

El retrato en *Las meninas*

Ana Maqueda de la Peña¹

Recibido: 31/05/2019 / Aceptado: 18/11/2020

Resumen. El género del retrato constituye una de las fuentes de estudio más directas, por su desafío a los límites temporales, ya que no precisa en un primer acercamiento de una labor decodificadora. Esta capacidad culmina en las representaciones barrocas. Los retratos del cuadro de *Las meninas* son un testimonio elocuente de esa voluntad de apertura y diálogo con el presente desde un escenario del pasado, que actúa ante nosotros como espejo y *cámara de las maravillas*. Diálogo mudo que da voz y protagonismo a niñas y bufones, desde un tratamiento que hoy definimos como metapictórico.

Palabras clave: retrato; mirada; representación; alegoría; transparencia.

[en] The study of portrait in *Las meninas*

Abstract. Portrait painting is one of the most direct sources of study because of its challenge to temporal limits, since at first instance no effort is required to decode the image. This immediate connection between the observer and the painting itself is even more evident when studying baroque representations. The portraits in the painting *Las meninas* are an eloquent testimony of that willingness to begin a dialogue created in the past and continued in the present with a back drop acting as a mirror and a *chamber of wonders*. The silent dialogue gives voice and prominence to the girls and jesters from a perspective that we define today as metapictorial.

Keywords: portrait; look; representation; allegory; transparency

Sumario: El retrato. La mirada. La alegoría. La transparencia. La familia. El movimiento. El teatro. El tiempo. Bibliografía.

Cómo citar: Maqueda de la Peña, A. (2020). El retrato en *Las meninas*, en *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas* 14, 35-41.

El retrato

La singular conexión que se produce ante los retratos de la obra de Velázquez parece alterar de algún modo, nuestra dimensión espacio temporal. En este figurado intercambio de miradas entran en juego la emoción y los afectos, pues como señala Gumbrecht: «basta con abrirnos a los estados de ánimo del pasado para que nos puedan afectar directamente y sin mediación alguna»².

Recuperamos una reflexión de Baltasar Gracián, para entrar en el Alcázar madrileño de la mano de Velázquez y detenernos ante sus retratos: «la cabeza –dixo Adrenio– llamo yo, no sé si me engaño, alcázar del alma»³. A través del artificio el artista irrumpe en nuestro espacio abriéndolo a una de las cámaras de palacio donde ha ubicado la escena y a sus protagonistas (once personajes y un perro). El ilusionismo suscitado por el pintor provoca, además, la falsa in-

tuición de que podría esconderse algún otro retrato tras el lienzo que se nos oculta.

El gran interés y la destreza demostrados por Velázquez en el arte de retratar, han sido interpretados como «reivindicación» de un género no muy valorado entonces. Conocida es la anécdota protagonizada por el pintor, defendiéndose de quienes argumentaban que su «habilidad se reducía a saber pintar una cabeza», a lo que él respondía: «mucho me favorecen porque no sé, que haya quien la sepa pintar»⁴. Este gesto forma parte de la leyenda en torno al maestro y enfatiza hasta qué punto era consciente de la complejidad que suponía la realización de una buena efigie.

El retrato, tan presente en la obra de Velázquez como en todo el naturalismo barroco, evoluciona en paralelo al pensamiento autoreflexivo «moderno», pues como afirma Hans Belting, «la incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la pro-

¹ Ana Maqueda de la Peña es Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid.

ORCID: orcid.org/0000-0002-8531-5233.

Email: anamaqueda@gmail.com

² H. U. Gumbrecht, *Stimmungen/estados de ánimo. Sobre una ontología de la literatura*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2011, 87.

³ B. Gracián, *El Criticón*, Madrid, Cátedra, 2009, 190.

⁴ A. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y la escala óptica*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1988, 264.

pensión a verse como otros, y en imagen»⁵. De algún modo el retrato satisface esta necesidad de autoafirmación y da respuesta a una demanda de identidad, manifiesta en las palabras de Gracián: «visto un león, están vistos todos, y vista una oveja, todas; pero visto un hombre, no está visto sino uno, y aún ése no bien conocido»⁶. En este afán por el reconocimiento, modelos reales prestan su rostro a personajes religiosos o mitológicos para incorporarlos al género humano (mortal y semejante). Una inversión de apariencias que parece someter a *Dios a la imagen y semejanza del hombre*.

