

Ks. ANDRZEJ WITKO

LAS MENINAS EN EL ESPEJO DE LA POLÍTICA Y LA EMBLEMÁTICA*

„Velázquez es un pintor que no se preocupa por el espectador. No se nos confía, no nos dice nada. Pinta un cuadro y lo abandona, dejándonos solos delante de la superficie del mismo”¹, escribe el gran filósofo José Ortega y Gasset. Efectivamente, la interpretación de la obra más importante del pintor de cámara del rey Felipe IV no es fácil. Por lo tanto no es de extrañar la enorme cantidad de interpretaciones y estudios dedicados al cuadro, procedentes de varios lugares, a veces muy lejanos. Se ha logrado recoger los análisis más importantes en una antología de textos editada en polaco bajo el título de *El misterio de Las Meninas*². Sin embargo, la lectura de los, desde luego, excelentes trabajos que forman el tomo provoca en el lector una sensación de cierta insatisfacción y deficiencia ante el panorama. Por ello, he preparado el presente texto, que no es un intento de interpretar el cuadro de Velázquez, sino más bien de completar, de manera subjetiva, algunas faltas del contenido especialmente interesantes para el lector, sugiriendo mirar a *Las Meninas* desde una perspectiva político-emblemática³.

* Niniejsze studium stanowi poszerzoną wersję wykładu pt. *El misterio de Las Meninas*, wygłoszonego dnia 3 maja 2007 roku na Uniwersytecie w Maladze.

¹ J. Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya* (traducido por R. Kalicki), Warszawa 1993, p. 33.

² *Tajemnica Las Meninas* (ed. A. Witko), Kraków 2006.

³ He presentado los problemas claves relativos a *Las Meninas* en una serie de conferencias, por ejemplo *Sobre la importancia de Las Meninas de Diego Velázquez*, pronunciada el 21 de noviembre de 2002 en el Instituto del Arte de la Academia Polaca de Ciencias de Varsovia, o en una conferencia pronunciada el 8 de octubre de 2003 en el Museo Nacional de Cracovia. Los contenidos comentados contribuyeron a la preparación de un estudio más amplio relativo a la interpretación de la obra: A. Witko, *O treści „Las Meninas” Velázqueza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 66, 2004, 3–4, p. 305–333.

LA CÁMARA

Hace casi veinticinco años, John F. Moffitt en su trabajo *Velázquez in the Alcázar Palace in 1656: The Meaning of the Mise-en-scène of Las Meninas*, demostró que el interior representado en el cuadro *Las Meninas* de Velázquez era un espacio auténtico (*pieza principal*) del apartamento del príncipe Baltasar Carlos, *el cuarto bajo del príncipe*, ya mencionado por Antonio Palomino de Castro y Velasco en una descripción más antigua del cuadro, incluida en el libro *Museo pictórico y escala óptica*. Se encontraba en la planta baja de la esquina suroeste del Alcázar de Madrid y medía 2040 cm de largo, 536 cm de ancho y 440 cm de alto. Su disposición se conoce gracias a los planos del Alcázar, de 1626, conservados en la Biblioteca Apostólica Vaticana, levantados por el arquitecto Juan Gómez de Mora. La cámara tenía seis ventanas, de unos 180 cm de ancho y 250 cm de alto, y la séptima era una falsa ventana. A la izquierda, detrás de la superficie del lienzo que aparece en *Las Meninas*, se encontraba el taller del pintor, mientras que la escalera que se ve al fondo, *escalera del Rubinejo*, recordaba el cargo de Aposentador real que desempeñaba Velázquez. Además, Moffitt demostró matemáticamente que el espejo no refleja las figuras vivas de los monarcas, sino un lienzo en el que el artista estaba pintando un doble retrato de los reyes, y que medía 275 x 255 cm⁴.

El equipo de este cuarto está descrito en los inventarios de 1686 y 1700, en los que se enumeran, entre otros efectos, cuarenta pinturas en marcos negros, colgadas en las paredes. Su autor es Juan Bautista Martínez del Mazo (alrededor de 1616-1667) quien, al igual que Velázquez, su maestro y a partir de 1633, también suegro, obtuvo en 1661 el cargo honorífico de pintor de cámara. Fue un estupendo copiadador que ejecutó, precisamente para el apartamento de Baltasar Carlos, treinta y cinco copias de obras de artistas flamencos, en particular de Peter Paul Rubens y pintó, además, cinco cuadros propios. En la pared este del interior representado en *Las Meninas*, al lado del espejo en el que se reflejan las figuras de los reyes, pueden reconocerse dos pinturas. Sobre la cabeza de Velázquez se percibe una copia perdida de la obra de Rubens *Atenea y Aracne* y sobre la figura de José Nieto cuelga *El juicio de Midas*, es decir, *Apolo y Pan*, una copia conservada en el Museo del Prado de una obra de Jacob Jordaens, según un dibujo de Rubens, que mide 223 x 181 cm. Al mirar a *Las Meninas*, a la derecha, esto es, en la pared sur de la cámara, se ven algunas pinturas más, de tamaños distintos, que cuelgan entre y sobre las ventanas. Desgraciadamente, resulta imposible discernir el contenido completo de las representaciones o los títulos de los respectivos cuadros, porque

⁴ J.F. Moffitt, *Velázquez in the Alcázar Palace in 1656: The Meaning of the Mise-en-scène of Las Meninas*, „Art History”, 6, 1983, 3, p. 271-300. He consultado la versión española de este trabajo: *La anatomía de Las Meninas*, [in:] J.F. Moffitt, *Velázquez, practica e idea: estudios dispersos*, Málaga 1991, p. 223-246. Véase también: J.M. Barbeito, *Velázquez y las obras reales*, [in:] *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid 1994, p. 80-95.

