

Iconografía y semiótica. Una obra de Velázquez Iconography and some semiotic concepts. One Velazquez's work

Carmen V. VIDAURRE
Benémerita Universidad de Guadalajara
vidaurrecarmenv@gmail.com

Recibido: 13/07/2015
Aceptado: 18/12/2015

Resumen: Estudio de una de las imágenes más famosas de la pintura, conocida como *Las Meninas*, en el que se aplican algunos conceptos semióticos para identificar fenómenos relacionados con una serie de prácticas y concepciones culturales vigentes en la época de producción del lienzo, que se expresan en la particular organización de los signos pictóricos, en los elementos técnicos, temáticos y en los recursos utilizados en el lienzo, en el que de Diego Velázquez enfatizó la capacidad narrativa e ilusionista de la imagen, y la expresión de una dimensión temporal y dinámica del acontecer.

Palabras clave: Pintura española, Las Menina, concepciones estéticas, Barroco

Abstract: A study of one of the most famous Spanish pictures, known as “Las Meninas”, in which some semiotic concepts are applied to identify textual phenomena with a series of practices and cultural conceptions revealed in the production of canvas, that are expressed in the particular organization of the pictorial signs, in the technical and thematical elements, resources used in the canvas, in which Diego de Silva and Velázquez emphasized the narrative capacity and illusions of the image, and the expression of a temporal dimension and the dynamic happenings.

Key Words: Spanish Painting, Las Meninas, Aesthetic concepts, Baroque.

Sumario: 1. Aclaraciones. 2. Estudio. 3. Conclusiones. Fuentes y Bibliografía

* * *

1. Aclaraciones

Nuestro propósito es realizar un ejercicio analítico orientado a poner a prueba algunos conceptos semióticos básicos, centrándonos también en la narratividad de la imagen, y esto es lo que delimita metodológicamente los alcances de este trabajo.

Nos adscribimos a una aplicación del método que toma en cuenta el contexto de la obra, por lo que le concedemos notable importancia a los códigos de representación y significación vigentes en el entorno sociocultural en el cual el lienzo se produjo. Procuramos emplear terminología metodológica solo cuando lo consideramos extremadamente necesario. Una vez aclarado lo anterior, podemos pasar a nuestro objeto de estudio: la obra conocida como *Las Meninas*, de Diego de Silva y Velázquez.

2. Estudio

Generalmente, el título de una obra constituye una clave para su análisis; sin embargo, en la época de producción de la pintura que analizamos muchos autores no daban título a sus obras. Sobre el título del cuadro, hay que decir que este trabajo de Velázquez figuraba, según José López Rey, en los inventarios del Alcázar de Madrid como «El Cuadro de la Familia» (inventario de 1666)¹ con el texto: “Cuadro de la familia real que representa a la infanta Margarita con sus damiselas de honor y una enana, de Velázquez”. Sin embargo, según Francisco Calvo Serraller², en el inventario del Alcázar de 1666, la obra se menciona como “Retrato de la señora emperatriz con sus damas y una enana”, y el mismo autor indica que de esta misma forma se le refiere en los inventarios sucesivos hasta el año 1700. Por su parte, Fernando Marías señala:

En el inventario de las obras del Alcázar de Madrid de 1666, realizado a la muerte de Felipe IV por los pintores Juan Bautista Martínez del Mazo –yerno de Velázquez— y Sebastián de Herrera Bernuevo, se nos indica que nos encontraríamos ante *una pintura de quatro baras y media de alto y tres y media de ancho con su marco de talla dorado retratando a la señora emperatriz*³ con sus damas y una enana de mano de Diego Belázquez, tasándose en 1 500 ducados [...] en el inventario de 1686 [...] la descripción no es muy distinta [...]. Todavía en 1701 se seguía manteniendo esta interpretación...⁴

Más tarde la obra aparece con el título de «La familia de Felipe IV» (inventario de 1794)⁵ y, cuando se le citaba en el palacio real, se le titulaba “La Familia”⁶. Después figuraría catalogada en el Museo del Prado, en 1843, por el entonces director del Museo, José de Madrazo, con el nombre de «Las Meninas»⁷. Este título le fue impuesto por referencia a dos personajes que

¹ José, López-Rey, *Velázquez, la obra completa*, Colonia, Tachen, 2001, 416 pp.

² Investigador para el Museo del Prado.

³ Cuando Velázquez pintó la obra, la infanta no era emperatriz, se hace aquí presente el contexto de los autores del inventario, mediante la referencia.

⁴ Fernando Marías, “El género de Las Meninas: los servicios de la familia”, en *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995, p. 247.

⁵ LÓPEZ-REY, 2001: 310.

⁶ Francisco Calvo Serraller, página de internet del Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/meninas-o-la-familia-de-felipe-iv-las-velazquez/>

⁷ Director del Museo del Prado entre 1838-1857. Consultar: M. Madrazo, *Historia del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945, 301 pp.; y P. Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, Tipografía Cervantes, 1920, 540 pp.

figuran en el lienzo y apoyándose en la descripción que hace el pintor y escritor Antonio Palomino de Velasco en *Museo pictórico*⁸, quien identifica a la mayoría de los personajes representados en la obra. En 1700 Luca Giordano la llamó: la “Teología de la pintura”⁹.

Aunque el título de la obra no desempeña aquí la función que Gérard Genette¹⁰ ha observado en otros textos, porque no corresponde a un título en sentido estricto, las denominaciones dadas a la obra nos indican interpretaciones que se le dieron en distintas épocas, y que constituían una definición sintética de lo que representaba el texto pictórico para sus receptores, por lo que no podemos ignorarlas. Un aspecto particular llama nuestra atención en ellas, salvo en la última, pues la mayoría considera la obra como un retrato, cuando en un sentido estricto se trata de una escena (con varios retratos). El retrato nos ofrece las características de un personaje, la escena representa una acción o una serie de acciones. Es indudable que este tipo de distinciones, entre retrato y escena no necesariamente se traducían en los títulos de las obras en la época, una época en la que numerosas escenas mitológicas, religiosas, alegóricas, eran denominadas por los nombres de los protagonistas de la acción representada; pero, también es indudable que aunque esta diferencia no se tradujera en términos de la denominación de la obra, era perceptible, tanto para quien la representaba en un lienzo, como para quien la observaba.

Aunque las acciones congeladas que realizan los distintos personajes son visibles en la obra, la cadena de antecedentes y consecuentes, potencialmente relacionables con ellas, es uno de los motivos de mayores desacuerdos y controversias entre los estudiosos del lienzo. Esto podría parecer intrascendente; pero no lo es, porque como observó Vladimir Propp en sus estudios morfológicos del relato, lo que da significado a una acción es la relación que dicha acción tiene con el resto de las acciones que la preceden y la siguen, y también porque la forma en que se han representado las diversas acciones simultáneas hace que se destaque la importancia de las acciones presumiblemente previas y potencialmente posteriores a lo representado. No en vano, muchas de las lecturas que se han hecho de la obra derivan de la particular respuesta que se le ha dado a las interrogantes que esta representación plantea, tanto por lo que se refiere a las acciones no “explícitas”, como a la identidad de quienes las realizarían.

En la obra vemos, en el escenario interior de una habitación iluminada por luz natural, algunos muros de los que cuelgan diversos cuadros poco nítidos, salvo uno de ellos que es también más luminoso que el resto, además figuran: un conjunto de personajes “actuando”, al centro aparece una niña de pie y vista de

⁸ Antonio, Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica* [1715-1724], t. III, Madrid, Aguilar, 1988, 598 pp.

