

Velázquez, el cuadro oculto y la metáfora del espejo¹

Velázquez, the hidden painting and the metaphor of the mirror

VÍCTOR NIETO ALCALDE

RESUMEN

Las Meninas es un cuadro cargado de enigmas. En él concurren un complejo de referencias, contenidos literarios, usos del ritual de la época que hacen del cuadro un paradigma del imaginario del pintor. Concebida como obra maestra, para el entorno restringido del rey, Velázquez aparece pintando un cuadro oculto sobre el que se han formulado las más diversas hipótesis aunque es una referencia a obras maestras de la Antigüedad concretamente a la obra maestra de Apeles descrita por los escritores antiguos.

PALABRAS CLAVE

Velázquez, Las Meninas, Apeles, liberalidad de la pintura, emblemas, espejo.

ABSTRACT

Las Meninas is a picture full of enigmas. It meets a complex number of references, literature contents, uses of the ritual of the time that make the picture a paradigm of the imagination of the painter. Conceived as masterpiece, puts together the restricted number of people around the king, Velazquez appears painting a hidden picture on which the diverse hypotheses have been formulated although it is a reference to masterpieces of the Antiquity, in particular, to the masterpiece of Apeles described by the old writers.

KEYWORDS

Velazquez, Las Meninas, Apeles, liberality of the painting, emblems, mirror.

¹ El presente estudio fue leído, de forma abreviada, como lección inaugural del curso 2008-2009 de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en octubre de 2008.

E-mail: victornietoalcalde@yahoo.es

LA OBRA MAESTRA

La realización de obras maestras ha sido siempre una aspiración permanente de los artistas. A partir del Renacimiento, época en la que surge la recuperación de los modelos clásicos de la Antigüedad y los artistas aspiraban a lograr un nuevo *status* reclamando la nobleza y liberalidad de la pintura, el valor concedido a las obras maestras y la preocupación por realizarlas, surgió como una práctica habitual que ha permanecido vigente hasta el siglo xx.

Las obras maestras son realizaciones únicas que no son susceptibles de ser superadas e igualadas y que conforman una categoría estética profundamente arraigada en el arte occidental, hasta el punto de que, como ha señalado Belting, «...en la medida que posee el «aura» de lo original y de lo único, está de tal forma arraigada en la historia cultural de Europa que pierde su sentido fuera de este cuadro de referencia»².

Para los artistas, la creación de obras maestras siempre ha estado cargada de avatares y riesgos como el temor a la copia y a la incompreensión. Es un sentimiento unido a la responsabilidad del artista y al ambiente de soledad en que realiza su obra en el taller. La obra maestra es siempre fruto de una acción individual que conduce a una creación única e irrepetible realizada en solitario. A esto se debe que los artistas hayan procurado siempre proteger sus obras, mientras se hallan en curso de realización, de la mirada indiscreta e impertinente de los entendidos, de los simplemente curiosos y, sobre todo, de la malicia de los colegas.

Muchas obras maestras, debido a diversas circunstancias históricas o a la voluntad de sus creadores, han permanecido ocultas durante mucho tiempo. Algunas, como el cuadro que esta pintando Velázquez en *Las Meninas*, han quedado para siempre como obras invisibles. La ocultación ha formado un *topoi* asociado a la condición misma de obras maestras. Roy Lichtenstein, en su pintura *Masterpiece* (1962), en la que utiliza técnicas gráficas del *comic* recuperadas por el *Pop Art*, representa una pareja contemplando un cuadro que, como el lienzo que tiene Velázquez delante de sí en *Las Meninas*, aparece representado de espaldas y situado a la izquierda de la composición. A través del texto integrado en la pintura, como en la historieta de un *comic*, ella le dice, «¿Por qué Brad, querido, esta pintura es una **obra maestra**? Créeme pronto tendrás a todo Nueva York pidiendo a gritos tus obras»³.

² Hans Belting, *The invisible masterpiece*. Londres. Reaktion Books. 2001, pág. 47.

³ «Why, Brad darling, this painting is a **masterpiece**? My, son you'll have all of Ney York clamorin for your work!». Arthur C. Danto, «L'idée de chef-d'oeuvre dans l'art contemporain», en AA.VV., 2000.pp.137-138», en AA.VV, *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre*. Paris. Gallimard. 2000. Existe edición castellana, *¿Qué es una obra maestra?*. Barcelona, Crítica, 2002.

Con frecuencia, lo que ha movido a los artistas a crear obras maestras ha sido realizar obras para sí mismos. Vermeer conservó en su casa *El arte de la pintura* que no fue vendida hasta después de su muerte. La obra maestra surge para ser disfrutada por su autor que no quiere arriesgarse a las reacciones de estupefacción y de asombro que produciría en otros espectadores o a los silencios de desaprobación de sus colegas.

El pintor sabe que mientras no la muestre puede seguir perfeccionándola hasta lograr el ideal de una belleza absoluta, como ponen de manifiesto las numerosas rectificaciones o «arrepentimientos» de Velázquez o las diferentes transformaciones realizadas por Picasso en la ejecución de su *Guernica*. La obra maestra alcanza su estado definitivo cuando el pintor se detiene y acepta que otros ojos la vean.

La ocultación de la obra obliga al artista a resistir toda clase de tentaciones y presiones para mostrarla. Si lo hace podría ser imitado o despreciado y, además, no podría seguir perfeccionándola. Frenhofer, el pintor que protagoniza el relato de Balzac en *La obra maestra desconocida*⁴, convierte en mito la preocupación por la perfección convertida en obsesión. Balzac sitúa la escena a finales de 1612. Frenhofer llevaba tiempo trabajando en una obra que sería la más perfecta de su producción. Un joven pintor, Nicolás Poussin y el maestro Porbus, acuden con la intención de verla al estudio de Frenhofer —que Balzac sitúa en el Boulevard des Agustins en el edificio en el que Picasso realizaría después su *Guernica*—. Cuando Porbus le pide que les muestre la obra maestra, la negativa es rotunda. Pero, al fin, Poussin convence a Frenhofer de que les enseñe la obra maestra a cambio de que su amada Gillette le sirva de modelo. Cuando les muestra su obra ven con estupor que solamente es un amasijo de líneas sin sentido entre las que solo aciertan a percibir un pie. Frenhofer al final se da cuenta de que en su lienzo no hay nada. Cuando Porbus vuelve al día siguiente a la casa de Frenhofer se entera de que había muerto después de quemar sus lienzos. Cuando Picasso mostró a sus compañeros *Les demoiselles de Avignon*, una de las pocas obras maestras de la pintura contemporánea, casi ninguno entendió el alcance de la pintura. Muy al contrario, los comentarios fueron completamente despectivos.