Las Meninas no reproduce los detalles y los inventarios son bastante imprecisos a la hora de definir los cuadros, refiriéndose más bien a grupos de imágenes sobre temas determinados. Además, algunos de los lienzos de esta cámara, por ejemplo, los que cuelgan en las paredes norte y oeste, son prácticamente invisibles en el cuadro de Velázquez. Sin embargo, a partir de las listas de inventarios podemos distinguir cinco grupos temáticos que abarcan las imágenes colgadas según sus tamaños en la pared sur, seguramente de arriba abajo, y cuyas dimensiones diferentes se aprecian en *Las Meninas*. Por encima de los siete huecos de las ventanas habría, con toda probabilidad, siete lienzos de unos 250 x 62 cm con representaciones de animales, sobre todo, aves, y de paisajes. Junto a ellos, también justamente debajo del techo, entre las ventanas, habría cinco cuadros más pequeños, de 42 x 62 cm, que representaban un jabalí y algunos perros, los únicos trabajos originales de Martínez del Mazo pintados para este interior. La siguiente fila central constaba de seis pinturas de unos 42 x 55 cm que representaban los trabajos de Hércules y colgaban de los saledizos entre las ventanas. Y finalmente, a la altura de los hombros de las personas que aparecen en *Las Meninas*, se encontraba la fila más baja de las pinturas, con seis lienzos alargados, de unos 125 x 55 cm, que representaban a Heráclito, a Demócrito, a Hércules matando a la Hidra de siete cabezas, a Mercurio, a Saturno y a Diana. Además, en el rincón superior derecho de *Las Meninas* se ve el marco de otra pintura que podría identificarse como una de las cuatro siguientes y que colgaban en los huecos de las ventanas, de unos 55 x 84 cm: Vulcano, Ganimedes con el águila, Atlas con la esfera del globo terrestre sobre los hombros o Hércules con una antorcha llameante. En la pared norte, invisible para nosotros, tapada por el gran lienzo sobre el que está trabajando Velázquez, colgaba otro grupo de pinturas. Dos de ellas, de unos 375 x 375 cm, representaban a Mercurio con Argos y a Alejandro Magno cazando leones; al lado, se encontraban otras dos pinturas, de unos 168 x 84 cm, que representaban a Deucalión con Pirra y Procne con Filomela. Seguramente encima de estas, habría otras dos, de unos 84 x 84 cm, que representaban a Orfeo con Euridice y a Featón con un carro de cuatro caballos. A su vez, en la pared oeste de la cámara había dos grandes cuadros que representaban *El rapto de las Sabinas* y *El rapto de Proserpina* y tenían un tamaño similar al de dos grandes pinturas que se ven en el fondo de *Las Meninas*⁵.

En la pared este, además de las representaciones de *Atenea y Aracne* y *Apolo y Pan*, colgaban otras dos pinturas, de unos 84 x 125 cm, cuyos contornos se distinguen en la obra de Velázquez. John F. Moffitt afirma⁶, aunque sin estar convencido, que deben de representar a *Diana en una cacería* y *Dido con Eneas*. Discrepa de esta opinión Steven N. Orso quien, sobre la base de los mismos

⁵ J. F. Moffitt, *La anatomía de Las Meninas*, op. cit., p. 224–227; F.J. de la Plaza Santiago, *El muro invisible de Las Meninas*, [in:] *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid 1995, p. 631–641.

⁶ J. F. Moffitt, *La anatomía de Las Meninas*, op. cit., p. 226–227.

inventarios, advierte que en la pared este de la cámara representada por Velázquez colgaban dos pinturas verticales, irreconocibles en *Las Meninas*. A saber, detrás de la figura del pintor, *Prometeo robando el fuego* (una copia de la obra de Rubens, conservada en el Museo del Prado), y detrás de la de Marcela de Ulloa, *Vulcano forjando truenos* (también copia de una pintura de Rubens conservada en el Museo de Zaragoza)⁷.

Velázquez, excelente conocedor de la mitología, entendía muy bien el significado de los cuadros que colgaban en el apartamento de Baltasar Carlos. Por ello, aunque la cámara representada carecía de un proyecto iconográfico concreto, el artista tenía un interés especial en representarse en aquel interior. Las pinturas colgadas en el fondo no sólo confirmaban mediante su contenido la nobleza del arte, sino que al formar parte de la colección del monarca identificaban el Alcázar real; además, siendo composiciones concebidas por Rubens aludían a aquel gran artista cortesano y, al mismo tiempo, a Martínez del Mazo, autor de excelentes copias, además de yerno de Velázquez. Hay también que destacar el hecho de que en la proximidad inmediata de la cámara representada se encontrase el taller del artista, con entrada en la pared norte de la cámara, tapada por el lienzo que aparece en *Las Meninas*. -

Como puede verse, el artista a la hora de pintar la *pieza principal* del apartamento del príncipe⁸, que es donde se desarrolla la acción de *Las Meninas*, reprodujo fielmente todos los detalles del interior, con una única excepción, la del espejo, que nunca se encontró allí⁹. Pero teniendo en cuenta su importante papel en el conjunto de *Las Meninas*, la intervención de Velázquez es plenamente comprensible.