⁹ Fernando Marías, “Introducción”, en *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995, p. 13; Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999, 737 pp.

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, 519 pp.

frente; a su lado, una joven de rodillas, que la mira y le ofrece un jarro (un búcaro sobre un plato de metal). La joven de rodillas mira a la niña, que debería mirar hacia donde la joven le ofrece el recipiente (especialmente por la proximidad de la muchacha); pero la niña mira hacia otra parte, lo que debe ser interpretado como la respuesta a algo que la distrajo e interrumpió la acción de recibir el pequeño jarro. Al otro lado de la niña, otra joven es representada mirando también hacia el frente, mientras inclina la parte superior de su cuerpo, en un gesto que inicia una reverencia, según los códigos de la época. Una enana a su lado, mira también hacia el frente, su mano izquierda está colocada sobre su pecho, gesto también de reverencia en ese contexto social. Delante de la enana figura un perro, al que otro pequeño personaje coloca un pie sobre el lomo, sin que se represente la reacción del animal, observado y pisado por el pequeño personaje. En el extremo opuesto del lienzo se puede ver la parte posterior de un gran lienzo, en un plano posterior a este hay un hombre de pie que mira al frente, mientras sostiene en una mano un pincel y en la otra mano una paleta de pintor. Otros tres personajes figuran en planos posteriores, dos de ellos detrás de la joven que se inclina, parecen interactuar (por la posición de perfil de la figura femenina, que hace suponer que dirige su mirada hacia donde se encuentra el hombre); aunque el hombre levanta la cara mirando al frente, y no hacia la mujer que le es próxima, hay también un último personaje que está detenido entre dos escalones, ante una puerta abierta, mirando en la dirección en que se encuentran el resto de los protagonistas.

Al observador de la escena se le plantean los hechos visibles representados, pero también interrogantes sobre elementos que no figuran en la obra: ¿Qué miran esos personajes?, ¿miran hacia al espectador potencial del cuadro, o ven otra cosa?, ¿miran algo que está contenido en el lienzo, mediante el artificio de un espejo?, ¿todos miran hacia lo mismo, o hay varios juegos de miradas?, ¿el pintor representado en la escena, está pintando?, ¿qué pinta?, ¿qué distrajo a la niña?, ¿a quién hacen reverencias los personajes?, ¿el cuadro más nítido del muro, es un espejo o es otro lienzo?, ¿y si es un espejo, qué refleja?, etc. De las distintas respuestas que se han dado a estas interrogantes, han derivado algunas lecturas de la obra.

Sin hacer referencia a sus autores, voy a enumerar algunas de las respuestas más importantes que se han planteado, porque intentar referir la mayoría resultaría muy extenso: 1. Los personajes que ven hacia el frente, ven hacia los reyes que se reflejan en un espejo del fondo y que han irrumpido en la habitación, sorprendiendo con su llegada a algunos, mientras otros no se han dado todavía cuenta de su presencia, y han continuado en lo que hacían; el pintor, probablemente se encontraba haciendo un retrato de la niña, que de pronto sintió sed y fue atendida; y el pintor, con su utensilios en la mano, mira en ese momento en la dirección en la que se encuentran los recién llegados. 2. No son los reyes los que han irrumpido en la habitación. Los reyes son los modelos de la obra que pinta el pintor y cuya tela está colocada en posición tal que necesariamente debe estar pintando algo que está delante de él, en el espacio que

correspondería al reflejo de los reyes en el espejo, son la niña y sus acompañantes los que han entrado, y luego de entrar, la niña ha manifestado que tiene sed. Algunos de los personajes, al percatarse de la presencia de los reyes, les hacen reverencias, mientras otros siguen en sus asuntos, sin darse cuenta todavía de esa presencia. 3. Los reyes y el resto de los personajes se encuentran previamente en la habitación, la niña ha manifestado que tiene sed y es la irrupción de otra persona la que explica algunas de las acciones representadas (la distracción momentánea de la niña, el gesto de la joven que se inclina y mira al frente, el de la enana que coloca su mano en el pecho en el gesto de reverencia, ante la imposibilidad de hacer otro tipo de reverencia), y ese tercer personaje que no vemos y que irrumpe en la habitación es, el único miembro de la familia real que falta en el lienzo¹¹. 4. Hay un sutil juego de equívocos en la obra, en la que, aunque los modelos del pintor son los reyes que se reflejan en un espejo, se crea una ambigüedad mediante la cual se involucra al potencial y virtual espectador del lienzo; además, mientras el pintor pinta a esos dos personajes reales, han irrumpido la niña y sus acompañantes y han quedado colocados en una escena en la que algunos observan a los personajes que el espectador solo ve en el espejo, en tanto que los personajes cuyas acciones vemos representadas, son también objeto de la mirada de los reyes y de un personaje que ellos no ven y que aparece al fondo del lienzo, observado tanto por nosotros, como por los reyes.

Desde luego que cada una de las respuestas, dadas a lo largo de más de tres siglos, involucra funciones y significados distintos de la obra y de los signos que la constituyen, a tal punto que la última de ellas le sirve a Michel Foucault para ofrecernos una serie de reflexiones que se centran en una interpretación sobre la dialéctica de la mirada que se manifiesta en esta pintura. Sin embargo, desde la perspectiva de la semiótica, ninguna de esas respuestas puede ser invalidada o corroborada, y no porque el método no tome en cuenta los argumentos, algunos de ellos bastante elocuentes; sino porque la semiótica se centra en el análisis de los signos presentes en una obra, en la forma en que se relacionan esos signos para producir un sentido, por lo que desde esta perspectiva, lo que se puede afirmar con certeza es que en este lienzo de Velázquez se ha representado una escena que involucra un conjunto de signos pictóricos (gestuales, corporales, de situación) tales que, al mismo tiempo que ilustran un momento específico de un suceder de acciones simultáneas, se destaca también la importancia de ese suceder, se alude a ese suceder, pues los signos evocan una cadena de acciones de la que lo representado no es sino un segmento, y permiten múltiples lecturas del resto de las acciones que conformarían la cadena narrativa, el todo del que forma parte el segmento que ha sido pintado, ya que los precedentes y los consecuentes solo son sugeridos. Esto no es poco importante, y en gran medida determina algunos de los sentidos manifiestos, pues lo que en la obra se destaca

¹¹La infanta María Teresa, hija de Felipe IV y su primera esposa. Esta joven era la heredera al trono de España, aunque su padre estaba casado en segundas nupcias con Mariana de Austria y tenían una hija, la niña de *Las Meninas*.

es la dimensión temporal de la que forma parte lo representado, que tiene un antes y un después que no vemos, y en esa escena también figuran un conjunto de signos que refieren a la pintura (el lienzo cuyo anverso vemos, el pincel, la paleta de colores, los numerosos cuadros colgados en los muros, la luz, las sombras, el propio pintor, el lugar cuyo uso es el de un taller de pintura).

Los acontecimientos precedentes y consecuentes inmediatos, aunque resulten finitos y algunos parezcan predecibles o conjeturables, no han sido indicados en la obra, solo sugeridos (esto es lo que ha permitido sus múltiples interpretaciones, su lectura abierta), y por ello, la semántica de la obra no puede depender de ellos. Sin embargo, la dimensión temporal que cobra la imagen, al representar un segmento de un acontecer y al representar un conjunto de acciones simultáneas, es algo explícito en la obra, algo que está en el lienzo, algo que forma parte de sus significados: lo temporal de ese suceder.

