individual podrá jamás dar respuesta a cada uno de los aspectos implicados. Como acontece a toda gran obra de arte, el tiempo no desgasta a *Las Meninas*, sino que la enriquece, permaneciendo siempre llena de vitalidad. Por las mismas razones, cada generación debe aceptar el desafío de interpretarla dentro de ese proceso de revitalización perpetua. Es en este espíritu como se han escrito y concebido las siguientes páginas.

\* Las ideas que proponemos en el presente estudio fueron expuestas originalmente en una conferencia pública, pronunciada el 16 de octubre de 1973 en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York. Posteriormente volverían a ser formuladas, en forma

abreviada, en una comunicación leída con motivo del Congreso Anual de la College Arts Association of America, en enero de 1974.

<sup>1</sup> F. Saxl, «Velázquez and Philip IV», en *Lectures*, Londres, 1957, pp. 311-324.

Sabemos desde hace mucho tiempo quiénes son los personajes de *Las Meninas*; en 1724, Palomino consiguió identificar prácticamente a todas las personas que aparecen en el lienzo<sup>2</sup>. En el centro del primer plano se encuentra la infanta Margarita María, atendida por dos damas de honor o *meninas*: la de la izquierda es María Agustina Sarmiento, quien le ofrece a beber agua en una jarra de barro; la del otro lado es Isabel de Velasco. En el ángulo derecho están los enanos Maribárbola y Nicolás Pertusato. El plano medio lo ocupan doña Marcela de Ulloa, señora de honor, y un guardadamas sin identificar, y, tras ellos, en la puerta abierta, José Nieto, aposentador de la reina. El lado izquierdo lo domina un gran lienzo ante el que se encuentra el pintor. Finalmente, en la pared del fondo podemos ver, reflejadas en un espejo, las imágenes de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria. Según las noticias que da Palomino, la acción transcurre en la «galería del cuarto bajo del Príncipe», llamada también «pieza principal» porque había sido la sala más importante del apartamento del segundo piso que en su día ocupara el príncipe Baltasar Carlos<sup>3</sup>.

Pero, allí donde termina el camino de la descripción, los intentos de comprensión se pierden en un bosque de especulaciones. De hecho, nadie se pone de acuerdo básicamente sobre qué hacen las figuras o por qué razón se ha formado el grupo. Las primeras referencias al lienzo tampoco ofrecen pistas<sup>4</sup>. En el inventario de palacio de 1666 se titula el cuadro «Su Alteza la Emperatriz con sus damas y un enano». En 1734 se lo menciona como «La familia del rey Felipe IV». Ambos títulos son ejemplos típicos de las imprecisas descripciones empleadas por el personal de la corte que elaboraba inventarios reales, y que sólo de un modo muy general podemos emplear con fines de identificación. Hasta 1843 no se llamó *Las Meninas*, cuando Pedro de Madrazo lo incluyó así en el catálogo del Prado. El anteponer los sirvientes a sus amos surgió quizás de modo inconsciente del ambiente republicano característico de la Europa del siglo XIX, pero, en cualquier caso, el nuevo título no revela más que los anteriores.

A fines del siglo XIX se formularía la primera interpretación significativa del lienzo, al que se consideró entonces una pintura de género de inigualada espontaneidad y verosimilitud. Representante por antonomasia de la lectura «impresionista» es la descripción que ofrece Carl Justi en su obra clásica *Velázquez und sein Jahrhundert*<sup>5</sup>. Para Justi y sus contemporáneos, *Las Meninas* era una instantánea de la vida de palacio, captada con fidelidad pluscuamperfecta por un maestro de la observación objetiva; en cierto sentido, comparable a una fotografía por su capacidad para reproducir sin distorsión un acontecimiento casual carente de significado

<sup>2</sup> A.A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), 3 vols., Madrid, 1947, pp. 920-922.

<sup>3</sup> Para una exposición detallada de la identificación de la habitación, véase más adelante.

<sup>4</sup> Aparecen compiladas en el útil libro de F.J. Sánchez Cantón, *Velázquez: Las Meninas y sus personajes*,

Barcelona, 1943.