La pintura barroca está atravesada por la representación antropológica⁷. La intensa presencia humana de la obra de Velázquez contrasta con la de artistas como Rubens, donde los cuerpos se amalgaman entre pliegues, nubes y movimiento, en una suerte de *horror vacui*. En el pintor de *Las meninas* hay reposo, silencios y oquedades. Una humanidad la de Velázquez, a cuya reconocida «hondura» no se puede evitar sucumbir, un pozo sin fondo, una caverna, una *cámara de las maravillas*.

La mirada

Velázquez atesoraría muchas miradas como buen observador de sus modelos y a su vez, por ser observado mientras trabajaba en su taller⁸. En los retratos de *Las meninas* percibimos esta intensidad, la de quien tanto ha vivido y es conocedor sin extrañeza de su mundo y del nuestro.

El retrato del pintor es el único representado en el acto de observar su propia mirada (reflejada en un espejo) y no la mirada de otros. Como acostumbra, Velázquez no da pistas, expresa lo que no se puede describir sino solo mirar hasta llegar a uno mismo, sin posibilidad de descubrir lo guardado a buen recaudo. Un silencio que ilustra lo que Benjamin declara: «al estar muda, la naturaleza caída se entristece, es su tristeza la que la hace enmudecer»⁹. La tristeza que parece marcar con su cadencia el rostro de este autorretrato, cuyas manos de pintor se funden con las herramientas de trabajo; el pulgar izquierdo es apéndice de la paleta que sostiene y la mano derecha

pincel. Conocedor del poder de la pintura, Velázquez manifiesta con su gesto el valor que Quevedo concede en su oda, *Al pincel*: «A ti deben los ojos / poder gozar mezclados / los que presentes son, y los pasados» (150-153)¹⁰.

Los personajes de *Las meninas*, excepto tres de ellos, dirigen su atención hacia el exterior del cuadro, es decir, hacia el espectador. Hay en el artista una clara intención de controlar las miradas¹¹, pues como explica Gracián, el sentido de la vista es libre: «los ojos buscan las cosas como y cuando quieren, mas al oído ellas le buscan»¹². Algunas de esas miradas simulan oquedades, como la de Mari Bárbola, de córneas oscuras, casi cóncavas o las cuencas cegadas de José Nieto. En ausencia de algún gesto revelador, solo podemos describir su actitud en negativo; no posan, no curiosean, no se ofrecen, tampoco transmiten asombro. A diferencia de otros retratos colectivos barrocos, los de este cuadro están volcados al exterior más que a la narración interior. Su mirada, como señala Alpers, «indica desde dentro del lienzo que el espectador que está fuera del cuadro es visto y a la vez reconoce la situación de estar siendo visto»¹³. Este aparente contacto visual provoca un extraordinario vínculo entre sujeto y objeto similar a la experiencia ante el espejo, pues en ambos casos, se suscita recogimiento.

La frontera entre realidad y ficción es de naturaleza transparente, como la mirada. Cuando se contemplan los retratos de *Las meninas* en la sala del museo y no se advierte ese límite apenas perceptible, puede desencadenarse un sentimiento de frustración¹⁴ ante personajes que no responden, solo se muestran. En ese *mostrarse* enmudecidos, se percibe el ruido exterior del que todo espectador forma parte. Observadores del cuadro que, como *El caminante sobre el mar de nubes*, meditan «los naufragios ajenos»¹⁵. Secuencia de miradas que observan el acto de mirar¹⁶ repetidamente, como el reflejo de un espejo. Como señaló Michel Foucault: «Cuando la historia natural se convierte en biología, [...] y se borra este discurso clásico en el que el ser y la representación encontraban su lugar común, entonces, [...] aparece el hombre con su posición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador

⁵ H. Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007, 15.

⁶ Gracián, *El Criticón*, 225.

⁷ J. L. Villacañas, *Imperio, Reforma y Modernidad*, Madrid, Escolar y Mayo, 2017, 54. Este autor recuerda que Michel Foucault en su libro *Nacimiento de la biopolítica*, señala cómo Occidente «acumuló aceleradamente capital humano» entre los siglos XVI y XVII.

⁸ «Esta pintura (*Las meninas*) fue de SM muy estimada, y en tanto que se hacía, asistió frecuentemente a verla pintar; y asimismo la Reina [...] estimándolo por agradable deleite y entretenimiento». Palomino, *El museo pictórico y la escala óptica*, vol. III, 251.

⁹ Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, 221.

¹⁰ F. de Quevedo, *Antología poética*, Barcelona, Ediciones B, 1989, 131.