Cuando analizamos la especificidad narrativa de un lienzo en el que se ha representado una acción que forma parte de un mito, las acciones precedentes y las consecuentes a la escena plasmada son identificables para quien conoce la estructura del mito (vemos a Dafne transformarse en laurel y sabemos que se encontraba huyendo de Apolo, quien antes ha empezado a perseguirla). Así, podríamos decir que la historia de la que forma parte la escena representada por Velázquez solo resultaría identificable para el espectador que la hubiera conocido, en el caso de que dicha historia fuera real y no producto de la invención creativa, y, aunque este hecho no es insignificante, debemos destacar que en la obra hay otros signos que, al margen de una posible lectura dirigida solo al círculo de la familia real, apuntan a otras funciones y sentidos, estrechamente relacionados con la importancia que a la representación de la dimensión temporal se da en la obra, lograda a través de la sugerencia de un antes y un después, y de la simultaneidad de hechos representados, fenómeno textual que se relaciona aquí con una microsemiótica de la mirada¹² —observada por

¹² El enfoque microsemiótico parte de elementos de la imagen que considera “atómicos”, pero que llegan a constituir entidades conceptuales y forman parte, a su vez, del sistema global de la obra. Su estudio nos muestra como se han organizado los elementos de un determinado campo semántico mediante asociaciones y combinaciones para conformar una microsemiótica que se define por los mismos elementos mórficos y conceptos ordenadores del texto pictórico. Las unidades significantes están reunidas bajo un corpus nocional, pero también estructural o de ensamblaje, que es lo que determina y caracteriza los componentes, pues las unidades significantes poseen sus propias reglas internas de estructuración dentro del texto pictórico y esto es lo que les confiere un significado preciso. No nos hemos detenido en describir detalladamente la microsemiótica de la mirada presente en la obra de Velázquez; pero deseamos destacar que la misma se caracteriza porque pone en juego una combinatoria particular de opuestos y complementarios, incluyentes y excluyentes, que pueden definirse por las acciones de mirar y ser mirado: 1) ser sujeto y objeto de la mirada; 2) ser sujeto, pero no objeto, de la mirada; 3) ser objeto de la mirada, pero no sujeto que mira, etc.

Michel Foucault y otros investigadores¹³—, y con otra microsemiótica de la pintura.

Antes de analizar esos signos y su relación con otros fenómenos textuales y culturales, deseamos tratar de establecer el tipo de contexto de recepción al que la obra estaba destinada.

La historia del lienzo ha sido abordada, generalmente, en relación con la biografía de su autor. Antonio Palomino escribió una biografía extensa de Velázquez¹⁴; uno de sus informantes fue Juan de Alfaro, discípulo del pintor en los últimos años de su vida. Siguiendo dicha biografía, en el tercer volumen subtítulo “El parnaso español pintoresco laureado”, se pueden saber algunas circunstancias históricas del cuadro: La pintura se terminó en 1656, fecha que encaja con la edad que aparenta la infanta Margarita. Felipe IV y doña Mariana (su segunda esposa) solían entrar en el taller del pintor, conversaban con él y a veces se quedaban bastante tiempo viéndolo trabajar. También, ambos personajes fueron objeto de retratos realizados por el pintor, aunque ninguno en pareja y de las dimensiones que sugiere el lienzo representado en la obra. El lugar donde trabajaba Velázquez era una sala amplia del piso bajo del antiguo Alcázar de Madrid, que había sido el aposento del príncipe Baltasar Carlos, muerto en 1646, diez años antes de la fecha en que se pintara el cuadro de Velázquez. Cuando el príncipe murió, se destinó esa estancia a taller del pintor de la corte. Es precisamente ese lugar, el escenario del cuadro.

Según el inventario redactado tras la muerte de Felipe IV (1665), el cuadro se hallaba en el despacho del rey, lugar que se supone fue su destino original¹⁵. Estaba colgado junto a una puerta, y a la derecha había un ventanal. Algunos investigadores han conjeturado que el pintor diseñó el cuadro con la fuente de luz a la derecha, e incluso que lo pensó como un truco visual: como si el salón del lienzo se prolongase en el espacio donde el cuadro se exponía. Lo que deseamos destacar es que la obra no estaba destinada exclusivamente a una vista privada de la familia real, sino a un lugar en el que podía ser objeto de recepción, por parte del rey —en forma privilegiada—, de diversos miembros del servicio del palacio, y de muy importantes personajes, pues en el lugar se atendían los asuntos de Estado¹⁶; no estaba destinado para un público amplio, o de museo.

¹³ Denis Donoghue subraya la importancia de las funciones de la vista en el cuadro, que se nos presentaría como “una representación de la representación clásica y definición del espacio que ella abre”, caracterizada por la presencia de un “vacío esencial”: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta”. Fernando Marías, “Introducción”, en *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995, p. 17.

¹⁴ Antonio, Palomino, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Madrid, Akal, 2008, 158 pp.

¹⁵ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 233.

¹⁶ Fernando Marías, *Otras Meninas*, Madrid, Siruela 1995, pp. 247-278.

En el incendio que destruyó el Alcázar de Madrid (1734)¹⁷, este cuadro fue rescatado apresuradamente¹⁸. A ese hecho se atribuyó el daño en la obra (un orificio en la mejilla izquierda de la infanta), pero la obra de Velázquez fue restaurada en la época, por el pintor real Juan García de Miranda¹⁹, lo que es un indicio de la importancia que se le concedía en la corte. El cuadro reapareció en los inventarios del nuevo Palacio de Oriente, y luego fue trasladado al Museo del Prado. En 1984, en medio de fuerte controversia, fue restaurado bajo la dirección de John Brealey, experto del Museo Metropolitano de Nueva York²⁰. Su intervención consistió, principalmente, en eliminar capas de barniz que habían amarilleado y alteraban el efecto de los colores, y en completar pequeños “faltantes” de pintura. Su estado actual es excepcional, especialmente si se tiene en cuenta su tamaño y antigüedad. Se trata de un óleo sobre tela, de 318 cm de altura x 276 cm de ancho; en él figuran un conjunto de personajes de la corte: en el centro se ubica la infanta Margarita, hija de Felipe IV (a los 5 años), a su derecha aparece doña María Agustina Sarmiento de Sotomayor (hija de Don Diego Sarmiento), y en un plano posterior a ella figura el pintor Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. A la izquierda de la infanta Margarita aparece Isabel de Velasco, hija del conde de Fuensalida (don Bernardino López de Ayala y Velasco), le sigue Maribárbola, enana de la corte de Felipe IV, y a su lado se ubica Nicolás Pertusato, enano italiano de la corte de Felipe IV. Detrás de estos personajes puede verse a doña Marcela de Ulloa, guardadamas menor de la corte, y un guardadamas menor, probablemente don Diego Ruiz Azcona²¹. En un primer plano aparece también un mastín castellano de compañía de la corte de Felipe IV, y en el último plano don José Nieto Velázquez, aposentador de la reina, y quien con anterioridad, sirvió en la corte como Jefe de Tapicería. En su mano izquierda porta un sombrero. Sobre la identidad de los personajes suele haber consenso, salvo en el caso de quien es identificado como el guardadamas menor de la corte, cuya identidad ha sido cuestionada.