<sup>5</sup> C. Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1943, pp. 731-743. El análisis que ofrecemos seguidamente de la bibliografía sobre *Las Meninas* no pretende ser exhaustivo sino tan sólo recapitular las líneas principales de pensamiento sobre esta obra.

mismas reglas. El primero de sus presupuestos no tiene consistencia histórica, pero el segundo es sencillamente falso. Lo que es más interesante, pronto se hizo patente que la perspectiva del cuadro podía trazarse de varias maneras distintas. En los números sucesivos de *Arquitectura* otros arquitectos e ingenieros fueron criticando los dibujos de Moya y los suyos respectivos hasta llegar a un punto en que el método en su totalidad resultó gravemente comprometido<sup>9</sup>. Pese a ello, los seguidores de Moya entre los historiadores del arte y hombres de letras no han perdido la esperanza y han seguido buscando el significado de la pintura en las diferencias que existen entre la realidad según se revela en la perspectiva y según la interpreta Velázquez. Sus explicaciones constituyen, en el mejor de los casos, simples *jeux d'esprit*, y, en el peor, ejemplos de los monstruos que produce el sueño de la razón<sup>10</sup>.

La vía de aproximación más reciente depende fundamentalmente de la interpretación que ofrece Tolnay de *Las Meninas* como exposición ideológica, aunque ahora relativa al *status* social del arte de la pintura. Esta hipótesis ha sido sugerida primero por Martín Soria y posteriormente desarrollada en un breve ensayo por Arturo del Hoyo y en excelentes artículos de Halldor Soehner y George Kubler<sup>11</sup>. Como veremos más adelante, tal idea está claramente materializada en *Las Meninas*, pero ni este enfoque ni ningún otro por sí solo han conseguido explicar suficientemente el impacto abrumador que produce tan espléndida pintura.

Sean cuales fueren las diferencias entre los participantes en este debate, sobre un punto ha existido siempre unanimidad: *Las Meninas* no es solamente un gran cuadro, es también la obra maestra de Velázquez. Es, desde luego, poco frecuente que exista tal unanimidad respecto a la obra de un artista importante, y si ocurre quizás se deba a que, desde

<sup>9</sup> Véase especialmente C. de Inza, «Prosiguen las pesquisas», *Arquitectura*, 3 (1961), pp. 44-48.

<sup>10</sup> Como ejemplo, merecen citarse: A. Buero Vallejo, «El espejo de *Las Meninas*», *Revista de Occidente*, 31 (1970), pp. 136-166, y B. Mestre Fiol, «El "espejo referencial" en la pintura de Velázquez», *Traza y Baza*, 2 (1973), pp. 15-36, y 3 (1973), pp. 75-100. En ambos artículos se concede una importancia desmesurada al espejo como auxiliar en la realización de la pintura. El reciente libro de A. del Campo, *La magia de Las Meninas. Una iconología velazqueña*, Madrid, 1978, contiene destellos interesantes de penetración sobre la pintura, pero lleva el enfoque científico a extremos inverosímiles.

<sup>11</sup> G. Kubler y M. Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, Harmondsworth, 1951, p. 268. A. del Hoyo, «El conceptismo de Velázquez (ante *Las Meninas*)», *Ínsula* (15 de mayo de 1960), pp. 4 y 13, se muestra en parte atraído por la «hipótesis del espejo», pero revela, por otro lado, una clara comprensión de lo que implica la presencia del rey y la reina. H. Soehner, «Las Meninas», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 16 (1965), pp. 149-169, realiza un prolijo análisis «afectivo» de la pintura, pero también la sitúa claramente