¹¹ «Es conveniente [...] que el retratado mire al pintor, porque de esta suerte mirará el retrato a todas partes, y a todos los que le miran y es una cosa que celebran mucho los que no lo entienden, ni saben en qué consiste». Palomino, *El museo pictórico y la escala óptica*, vol. II, 20.

¹² Gracián, *El Criticón*, 195.

¹³ S. Alpers, «Interpretación sin representación: mirando *Las meninas*», en S. Alpers [et al.], *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 2007, 154.

¹⁴ J. Snyder, «*Las meninas* y el espejo del príncipe», en Alpers [et al.], *Otras Meninas*, 131. «Lo que parece tan frustrante de *Las Meninas* [...] es la sensación que produce de ser transparente y a la vez estar cerrado para nosotros».

¹⁵ H. Blumenberg, *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995, 36. El autor alude a la función que Niklas Luhmann denominó «observador de segundo orden»: «se trata de un observador del mundo que realiza lo mismo que los espectadores del cuadro de Friedrich cuando contemplan las figuras de su pintura, es decir, se observa a sí mismo en el acto de observar».

¹⁶ Gumbrecht, *Stimmungen/estados de ánimo*, 83.

contemplado, surge ahí, en este lugar del Rey, que le señalaba de antemano *Las meninas*»¹⁷. Se trata de una nueva forma de mirar donde irrumpe «la atención a sí y la atención al otro»¹⁸, lo que supone abrirse a pensar desde diversos lugares.

Esta apertura se relaciona con la capacidad que tiene la representación para dejar en suspenso lo reconocible, del modo que describe Gracián: «imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es»¹⁹. En este sentido la obra desvela lo que, sin estar oculto, necesita confrontarse a cierta distancia para evidenciarse de nuevo. Así *Las meninas* remiten simplemente a lo visible²⁰.

Mostrarse a través del retrato es elegir un momento propicio, una pose para la posteridad. Algo que vincula la pintura a los primeros retratos fotográficos, donde Benjamin supo ver el «último refugio» de la imagen, en «el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o difuntos», «de ahí su incomparable belleza y su melancolía»²¹. En efecto, estos retratos *trascienden* de alguna manera, porque se sitúan en la orilla entre lo visible, la naturaleza mortal y lo percibido como eterno.

Tal vez los de *Las Meninas*, sean los primeros retratos fotográficos y los daguerrotipos los últimos retratos pintados. La conexión es tan estrecha que «en el siglo XIX era un lugar común entre los que visitaban Madrid referirse al cuadro en lo que podemos llamar términos fotográficos»²², según recuerda Alpers.

El nexo entre la instantánea de Velázquez y estas primeras fotografías se sitúa donde, en palabras de Benjamin, «el aura» desprende «su último destello»²³.

La alegoría

La siguiente declaración de Benjamin, «la alegoría arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran más cerca en conflicto»²⁴, nos indica el lugar en el cual habita el retrato. En *Las*

meninas, la alegoría descubre un espacio aún más recóndito y complejo para desplegarse: la representación del espejo, con el reflejo/retrato de los reyes (en quienes confluyen mortalidad humana e inmortalidad regia). El espejo transita también por la obra de otras formas menos evidentes: el artista fija su mirada en un espejo (hoy no visible) para autorretratarse. La propia obra funciona como espejo de espectadores, revelando su condición especular. El reflejo y la metáfora del espejo son referentes barrocos que ilustran acerca de su capacidad para revelar²⁵.

En *Las meninas*, el espejo representado secciona los cuerpos de los modelos al limitar el espacio con un marco (como lo hacen la ventana o el cuadro). El retrato se ubica siempre en un espacio elegido por el pintor, en un fragmento de realidad representada que se imbrica con la figura. Para Benjamin «las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas»²⁶, aquí el reflejo distante de los monarcas pertenece al reino de las ruinas, lo que les hace a/parecer mortales. Antonio Rivera describe cómo la deconstrucción del cristianismo que lleva a cabo Nancy «nos lleva a comprender que el cuerpo en sí mismo, en su condición temporal, sólo puede aparecer cuando nos alejamos de la *imago Dei*, y entramos en el drama del vestigio, o lo que es lo mismo, en la mortalidad de las cosas»²⁷, en esa imagen humana reflejo, silencio, sombra, que Velázquez ha elegido para los soberanos.