⁷ S.N. Orso, *A Lesson Learned: Las Meninas and the State Portrait of Juan Carreño de Miranda*, „Record of the Art Museum”, 41, 1982, 2, p. 24–34.

⁸ Sobre el significado de las salas desde el punto de vista de su papel ceremonial, véanse numerosos artículos en el tomo: *El Real Alcázar, op. cit.* Véase: A. Rottermund, *Zamek warszawski w epoce oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści*, Warszawa 1989; J.A. Chrościcki, *Ceremonial Space*, [in:] *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Clarendon 1998, p. 193–216; T.J. Żuchowski, *Pałac papieski na Watykanie od końca V do początku XVI wieku. Ceremonial a ewolucja kompleksu rezydencjonalnego*, Poznań 1999.

⁹ S.L. Stratton-Pruitt, *Velázquez's Las Meninas. An Interpretive Primer*, [in:] *Velázquez's Las Meninas*, Cambridge 2003, p. 130, 140. Al tenerlo en cuenta, cuesta esfuerzo respetar la opinión de George Kubler quien mantiene que el espejo que refleja a la pareja real es en realidad una pintura que representa a los monarcas, véase: G. Kubler, *The „Mirror” in Las Meninas*, „Art Bulletin”, 67, 1985, 2, p. 316.

EN EL ESPEJO DE LA POLÍTICA

El cuadro de Velázquez sin lugar a dudas posee, también, un fondo político¹⁰. Investigadores como Alfonso E. Pérez Sánchez¹¹, Manuela Mena Marqués¹², Yasujiro Otaka¹³, José Miguel Muñoz Jiménez¹⁴ o Emily Umberger¹⁵ han intentado reconstruirlo a partir de, por ejemplo, la importancia de la política en la historia de España del siglo XVII, presente, sobre todo, en los círculos de la corte en que se movía Velázquez, así como los mecanismos de la monarquía absoluta dirigida por Felipe IV¹⁶.

La acción de *Las Meninas* se desarrolla en los apartamentos del príncipe Baltasar Carlos, nacido en 1629, hijo de Felipe IV y su primera esposa Isabel de Borbón, cuyo nacimiento fue acogido con gran alegría. Cuando tenía apenas diez años, sus imágenes se enviaron a las cortes europeas, pensando en las futuras nupcias, y cinco años más tarde se iniciaron las negociaciones oficiales. Sin embargo, el príncipe, en el que se habían depositado tantas esperanzas, murió en 1646 a consecuencia de una gripe, derivada de un resfriado contraído jugando a la pelota. Felipe IV asumió esta muerte con resignación y escribió al Marqués de Leganés: „Todos nos debemos someter a la voluntad de Dios, y yo más que los otros”¹⁷.

¹⁰ S. Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, Madrid 1995, p. 247.

¹¹ A.E. Pérez Sánchez (*Velázquez y su arte*, [in:] *Velázquez*, Madrid 1990, p. 50; idem, *Pintura barroca en España [1600–1750]*, Madrid 1992, p. 233) llamó la atención sobre el significado político de la pintura relacionado con las esperanzas dinásticas depositadas en la infanta Margarita.

¹² M. Mena Marqués (*El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbara en Las Meninas de Velázquez*, [in:] *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid 1997, p. 135–161; véase: M. Mena Marqués, *Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbara im Gemälde Las Meninas von Velázquez*, [in:] *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte* [Hg. T. Greub], Berlin 2001, p. 249–280) a partir de la documentación del proceso de restauración del cuadro, y sobre todo el análisis radiográfico, llegó a la conclusión de que el aspecto primitivo de la obra de Velázquez era considerablemente distinto del actual, siendo el tema principal del cuadro la presentación de la infanta Margarita como heredera del trono.

¹³ Y. Otaka (*En torno al tema y concepción de Las Meninas de Velázquez*, „Boletín del Museo del Prado”, 8, 1987, 24, p. 163–166) acentuó la dimensión política de la pintura, indicando la continuidad de la monarquía de los Habsburgos españoles así como la sabiduría del monarca absoluto y la obediencia a él debida.

¹⁴ J.M. Muñoz Jiménez (*La clave política en Las Meninas*, „Boletín de Arte”, 11, 1990, p. 85–95) interpretó *Las Meninas* como apología de la monarquía y manifestación de las esperanzas relacionadas con la heredera del trono. Este aspecto, en su opinión, está resaltado tanto por la dirección de la luz, como por la dimensión simbólica de varios detalles que sirven para reflejar „la última esperanza del pintor y de toda la Corte en el sistema de la Monarquía, exaltada através de la Infanta Margarita”.

¹⁵ E. Umberger (*Velázquez and Naturalism II: Interpreting Las Meninas*, „Res” 28, 1995, p. 94–117) percibe *Las Meninas* como representación de Felipe IV – un marido fiel – con la reina Mariana de Austria y la infanta Margarita: el único hijo de la pareja que en aquel momento estaba vivo, con el fin de debilitar la importancia de Don Juan, hijo natural del rey, reconocido por el monarca en 1642.