en su contexto histórico. G. Kubler, «Three Remarks on the Meninas», *The Art Bulletin*, 48 (1966), pp. 212-214, presenta, al igual que los otros autores recién mencionados, interesantes revelaciones sobre la pintura que, en cierta medida, anticipan algunas de las ideas que exponemos aquí. Kubler, además, propone una posible fuente de inspiración visual de la obra, una miniatura de fines del siglo XVI de Hans Mielich, ilustración de los *Psalmi Pœnitentiales* de Orlando di Lasso. El tema de la inspiración visual de *Las Meninas* es frustrante, y lo más probable es que nunca pueda llegarse a una conclusión definitiva, dado el carácter sintético de la pintura. En un mimético artículo titulado «Velázquez and *Las Meninas*», *The Art Bulletin*, 57 (1975), pp. 225-246, Madlyn M. Kahr intenta, poco convincentemente, elaborar la interesante sugerencia, propuesta por primera vez por M. Winner, «Gemälte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbet's "Allégorie réelle" und der Tradition», *Jahrbuch der Berliner Museen*, de que la composición está inspirada por las «galerías de pinturas» flamencas. Como exponemos más adelante, tal hipótesis ignora el hecho de que el escenario del cuadro reproduce con toda fidelidad una habitación específica del Alcázar.

el principio, la intención fue hacer una pintura fuera de lo ordinario: casi podemos sentir la voluntad de maravillar al espectador, que hace de ella algo único en la obra del artista. El tamaño, la compleja composición, la insuperable técnica, son todos signos que denotan la voluntad deliberada de crear una pieza de exposición. Y, si ello es así, entonces quizás hayamos identificado la pregunta más importante que podemos hacernos sobre *Las Meninas*: ¿qué esperaba Velázquez demostrar con tan prodigiosa exhibición de su talento?

Pero antes de explorar determinados aspectos de la pintura que pueden ayudarnos a encontrar la respuesta, es importante resolver un problema fundamental: ¿qué es lo que sucede dentro del cuadro? Se han propuesto diversas explicaciones, de ellas la más plausible y coherente es la de Soehner, aunque necesite de algunos retoques<sup>12</sup>. El análisis del «argumento» arranca de una de las cualidades más llamativas de la obra: la sensación de movimiento paralizado que se deduce de las actitudes y miradas de los personajes<sup>13</sup>. Seguramente es esta cualidad, junto con la sutil representación del espacio y de la atmósfera, la que ha sugerido su comparación con una fotografía a incontables escritores, y la que le otorga ese sabor incontestablemente «moderno» que explica la popularidad de la pintura en nuestros días. Otro aspecto peculiar, y que debemos tener igualmente en cuenta antes de intentar reconstruir la acción, es la mirada que dirigen hacia fuera tres de las figuras. Ambas observaciones nos están indicando la estructura subyacente a la acción descrita por *Las Meninas*. Un grupo de gente está haciendo algo que es interrumpido por alguna otra cosa que sucede fuera de los límites de la pintura. Si aceptamos este análisis del momento pictórico y lo integramos con la acción específica de los personajes, veremos cómo se desarrolla el siguiente argumento.

La infanta ha venido para ver trabajar al artista. En algún momento, antes de que se suba el «telón», ha pedido agua, que ahora le ofrece la dama de la izquierda. En el momento en que ésta le acerca a la princesa una pequeña jarra, el rey y la reina entran en la habitación, reflejándose en el espejo del fondo. Una a una, aunque no simultáneamente, las personas congregadas comienzan a reaccionar ante la presencia real. La dama de la derecha, que ha sido la primera en verlos, comienza a hacer una reverencia. Velázquez ha notado también su aparición y para en medio del trabajo, con un gesto como si fuera a soltar paleta y pincel. Maribárbola, al igual que Velázquez, también acaba de percatarse de la presencia de las personas reales, pero no ha tenido tiempo todavía para reaccionar. La princesa, que ha estado viendo a Nicolás Pertusato jugar con el perro, mira de repente hacia la izquierda, en dirección a

<sup>12</sup> Soehner, *op. cit.* (nota 11), p. 149, reconoce que el germen de la idea fue expuesto por primera vez por K. Gerstenberg, *Diego Velázquez*, Múnich y Berlín, 1957, pp. 190-198.