Las reticencias del rey a ser retratado con los *pliegues* de la edad y el cobijo²⁸ que le brinda Velázquez dentro del cuadro conmueven. Blumenberg identifica así el problema: «la cara es el lugar de la vulnerabilidad [...] el órgano que delata la edad y la decadencia [...]. Toda defensa comienza aquí. Si fracasa, sólo queda la huida a la caverna»²⁹. Es frecuente en las composiciones de este artista descubrir algunos rostros borrados y enmudecidos entre la penumbra³⁰, es el caso de la única figura del cuadro de *Las meninas* sin identificar. El pintor transmite la serenidad propia

¹⁷ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, 303.

¹⁸ Villacañas, *Imperio, Reforma y Modernidad*, 52-53. El autor señala la «comprensión de la dualidad de naturaleza humana universal y de la palabra común dirigida a singulares» como «profundamente moderna». Esta reflexión se relaciona con la idea de «cuestionar reflexivamente lo que se ofrecía como evidente».

¹⁹ Gracián, *El Criticón*, 77.

²⁰ G. Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Madrid, Cactus, 2013, 69. Afirma Deleuze que «El pintor no reproduce lo visible más que [...] para captar lo invisible».

²¹ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro, 2013, 26.

²² Alpers, «Interpretación sin representación», en Alpers [et al.], *Otras Meninas*, 153.

²³ Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*, 26.

²⁴ W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Alfaguara, 1990, 221.

²⁵ Gracián, *El Criticón*, 70 y 95. (Andremio a Critilo): «Tú eres el primer hombre que hasta hoy he visto y en tí me hallo retratado más al vivo que en los mudos cristales de una fuente», «con razón definió este universo espejo grande de Dios».

²⁶ Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, 171.

²⁷ A. Rivera, «Suárez, cuerpo y escolástica: una antropología de la semejanza» en *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología*, 10 (2016), 146

²⁸ Villacañas, *Imperio, Reforma y Modernidad*, 59. Velázquez ha ubicado los retratos de los reyes en una posición privilegiada, pues como apunta este autor: «Los actores mejor situados en la lucha son siempre los que llegan a ver esto que queda en sus espaldas y lo tapan la mirada de los demás [...]. Eso condena a esta época de la constelación moderna a la simulación, al ocultamiento y a la mirada aguda; a diferenciar entre lógicas objetivas y lógicas personales [...]».

²⁹ H. Blumenberg, *Descripción del ser humano*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, 647.

³⁰ R. Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Barcelona, Alianza, 2001, 96. Otto asocia el silencio a la oscuridad.

de los paisajes con ruinas y de la resignación ante la condición mortal.

Mucho se ha especulado acerca de la relación que mantuvieron Velázquez y Felipe IV, sin duda la representación de *Las meninas* es uno de los testimonios más ilustrativos al respecto, ya que enfatiza la presencia del artista, destacado como pintor de la corte. El rey era «inmortalizado» por Velázquez y éste lo era a su vez gracias a compartir escenario con los monarcas. Esa es al menos la conclusión que nos han dejado cronistas como Palomino, fascinados por las anécdotas de las relaciones míticas entre pintores y gobernantes que se remontan a la de Alejandro y Apeles. Vínculos que testimonian tanto los méritos del artista, como el interés y la admiración del soberano por su obra. La culminación de esta «familiaridad» dispar consistía en retratarse junto a la efigie del rey. Palomino describe cómo el nombre de Velázquez «durará de unos siglos en otros, en cuanto durase el de la excelsa, cuanto preciosa Margarita: a cuya sombra inmortaliza su imagen con los benignos influjos de tan soberano dueño»³¹.

La transparencia

La falta de nitidez y el alejamiento impiden que veamos los retratos de los reyes con claridad, pues los espejos de Velázquez son bastante opacos. El artista hace un excelente uso del blanco (color difícil), pero reserva el resplandor y la transparencia para otras figuras.

Sobre los personajes situados en el primer plano del cuadro la luz se posa como un brillo, una especie de película transparente³² que remite a otra realidad, esa realidad propia del arte que la naturaleza imita «traveseando en sus obras»³³. El Siglo de Oro pictórico representa con fidelidad lo que la vista alcanza e identifica, para que deje de ser reconocido y vuelva a constituir objeto de conocimiento. El doble juego de aproximación y distanciamiento, tan presente en *Las meninas*, posibilita este nuevo acceso a la realidad a través de la obra. La propia pintura con un lenguaje (metapictórico) que habla de sí misma, expresa este acercamiento/alejamiento mediante el hacer y deshacer de la llamada pintura «de borrones», «de manchas distantes» o «a lo valentón». En este aparente mínimo quehacer para conseguir lo máximo, de la «sprezzatura», las carnaciones se funden con los fondos y

los cabellos tiñen los tejidos adyacentes traspasando límites gracias a la denominada por Deleuze «línea rota»³⁴. La aplicación de pinceladas sueltas y certeras revelan en la pintura la calidad traslúcida del dibujo, donde la caducidad y la eternidad con su apariencia inconclusa, se dan una tregua.