¹⁷ El edificio se encontraba en obras cuando prendió en llamas, el incendio se inició en su ala oeste, en la Nochebuena, 24 de diciembre, del año 1734.

¹⁸ José Manuel Barbeito, "Alcazar de Madrid", Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992, 341 pp. Fernando Checa Cremades, "El Real Alcázar de Madrid: fuentes escritas", en *El Real Alcázar de Madrid*, "Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España", Madrid, septiembre-noviembre de 1994, pp. 487-509.

¹⁹ José López-Rey, *Velázquez: Catálogo razonado*, Colonia, Taschen, 1999, pp. 306-310.

²⁰ El 16 de octubre de 1992 se realizó el Acto de entrega, en el Museo del Prado, del primer Premio Internacional de Restauración al profesor Brealey y al Museo, por la labor realizada en la restauración.

²¹ El personaje que está a su lado, medio en penumbra, es un guardadamas, pero no lo menciona Palomino en su relato, aunque los estudios recientes aseguran que se trata de don Diego Ruiz Azcona, prelado vasco de familia hidalga que fuera obispo de Pamplona y arzobispo de Burgos, ostentando el cargo de Ayo de los Infantes de España.



Fig. 1. Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, óleo sobre lienzo, 318 cm × 276 cm. Museo del Prado, Madrid. Imagen tomada de Wikipedia
https://es.wikipedia.org/wiki/Las_meninas#/media/File:Las_Meninas_01.jpg (10/02/2016)

La identificación iconográfica es aquí importante, porque los personajes han sido representados como ellos mismos, y no en el papel de personajes religiosos, mitológicos o alegóricos. Esto nos permite notar que los personajes han sido ubicados en relación con los servicios que prestaban en la corte: los dos enanos que hacen tareas de entretenimiento como bufones, aparecen juntos y próximos al perro de compañía; las dos meninas encargadas de atender a la Infanta, figuran

cada una a uno de sus lados; los dos guardadamas aparecen en planos posteriores y, aunque el pintor y el personaje del fondo están ubicados en lugares y planos diferentes, se establece una similitud morfológica en el lugar de su ubicación, pues aparecen próximos a un gran elemento de forma rectangular vertical (el lienzo y la puerta del fondo, respectivamente). Esto es significativo porque Velázquez era aposentador del rey y pintor de cámara; mientras que el otro personaje era aposentador de la reina y había sido Jefe de Tapicería de la reina. Puede observarse que el marco en el que se ve a los reyes está ubicado entre ellos. Es decir que, los oficios que los distintos personajes desempeñaban, determina su ubicación en el lienzo, en un contexto de convivencia, fenómeno que hace presente una microsemiótica de los oficios en la obra²².

Podemos observar también que los personajes femeninos ocupan las zonas centrales (internas) del campo de la imagen, y en su mayoría están ubicados en los primeros planos, la claridad de la obra se centra en sus representaciones (iluminación, colores, matices y “luces” de sus atuendos); mientras que los personajes masculinos ocupan las zonas periféricas y en su mayoría están en los planos posteriores, y la oscuridad los envuelve en mayor porcentaje (más sombras, colores oscuros, dos figuras a contraluz: una en los primeros planos, la de Nicolás Pertusato, la otra en los últimos planos, José Nieto Velázquez), los rostros femeninos son en su mayoría más nítidos y por ello también más identificables. Las figuras femeninas son mayoría en número. Podremos observar, incluso, que la imagen de la reina se ubica a la derecha, mientras que la del rey queda ubicada a la izquierda del lienzo, dentro del marco que cuelga de la pared al fondo de la escena. Este aspecto involucra una dualidad femenino/masculino y también una jerarquización, que en este caso parecería invertir la que fuera tradicional en la época del autor. Sin embargo, dentro del círculo doméstico en el que se desenvolvía parte importante de la vida del pintor, y al que corresponde el asunto de la escena representada (los servicios y la vida privada de la familia real), el esquema de jerarquización y poder femenino tenía verificación real. No solo porque el ámbito doméstico era un ámbito predominantemente femenino sino, también, porque el rey tenía entonces solo dos hijas.

Dentro del sistema de signos que manifiestan un esquema de jerarquización en la obra se pueden observar otros fenómenos textuales, porque se señalan otras jerarquías internas al conjunto de personajes, pues mientras que la niña está de pie con el cuerpo casi de frente, en ligero escorzo diagonal, con el rostro de tres cuartos de perfil derecho (en relación con el lienzo), bañada por la luz; tres de las figuras femeninas que le son más próximas han sido representadas en situación de subordinación, por sus posiciones más periféricas y por los gestos que hacen (una está de rodillas, la otra inicia el gesto de una reverencia y la tercera se representa con la mano en el pecho, gesto reverencial también) y están menos

²² Esta microsemiótica de los oficios involucra sólo oficios relacionados con el contexto de la vida doméstica del palacio.

iluminados que la niña, el cuarto personaje femenino está ubicado en planos posteriores, más oscurecido, mientras que la figura de la reina, dentro del marco del fondo de la escena, está representada en tres cuartos de perfil derecho, posición análoga a la guardada por la niña (pero su cuerpo no se gira en posición opuesta a su rostro). En contraparte, la mayoría de los personajes masculinos han sido representados de perfil izquierdo o de tres cuartos de perfil izquierdo, tres de ellos en planos sucesivos que siguen una diagonal, y el rey, aunque representado en posición análoga, se ubica en una zona claramente centralizada y más rodeada de luz, como la reina; pero la figura del pintor, opuesta en su ubicación a la del resto de los personajes masculinos lateralizados, ha sido representada en una postura análoga a la de la niña y aparece en los planos centrales de la obra, aunque menos iluminada, pero con suficiente nitidez. Es decir que los signos de ubicación, postura, gesto e iluminación, están “destacando” y diferenciando esta figura masculina, colocada en un punto relativamente centralizado, suficientemente iluminada y en gesto análogo al de la niña, lo que connota cierta dignificación del personaje. Este aspecto no es poco significativo y entra en relación con las interpretaciones que en varias ocasiones se le ha dado a la obra: como un medio de reivindicación de un oficio, del papel del pintor en la época²³. Una época en la que la figura del pintor era considerada equivalente a la de un artesano y en la que diversos teóricos y pintores habían ya iniciado acciones de reivindicación de su arte y sus personas; pues la pintura era considerada entonces: como un arte meramente manual, mecánico, oficio de artesanos. Aspecto que buscaba ser cambiado por ellos. Sobre este punto vale la pena recordar lo que al respecto señala Jualán Gállego: “El mismo Pacheco considera la pintura como plasmación de una idea previa del pintor; la nobleza de la pintura, tema tan debatido en talleres y academias del siglo XVII, reside en que es intelectual como poesía y música, más que manual”.²⁴

Esta reivindicación de la pintura se desarrollaban en un contexto que ha sido descrito por diversos estudiosos²⁵, entre ellos Vicenç Furió, quien la identifica en la representación hecha por Velázquez:

²³ “Brown, partiendo de la idea de Charles de Tolnay, que veía “Las Meninas” como una alegoría de la creación artística, insertó esta interpretación [...] al aceptar a los soberanos reales como fuente del reflejo especular, se convertía en un suceso extraordinario en la historia de la pintura europea, sólo explicable como estrategia velazqueña al servicio de su defensa de la pintura como arte liberal, de un arte personal digno de la realeza”. Fernando Marías: “Introducción”, en *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995, p. 22. Juan Miguel Serra sigue esta misma lectura, recorriendo los escritos de Francisco Pacheco y de Antonio Palomino.