¹⁶ Véase: A. Domínguez Ortiz, *Política y hacienda de Felipe IV*, Madrid 1960.

¹⁷ S. Sebastián, *Emblemática e historia*, op. cit., p. 246.

El rey abrigaba el hondo deseo de tener un descendiente varón y, por ello, después de la muerte de su primera esposa se volvió a casar, en 1649, con Mariana de Austria, nacida en 1634, hija del emperador Fernando III. Aunque desde los once años ella estaba prometida con su primo Baltasar Carlos, después de la muerte prematura del novio, a los quince años se casó con el padre del mismo, a la vez que tío, don Felipe IV, de cuarenta y cuatro años de edad. De este matrimonio nació el 12 de julio de 1651 la protagonista de *Las Meninas*, la infanta Margarita. En la primavera de 1655 la siguió, enfermiza y aquejada de epilepsia, la infanta María Ambrosia de la Concepción, que murió quince días después. Otra hija, que vendría al mundo en aquel mismo año, en diciembre de 1655, nació muerta. En 1656, la reina apenas tenía ya esperanza de conceder al rey de España el deseado sucesor, heredero de la corona¹⁸.

Felipe IV en su correspondencia con la hermana Sor María de Ágreda y, más tarde, con la hermana Sor Luisa Enríquez Manrique de Lara, educadora de María Teresa, se lamentaba de la falta de un descendiente varón y comentaba, siempre que la reina se encontraba en estado de buena esperanza, el anhelo ante la llegada del deseado hijo. La posible extinción de la dinastía inquietaba a la corte real. Por ello, empezó a considerarse la posible sucesión al trono de las infantas¹⁹. Las Cortes se dirigieron incluso al rey para que iniciara el procedimiento de la sucesión de su hija María Teresa (1638–1683), fruto de su primer matrimonio, asunto que el monarca meditó en numerosas ocasiones, sobre todo, a principios de 1656, pero que desechó finalmente, para no desagradar a la joven reina que todavía podía dar a luz a un heredero de la corona. Finalmente, el 20 de noviembre de 1657, nació el deseado hijo Felipe el Próspero, atacado de raquitismo y enfermo de epilepsia, y que murió a los apenas cuatro años. Lo sucedió otro hijo, Fernando Tomás, que también murió muy pronto. Por último, en 1661, vino al mundo el futuro rey Carlos II, el último de los Habsburgos españoles²⁰.

Aunque desde los tiempos de la Reforma, España había sido precisamente el país que se sentía heredero del Santo Imperio Romano y reivindicaba el título de la monarquía católica universal y, como dice también Santiago Sebastián, era el único país europeo que se sentía heredero de la *Universitas Christiana*²¹, en 1656, año en que Velázquez pinta *Las Meninas*, el reino ha dejado definitivamente de ser una potencia mundial. Al perder importancia política, perdió para siempre los Países Bajos y Portugal, mientras se veía obligado a ahogar en sangre los movimientos de

¹⁸ L. Hernández Guardiola, *La alegoría de la vida y otras claves simbólicas de Las Meninas*, „Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, 45, 1991, p. 116.

¹⁹ Sobre la ley española relativa a la herencia del trono que estaba en vigor a partir del siglo XIII, véase: F. Tomás y Valiente, *El gobierno de la monarquía y la administración de los reinos en la España del siglo XVII*, [in:] *Historia de España*, 25, Madrid 1982, p. 104.

²⁰ A.J. Onieva, *Velázquez. Su vida y su obra*, Madrid 1960, p. 262; M. Mena Marqués, *Die Spitzel am Ärmel*, op. cit., p. 260–262.

²¹ S. Sebastián, *Emblemática e historia*, op. cit., p. 244.

sublevación de Cataluña, Andalucía y Nápoles. La guerra con Francia no traía la deseada victoria pero en 1656, por fin, la derrota del mariscal Turenna en Valenciennes indujo a ambas partes a firmar la paz. Las negociaciones tuvieron lugar durante los meses de agosto y septiembre de aquel mismo año en Madrid, desarrolladas por Hugues de Lionne. Felipe IV, a pesar de un calor intenso, participó personalmente en las consultas que duraron varias horas al día. Cuando el tratado ya estaba casi por firmar, aparecieron dos obstáculos de carácter fundamental. Felipe IV solicitó a la parte francesa que su aliado, el príncipe Condé, fuera rehabilitado y se le devolvieran sus títulos y propiedades, condición, tal y como es de suponer, inaceptable para los franceses, que no podían perdonar al principie Condé su traición (él quien había vencido a sus propios compatriotas en Valenciennes, contribuyendo así a la victoria española). Sin embargo, fue la segunda condición la que precipitó la ruptura de las negociaciones. La parte francesa solicitó, como condición *sine qua non*, la mano de la infanta María Teresa, en aquel momento hija mayor del rey de España, para el Delfín, el futuro Luis XIV. Se sabía que la madre de Luis, Ana de Austria, deseaba que su hijo llegara a ser rey de ambas naciones. Sin embargo, Felipe no veía la menor posibilidad de satisfacer esta condición porque, ante la falta de un heredero varón, precisamente María Teresa parecía la mejor candidata a ocupar el trono de España. Otro factor que complicaba la situación era el hecho de que en el marco de la política matrimonial de los Habsburgos, María Teresa hubiera sido prometida anteriormente a su primo de Viena, Fernando. Además de todo esto, Felipe IV no quería, en ningún caso, que la herencia de los Habsburgos pasara a manos de los Borbones²².