Maravall describe esta técnica de «pintura de borrones» como «momento cumbre en los procedimientos del barroco»: «es una pintura de lo inacabado, variable, movedizo, inestable, adecuada para captar al hombre y la vida»³⁵. En *Las meninas* el dinamismo de la representación no lo expresan las actitudes y el gesto de los retratados, que son pausados, sino la misma pintura de forma mucho más sutil. Sus grises móviles compuestos por colores que viran hacia sus complementarios alternan entre pinceladas que se hacen visibles en la invisibilidad de la transparencia, generando la vibración misma de la visión.

Al acercarnos al lienzo, comprobamos que los cuerpos de *Las meninas* son transparentes, como para Blumenberg lo es nuestro propio cuerpo³⁶. Los rostros sin embargo, revelan un tratamiento pictórico distinto, en el que la pincelada que los moldea no es tan visible. Mientras la luz se alía con la lozanía de la infancia, la distancia y la penumbra van deshaciendo los rasgos de los rostros maduros.

La familia

En la escena que representó Velázquez, el rey quiso mostrar su espacio privado, abrió las puertas del Alcázar, su *hogar*, porque se trataba de un cuadro para su propio disfrute. El que aparezca la imagen de los reyes en el espejo indica también este carácter doméstico de la representación, ya que en los retratos de aparato no se representaba al rey junto a su consorte, pues podía contraer matrimonio en más de una ocasión.

Desde la legendaria invención del dibujo narrada por Plinio³⁷, en la idea de conservar la imagen de los seres queridos se reconoce un acto de amor. *Las meninas* puede ser considerado como un retrato colectivo de carácter «familiar» en un entorno doméstico, donde la figura de la hija menor del monarca centra la composición con un protagonismo indiscutible. Para Baudrillard, «el objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un retrato de familia»³⁸, esto ocurre cuando el objeto consolida su cer-

³¹ Palomino, *El museo pictórico y la escala óptica*, vol. III, 250.

³² L. Steinberg, «*Las meninas* de Velázquez», en Alpers [et al.], *Otras Meninas*, 99. Para este autor «la mayoría del espacio representado es pura transparencia».

³³ Palomino, *El museo pictórico y la escala óptica*, vol. I, 408. «Así como el arte se desvela diligente en imitar la Naturaleza; también la Naturaleza traveseando en sus obras, procura imitar a el arte».

³⁴ Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, 234. Una línea que, como explica el autor, no delinea contornos pero que sin embargo hace surgir la figura del fondo.

³⁵ J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1996, 517.

³⁶ Blumenberg, *Descripción del ser humano*, 495-507.

³⁷ Plinio, *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Visor, 1988, 76. Plinio relata la leyenda de la hija del alfarero Butades, creadora del primer dibujo cuando delineó la sombra de su amado. Un acto de amor asociado al primer retrato.

³⁸ J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Madrid, Siglo XXI, 1990, 85.

caña, su reconocimiento y su poder de evocación, como en el caso de *Las meninas*.

En diciembre de 2013, la familia real actual felicitaba la Navidad a los españoles con una fotografía realizada en el Museo del Prado, con motivo de la exposición de *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Los entonces Príncipes de Asturias y sus hijas posaban delante de un retrato de la infanta Margarita niña, en una imagen de carácter íntimo que transmite el afecto de la relación familiar y lo hace público. La escena provoca lo que Steiner refiere como «un deslizamiento de nuestro sentido temporal, una superposición momentánea del pasado y del presente» que podría generar «una sensación de familiaridad al poema, la pintura o la melodía»³⁹. Ante esta imagen se activa el recuerdo de *Las meninas* y se actualizan las palabras de Ortega que bien podrían describir la imagen de la princesa Leonor: «La infanta Margarita es el centro pictórico del cuadro por su traje blanco y oro, sus cabellos áureos, su tez blanca empapada de luz»⁴⁰.