<sup>13</sup> El recurso de «congelar el movimiento» fue empleado por Velázquez en otras composiciones de

numerosas figuras (por ejemplo, *La rendición de Breda*, *La fábula de Aracne*), al igual que aquí, a fin de aumentar la verosimilitud del suceso representado. Una analogía exacta podemos encontrarla en la técnica empleada por Rembrandt en obras tan famosas como *La ronda de noche* o *Los síndicos*.

sus padres, aunque su cabeza permanece vuelta en dirección al enano. Ésta es la razón del extraño efecto de dislocación entre la posición de la cabeza y la dirección de su mirada. Finalmente, Isabel de Velasco, ocupada en servir agua a la princesa, no se ha dado cuenta todavía de la presencia de los monarcas, lo mismo que le acontece a la señora de honor, en conversación momentánea con el guardadamas, el cual, por su parte, sí acaba de percatarse.

Esta descripción de lo que sucede no sólo explica el efecto de instantaneidad y aclara las actitudes de las figuras, sino que además confirma el hecho de que el espejo de la pared posterior refleja las personas del rey y la reina. Es decir, que éstas están físicamente presentes en la habitación, hecho que Velázquez subraya convirtiéndolas en catalizadores de la acción; por decirlo de algún modo, todos los ojos se fijan o están a punto de fijarse en Felipe IV y su esposa. El atavío y actitud del aposentador de la reina nos confirman la presencia real (fig. 2). Según la etiqueta de la corte, el aposentador tenía que estar «al servicio de Su Majestad, con capa pero sin espada ni sombrero, para abrir las puertas según se le ordene»<sup>14</sup>. Aunque José Nieto sea poco más que una silueta borrosa, podemos distinguir claramente el sombrero en su mano izquierda y la capa echada sobre los hombros; está de pie frente a la puerta que acaba de abrir y por la que, enseguida, van a pasar el rey y la reina. Velázquez nos ha proporcionado, pues, numerosas, aunque sutiles, indicaciones de cuál es el factor crucial de la pintura: la epifanía real.

La significación de este hecho resulta clara cuando nos damos cuenta de que lo que se nos muestra es un suceso extraordinario y, quizás, sin precedentes. Apenas podemos recordar pintura alguna anterior en que se haya representado juntos a un monarca vivo y a un pintor en plena tarea<sup>15</sup>. Por supuesto, Velázquez nos muestra al rey y a la reina indirectamente, por cortesía a su elevada posición, aunque la infanta, igualmente un personaje real, se exhiba en plena vista. Igualmente por razones de decoro, Velázquez no ha utilizado para la escena la habitación que usaba como estudio, sino una sala mayor y más solemne situada muy cerca de aquélla. Gracias a la presencia del caballete, el salón queda metamorfoseado temporalmente en taller del artista, aunque no fuera ése su lugar habitual de trabajo<sup>16</sup>. Pero el significado de tales concesiones a la

<sup>14</sup> *Etiquetas generales de la Casa Real del Rey Nuestro Señor para el uso y ejercicio de los ofizios de sus criados*, Biblioteca Nacional de Madrid, sign. 10666, p. 126. Sobre una exposición más detallada de las etiquetas y de las obligaciones de los aposentadores, se hablará más adelante. El rey y la reina mantenían casas separadas, organizadas según estructuras paralelas. Véase D. de la Válgoma y Díaz-Varela, *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*, Madrid, 1958. El hecho de que Velázquez, aposentador del rey y, por tanto, el equivalente de Nieto, esté pintando mientras que éste tiene que realizar las obligaciones del cargo quizás sea un modo sutil de indicar que su categoría de pintor le daba un lugar más elevado en la corte. Más adelante se tratará de *Las Meninas* en relación con la posición social de los pintores

en la España del siglo XVII.

<sup>15</sup> La única representación anterior de un monarca en el estudio de un pintor que conozco es el xilgrabado de Hans Burgkmair en el Weisskunig (h. 1514-1519), que reproduce Michael Levey en *Painting at Court*, Londres, 1971, fig. 96. Pero en el grabado, encargado por Maximiliano I, el objetivo es glorificar al rey como mecenas de las artes, no al pintor como artista digno de reyes.

<sup>16</sup> Ha existido bastante confusión sobre la identificación de esta estancia, pese a que Palomino, que es generalmente considerado fuente de información fiable sobre el cuadro, la denomina «galería del cuarto del Príncipe». La confusión se debe a que el estudio del pintor de cámara se trasladó después de 1646. Según los planos



2. *Las Meninas*, detalle con José de Nieto.