La parte española consideró la posibilidad de entregar el trono a Margarita, pero dada su corta edad, parecía poco probable. Los españoles estaban más bien dispuestos a entregar como esposa a Luis a la infanta menor. Se consideraba incluso la posibilidad de su pronta marcha a Francia, donde se educaría en la corte francesa y crecería hasta alcanzar una edad adecuada²³. Sin embargo, los franceses preferían a María Teresa porque era hija de Isabel de Borbón y no fruto de un matrimonio interfamiliar de los Habsburgos. De una a otra forma, tanto María Teresa como Margarita fueron elementos muy importantes dentro del juego político desarrollado en Europa. De acuerdo con las esperanzas depositadas en ellas por la corona española, las dos recibieron educación de princesas y se les preparó para las tareas que habrían de desempeñar en el futuro. Esta cuestión tenía que ver con ambas infantas, incluso suponiendo que Felipe IV, pagando la deseada paz, tomara la decisión de entregar a los franceses a su hija mayor, que antes tendría que renunciar a los derechos al trono de España.

En 1656 Felipe IV no podía prever hasta qué punto sus proyectos iban a desbaratarse. Diez años más tarde, la infanta Margarita, a los apenas quince años

²² *Ibidem*, p. 248; L. Hernández Guardiola, *La alegoría de la vida*, op. cit., p. 116-117.

²³ Véase: F.J. Sánchez Cantón, *Velázquez. Las Meninas y sus personajes*, Barcelona 1943, p. 23.

de edad, llegó a convertirse en emperatriz, tras contraer matrimonio con Leopoldo Habsburgo²⁴ cuyo hijo, el archiduque Carlos de Habsburgo, ocuparía en el futuro el trono de España. Sin embargo, en su testamento, Carlos II designó como sucesor a Felipe d'Anjou, nieto de Luis XIV y María Teresa, quien, en vida de su padre, pero nacido ya el deseado heredero de la corona de España, llegó a ser reina (no demasiado afortunada) de Francia²⁵.

El programa político de Felipe IV terminó en un fracaso, al igual que otros muchos acontecimientos de España de la segunda mitad del siglo XVII. Santiago Sebastián recuerda unas palabras muy atinadas de Enrique Lafuente Ferrari quien afirma que la piadosa historia, olvidándose de los numerosos errores de Felipe IV, no debería obviar la protección con la que envolvió a Velázquez, y de la que este dejó un recuerdo célebre en forma de obra siempre viva: *Las Meninas*²⁶.

EN EL ESPEJO DE LA EMBLEMÁTICA

Aunque en los últimos años muchos investigadores han discrepado de la lectura emblemática del cuadro y han sometido a la crítica el supuesto mensaje pedagógico del mismo o el uso por el artista de un lenguaje alegórico para expresar contenidos políticos²⁷, parece injusto privar de esta dimensión a la interpretación de *Las Meninas*. Esta postura se ve apoyada, en primer lugar, por el contexto cultural del cuadro, los estupendos conocimientos de la emblemática por parte de Velázquez, y la corrección de las interpretaciones más antiguas de dicha obra maestra. Jonathan Brown en su trabajo *Velázquez. Painter and Courtier*²⁸, basándose en el texto de Palomino, abandona la primitiva interpretación de *Las Meninas*, tan arraigada en la literatura, que quería ver en el cuadro un manifiesto de la grandeza de la pintura, e insiste en el carácter privado de la imagen, cuyo único espectador iba a ser el rey en su *despacho de verano*. La obra de Velázquez, al reflejar el aspecto cotidiano de la vida palaciega, había de disminuir la distancia entre el arte y la naturaleza, proponiendo una reflexión sobre la esencia de la representación y la realidad. Sin lugar a dudas, tenía también un carácter alegórico, apuntando a las ambiciones de Velázquez como artista y cortesano, pero también relacionado

²⁴ La hija primogénita de la reina Mariana de Austria en el marco de la política matrimonial de los Habsburgos se casó con el hermano de su madre, Leopoldo I, que siendo tío se convirtió en el marido de Margarita, volviéndose de este modo la reina Mariana, que era hermana del emperador, su suegra.

²⁵ J. Valdeón Baroque, M. Tuñón de Lara, A. Domínguez Ortiz, *Historia Hispanii* (traducido por Sz. Jędrusiak), Kraków 1997, p. 296–308.

²⁶ S. Sebastián, *Emblemática e historia*, op. cit., p. 249.

²⁷ J. Brown, J.H. Elliott, C. Garrido, *Las Meninas como obra maestra*, [w:] *Velázquez*, Barcelona 1999, p. 85–124; F. Marías Franco, *Las Meninas*, Madrid 1999, p. 46; S.L. Stratton-Pruitt, *Velázquez's Las Meninas*, op. cit., p. 127.

²⁸ J. Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven-London 1986, p. 253–264.

con la lectura del cuadro como un retrato pedagógico con un fondo político-emblemático²⁹.