Sin el conocimiento en vida del modelo, los retratados son suplantados por sus retratos, es decir, quedan reducidos a mera presencia sin semejanza. La imagen de la familia de Felipe IV es la que nos legó Velázquez, sin referentes, sin recuerdo posible, mera representación. Un retrato colectivo «sin memoria» que conecta directamente con el presente y solo puede evocar un pasado *recreado*, pues como señala Nancy, «la identidad puede estar en el pasado (pero), la intimidad no está más que en el presente»⁴¹. Esto es posible siempre que el retrato despierte «un mecanismo de conocimiento [...]». Por ese motivo algunas imágenes, incluso de sujetos desconocidos, entran en relación con nuestros recuerdos»⁴².

En *Las Meninas* los entornos femenino e infantil aparecen asociados, la mujer conserva su minoría de edad. También la infancia se relaciona aquí con la presencia de los bufones de la corte. Aunque en la representación las figuras de Mari Bárbola y de la infanta contrastan visualmente, hay aspectos a su vez, que las asemejan entre sí. El rey se refería a su hija mediante cariñosos apelativos como «salandija» o «bufona»⁴³, en clara referencia a los términos (en origen despectivos) que se empleaban para denominar a los enanos.

El reinado de Felipe IV estuvo marcado por la preocupación constante de que un heredero varón garantizase la supervivencia de la dinastía. Como es sabido, el infortunio impidió durante años que los descendientes del monarca alcanzasen la mayoría de

edad. En medio de tanta incertidumbre, el alumbramiento de cada hijo varón se rodeaba de rituales de agradecimiento al Altísimo, ruegos y buenos augurios, lo que no era incompatible con recurrir al amparo de amuletos, como los exhibidos en el retrato de Felipe Próspero. Estas circunstancias hicieron que los retratos de niños tuviesen una especial relevancia, es el caso de los del príncipe Baltasar Carlos o los del aludido Felipe Próspero. Ser retratado significaba perpetuar la imagen y de algún modo inconsciente, también una garantía de protección.

Las hijas del rey también fueron muy retratadas por Velázquez en edades diferentes. Estos retratos además de elementos indispensables en los acuerdos matrimoniales, servían para mostrar el aspecto y la evolución de los miembros de las distintas familias reales que vivían alejadas. Unos intercambios que reforzaban los vínculos afectivos a través del reconocimiento.

El movimiento

En el cuadro de *Las meninas*, las figuras se disponen como en un tablero. Articuladas e inmovilizadas recrean una escenificación que recuerda los vídeos de *mannequin challenge* o los *tableaux vivants*⁴⁴. Detenidas, teatralizadas, acompañadas como un *ballet*, presentan algunos indicios de movimiento que Ortega describe como «congelado»⁴⁵ en las manos que ofrecen el búcaro, el pie de Pertusato o «el visitante ambiguo (José Nieto) que entra y sale a la vez, en un balanceo inmóvil»⁴⁶. El movimiento lo pone la pincelada, no el ademán de la figura.

Al suspender el flujo del movimiento en los retratados, Velázquez consigue detener el tiempo. Un guiño más hacia la posteridad. Se aleja así de Rubens, maestro de referencia y colega durante un breve periodo en la corte, en cuyas magníficas obras, la onda, el remolino, la curva, la elipse y actitudes cargadas de dramatismo dinamizan las composiciones. Sin embargo, frente a sus representaciones nunca olvidamos que estamos ante una pintura, la distancia temporal que nos separa está presente porque no «entramos» en ellas, no irrumpen en nuestro espacio y en nuestro tiempo como ocurre con *Las meninas*.

Una de las figuras centrales del cuadro de *Las meninas* es la de Agustina Sarmiento entregando el búcaro a la infanta Margarita. Su gesto remite al universo iconográfico de la entrega, el acatamiento, la

³⁹ G. Steiner, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 2007, 204.

⁴⁰ J. Ortega y Gasset, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1970, 218.

⁴¹ J. L. Nancy, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, 62.

⁴² G. Garroni, *Elogio dell'imprecisione. Percezione e rappresentazione*, Turín, Bollati Boringhieri, 2005, 110.

⁴³ F. Marías, «El género de *Las meninas*: los servicios de la familia», en Alpers [et al.], *Otras meninas*, 268.

⁴⁴ Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, 176: «De los acontecimientos que integran la «historia de la salvación» se elimina lo eterno y lo que queda es un *tableau vivant* [...]. Esto está estrechamente relacionado con la manera barroca de plasmar la forma».