Velázquez pintó *Las meninas* para el ámbito restringido del entorno del rey. Es casi seguro que solamente el pintor y el soberano conocían sus secretos. De la

⁴ Honoré de BALZAC, *La obra maestra desconocida*. Traducción y notas Ingalil Rudin y Ana Ribas. Introducción, Francisco Calvo Serraller. Madrid. Visor Libros. 2001. *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac se publicó por primera vez en 1831. A esta edición sucede otra versión en 1837. Balzac escribió, al parecer, la historia inspirándose en los *Cuentos* de Hoffmann que habían comenzado a ser publicados en el *Mercure* en 1929. Balzac publicó la obra en *L'Artiste* en dos entregas, una primera subtítulo *Gillette* y una segunda, *Catherine Lascault*.

misma manera nos dejó oculto el cuadro que esta pintando. Cuando el pintor tiene que desprenderse de la obra maestra, conserva su secreto como una forma desesperada de poseerla. Nada sabemos, por los documentos y testimonios de la época acerca de los significados que oculta *Las Meninas*. Igualmente Picasso no hizo declaraciones ni dio explicaciones acerca de las muchas incógnitas que presenta una obra de la condensada complejidad del *Guernica*.

SUPERAR LO ANTIGUO

La idea de superación, de lograr un punto inalcanzable, «como sublime materialización del absoluto artístico»⁵, ha impulsado a numerosos artistas a intentar la consecución de una obra maestra. En el Renacimiento, la cultura clásica se convirtió en un modelo cultural. Pero esto no supuso que sus realizaciones tuvieran que ser simplemente imitadas⁶. La nueva cultura surgió como invención de lo moderno y no solamente como una imitación de lo antiguo. Al tiempo que se produce un proceso de asimilación⁷ aparece la idea de superación de las obras de los antiguos.

Frente a la imitación, la invención implicaba la superación de los modelos clásicos y la idea de que se podían realizar obras maestras superiores o equiparables a las de los antiguos⁸. Pero las discusiones en torno a la primacía de lo nuevo o de lo antiguo ya se habían producido en la Antigüedad. Tácito, por ejemplo, en el *Diálogo sobre los oradores* ya planteó, en relación con la oratoria, la polémica entre los antiguos y modernos *oratores*⁹.

Todas estas ideas conformaron un ideario ampliamente difundido entre los artistas y teóricos del siglo xvii. Es el caso, por ejemplo, de la supuesta superioridad del artista cristiano con respecto a los antiguos que plantea Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura*, publicado en 1649. En este sentido, Pacheco afirmaba: «Y se podrá decir con verdad, que mucho más ilustre y altamente puede hoy un pintor

⁵ Hans Belting, «L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'oeuvre» en AA.VV., *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre*, pág. 47-48.

⁶ Víctor Nieto Alcaide y Fernando Checa Cremades, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid. Ediciones Istmo.1980, pp.33 y ss.

⁷ Sobre el principio de asimilación, veáse Ernst H. Gombrich, «El estilo all'antica: imitación y asimilación», en *Norma y forma*. Madrid. Alianza Editorial, 1984, p.269.

⁸ José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid. Sociedad de Estudios y Publicaciones. 1966. pp.298 y ss.

⁹ Cornelio Tácito, *Agrícola. Germania. Diálogo sobre los oradores*. Introducción, traducción y notas de H.J..Requejo. Madrid. Editorial Gredos. 1981, 15,1; 16,4-7; 20,6; 22,1-2; 25, 1-2

cristiano hacer sus obras que Apeles ni Protógenes, ni otros famosos de la Antigüedad»¹⁰.

Si las obras maestras de los modernos podían alcanzar la perfección de la pintura, sus autores, a través de este parangón, aspiraban a recuperar la liberalidad y nobleza que la pintura había perdido desde la Antigüedad. Los primeros testimonios y referencias a la idea de la obra maestra surgen unidos al principio de superación.

La noción de obra maestra la hallamos descrita por primera vez por Plinio el Viejo (h. 24/25-79 d.C.), en el relato de la visita que realizó Apeles al taller de Protógenes. Apeles, pintor del siglo IV, establecido en Efeso, donde se formó con Eforo, llegó a ser pintor de corte y retratista de Alejandro Magno. Plinio, cuenta, en su *Historia Naturalis*, como Apeles, cuando fue a visitarle a Rodas:

«... se dirigió de inmediato a su taller. Protógenes había salido. Pero halló un cuadro de grandes dimensiones apoyado en un caballete custodiado por una anciana. Ella le dijo que Protógenes se hallaba fuera y le preguntó que le dijera quien le había buscado. Este, dijo Apeles. Y cogiendo un pincel y trazó una línea de color de una extrema finura a través del cuadro. Al regresar Protógenes, la anciana le contó lo que había sucedido. El artista, contemplando la sutileza de la línea, dijo inmediatamente: Apeles ha venido. Nadie más que él puede realizar una obra tan perfecta. Y el mismo con otro color trazó sobre la línea pintada otra más fina. Y al marcharse indicó que si aquel volvía se la mostrase y añadió que este era el que estaba buscando. Y así ocurrió. En efecto, cuando volvió Apeles, enrojecido al verse vencido, con líneas de un tercer color recorrió el cuadro no dejando más lugar para otra línea más fina. Protógenes reconociéndose vencido bajó corriendo al puerto buscando a su visitante, y se complació de conservar aquel cuadro para la admiración de todos, especialmente de los artistas. He oído que ardió en el último incendio del palacio de César en el Palatino. Tuve la ocasión de contemplarlo. De grandes dimensiones no contenía otra cosa que líneas que se escapaban a la mirada. En comparación con las numerosas obras maestras de otros artistas carecía de representación. Y esto mismo llamaba la atención de la obra y la hacía más famosa que cualquier otra»¹¹.

El resultado, un cuadro abstracto cubierto de líneas, solo podemos imaginarlo y compararlo con algunas de las obras de la *Action Painting* de los años cincuenta del siglo XX, especialmente de Jackson Pollock.

El relato de Plinio contiene la idea de que Apeles fue el artista que realizó la primera pintura considerada como obra maestra. El cuadro de Apeles reunía además

¹⁰ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas Madrid. Cátedra. 1990.[1649]Cap. X, p.239.