Fue precisamente de esta manera que investigadores como Jan Ameling Emmens, Joel Snyder, Lorenzo Hernández Guardiola y Santiago Sebastián³⁰ intentaron interpretar la pintura de Velázquez. También un especialista polaco, Jan Białostocki, en su obra *El arte máspreciado que el oro* (*Sztuka cenniejsza niż złoto*), que se editó por primera vez en 1963, apunta al programa moralizador-pedagógico de *Las Meninas*, pintura que representa „el modelo simbólicamente concebido de las virtudes propias de las personas llamadas a gobernar”³¹.

La tradición iconográfica solía representar a los educadores reales mediante mitología o alegorías. Un buen ejemplo de estas características lo constituye *La educación de María de Médici*, uno de los cuadros que forman un gran ciclo pintado por Peter Paul Rubens (1621–1625) para el Palacio de Luxemburgo de París, que hoy día se encuentra en el Louvre. El artista flamenco representó como educadores de la futura reina de Francia a Mercurio, Apolo y Minerva (Atenea) en compañía de las Tres Gracias. Velázquez resultó mucho más original. Las imágenes colocadas en la pared de fondo de la cámara en *Las Meninas* ilustran dos historias de *Las metamorfosis* de Ovidio: la disputa de Pan con Apolo, resuelta por Midas a favor de Fauno, y la rivalidad de Aracne quien, orgullosa de sus habilidades de tejedora, desea competir con Palas Atenea. En la biblioteca de Velázquez se encontraba un ejemplar de una obra de Juan Pérez de Moya, titulada *Philosophía secreta*³², que dotó a aquellas historias de un comentario. Según expone, no es de extrañar que Midas depreciara a Apolo porque los que emiten juicios injustos aprecian más los bienes terrestres (de Pan) y no los celestiales (de Apolo). Por otro lado, aludiendo a la segunda historia, el autor sugiere que las habilidades particulares que parecemos poseer no deberían llevarnos a igualarnos con Dios; de olvidar que todo lo que tenemos es don suyo, mereceremos un castigo³³.

²⁹ Véase: J.M. González de Zárate, *Las claces emblemáticas en la lectura del retrato barroco*, „Goya”, 187–188, 1985, p. 54–56; idem, *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, „Traza y Baza”, 10, 1985, p. 117–118.

³⁰ J.A. Emmens, *Les Ménines de Vélasquez. Miroir des Princes pour Philippe IV*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 12, 1961, p. 51–79; J. Snyder, *Las Meninas and the Mirror of the Prince*, „Critical Inquiry”, 11, 1985, p. 539–572; L. Hernández Guardiola, *La alegoría de la vida*, op. cit., p. 111–129; S. Sebastián, *Emblemática e historia*, op. cit., p. 232–249.

³¹ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, ed. 5, 2, Warszawa 1991, p. 120–124. Este simbolismo, según su opinión, se ve subrayado sobre todo por las copias de las pinturas de Rubens que recuerdan que la sabiduría de los dioses castiga la soberbia humana y por un lienzo que está sin pintar y que según el simbolismo barroco viene a representar el alma infantil que todavía no está formado. Sin lugar a dudas, el modelo de las virtudes que se señala a la infanta es el rey y la reina a quienes se les atribuye dicha sabiduría. Su virtud, de un brillo divino, sólo puede representarse en un espejo que es atributo de la *Prudencia*, considerada la suma virtud de un soberano. A. Dobrzycka en la monografía del artista (*Diego Velázquez*, ed. 2, Warszawa 1990, p. 5-6) repite la interpretación de Białostocki.

³² *Corpus Velazqueño. Documentos y Textos*, 1, Madrid 2000, p. 479.

³³ J. Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, Barcelona 1977, 1, p. 311; 2, p. 65.

En principio, en el siglo XVII, estos cuadros no se percibían como alegorías de la pintura y la superioridad del mismo sobre la artesanía. Se entendían más bien como ilustración del castigo infligido por los dioses a aquellos que les lleven la contraria, nieguen la obediencia o pongan en duda su autoridad. Por cierto, Apolo, el más perfecto en el arte de la música y la poesía, castigó a Pan por haberse atrevido a tocar ante él la flauta, un instrumento *bajo* y corriente, en vez de la lira, que emite los sonidos más puros y nobles. A su vez, Minerva, que además de virtudes intelectuales poseía extraordinarias habilidades de tejedora, castigó a Aracne porque ésta se atrevió a competir con una diosa y, además, representó burlescamente los amores de su padre, Júpiter. Por ello parece correcto suponer que los cuadros del fondo de la cámara estaban relacionados con la autoridad real y, en concreto, llamaban a respetar al rey y a la infanta, cuyas imágenes se encuentran precisamente debajo de las dos pinturas mencionadas. Además, el significado de estas obras se vería reforzado por una alegoría de la fidelidad encarnada en la figura de Mari-Bárbola con un perro a los pies. De esta manera, las dos pinturas colgadas en el fondo de la cámara representarían una solicitud de fidelidad lanzada a los súbditos, tanto los poderosos, como Pan y Midas, como los ordinarios y *mortales*, como Aracne³⁴.