⁴⁵ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 1993, 178. «En Velázquez nadie se mueve; si algo puede tomarse por un gesto es siempre un gesto detenido, congelado, [...]». Foucault

⁴⁶ M. FOUCAULT, «*Las meninas*», en Alpers [et al.], *Otras Meninas*, 37.

veneración, la ofrenda, el con/tacto⁴⁷. Foucault compara su postura reverencial con las de donantes en oración o con el Ángel de las Anunciaciões⁴⁸. Un patrón que no es original del pintor y que plantea de nuevo la cuestión de la proximidad y la distancia. Las composiciones de Velázquez como la del resto de los artistas, tomaban prestadas fórmulas que conocían de obras anteriores. Las colecciones reales contaban con excelentes ejemplos a imitar. La «realidad» en la representación se obtenía, en buena medida, a partir del arte mismo y no solo de la naturaleza.

El teatro

Las meninas confrontan la continuidad entre el espacio público y el espacio privado. Como describe Ortega «Velázquez hace llegar sus cuadros bajo nuestras plantas y antes de pensarlo nos hallamos dentro»⁴⁹ y una vez dentro, salimos de nosotros mismos para sentirnos retrato.

Imaginamos los escenarios barrocos efectistas, como sus pinturas, pues la exhibición es espectáculo en el teatro y en la obra de arte. Gracián define el teatro como «lugar donde alguna cosa está expuesta a la estimación o censura universal»⁵⁰. Sabemos que este riesgo era también asumido por los artistas, Velázquez lo había experimentado años atrás, pero cuando termina *Las meninas*, su posición estaba bien consolidada.

Hemos visto cómo los retratos de *Las meninas* forman parte de una meditada puesta en escena que se exhibe como una *cámara de las maravillas*. Antonio Rivera explica que «para la filosofía barroca, la maravilla, [...] aparece como una transgresión de la clara separación que existe entre los reinos de lo inanimado y animado, de lo material y espiritual, de lo humano y lo divino»⁵¹. Sorprende descubrir rasgos autómatas en los ademanes cadenciosos de las figuras del cuadro y que sin embargo, sus retratos nos hagan empatizar con ellos como si tuviesen vida. En este sentido, entendemos la importancia de la metáfora barroca de la vida humana «como una representación teatral», que señala Rivera.

Sabemos que en el Siglo de Oro los contrastes formaban parte de las grandes parafernalias. La austera sobriedad y el hieratismo que rodeaban la católica majestad del monarca no impedían, por ejemplo, que acudiese engalanado a representaciones, festejos

y demás actividades lúdicas. Como tampoco estaba reñido el acatamiento de la más estricta ceremonia, con las burlas, mofas y bromas de los *hombres de placer* en la corte.

La *naturaleza caída* se expresa a través del artificio, el fingimiento y el ornato. En los retratos de *Las meninas* las mujeres de la corte destacan ataviadas con elaborados adornos, pelucas, maquillajes, guardainfantes y cartones de pecho que ocultan, reprimen y deforman los cuerpos, es decir, les hacen perder la forma y entorpecer sus movimientos. La piel empolvada y el colorete confieren al rostro apariencia de máscara. Los guardainfantes moldean con su armazón el volumen de los vestidos femeninos que son, según la definición de Deleuze del traje barroco, «ola hinchable»⁵², y que como una bóveda o caverna, ocultan un interior oscuro y vedado.

En los retratos del cuadro los hombres conservan su figura, sus trajes oscuros y sobrios contrastan con la ostentación de la moda femenina. Visten de negro, color asociado a valores de rectitud moral, prudencia y virtud, también a la muerte. El color y el ornamento signos de frivolidad⁵³, se reserva a las damas, exaltación de la apariencia, reclamo para el matrimonio, moneda de cambio. Estas cualidades de lo mundano a su vez implican exaltación de la vida.

El tiempo

El cuadro de *Las meninas* inserta un pasado con vocación de futuro en nuestro presente, en el que sus retratos tienden un puente en el tiempo. Por ello, no sorprende que Foucault recurra a esta obra para ilustrar el tránsito del *pensamiento moderno*, pues según el autor, *Las Meninas* fue dispuesta para nuestra mirada «desde el fondo de los tiempos», «[...] el pensamiento moderno descubre [...] el retroceso del origen y se propone avanzar en la dirección en la que se realiza este retroceso [...]»⁵⁴ en una preocupación por el retorno.

Recordemos una de las imágenes emblemáticas de la serie *Juego de Tronos*, en la que los protagonistas dirigen su mirada solemne hacia el espectador: el enano de la corte, dos reinas de melena rubia vestidas en tonos suaves y brillantes y dos caballeros con sobrios trajes oscuros. La escena evoca los retratos de *Las meninas* en una coincidencia que desafía la temporalidad. Como afirma John Dewey, «el arte celebra con peculiar intensidad los momentos en que el

⁴⁷ J. L. Nancy, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid, Trotta, 2006, 53, «tocar con la mano es el tocar mínimo, aquel que no compromete ninguna intimidad pero señala una disposición pacífica, incluso benévola».