¹¹ Plinio, *Historia Naturalis*, XXXV, 81-83 . Plinio el Viejo, *Histoire Naturelle*. Ed. J.M.Croisille. Paris. Les Belles Letres. 1985.La traducción que reproduzco en el texto corresponde a la edición Plinio el Viejo, *Textos de Historia del Arte*. Edición de M.^a Esperanza Torrego. Madrid. Visor. 1988.

las condiciones de obra *insuperable, única e irreplicable* inherentes a la categoría de la obra maestra¹². De forma metafórica, Plinio plantea el supuesto de que el cuadro de Apeles es la idea suprema y absoluta de la pintura. Es el paradigma y la esencia de la pintura como perfección absoluta y única, de la obra maestra convertida en un concepto, en una idea.

VELÁZQUEZ NUEVO APELES

En *Las Meninas* Velázquez siguió esta tradición literaria que formaba parte del ideario del pintor del siglo XVII. A este respecto, se ha señalado la inspiración literaria de sus cuadros mitológicos en las fuentes clásicas¹³. Pero, además, Velázquez utilizó ideas y noticias transmitidas por los escritores antiguos que sirvieron de soporte ideológico para su pintura y, sobre todo, para la configuración por el propio pintor de su imagen como nuevo Apeles superador de los antiguos¹⁴. Velázquez, conocedor de la literatura clásica, cuidó de transmitir esta idea y de configurar su propia imagen como pintor del rey¹⁵ a semejanza de la del pintor griego.

Sabemos por el inventario de sus bienes, realizado el 11 de agosto de 1660, que en su biblioteca figuraba la *Historia natural* de Plinio, en italiano y latín,¹⁶ las

¹² Sobre la obra maestra véase Walter Cahn, *Obras maestras. Ensayo sobre la historia de una idea*. Madrid. Alianza Editorial. 1989.

¹³ Veáanse los estudios de Diego Angulo Iñiguez, «Las Hilanderas», *Archivo Español de Arte*, T.º XXI, 1948, y «Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne», *Archivo Español de Arte*, T.º XXV, 1952; recogidos en Diego Angulo Iñiguez *Velázquez. Como compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*. Prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid. Akal. 1999 [1947] y Diego Angulo Iñiguez, *Estudios completos sobre Velázquez*. Con un ensayo introductorio de Javier Portús. Madrid. Centro de Estudios Europa Hispánica. 2007.

¹⁴ Víctor Nieto Alcaide, *La línea de Apeles y la obra maestra. Pintura escrita, palabra pintada*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. UNED. 2003.

¹⁵ Juan Miguel Serrera, «El palacio como taller y el taller como palacio. Una reflexión más sobre *Las Meninas*», en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 1994, p. 233.

¹⁶ *Velázquez. Biografías de los siglos XVII y XVIII. Comentarios a él dedicados en los siglos XVII y XVIII. Su biografía a través de cartas y documentos contemporáneos. Autógrafos. Facsímiles de documentos e impresos*. Madrid. Instituto Diego Velázquez. Consejo superior de Investigaciones Científicas. 1960, núms. 416, 522, 552, pág. 313 y 314b y 314 c. De la *Historia Naturalis* de Plinio existía la traducción castellana de Jerónimo Huerta publicada en Madrid, en 1624-29, por L. Sánchez en dos tomos; cfr. *Vicente Carducho, Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición, Prólogo y Notas de Francisco Calvo Serraller. Madrid. Ediciones Turner. 1979, pág. 34, nota 55. La biblioteca de Velázquez tenía un número importante de obras de cosmografía, geometría, perspectiva y arquitectura que establecían una clara relación con el conjunto del *quadriivium* y, que por consiguiente, desempeñaban también un papel fundamental en la reivindicación en la liberalidad de la pintura Véase Pedro Ruíz Pérez, *De la pintura a las letras. La Biblioteca de Velázquez*. Sevilla, Junta de Andalucía. 1999. núm. 109, pág. 50-51. pág. 23-24. Francisco Javier Sánchez Cantón, «*La librería de Velázquez*», *Homenaje a Menéndez Pidal*, Vol, III, 1925., 379-406.

Vite de Vasari,¹⁷ y una copia de los escritos de Leonardo¹⁸, que era una fuente esencial para la demostración de la dignidad y nobleza de la pintura. Pero, sobre todo, Velázquez conocía muy bien el contenido del *Arte de la pintura* de su suegro Francisco Pacheco, que se publicó en 1649, poco antes de que en 1656 Velázquez terminase *Las meninas*. Las páginas que dedica a Velázquez sirvieron de fundamento al pintor para establecer la relación entre la grandeza y liberalidad de la pintura y la presencia del rey que aparece en *Las Meninas*¹⁹.

El uso que hizo Velázquez de la *Historia Natural* de Plinio, por otra parte, no fue un hecho casual surgido de las peripecias del trabajo de pintor. La inspiración para algunos aspectos de *Las Meninas* en pasajes referidos a Apeles de la obra de Plinio, se producía en un momento en que Velázquez estaba empeñado en conseguir un título de nobleza para lo cual necesitaba que su práctica de la pintura fuera reconocida como un arte liberal.

A este respecto quiero señalar un aspecto no advertido. En la *Historia Natural* de Plinio se halla una de las referencias más antiguas acerca de la liberalidad de la pintura. Al referirse a Pánfilo, Plinio afirma que

«fue el primer pintor cultivado, [...] en todas las disciplinas, principalmente en aritmética y geometría, sin las cuales decía que no podía culminar el arte»²⁰. «Por influencia suya —continúa Plinio— [...] este arte se admitía como primer grado de educación liberal. Lo cierto es que siempre tuvo el prestigio de ser practicado por hombres libres y más tarde por personajes de alto rango, y de haber estado vetado siempre a los esclavos. Esta es la razón por la que ni en pintura ni en escultura hay obras famosas realizadas por esclavos»²¹.

El texto es revelador por la estrecha relación que presenta con tres aspectos que alcanzan un protagonismo relevante en los años de la madurez de Velázquez: la nobleza del pintor, las obras maestras de la pintura y el valor de la pintura en la educación liberal.

La idea de que la pintura era una actividad realizada por «personajes de alto rango», proporcionaba a Velázquez un argumento, basado en la autoridad de los antiguos, favorable a sus aspiraciones de alcanzar un título de nobleza.

¹⁷ Así figura mencionada como «Vida de excelentes pintores, italiano» *Velázquez. Biografías...*, núm.512, p.314b. La indicación «italiano» resulta redundante, según Pedro Ruíz Pérez, *Op. cit.*, núm.100, págs. 208-29, al no haberse realizado ninguna traducción al castellano.

¹⁸ «Leonardo de Vinci de la pintura». *Velázquez. Biografías...*, pp. 314b, 314. Estos escritos de Leonardo, que no se publicaron, serían en forma de manuscrito, al igual que el que cita Pacheco. Véase la nota sobre este último problema de Bonaventura Bassegoda i Hugas, en Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, pág. 266.