Por otro lado, tanto Minerva como Apolo habían de ser modelos de conducta para el príncipe (la infanta) que debería imitar su sabiduría y preocupación por los súbditos. Sin duda, entre las habilidades de la infanta debían encontrarse conocimientos del arte de tejer y de la música, lo cual pone de manifiesto, en 1653, Juan de Solórzano Pereira en su obra *Emblemata regio-política* en dos emblemas, a saber, el príncipe como tejedor (*Vita regum quasi texentis*, emblema XIV) y como músico (*Temperandum prius quam puniendum*, emblema LXXI)³⁵.

En opinión de Santiago Sebastián, las dos pinturas reconocidas por Steven N. Orso que representaban, respectivamente, a Prometeo (alusión a la escultura) y a Vulcano (manufactura de armas) constituían un elemento inseparable del proyecto iconográfico de la pared del fondo de *Las Meninas*. Sin embargo, ambas imágenes están sumergidas en la penumbra para insistir, de esta manera, en la importancia de la pintura como arte liberal, lo que fue objeto de muchas gestiones de Velázquez. Por esto mismo, el artista colocó su autorretrato en el entorno palaciego, representándose en presencia de Felipe IV en la habitación principal del apartamento del príncipe. La representación de la figura del monarca en el taller evoca la antigua amistad entre Alejandro Magno y Apeles, halagando de cierta manera al soberano, quien se ve comparado a un conquistador casi mítico de los tiempos de la antigüedad³⁶.

³⁴ M. Mena Marqués, *Die Spitze am Ärmel*, op. cit., p. 258–259.

³⁵ J. de Solórzano Pereira, *Emblemata regio-política*, Madrid 1653; J.M. González de Zárate, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid 1987, p. 80–82, 89–90, 113–116.

³⁶ S. Sebastián, *Emblemática e historia*, op. cit., p. 243.

Velázquez debía de conocer la obra de Aquiles Bocchi en la que Giulio Bonasone presenta *Symbolum 24* con una inscripción que reza que la virtud real no puede ni vencerse ni pintarse: *Non vinci potis est neque fingi regia virtus*. Dicho emblema representa a Mercurio pintando una imagen de un rey, basada no en la percepción exterior, sino en una *idea* interior, expresada mediante la aparición de una figura en las nubes.

En *Las Meninas* percibimos a la pareja real, Felipe y Mariana, en el reflejo del espejo que ocupa el papel principal de la obra maestra de Velázquez. Por un lado, refleja su fascinación por las leyes de la reflexión, siendo para el artista (que al morir poseía hasta diez espejos), un objeto casi mágico³⁷. Por otro lado, el espejo era un elemento clave de la literatura de carácter pedagógico, enormemente popular en los siglos XVI y XVII, dedicada a la educación de los príncipes. Basta con citar algunas de las obras más importantes de este género: *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, *Speculum principum* de Pedro Belluga, de 1560, *Idea de un príncipe político cristiano* de Diego de Saavedra Fajardo, de 1640, *Corona virtuosa de un príncipe* de Juan Eusebio Nieremberg, de 1643, *Príncipe perfecto y ministros avisados* de Andrés Mendo, de 1662, o *El consejo y consejeros de príncipes* de Fadrique Furió y Cæriol³⁸.

Según Cesare Ripa, el espejo es, fundamentalmente, el atributo de la prudencia³⁹. Sin embargo, según la literatura emblemática, existe una estrecha relación entre el cristal del espejo y la vida del soberano. Juan de Solórzano Pereira, en su *Emblemata regio-política*, de 1653, en el emblema *Undique illaesus*, escribe sobre este tema lo siguiente:

„Qué puro, qué transparente,
qué cándido está el cristal
de un espejo, porque es tal
que ni una mosca consiente.
Rey, si eres tu propio espejo,
de cristal tu vida sea,
a quien un lunar no afea
no le empaña un mal consejo”⁴⁰.

Cabe pues destacar que la presencia de un espejo en *Las Meninas* no constituye tan sólo un valor visual, sino que alude directamente a la idea de la virtud como elemento imprescindible entre las cualidades reales. Porque el espejo, según escribe Saavedra Fajardo⁴¹, es la imagen de la virtud de príncipe y, de esa

³⁷ F.J. Sánchez Cantón, *Como vivía Velázquez*, „Archivo Español de Arte”, 15, 1942, p. 61–91.

³⁸ Véase: M.A. Galino Carillo, *Los tratados sobre la educación de príncipes. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1948.

³⁹ C. Ripa, *Ikonomia* (traducido por I. Kania), Kraków 1998, p. 363–365.

⁴⁰ Véase: J.M. González de Zárate, *Emblemas regio-políticos*, op. cit., p. 68.

⁴¹ Idem, *Saavedra Fajardo*, op. cit., p. 36–37.

manera, el espejo de *Las Meninas* muestra a la pareja real como un modelo ideal para las infantas, tanto la representada, como la ausente en el cuadro.