²⁴ Jualán Gállego, “Velázquez”, en *Historia del arte*, t. XV, Barcelona-México, Salvat, p. 1828.

²⁵ Sobre la condición social de los pintores y de la pintura en la España del siglo XVII, puede consultarse Jualán Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976, 285 pp.; J. J. Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, 302 pp.

... *Las Meninas* también son una afirmación del status personal de Velázquez, además de una defensa de la liberalidad de la pintura. Una defensa, por otro lado, bien comprensible, puesto que [...] comprobaremos que en España, a mitad del siglo XVII, los pintores aún se citaban al lado de canteros y taberneros. Y a la misma conclusión podremos llegar si consideramos el impuesto que la Hacienda Real exigía para pagar a los pintores en función de lo que habían cobrado por sus “mercancías manufacturadas”, o bien si revisamos los numerosos pleitos en los que los artistas lucharon para que se les eximirá de la citada contribución.²⁶

Las pruebas del proceso que entonces se verificaba sobre la reivindicación de la pintura se manifiestan en numerosas obras de la época, de muy diversos modos. Así por ejemplo, sobre este particular, Fernando Checa y José Miguel Morán, al estudiar los nuevos temas pictóricos del barroco, han escrito:

La propia imagen del pintor es uno de los temas favoritos del arte barroco [...] Pero lo realmente barroco quizá hayamos de verlo en la importancia que ahora se da al hecho mismo de pintar: A. Carracci, Rembrandt y Velázquez se retratan en el momento mismo de ejercer su oficio [...] De esta manera, algo tan específico del siglo XVII como es pintar la pintura se convierte de igual manera en tema autónomo con iconografía propia.²⁷

Jualián Gállego²⁸ ha demostrado que la inclusión del cuadro dentro de un cuadro tampoco era poco común en la época, en este cuadro vemos, además: cuadros en los muros, dos de ellos identificados²⁹ (estos cuadros del lienzo refieren al coleccionismo en boga en las cortes, pero también a las alegorías de la vista, a la manera de P. Brueghel de Velours, y esos cuadros se encontraban realmente en el lugar en que ha sido representado en el lienzo); hay también en la obra un lienzo que nos muestra su anverso (la parte de atrás), al mismo tiempo que vemos al pintor frente a ese lienzo, invirtiendo la visión que el espectador de una pintura normalmente tenía, para ofrecernos la que tendría el modelo (como lo haría Rembrandt). El pintor muestra lo que siempre quedaba fuera de la imagen de una pintura. Este efecto sumado a lo que ha sido llamado por los especialistas

²⁶ Vicenç Furió, *Ideas y formas en la representación pictórica*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002, 270 pp.

²⁷ Fernando Checa y José Miguel Morán, “La aparición de los nuevos temas y las alternativas de la imagen religiosa”, en *El Barroco*, Madrid, Istmo (Col. Fundamentos, nº 77), 1989, p. 52.

²⁸ Jualián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991, 188 pp.

²⁹ Algunos de los estudiosos le dan enorme importancia a dos de los lienzos que figuran en el muro del fondo y sus propuestas no dejan de ser interesantes, sin embargo, la importancia de esos lienzos en la obra está determinada por el hecho de que apenas son visibles, figurando en las zonas más sombrías y de poca nitidez, los lienzos eran copia realizadas por el yerno de Velázquez de dos obras: una de Rubens y otra de Jacob Jordaens, de dos temas mitológicos sobre el destino del artesano o artista que compite con los dioses.

como “corrección de la perspectiva”, y a otros efectos ilusionistas determinados por los juegos de miradas, las dimensiones de las figuras, la composición y diseño del espacio como una “caja óptica”, crean la ambigüedad observada por Michel Foucault, que hace que el espectador del lienzo se sienta incluido en la obra, como objeto de la mirada de algunos de los personajes, incluyendo la mirada del pintor, y crean el efecto de que ese espectador está ubicado en el espacio que correspondería al modelo. Si consideramos las consecuencias y funciones de recepción que este efecto implicaba, tomaremos consciencia, por una parte, de que la obra sería objeto de percepción dominante por parte del rey, es decir, que en el lienzo se establece una estrategia para lograr que cada vez que el monarca mirara el lienzo se percibiera como modelo de Velázquez; pero, también, que cada espectador potencial se percibiera en el mismo lugar. Esto le otorgaba, a través del efecto ilusionista, un estatus de poder a quien se transformaba mediante el truco visual en el potencial modelo del pintor. Las connotaciones específicas de este fenómeno parecían reforzadas por otros elementos totalmente secundarios, por ejemplo, el marco original de la obra era de labra dorada, perdido con el paso de los años. Hoy vemos la monumental obra encuadrada en un austero marco negro. El marco original aportaba elementos de ornato y connotaba lujo, elementos que el marco actual excluye para destacar la sobriedad.

Indudablemente que los fenómenos a los que hemos hecho referencia implican una reivindicación de la labor del pintor, pintor de reyes en este caso, al margen de la estrategia “publicitaria” que podrían ejercer, desde una perspectiva comercial y de prestigio para ese pintor, para su pintura, y para la Pintura.

Esta reivindicación de la pintura y del pintor, unida a la microsemióticas de la mirada y la pintura, y el verismo del lienzo, tienen también otras implicaciones que cobran su semántica precisa al considerar el sistema de producción pictórica de la época, y otras características de la obra que tendremos que abordar.

Por Carmen Garrido, conservadora del Museo del Prado, y Jonathan Brown se han difundido algunas características técnicas de la obra³⁰, pues ella ha divulgado los estudios de los resultados técnicos hechos a la obra, y así sabemos que el óleo fue pintado sobre un soporte de lienzo constituido con la unión de tres bandas cosidas, colocadas en vertical y bien encoladas. Este aspecto técnico destaca la importancia que el formato y la dimensión tenía para el autor de la obra, lo que es significativo, ya que las obras de esas dimensiones eran elegidas para trabajos particularmente valorados por el autor y por el cliente, señalaban un estatus y una apreciación simbólica que afectaba varios aspectos: la valoración de lo representado en el lienzo, la valoración de ese trabajo en particular dentro del conjunto de sus producciones para el autor, y la valoración que al trabajo del pintor le daba el cliente o mandatario. Esto, tiene otras consecuencias: en este caso, las dimensiones del lienzo permiten que las dimensiones de las figuras en él

³⁰ Consultar: Jonathan Brown y Carmen Garrido, *Velázquez. La técnica de un genio*, Madrid, Encuentro, 1998, 215 pp.

representadas tengan una escala que se asemeja notablemente a la escala natural, contribuyendo al efecto ilusionista de “realismo” o verismo.

El verismo de la obra no solo se manifiesta en las dimensiones de las figuras, se puede observar en gran parte de los elementos: en las texturas de las telas, los materiales de los objetos, la piel y los cabellos, en la representación del espacio, de los objetos y rostros, de los gestos; en el hecho de que todos los personajes representados en él son personajes históricos.