¹⁹ Juan Miguel Serrera, «Op.cit.», p. 240.

²⁰ Plinio, *op.cit.*, Lib. XXXV, 76.

²¹ Plinio, *op.cit.*, Lib. XXXV,77, pág. 97.

Acerca de la influencia en Velázquez de las noticias transmitidas por Plinio, los historiadores solamente han destacado el paralelismo entre las visitas que realizaba Alejandro Magno al taller de Apeles y las que hacía Felipe IV al obrador de Velázquez. Según Plinio, Apeles gozó de «... la simpatía de Alejandro Magno, que visitaba con frecuencia su taller»²². Esta noticia alcanzó un amplio eco en la literatura artística posterior debido al valor de la presencia del rey en el estudio de un pintor para acreditar la nobleza y liberalidad de la pintura²³. Algunas representaciones, como un grabado y su dibujo preparatorio de Salvador Rosa (1615-1673) que representan a *Alejandro en el taller de Apeles* (Roma Instituto Nazionale per la Grafica), son un ejemplo de este tema derivado del relato de Plinio.

La comparación entre la relación de Alejandro con Apeles y la de Felipe IV con Velázquez se produjo en vida de éste. Francisco Pacheco menciona como Felipe IV acudía con mucha frecuencia a su obrador para verle pintar.

«No es creíble —escribe Pacheco— la liberalidad y agrado con que es tratado de un tan gran monarca; tener obrador en su galería y Su Majestad llave dél, y silla para verle pintar de espacio, casi todos los días»²⁴.

En *Las Meninas*, Velázquez «representa» la visita de Felipe IV a su obrador. El rey, como nuevo Alejandro, acude al estudio del Velázquez, nuevo Apeles, para verle pintar. El pintor recurre a este símil para demostrar la nobleza y la liberalidad de la pintura. La presencia de los reyes, cuyas efigies aparecen reflejadas en el espejo del fondo, constituía un respaldo y garantía de esta condición²⁵. En *Las meninas* se representan «la realeza y la pintura, que se miran frente a frente y establecen una dialéctica muda, que es la que marca la pintura, de igual a igual»²⁶.

EL CUADRO OCULTO

En *Las Meninas*, además de éste, existen otros paralelismos con la biografía de Apeles sobre los que no se ha llamado la atención. Me refiero a referencia a la obra maestra puesta de manifiesto a través del cuadro oculto que Velázquez está pintando.

El cuadro que Velázquez pinta o que finge estar pintando, es un lienzo de grandes dimensiones que vemos por detrás apoyado en un caballete. Aunque las di-

²² Plinio, *op.cit.*, XXXV, 85-86

²³ Juan Miguel Serrera, *op. cit.*, p. 238.

²⁴ Francisco Pacheco, *op.cit.*, Cap. VIII, 209.

²⁵ Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo de XVII*. Madrid. Alianza Editorial, 1980, p, 123.

²⁶ Francisco Calvo Serraller, *Las Meninas de Velázquez*. Madrid. T.F. Editores. 1996, pág. 47.

menciones de una pintura no son condición imprescindible para que adquiriera la categoría de obra maestra, la envergadura del lienzo transmite la idea de que se trata de un cuadro ambicioso, de una obra maestra a la manera de otras del artista como *Las Lanzas*, *Las Hilanderas* y, por descontado, *Las Meninas*.

Las Meninas fue concebida como una obra maestra, como una *mirabilia* o maravilla²⁷. En este sentido, siempre ha sido considerada la gran obra maestra de Velázquez. Palomino, en 1724, cuenta como

«...aviendo venido en estos tiempos Lucas Jordán, llegando a verla, preguntó-le el Señor Carlos Segundo, viéndole como atónito: ¿Qué os parece? Y dixo: Señor, ésta es la Teología de la Pintura: queriendo dar a entender, que así como la Teología es la superior de las Ciencias; así aquel Quadro era lo superior de la pintura.»²⁸.

Su condición de obra maestra no fue una cualidad añadida, sino la razón íntima que la dio vida y en la que confluyen la situación personal de Velázquez, su capacidad para realizar una obra de esta envergadura, las ideas sobre la pintura de la época y el imaginario artístico y cultural del pintor. El cuadro surge de la intención de sorprender y maravillar de producir en el espectador la sensación de que está ante una de las realizaciones supremas de la pintura. Un espectador que quedaba reducido a la figura del rey a quien Velázquez dedica y dirige el mensaje de *Las Meninas*: demostrar que la pintura es un arte noble y liberal cuyo autor puede equipararse e incluso superar a los grandes pintores de la Antigüedad.

En torno al cuadro que pinta Velázquez se han planteado las hipótesis más diversas que han ido desvaneciéndose ante el problema de descubrir que lo que representa no se ve. Palomino fue el primero que formuló una interpretación, elemental y simple, pero que lograría un gran arraigo en la historiografía posterior. Velázquez está pintando a los reyes que se hallan en el lugar que ocupa el espectador y que se reflejan en el espejo de la pared del fondo.²⁹

Esta hipótesis ha sido rechazada debido al tamaño del cuadro que resulta excesivo para contener el retrato de ambas figuras. Otros autores como Francisco Preciado de la Vega, al señalar que:

«Parece que el pintor pinte un cuadro puesto en un caballete; pero, como este cuadro se ve por detrás, no pudiéndose ver, lo que pinta, hizo en el muro un espejo

²⁷ Sobre las *mirabilia*, vease el estudio citado de Walter Cahn, *Obras maestras*. p. 44-45 y 60.

²⁸ Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado. Con las vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes españoles*. Madrid. Aguilar. 1947 [1724], 106, VII, p. 921-922.

²⁹ Antonio Palomino, *op.cit.*, 106, VII, p. 921.

sobre el cual se refleja el cuadro y allí se ven los retratos del rey y de la Reina que estaba haciendo»³⁰.

Según esta interpretación, el cuadro oculto quedaría visible al reflejarse en el espejo del fondo. Por su parte Mengs, en el siglo XVIII, supone que el pintor está retratando a la infanta Margarita³¹, idea que la repiten los historiadores de la Ilustración como Antonio Ponz³² y Ceán Bermúdez³³.

Fue poco después, en el Catálogo del Museo del Prado de 1819, cuando se señala que lo que Velázquez está pintando es el cuadro de *Las meninas*³⁴ idea recogida recientemente al proponer que si Velázquez estuviera pintando *Las meninas* los reyes aparecerían como testigos de la creación de la obra de arte y de su nobleza quedando, de esta manera, avalada por los monarcas³⁵.