⁴⁸ Foucault, «*Las meninas*», en Alpers [et al.], *Otras Meninas*, 38.

⁴⁹ Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 178.

⁵⁰ Gracián, *El Criticón*, 73.

⁵¹ A. Rivera, «Espíritu y poder en el barroco español», en P. Aullón de Haro [et al.], *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, 585.

⁵² G. Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, 155-160. El autor describe el traje barroco como «amplio, ola hinchable, tumultuosa, burbujeante». También afirma que el Barroco «inviste» los lugares «en los que hay que estar dentro», «para extraer de ellos la potencia y la gloria».

⁵³ Villacañas, *Imperio, Reforma y Modernidad*, 211. «Naturaleza, vida, locura, providencia, risa, todos los personajes de este mundo ridículo son femeninos y todos encarnan las cualidades sustantivas de las mujeres: variación, desatino, capricho, extravagancia».

⁵⁴ Foucault, *Las palabras y las cosas*, 234.

pasado refuerza el presente y en los que el futuro es un acelerador de lo que ahora es»⁵⁵.

El tiempo de la Casa de Austria terminará a la par que la figura del bufón de la corte. *Las meninas* tes-

timonian un momento que pasa y da paso. Cuando Belting habla del instante, del intervalo, que sigue siendo⁵⁶, podemos reconocer que ahí permanecen los retratos de esta obra, en el recuerdo del futuro.

Bibliografía

- Alpers, Svetlana [et al.] (2007): *Otras meninas*, ed. de F. Marías, Madrid, Siruela.
- Aullón de Haro, Pedro [et al.] (2004): *Barroco*, Madrid, Verbum.
- Baudrillard, Jean (1990): *El sistema de los objetos*, trad. de F. González Aramburu, Madrid, Siglo XXI.
- Belting, Hans (2007): *Antropología de la imagen*, trad. de G. María Vélez Espinosa, Buenos Aires, Katz Editores.
- Benjamin, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*, trad. de J. Muñoz Millares Madrid, Alfaguara.
- Benjamin, Walter (2013): *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*, trad. de W. Erger, Madrid, Casimiro.
- Blumenberg, Hans (2010): *Descripción del ser humano*, trad. de G. Mársico, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Blumenberg, Hans (1995): *Naufragio con espectador*, trad. de J. Vigil, Madrid, Visor.
- Deleuze, Gilles (1989): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, trad. de J. Vázquez y U. Larraceleta, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (2013): *Pintura. El concepto de diagrama*, trad. de Equipo editorial Cactus, Madrid, Cactus.
- Dewey, John (2008): *El arte como experiencia*, trad. de J. Claramonte, Barcelona, Paidós.
- Foucault, Michel (2003): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de E. Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Garroni, Giovanni (2005): *Elogio dell'imprecisione. Percezione e rappresentazione*, Turín, Bollati Boringhieri.
- Gracián, Baltasar (2009): *El Criticón*, Madrid, Cátedra.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2011): *Stimmungen/estados de ánimo. Sobre una antología de la literatura*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones.
- Maravall, José Antonio (1996): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- Nancy, Jean-Luc (2006): *La mirada del retrato*, trad. de I. Agoff, Buenos Aires, Amorrortu.
- Nancy, Jean-Luc (2006): *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, trad. de M. Tabuyo y A. López, Madrid, Trotta.
- Ortega y Gasset, José (1993): *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza.
- Otto, Rudolf (2001): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. de F. Vela, Barcelona, Alianza.
- Palomino de Castro y Velasco (1988): *El museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, Aguilar.
- Plinio Segundo, Cayo (1988): *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Visor.
- Quevedo, Francisco de (1989): *Antología poética*, Barcelona, Ediciones B.
- Rivera García, Antonio (2016): «Suárez, cuerpo y escolástica: una antropología de la semejanza» en *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología* 10, 143-159.
- Steiner, George (2007): *Presencias reales ¿Hay algo en lo que decimos?*, trad. de J. Gabriel López-Guix, Barcelona, Destino.
- Villacañas Berlanga, José Luis (2017): *Imperio, Reforma y Modernidad*, Madrid, Escolar y Mayo.

⁵⁵ J. Dewey, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008, 20.

⁵⁶ Belting, *Antropología de la imagen*, 202.