Fernando Checa y José Miguel Morán observan aspectos que conviene recordar aquí, a propósito del realismo del barroco, que:

... se traduce en un realismo distinto al planteado por la escuela lombarda, pues es el resultado plástico de las especulaciones racionales y filosóficas que tenían lugar en los círculos eruditos [...] constituía una interpretación libérrima de la poética aristotélica de la mimesis que había experimentado una revaloración a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y que en el siglo XVII constituye una de las bases fundamentales de las teorías estéticas que vieron en sus retóricas uno de sus más firmes puntales [...] Bialostocki ha resumido el problema con certeras palabras: “La retórica mezcla lo verdadero con lo probable; ambos aspectos pueden convertirse en un medio para convencer al espectador. De ahí procede el ilusionismo [...] alcanzando un efecto y una impresión subjetiva de la realidad...”³¹

Más adelante, los dos autores que hemos citado hacen referencia al sentido “exquisitamente sensual, a la vez que científico, que adquiere el uso de la visión” en el barroco, y que transforma la pintura “ante todo en una experiencia visual”, particularmente en las obras de los pintores que destacan la naturaleza esencialmente óptica, como “Rembrandt, Poussin, Velázquez, que hicieron del ojo el órgano fundamental de su cultura y de su experiencia pictórica.”³²

Tenemos así que la microsemiótica de la mirada y la de la pintura, presentes en la obra de Velázquez, se relacionan con todos los fenómenos descritos, pues aparecen vinculadas a notables efectos de verismo barroco. No es extraño que una de las muchas líneas interpretativas de la obra tenga justamente su punto de partida en el realismo del espacio representado y sugerido en la obra, y que la relación pintura-realidad, sus posibilidades, límites, transgresiones, constituya el núcleo temático de muchos trabajos³³, dentro de los cuales, el ensayo de Michel

³¹ Fernando Checa y José Miguel Morán, *El Barroco*, Madrid, Istmo (Col. Fundamentos, nº 77), 1989, p. 29

³² CHECA Y MORÁN, 1989: 42-43.

³³ Sobre este tema pueden consultarse, entre otros trabajos, los siguientes: F. Sánchez Cantón, *Las Meninas y sus personajes*, Barcelona, Juventud, 1943; E. Lafuente Ferrari, *Velázquez*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1944; José Ortega y Gasset, *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

Foucault³⁴ daría un nuevo impulso a las reflexiones, constituyendo un punto de referencia en las consideraciones en torno a *Las Meninas*, con ciertos tipos de representaciones pictóricas, tales como las que considera J. R. Searle³⁵.

Creemos estar en condiciones de afirmar que los elementos textuales de la obra se corresponden con una serie de disquisiciones teóricas sobre la pintura vigentes en la época de producción del lienzo, y con los procesos de reivindicación de la pintura que entonces se daban, pero esta relación con tales fenómenos culturales es específica, en la medida en que se relaciona con una concepción intelectual de la pintura, y en la medida en que en la obra se destaca una dimensión temporal, a través de una escena narrativa, pues uno de los muchos argumentos esgrimidos para considerar inferior a la pintura, que la literatura³⁶, fue la afirmación de que la pintura no poseía y no era capaz de expresar una dimensión temporal, no podía involucrar un antes y un después, sino solo un instante inmóvil, atemporal, por ello se le clasificaría como una de las artes espaciales³⁷.

A la pintura no se le negaba una capacidad narrativa en la época, en el sentido de poder “ilustrar” o de ofrecer una nueva versión, basada en fuentes literarias,

³⁴ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1989 pp. 13-25.

³⁵ J. R. Searle, “Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation”, en *Critical Inquiry*, nº 6, 1980, pp. 177-188, y S. Alpers, “Interpretation without Representation”. Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas, en *Representations*, nº 1, febrero de 1983, pp. 30-42.

³⁶ “Históricamente se constata un claro menosprecio intelectual de las imágenes en beneficio del análisis de los escritos [...]. Pese al teórico paralelismo que se solía establecer entre las artes plásticas y las del lenguaje [...], lo cierto es que la dignidad de ambas artes no se consideraba equivalente: para los griegos la poesía se basaba en la inspiración sagrada, la pintura es un arte mecánica.” Sobre las cuestiones tocantes a los sistemas de jerarquías entre las artes consultar: A. López García, “Lingüística y comunicación audiovisual” en *Actas del III Congreso de Lingüística General*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 703-710; María Mercedes Virginia Sanz, “La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII”, en *Revista de la Fundación Universitaria Española: Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III, nº 5, 1990. Recuperado: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/5/cai-5-7.pdf

³⁷ G. E. Lessing en su *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (1766) que caracteriza la poesía como una imitación de lo que sucede en el tiempo.

“En su obra *Laocoonte* Lessing apuntó la diferencia radical entre la pintura y la literatura con base en sus estructuras temporales. La pintura es un arte que implica la sincronía o la simultaneidad de sus elementos, mientras que la literatura es un arte que descansa en la diacronía o en la sucesión temporal [...] los signos ordenados de manera yuxtapuesta únicamente pueden expresar objetos, o las partes de estos, que existen de manera yuxtapuesta... Lessing se refiere explícitamente no a la diacronía y a la sincronía sino a la sucesión temporal”. Alberto J. L. Carrillo Canán y May Zindel, “La narratología y el problema poetológico en general...”, “Tercera parte”, en *A parte rei “Revista de filosofía”*, nº 60, noviembre de 2008. Recuperado:

http://www.researchgate.net/publication/28238311_La_narratologa_y_el_problema_poetologico_en_general_Hollywood_digital_y_la_potica_del_entretenimiento_Tercera_parte

mitológicas o históricas, pero se solían argumentar diversos aspectos que defendían la superioridad de lo literario. En el esquema de jerarquización de las artes encontraremos argumentos tales como el siguiente:

Céspedes en su poética clasifica el arte literario dentro de las artes que, al igual que la pintura y la historiografía, se basan en la imitación, siendo [...], superior a la pintura, que solo imita cosas corporales, y a la historiografía, cuyos objetos solo son acciones externas; pues el arte poético también puede imitar caracteres, sentimientos y pasiones. Abarca por tanto, el conocimiento de todo lo que se puede representar con la imitación.³⁸

Muchos escritores estaban al tanto de las líneas generales de la teoría humanista y liberal de la pintura, que concebía la pintura como actividad intelectual que compartía con la literatura una naturaleza narrativa y fines ejemplares, pero en el proceso, las posiciones a favor o en contra fueron diversas³⁹. Se llegó a reivindicar, no pocas veces, el carácter intelectual de la pintura, de manera que se consideró competencia del artista no solo imitar la realidad, sino también crearla, y convertir su oficio en un medio de transmisión de pensamiento. En muchas de estas concepciones, el arte tenía una función narrativa, que exigía al pintor, además de cultura, ingenio para resolver los problemas de la representación:

La gran cantidad de menciones a anécdotas que aparecen en la literatura española de la época y, sobre todo, el hecho de que en la narración de muchas de ellas se da por supuesto su conocimiento por parte del lector, nos prueba lo muy difundida que estaba la imagen del pintor como un creador ingenioso e inteligente cuya misión es imitar la naturaleza, mejorarla en su caso y transmitir un contenido narrativo.⁴⁰

Es así que, en algunos momentos, las cualidades específicas de la capacidad narrativa pictórica se concibieron como destacadas en el proceso de la reivindicación de la pintura, y esto afectó, incluso, a la jerarquización de los géneros pictóricos, considerándose el retrato como inferior a la escena, a lo que se agregaba que el retrato se concibiera como manifestación adulatoria e, incluso, servil.⁴¹

³⁸ Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 295.