Velázquez, sin embargo, no tenía que estar forzosamente pintando *Las meninas* para que la presencia de los Reyes proporcionase su arte una categoría de nobleza. Su presencia garantizaba la nobleza de su arte fuera cualquiera el cuadro que estuviera realizando. Además, no existe razón alguna para que si Velázquez estuviese realizando uno de los temas mencionados no lo hubiese mostrado al espectador. Por ello, no deja de ser extraño que dejara el cuadro que está pintando oculto al espectador. Porque, en realidad, la obra maestra de Velázquez, desde un punto de vista conceptual, no es la que ve el espectador, la que se llamó *La familia* y conocemos como *Las meninas*. Este cuadro es la obra maestra final que realizó el artista. Pero es en su escenario donde se representa, sin hacerla visible, la auténtica *obra maestra* ideal de Velázquez: el cuadro oculto que está pintando.

La obra maestra de Velázquez aparece como una referencia conceptual muy distinta de las abundantes representaciones del cuadro dentro del cuadro³⁶. Una vez más, Velázquez desplaza la clave esencial del relato, la auténtica obra maestra inalcanzable e irrepetible, al plano secundario del cuadro oculto.

³⁰ Carta a Gio. B. Ponfredi sobre la pintura española. 1765, cfr. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del arte español*. Madrid. 1923-1941. V, 110, en *Velázquez. Biografías...*, pág. 187.

³¹ Antonio Rafael Mengs, *Obras*. Publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara. Madrid. 1797., pp.221-266

³² Antonio Ponz, *Viage de España*. Madrid. 1772-1794, T.º VI, 35.

³³ Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid. Imprenta Viuda de Ibarra. 1800. T.º V, pág. 172.

³⁴ John Searle, «Las meninas y las paradojas de la representación pictórica», AA.VV., *Otras meninas*. Edición a cargo de Fernando Marías. Madrid. Ediciones Siruela.1995.p.109. Jonathan Brown, *Op. cit.*, p.133

³⁵ BROWN, *op.cit.*, p.133.

³⁶ Sobre este tema véanse los estudios de André Chastel, «Le tableau dans le tableau», en *Fables, Formes, Figures*. Paris. Flammarion. 1978 y Julián Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid. 1978.

Creo que la presencia de este cuadro de gran formato se halla inspirado en el pasaje ya mencionado de Plinio. El lienzo que pinta Velázquez es una evocación del cuadro, que encuentra Apeles en el estudio de Protógenes: «un cuadro de grandes dimensiones apoyado en un caballete (*tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam*)». Es un cuadro que reencarna la síntesis de toda su pintura, una obra maestra que resiste el parangón o que supera a la obra maestra perdida de Apeles que solamente conocemos por menciones literarias.

En realidad, Velázquez «representa» de forma abstracta la idea de «obra maestra» a través de un cuadro. De ahí, que cualquier intento de identificación con un tema concreto sea un ejercicio vano e inútil. El cuadro oculto es un concepto, una idea. Velázquez se retrata como el maestro supremo de la pintura, dispuesto a crear una obra única como el cuadro que pinta Apeles sobre la línea que había dibujado Protógenes. Es la evocación del cuadro en blanco que estaba destinado a contener la pintura por la que Apeles logra el triunfo y que después se conservaría en el palacio de César en el Palatino. Igual que *Las Meninas* y que este cuadro imaginario y oculto que pinta Velázquez y que, como casi todas sus obras, sería custodiado en el Alcázar de Madrid, el palacio de ese César moderno que es Felipe IV.

Velázquez, ocultó el cuadro que está pintando, equiparable y evocador de la obra maestra de Apeles, acaso como una premonición de la obra maestra desconocida de Freenhofer que existió hasta que se autodestruyó cuando fue mostrada. Por los inventarios de 1666 y 1686, sabemos que *Las Meninas*, se colocó en el «cuarto bajo de Su Majestad, en la pieza del despacho»³⁷. Un lugar íntimo, restringido y privilegiado, que se hallaba junto a la puerta del dormitorio del rey»³⁸. El cuadro, desde que Velázquez comenzó a pintarlo, estuvo destinado a ser una obra oculta salvo para la mirada del soberano, debido a que fue concebido para un ámbito restringido del entorno del rey³⁹.

EL TRAJE DEL PINTOR

En *Las Meninas*, Velázquez no se ha representado como un pintor en su obrador, sino como un funcionario de palacio que ocasionalmente ha cogido la paleta y los pinceles. Como un pintor regio que es aposentador, como un funcionario

³⁷ Antonio Palomino, *op.cit*, pág. 921.

³⁸ Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del rey (Monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias)* Madrid. Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Espasa Calpe1992.p. 142; Francisco Calvo Serraller, *Las Meninas de Velázquez*, pág. 26.

³⁹ Francisco Calvo Serraller, *Op. cit*, pág. 27.

de la corte que vive y trabaja en palacio. La llave, que el pintor ha representado sujeta en su cintura, alusiva a este cargo en el Alcázar, lo corrobora. Uno de los principales privilegios de que disfrutaba era estar en posesión de la llave maestra que le permitía abrir todas las puertas, incluidas las de los aposentos reales. La llave era un símbolo de la confianza regia que el pintor se empeña en hacer ostensible cuando se retrata en *Las meninas*⁴⁰.

Velázquez aparece vestido como un cortesano, no como un pintor y tampoco ha ambientado la escena en su obrador. El pintor ha eludido introducir esta nota de literalidad con respecto de la visita del rey a su taller. Pero tampoco ha representado un escenario imaginario como se ha supuesto⁴¹, sino que ha situado la escena en la en la galería principal del cuarto bajo del príncipe que Velázquez reprodujo con toda precisión, según ha puesto de manifiesto el estudio de diversos planos del Alcázar⁴².

Velázquez ha situado la composición, con la presencia de la infanta y los reyes en su propio espacio: el palacio⁴³. Al situar la acción en una de las estancias regias habilitada desde un punto de vista figurativo como taller ocasional elimina las implicaciones artesanales y mecánicas omitiendo cualquier objeto propio del estudio de un artista. Otros pintores de su tiempo, como Vermeer en *El arte de la pintura*, prescindieron, por estas mismas razones, de utilizar el taller como escenario y representaron la composición en la habitación de una casa burguesa. Velázquez acentúa intencionadamente la sensación de que estamos ante un momento de la vida en el Alcázar, representándolo como una privatización de la vida cortesana.

La omisión del taller y toda posible imagen del pintor como artesano son, tanto en *Las Meninas* como en la *Alegoría de la pintura* de Vermeer, formas de ocultar el lado mecánico del ejercicio de la pintura. Lo que Vermeer quiere transmitir es la idea de que el pintor realiza su labor igual que el poeta su poesía. La idea del pintor trabajando como el poeta, el escritor o el filósofo, fue un tópico muy extendido. La imagen pulcra del pintor y de su estudio fueron utilizados para demostrar la liberalidad de su profesión. En este sentido las palabras de Leonardo en su *Tra-*

⁴⁰ Jonathan Brown, *Op. cit.*, 125.

⁴¹ Madlyn Kahr, «Velázquez and *Las Meninas*», *Art Bulletin*, 57, 1975, p.229. Esta idea ha sido refutada por Jonathan Brown, *op.cit.*, pp.129-130.

⁴² Jonathan Brown, *op.cit.*, pág. 116; John Moffit, «Anatomía de Las meninas: realidad, ciencia y arquitectura», en AA.VV. *Otras meninas*, 171-180. Recientemente Manuela Mena Marqués, «El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en *Las meninas* de Velázquez», en AA.VV., *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles* Madrid. Fundación Amigos del Museo del Prado. 1998, ha negado que fuera esta estancia la que sirve de escenario a *Las meninas*; véase la refutación Jonathan Brown, «*Las Meninas*» como obra maestra» (Con la colaboración de John Elliott y Carmen Garrido), en AA.VV. *Velázquez*. Fundación Amigos del Museo del Prado. Barcelona. Galaxia Gutenberg, 1980 pp.129.130.

⁴³ Luis Díez del Corral, *Velázquez, la Monarquía e Italia*. Madrid. Ministerio de Educación y Cultura. 1999. [1979], pág. 67.

tado de pintura, surgidas en relación con las disquisiciones en torno la superioridad de la pintura con respecto a la escultura, son elocuentes para explicar la imagen que Velázquez y Vermeer querían transmitir del pintor y de su estudio.

Según Leonardo, cuando el escultor concluye su obra :

«Su rostro aparece embadurnado y como enharinado por el polvo de mármol, que parece un panadero y todo cubierto por diminutas esquirilas, cual si hubiese nevado sobre él, y sucia su habitación y llena de esquirilas y polvo de piedra. Le sucede al pintor todo lo contrario (y hablo de pintores y escultores excelentes), pues sentado ante su obra y a sus anchas, *bien vestido*, pulsa el levísimo pincel en graciosos colores empapado. Se atavía con las ropas que le place; su habitación está *limpia y llena de hermosas pinturas*, y a veces se deleita en compañía de músicos o de lectores de variadas y bellas obras, que son con gran placer oídas sin el estorbo estrepitoso de martillos u otros rumores»⁴⁴.

LA EDUCACIÓN DE LA INFANTA

El cuadro oculto no fue el único que representó Velázquez en el escenario de *Las Meninas*. En las paredes aparecen diversas pinturas que tienen una estrecha relación con el retrato de la Infanta Margarita que figura en primer término. Velázquez concibe una escenografía decorada con pinturas que presentan un carácter didáctico y educador para la formación de la infanta en su juventud. Saavedra Fajardo en la Empresa II, *Ad Omnia*, de su *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, que se publicó en 1640, se refiere al ambiente que debe regir en palacio para una buena educación del príncipe⁴⁵. Para ello debe ponerse especial atención en cuidar de todo lo que le rodea: criados, maestros, cortesanos. Igualmente debe atenderse al contenido de las esculturas y pinturas existentes en palacio indicando que

«No solamente conviene reformar el palacio en las figuras vivas, sino también en las muertas, que son las estatuas y pinturas: porque, si bien el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más facundas. [...] No ha de haber en ellos estatua que no cree en el pecho del príncipe gloriosa emulación. Escriba el pincel en los lienzos, el buril en los bronces, y el sinchel en los mármoles los hechos heroicos de sus antepasados, que lea todas horas, porque tales estatuas y pinturas son fragmentos de historia siempre presentes a los ojos»⁴⁶.

⁴⁴ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*. Edición preparada por Angel González García. Madrid. Editora Nacional. 1976. 37, p.73. Los subrayados son míos.

⁴⁵ Joel Snyders, «*Las Meninas* y el espejo del príncipe», en AA.VV. 1995. *Otras meninas*. 1995[1980], pág. 148.

⁴⁶ Diego de Saavedra Faajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*. Edición y notas de Vicente García de Diego. Madrid. Espasa Calpe. 1958, T.º I, Empresa II, p.31, 15-27 y pág. 32,1-6.

Saavedra Fajardo se inspira , en mi opinión, en la *Política* de Aristóteles⁴⁷ que figuraba en la biblioteca de Velázquez⁴⁸ y se corresponde con el hecho de que al estar la Infanta en el centro del cuadro, se presente como una afirmación de la educación de la princesa⁴⁹. Aristóteles, al referirse a la educación de la juventud, acerca del empleo de palabras procaces o deshonestas afirmaba:

«Y puesto que desterramos decir cualquier palabra de este tipo, es claro que también desterramos la contemplación de pinturas o representaciones indecentes. Que los magistrados tengan el cuidado de que ninguna estatua ni pintura represente tales acciones, a no ser en los templos de ciertos dioses para quienes la ley admite incluso la procacidad, y además la ley permite a los que ya han alcanzado la edad honrar a esos dioses en nombre propio, en el de sus hijos y en el de sus mujeres».

La mencionada *Empresa* de Saavedra Fajardo se basa, además, en el número 191 de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias⁵⁰. La imagen representa un niño desnudo en un escenario campestre con una cartilla que contiene las primeras letras del abecedario (ABCDEFGHIX) sobre el que existe una cartela con la inscripción FORMAS FINGETUR IN OMNES (Los moldes dan forma a todo). Y en el texto aclaratorio de la imagen se dice «El niño es como la cera, que le podeis formar a vuestro modo, y domeñar su voluntad sincera, cuando se rinde, y obedece en todo: Mas si el castigo, y la enseñanza espera a la madura edad; da-raos del codo Siendo vara podreis endereçalle, Si es árbol, correis riesgo de quebralle». La enseñanza didáctico-moral se explica acudiendo a la metáfora «El que labra el vidrio, en tanto que faze lo que quiere del, en quanto la masa está con el fuego blanda, y tratable: pero si se resfria pierde el trabajo, quebrando el vidrio: ni más ni menos, quando la cera está blanda, formamos della con facilidad lo que queremos. Lo mesmo acontece al ollero: y todas estas semejanzas quadran al hombre, que en la edad tierna podeis inclinarle a lo que quisieredes, antes que se despierte en el la libertad del apetito, y de la voluntad, y esto nos advierte el emblema, con un niño que lee en la cartilla, y el mote de Ouid. Lib.II.Meta». FORMAS FINGETUR IN OMNES»⁵¹. Este es el sentido que tiene el búcaro con agua que una de las meninas ofrece a la Infanta. Se trata de una pieza de cerámica alusiva a la educación de la Infanta que cuando es joven es moldeable y dúctil como el ba-

⁴⁷ Aristóteles, *Política*. Introducción general Miguel Candel Sanmartín. Traducción y notas de Manuela García Valdés. Madrid. Gredos.2000.Lib.VII, 1336b, 9-10.