³⁹ El caso de Calderón ejemplifica una postura clara a favor de la pintura. Consultar: Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, t. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 776 y ss.

⁴⁰ Javier Portús Pérez, “Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro”, en *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 12, 1999, p. 173-197.

⁴¹ Juana Inés de la Cruz nos ofrece un ejemplo de ello en uno de sus sonetos filosófico, en el que un retrato es considerado “vano silogismos de colores”.

Pero, hay otros signos pictóricos que tenemos que considerar también y que se destacan al tomar en cuenta aspectos técnicos utilizados por el pintor en *Las Meninas*.

Carmen Garrido precisa que el artista modela las figuras, aunque sin la precisión que aparece en sus cuadros de los primeros tiempos sevillanos y madrileños. En esta obra, además —señala Garrido—, las líneas que podemos ver desde la distancia, se van desdibujando según nos acercamos al cuadro, y se hacen borrosos los rostros, efecto que Garrido considera como la consumación de la técnica sutil y difusa empleada por Velázquez, con la que consigue una impresión concreta de la visión final, despreocupándose del concepto vigente, tanto en su época como posteriormente, de la minuciosidad de la técnica y del acabado final, punto que era muy valorado entonces. El desdibujamiento observado por Carmen Garrido, y que para ella alcanza su punto máximo en la imagen de los reyes, ha sido observado por otros estudiosos, algunos de los cuales lo atribuyen o relacionan con el tipo de perspectiva utilizada por Velázquez, de la que la mayoría de los estudiosos de la obra señalan que se trata de una doble perspectiva: geométrica y atmosférica. De hecho, debemos señalar que otra de las líneas interpretativas y analíticas importantes es la que se centra en estos aspectos de perspectiva, llamada enfoque “geométrico-perspectivista”, y centrada en el estudio de la perspectiva de la habitación, sus dimensiones y leyes ópticas. Ejemplo de esta línea son los trabajos de Antonio Buero Vallejo⁴² y B. Mestre Fiol⁴³. El análisis matemático-geométrico del cuadro y la reconstrucción de su escenografía alcanzan una especial complejidad en el libro del ingeniero Ángel del Campo y Francés,⁴⁴ y en los estudios de J. F. Moffitt⁴⁵.

Algunas de las aportaciones de esos estudios tendrán que ser consideradas aquí, y tendremos que precisar que el teórico español más importante de la época de Velázquez, Pacheco (suegro de Velázquez), entendía la perspectiva como un elemento compositivo que comprendía tres medios por los cuales puede lograrse el relieve y la profundidad en un cuadro. El medio geométrico es el más importante, pero la perspectiva cromática (la disminución de la saturación del color proporcionalmente a la distancia) y la perspectiva atmosférica (la pérdida de definición de la forma con la distancia) son partes esenciales de la teoría y la práctica de la perspectiva.

⁴² A. Buero Vallejo, “El espejo de Las Meninas”, en *Revista de Occidente*, nº 92, noviembre de 1970, pp. 136-166.

⁴³ B. Mestre Fiol, “Los tres personajes invisibles de Las Meninas”, en *Mayurqa*, nº 8, 1972, p. 5-20; y “El espejo referencial en la pintura de Velázquez”, en *Traza y Baza*, nos. 2 y 3, 1973, p. 15-36 y 75-100.

⁴⁴ Ángel del Campo y Francés, *La magia de las Meninas. Una iconología velazqueña*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1978, 263 pp.

⁴⁵ J. F. Moffitt, “Velázquez in the Alcázar Palace in 1656”: The Meaning of the mise en scène of *Las Meninas*”, en *Art History*, no 6, 1983, p. 271-300 y “Anatomía de Las Meninas: realidad, ciencia y arquitectura”, en *Boletín del Museo del Prado*, t. VII, nº 21, 1986, p. 172-183.

No voy a ocuparme aquí de la geometría y la perspectiva geométrica del lienzo, uno de los aspectos más ampliamente estudiados. Respecto a la perspectiva atmosférica solo destacaré que en la perspectiva atmosférica (de la que se ocupó Leonardo Da Vinci)⁴⁶ se debía tomar en cuenta la esfericidad del órgano visual y el medio que se interpone entre el ojo y el objeto. Ese medio es el aire, elemento móvil, de densidad variable, que también condiciona el fenómeno de la visión. Los objetos se encuentran inmersos en el aire y todas las relaciones de luz, color y distancia, se relacionan con este elemento. La visión empírica muestra que la distancia, a causa del aire interpuesto, borra y modifica los contornos de las cosas; los colores sufren pérdidas a medida que la distancia aumenta y el aire interpuesto es más denso. De los tres principios básicos de la perspectiva: construcción lineal de los cuerpos, difuminación de colores en relación a la distancia y pérdida de determinación de los cuerpos, también en función de la distancia, las dos últimas debían ser la base de la perspectiva atmosférica.

Deseamos relacionar algunas de las observaciones específicas respecto a la perspectiva, el realismo de la obra y el desdibujamiento de algunos elementos pictóricos, que se alejaban del acabado minucioso, tan importante en la época, y que están presentes en la obra, constituyendo elementos significantes relacionados con la narratividad. Se trata de elementos textuales que manifiestan un eje de tensiones semánticas, y que podemos designar como la oposición entre una microsemiótica del movimiento, opuesta a otra, de la inmovilidad.

Hay en la obra un conjunto de signos que corresponden a una microsemiótica del movimiento: los gestos reverenciales, la posición de la cabeza de la niña, el gesto del enano, la postura de una de las meninas, que está hincada ante la niña, la mano levantada con el pincel, la posición adelantada de la mujer, con respecto al hombre de los planos posteriores, la posición de los pies del personaje del fondo. Sin embargo, estos mismos signos que connotan movimiento están suspendidos, refieren también a la inmovilidad. Pero, hay otros, como el desdibujamiento del rostro del personaje de Nicolás Pertusato, en los primeros planos, cierto desdibujamiento, aunque menor en el caso del rostro de Maribárbola, pero también perceptible, el desdibujamiento de las manos de los personajes ubicados detrás de la menina que inicia un gesto de reverencia, que refieren a la percepción borrosa del ojo causada por la percepción de un objeto móvil. El desdibujamiento de los rostros de los reyes expresa otro sentido en el contexto del lienzo: corresponde a un desdibujamiento que está condicionado por la distancia y por el efecto de la superficie reflejante, en caso de que se tratara de un espejo, como suponemos, pues el espejo sería utilizado por Velázquez en su *Venus*, y esto nos indica que los espejos formaban parte del lenguaje plástico del artista, además de que la obra se ha relacionado, intertextualmente con *El matrimonio de los Arnolfini*.

⁴⁶ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura, "El arte de dibujar el cuerpo humano"*, México, Gaceta, 1985. Edición, selección y notas de Edgar Ceballos.

El aspecto cromático de la perspectiva atmosférica utilizada por Velázquez condicionaba que se difuminaran los contornos y no fueran representados con la misma nitidez los objetos situados en primer plano del cuadro que los que ocupaban el fondo; este tipo de perspectiva condicionaba también que la línea y el modelado se diluyeran y esfumaran, acentuándose los valores pictóricos y el color, que a su vez también se modificaría con la distancia, y que la convergencia lineal no fuera tan acentuada porque intervenían otros criterios de profundidad, ya que la transición entre los diferentes planos del cuadro utilizaría como vehículo de continuidad la atmósfera. Todo esto se verifica en el lienzo, pero no explica que dos de las figuras ubicadas en los primeros planos manifiesten efectos de desenfoque.