⁴⁸ «Política de Aristóteles italiano», *Velázquez. Biografías...*, núm. 472, p.314a. Pedro Ruíz Pérez, *op.cit.*, núm. 73, pág. 196-197.

⁴⁹ Véase Fernando Checa Cremades y José Miguel Morán Turina, «Las ideas artísticas de Diego Saavedra Fajardo», *Goya*, núms. 161-162, 1981, págs. 324-331, y Juan Miguel Serrera, *Op. cit.*, pág. 236

⁵⁰ Lo nota Vicente García de Diego, la citada edición de Saavedra Fajardo., T.º I, Empresa II, pág. 24.

⁵¹ Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*. Madrid. Luis Sánchez. 1619. Ed. facsímil. Edición e introducción, Carmen Bravo Villasante. Madrid. Fundación Universitaria Española. 1978

ro y que debe realizarse a través del espejo de sus padres y de las lecciones que le transmite la pintura.

LA METÁFORA DEL ESPEJO

La pintura aparece como un arte noble que contribuye a la buena formación y educación de la princesa. La infanta puede, de este modo, mirarse en el espejo de sus padres, cuya referencia aparece al fondo del cuadro. Pues, como indica Saavedra Fajardo,

«Injertos son los ejemplos heroicos que en el ánimo de los descendientes infunden la virtud de sus mayores; en que debe ingeniarse la industria, para que entrando por todos los sentidos, prendan en él y echen raíces; porque no solamente se han de proponer al príncipe en las exhortaciones o reprehensiones ordinarias, sino también en todos los objetos»⁵².

El espejo que aparece en la pared del fondo de *Las Meninas* siempre se ha considerado como un artificio perspectivo para ver una realidad oculta. El espejo es un componente de la trama de un laberinto de ficción. Es evidente que es un espejo y no un cuadro como se ha querido ver⁵³ y demuestra su acentuada luminosidad que contrasta con la penumbra de los cuadros colgados de las paredes. Velázquez no realizó una pintura concebida rigurosamente desde una perspectiva monofocal apoyada en leyes geométricas. El reflejo de los reyes en el espejo pone de manifiesto la ausencia de este sistema de representación. Como han señalado Snyders y Cohen, «...nadie puede determinar el punto desde el cual se proyectó el cuadro»⁵⁴. No se puede porque, en mi opinión, no existe. Velázquez poseía conocimientos geométricos aplicados a la representación, como revela el contenido algunos libros de su biblioteca de geometría y perspectiva, como *Elementum Geometricorum de Euclides*, *Le due regole della prospettiva* de Giacomo Barocci o la *Perspectiva* de Vitelio. Sin embargo, en *Las Meninas* no aplicó una perspectiva basada en principios ortodoxos y, como se ha querido ver, haciendo un alarde de su conocimiento⁵⁵. Velázquez pinta un cuadro que desarrolla un alarde

⁵² Diego de Saavedra Fajardo, *Op. cit.*, T.º I, Empresa II, p. 33.

⁵³ George Kubler, «The 'Mirror' in *Las Meninas*», *The Art Bulletin*, 1985, pp.316. p. 316.

⁵⁴ Joel Snyders y Ted Cohen, «Respuesta crítica. Reflexiones sobre *Las Meninas*: la paradoja perdida», AA.VV., 1995, pp.113-12y, y Joel Snyders, «*Las Meninas* y el espejo del príncipe», en AA.VV.1995[1980]129-152.

⁵⁵ Así para Jonathan Brown, *Imágenes e ideas...*, p. 127, «...la perspectiva era la garantía de la liberalidad de la pintura, y quizás por esa razón, Velázquez expresó su manifiesto en forma de una de las composiciones perpectivas jamás concebida.»

perspectivo; pero lo hace, precisamente, vulnerando sus leyes normativas y canónicas.

La perspectiva del cuadro no es una perspectiva científica. Es una *perspectiva pictórica*. La creación de *Las Meninas* desde la proyección de leyes geométricas científicas, solamente ha existido en las elucubraciones de muchos historiadores. Porque, en realidad, en *Las Meninas* «el punto de vista depende del cuadro en sí y no de lo que el cuadro parezca»⁵⁶.

En *Las Meninas*, la única realidad que existe es la representación ilusionista de una ficción. Velázquez introduce la presencia de los Reyes a través del espejo pero sin que para que se reflejen en él haya tenido que ordenar previamente las figuras y los objetos según las leyes de la perspectiva. Como ha notado Julián Gallego, que

«Al suprimir lo esencial del cuadro, Velázquez muestra que todo es ilusión, que tan falso es el pintor que nos mira, como el grupo que interrumpe su trabajo, como el espejo o la puerta que multiplican los espacios como las figuras en aquél reflejadas, como nosotros mismos fantasmas ante la tela»⁵⁷.

La presencia del espejo es una solución artificiosa para representar a los reyes, los únicos personajes que no se hallan en el escenario del cuadro. Los reyes no aparecen pintados, ni han sido representados como personajes que se hallan en la escena. El hecho de que los reyes aparezcan reflejados en un espejo no se debe a un ingenioso juego perspectivo. El espejo no refleja un fragmento de realidad. Es un recurso para plasmar su presencia sin representarlos en la escena. Lo esencial es captar su presencia aunque esta sea transitoria. El espejo proporciona un efecto de

Con frecuencia la imagen del rey ha sido comparada en sentido metafórico con un espejo, siguiendo una tradición secular que se mantenía vigente en el siglo XVII⁵⁸. Saavedra Fajardo en su obra citada (1640), notaba como

«No solamente por sí mismo se representa el príncipe espejo a sus vasallos, sino también por su estado, el cual es una idea suya; y así en él se ha de ver, como en su persona, la religión, la justicia, la benignidad, y las demás virtudes dignas del imperio»⁵⁹.

⁵⁶ Joel Snyders y Ted Cohen, *op.cit.*, pp.124-125.

⁵⁷ Julián Gallego, *Diego Velázquez*. Barcelona. Anthropos. 1983, pág. 135-136.

⁵⁸ J.A. Emens «Las Meninas de Velázquez: espejo de príncipes para Felipe IV», en AA.VV. , *Otras Meninas*, pp.50-51.

⁵⁹ Diego de Saavedra Faajardo, *op.cit.*, Empresa XXXIII, pág. 87, 3-8.