Los estudiosos de la obra han observado que el desdibujamiento sirve a la modulación de la luz, desempeña un papel fundamental en la representación de la profundidad del espacio y hace manifiesto un análisis del funcionamiento de la percepción óptica, haciendo que Velázquez resulte precursor de algunas de las reflexiones formuladas por los impresionistas sobre el acercamiento científico a la pintura y a la percepción del ojo. Carmen Garrido, por ejemplo, responsable del gabinete de documentación técnica sobre esta obra, ha señalado que el pintor marcaba la luz antes de comenzar a pintar y la función de los contrastes de luz y sombras, sobre el cromatismo del lienzo y el tipo de trazos. A partir de lo que ha señalado⁴⁷, se puede observar que los “desdibujamientos” no son considerados como resultado de la velocidad con la que el pintor trabajaba, se ve en ellos funciones específicas referentes a la perspectiva y al efecto de crear impresión de volumen, modulación de la luz, efectos de percepción óptica. Garrido ha notado que el tratamiento de cada una de las figuras es diferente y señala la nitidez que muestran algunas de las figuras. Esto nos hace patente –aunque ella no lo señala— que en el lienzo, aunque algunos de los desdibujamientos corresponden a efectos que sirven a la perspectiva, a efectos de relieves y distancias, otros, crean el efecto de movimiento, de desenfoque causado por una movilidad. Este recurso, por cierto, sería empleado por Velázquez en otra de sus obras, *Las hilanderas*, y en ese lienzo, datado como posterior, el fenómeno ha sido destacado por algunos de los más serios estudiosos del trabajo de pintor⁴⁸,

⁴⁷ Consultar: JONATHAN BROWN Y CARMEN GARRIDO, 1998, 215 pp.

⁴⁸ “Velázquez ha sabido dar sensación de movimiento, como se aprecia en la rueca, cuyos radios no vemos, y en la figura de la joven hilandera que devana la lana con tanta rapidez que parece que tiene seis dedos. También hay que destacar el efecto atmosférico, es decir, la sensación de que entre las figuras hay aire que distorsiona los contornos y hace que las figuras estén borrosas, representación dinámica, dos siglos y medio antes de que la pintura europea se propusiera la expresión visual del movimiento”. Consultar: J. CAMÓN AZNAR, 1997, 660 pp. FERNANDO MARÍAS, 1999, 253 pp. JONATHAN BROWN, 1986, 322 pp. JUALIÁN GÁLLEGO, 1985. ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO, 1999, 199 pp. En *Las hilanderas*, como en *La fragua de Vulcano*, Velázquez representa escenas en talleres de artesanos que involucran lecturas alegórico-mitológicas de los oficios.

relacionado con el efecto giratorio de la rueda.

3. Conclusiones

Es así que, al aplicar unas pocas herramientas de análisis semiótico al estudio de una de las obras más célebres de la pintura española, se hacen manifiestos fenómenos textuales, trazados ideológicos y conceptuales, relacionados con el contexto de producción del lienzo, con las disquisiciones intelectuales sobre la pintura y con la reivindicación de la misma en la época, pero también se nos hace evidente que el pintor ha empleado la narratividad pictórica de un modo que demuestra que la imagen fija es capaz de involucrar de varias formas: una dimensión temporal, que implica un antes y un después, al margen de la anécdota literaria, religiosa o mítica, y mucho antes de que se inventaran la fotografía y el cine, porque fue capaz de producir el efecto de continuidad narrativa y dinamismo.

* * *

Fuentes y Bibliografía

1. Fuentes

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros, y otros escritos sobre el pintor*, Madrid, Istmo, 1999.
- BROWN, JONATHAN, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- BROWN, Jonathan y Carmen GARRIDO, *Velázquez. La técnica de un genio*, Madrid, Encuentro, 1998.
- BUENO VALLEJO, A., “El espejo de Las Meninas”, en *Revista de Occidente*, nº 92, noviembre de 1970, pp. 36-166.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CAMÓN AZNAR, J., *La pintura barroca española del siglo XVII*, Madrid, *Summa Artis*, vol. XXV, 1997.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del, *La magia de las Meninas. Una iconología velazqueña*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1978.
- CARRILLO CANÁN, Alberto J. L. y May ZINDEL, “La narratología y el problema poetológico en general...”, “Tercera parte”, en *A parte rei “Revista de filosofía”*, nº 60, noviembre de 2008, pp. 1-12.
- CHECA, Fernando y José Miguel MORÁN, *El Barroco*, Madrid, Istmo (Col. Fundamentos, nº 77), 1989.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura, “El arte de dibujar el cuerpo humano”*,

- México, Gaceta, 1985. Edición, selección y notas de Edgar Ceballos.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1989.
- FURIÓ, Vicenç, *Ideas y formas en la representación pictórica*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2002.
- GÁLLEGO, Julián, *Diego Velázquez*, Barcelona, Antropos, 1985.
- GÁLLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- LÓPEZ GARCÍA, A., "Lingüística y comunicación audiovisual" en *Actas del III Congreso de Lingüística General*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 703-710.
- LÓPEZ-REY, José, *Velázquez: Catálogo razonado*, Colonia, Taschen, 1999.
- MARÍAS, Fernando, *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995.
- MARÍAS, Fernando, *Velázquez*, Madrid, Nerea, 1999.
- MOFFITT, J. F., "Velázquez in the Alcázar Palace in 1656": The Meaning of the mise en scène of *Las Meninas*", en *Art History*, no 6, 1983, pp. 271-300.
- MOFFITT, J. F., "Anatomía de Las Meninas: realidad, ciencia y arquitectura", en *Boletín del Museo del Prado*, t. VII, nº 21, 1986, pp. 172-183.
- LÓPEZ-REY, José, *Velázquez, la obra completa*, Colonia, Tachen, 2001.
- MESTRE FIOL, B., "Los tres personajes invisibles de Las Meninas", en *Mayurqa*, nº 8, 1972, pp. 5-20.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica [1715-1724]*, Madrid, Aguilar, 1988.
- PALOMINO, Antonio, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Madrid, Akal, 2008.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, "Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro", en *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 12, 1999, pp. 173-197.
- VIRGINIA SANZ, María Mercedes: "La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII", en *Revista de la Fundación Universitaria Española: Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III, nº 5, 1990. http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/5/cai-5-7.pdf

2. Bibliografía

- ALPERS, Svetlana, "Interpretation without Representation". Interpretation without Representation, or, the Viewing of *Las Meninas*", en *Representations*, nº 1, febrero de 1983, pp. 30-42.
- BARBEITO, José Manuel, "Alcázar de Madrid", Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.
- CRUZ, Juana Inés de la, *Obras completas*, 5ª. Ed., México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos..."), no. 100), 1981.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, t. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- GÁLLEGO, Julián, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

- GREIMAS A. J. y J. COURTÉS, *Semiotica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990.
- JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Velázquez*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1944.
- MADRAZO, Mariano de, *Historia del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945.
- MADRAZO, Pedro de, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, Tipografía Cervantes, 1920.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F., *Las Meninas y sus personajes*, Barcelona, Juventud, 1943.
- SEARLE, J. R., “Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation”, en *Critical Inquiry*, nº 6, 1980, pp. 177-188.