En el espejo, el rey aparece representado como la majestad en la que se encarnan todos los componentes del poder. La representación de los reyes en el espejo representa el carácter mayestático de su poder absoluto. Es, «el espejo de la majestad» que no puede ser visto en las personas físicas del rey y la reina⁶⁰. Es una forma de atestiguar la presencia del soberano y, al mismo tiempo, de mantenerlo oculto, según un ritual aúlico establecido. En el Emblema 269 de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, que se publica en Madrid en 1610, la imagen del rey aparece asociada con los rayos del sol que se proyectan en el espejo⁶¹.

En la fabricación e espejos no se logró, hasta poco antes de mediar el XIX, un azogamiento mediante el plateado⁶² que proporcionase una luminosidad con la intensidad de los actuales. Lo cual daba por resultado que el espejo tuviera un efecto reflectante de menor luminosidad igual que la que vemos en otras representaciones en que aparecen espejos del Alcázar, y en los que no se planteó una metáfora del poder. En cambio, en *Las Meninas*, el espejo contrasta, por su luminosidad intensa, con las superficies oscurecidas de los cuadros colgados en la estancia. Los reyes aparecen jerárquicamente destacados por el juego luminosidad acentuada por el pintor. Una ficción para subrayar, a través de la luz, el carácter mayestático de los reyes⁶³. De esta forma se produce un contraste entre lo que en el cuadro es igualdad o parecido (*aequalitas*), es decir la representación del cuadro de *Las Meninas*, y la imagen (*imago*) de los reyes reflejados en el espejo. O, lo que es lo mismo, la contraposición entre el *corpus naturale* y el *corpus spirituale*⁶⁴. El principio de la doble naturaleza del rey era una idea imperante en la teoría política de la época. El rey posee una personalidad doble, un cuerpo visible de hombre que comporta «un supercuerpo impersonal e inmortal»⁶⁵. En *Las meninas* el reflejo de los reyes en el espejo desarrolla esta idea. No es la imagen humana de los reyes sino el reflejo de la *majestad*. Por eso, lo que Velázquez ha pintado no es el reflejo real de un espejo.

En *Las Meninas* todo esta concebido como un laberinto de metáforas de las que solamente he analizado algunas. Porque el cuadro surge en el contexto de

⁶⁰ Joel Snyders, *op.cit.*, p.146.

⁶¹ COVARRUBIAS, Sebastián, *Emblemas morales*. Centuria III.Emblema 69. Sobre la imagen alegórica y simbólica del rey como sol véase V.Minguez, *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. 2001

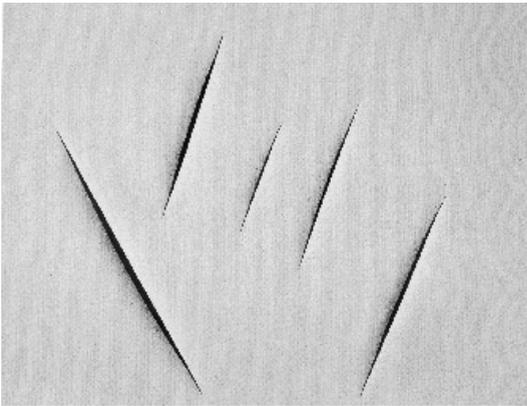
⁶² El plateado será sustituido a su vez por el chapado cobrizo electrolítico que es el empleado en los espejos actuales, Franco Sborgi, «El vidrio y su elaboración»,p. 159, en Corrado Maltese (Coordinador) *Las técnicas artísticas*. Madrid. Cátedra.1980.

⁶³ J.A. Emens, *op.cit.*, p.63

⁶⁴ Víctor Stoichita, «Imago Regis: Teoría del arte y retrato real en *Las Meninas* de Velázquez», en AA.VV. 1995,[1985],*Otras Meninas*. págs. 184.

⁶⁵ Carmelo Lisón de Tolosana, *op.cit.*, pág. 76.

una cultura artística y literaria basada en el «enigma»⁶⁶, en el mundo del juego intelectual de los emblemas, de las ficciones de lo oculto, del valor de la ilusión y de la ironía en torno al valor y a la veracidad de las apariencias. Es una concepción de la pintura en la que los juegos de la retórica desempeñan un papel decisivo, en la que como ha señalado Marc Fumaroli, «El homo *rhetoricus* es simplemente el homo *symbolicus* en acción»⁶⁷. Velázquez, como acredita su pintura se movía en un sistema de pensamiento articulado en torno a la ilusión, el símbolo y la metáfora, en el que los objetos, las figuras y el espacio son solamente alusiones cuyo significado trasciende el valor de la apariencia.



Lucio Fontana.

⁶⁶ Fernando Marias, «El género de *Las Meninas*: Los servicios de la familia», en .AA.VV. *Otras Meninas*, p.278, nota 69.

⁶⁷ Marc Fumaroli, M. *L'âge de l'éloquence Rhétorique et «Res literaria» de la Renaissance a seuil de l'époque classique*. Ginebra. Librairie Droz, 2002, pág. X.





Jackson Pollock pintando.



Juan Carreiro Miranda: Carlos II. Madrid. Museo del Prado.







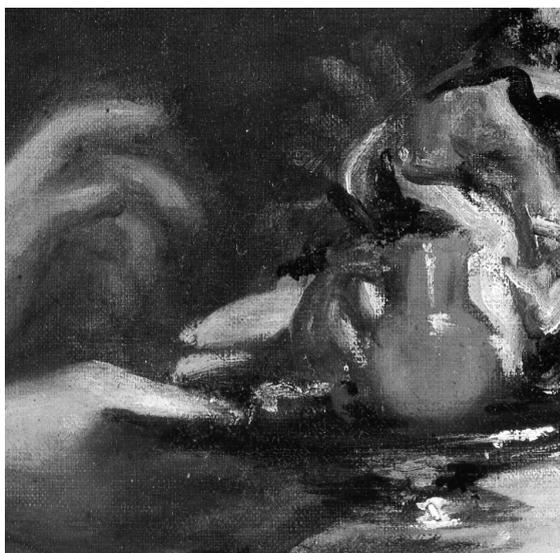
Diego Velázquez: Las Meninas (detalle).



Diego Velázquez: Las Meninas (detalle).



Diego Velázquez: Las Meninas (detalle).



Diego Velázquez: Las Meninas (detalle).



Diego Velázquez: Las Meninas (detalle).



Diego Velázquez: Las Meninas (detalle).



Diego Velázquez: Las Meninas (conjunto). Madrid. Museo del Prado.



Diego Velázquez: Las Meninas (detalle).



Vermeer: El arte de la pintura.