Velázquez debió de inspirarse directamente en el emblema *Ad omnia*, popular en la literatura, procedente de un libro de Diego de Saavedra Fajardo, a quien el pintor conocía personalmente. El libro se editó por primera vez en Madrid, en 1640 y fue varias veces reeditado. La estampa, a menudo relacionada con Jean Sadeler, representa un caballero del que cuelga un lienzo virgen, limpio, delante del que se ve la mano de un artista con pinceles y una paleta. Posiblemente esta composición constituía una referencia a la *tabula rasa* aristotélica, del tercer libro *De anima*. Saavedra Fajardo, de acuerdo con el tema de dicho emblema, referido a la educación de los príncipes, subraya la necesidad de la educación que debería desarrollarse en la juventud, una época abierta, susceptible a la formación y de fácil aprendizaje. En su opinión, el lienzo limpio significa la *desnudez* del hombre que viene al mundo sin conocimientos del idioma, sin funciones de comprensión, memoria ni fantasía desarrolladas y tan sólo el aprendizaje pinta sobre él cuadros del arte y conocimiento. Este mensaje pedagógico seguramente estaba también dirigido a las infantas, conscientes, desde la niñez, de la gran responsabilidad a la que estaban llamadas⁴².

Siete años antes, en los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, sacados en 1633 en Madrid, se insertó una estampa que, según parece, inspiró a Saavedra Fajardo, y sin lugar a dudas a Velázquez, mientras trabajó en la composición de *Las Meninas*. El emblema en cuestión, con la inscripción *Potentia ad actum tamquam tabula rasa*, representaba un pincel de pintor tocando un lienzo virgen, *tabula rasa*, exponiendo de esta manera una obra „en potencia” de la creación intelectual⁴³.

Una característica particular de la realeza es la Prudencia, la virtud de la perfección de los soberanos. Saavedra Fajardo dice en su obra, en el emblema *Quae fuerint, quae sint quae mox ventura trahantur*, que la Prudencia, que tiene su sede en la mente humana, condiciona los principios y la medida de otras virtudes morales. Este mismo autor indica los elementos constitutivos de la Prudencia en relación con el aspecto temporal: la memoria del pasado, la inteligencia (comprensión) del presente y la previsión del futuro, simbolizadas por una serpiente enrollada en torno a un cetro colocado sobre un reloj de arena. En relación al

⁴² D. de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano*, Madrid 1640, empresa 2; véase: F. Checa Cremades, J.M. Morán Turina, *Las ideas artísticas de Diego de Saavedra Fajardo*, „Goya”, 161-162, 1981, p. 324-331; J.M. González de Zárate, *Saavedra Fajardo, op. cit.*, p. 27; J.M. Serrera, *El palacio como taller y el taller como palacio. Una reflexión más sobre Las Meninas*, [in:] *Otras Meninas*, Madrid 1995, p. 236-237.

⁴³ G. Kubler, *Vicente Carducho's Allegories of Painting*, „Art Bulletin” 47, 1965, 4, p. 438-447; M. Crawford Volk, *Vicencio Carducho and Seventeenth Century Castilian Paintings*, New Haven 1973, p. 92; J.F. Moffitt, *La anatomía de Las Meninas, op. cit.*, p. 239.

pasado y al futuro aparecen adicionalmente espejos que, junto con la figura de la serpiente, pertenecen a los atributos tradicionales de la Prudencia⁴⁴.

El espejo de *Las Meninas* hace que nos encontremos con *un cuadro dentro de un cuadro*⁴⁵. En muchas ocasiones se ha subrayado la posibilidad de que en la pintura de Velázquez influyera la obra maestra de Jan van Eyck, *Retrato de los esposos Arnolfini*, de 1434, hoy día guardada en la Galería Nacional de Londres⁴⁶. Dicho cuadro, formó parte de la colección real de Madrid a partir de 1559 y, seguramente, era conocido por el artista. Es verdad que las dos pinturas ofrecen una serie de semejanzas: ambas incluyen ventanas que iluminan el interior, un espejo en el fondo, un perro en el primer plano y unas figuras que miran al espectador⁴⁷. Sin embargo, cuando van Eyck se esconde humildemente en el espejo, y hasta su aparición allí puede interpretarse, también, como un intento para copiar fielmente la realidad, en el caso de Velázquez son las figuras más importantes, es decir la pareja real, las que se encuentran en el espejo. Es una muestra de una inversión particular de la jerarquía de los valores. Y aunque el reflejo de los esposos en el espejo es distinto en el caso de van Eyck, porque los vemos por detrás, sin embargo, es sumamente interesante la propia representación del cuarto que comprende hasta tres paredes del interior. A pesar de ello parece, tal y como señala José López-Rey⁴⁸, que hay otra obra del propio Velázquez que se asemeja a *Las Meninas* más que el retrato de los Arnolfini. Se trata de *Cristo en casa de Marta y María*, pintado hacia 1618 en Sevilla, hoy día conservado en la Galería Nacional de Londres⁴⁹.

Una de las interpretaciones más originales del cuadro, asentada en el contexto alegórico, es la que propone Lorenzo Hernández Guardiola en su trabajo *La alegoría de la vida y otras claves simbólicas de Las Meninas*. En su opinión, la figura de María Agustina de Sarmiento es una alusión a la personificación de *La vida*, según Cesare Ripa, vestida de verde y portadora de una bebida que ofrece a un niño⁵⁰. Dado que la personificación de *La salud* también tiene un recipiente y *La esperanza* está vestida de verde⁵¹, estas tres personificaciones, en opinión del

⁴⁴ S. Sebastián, *Emblemática e historia*, op. cit., p. 245–246. María Teresa, la protagonista invisible de *Las Meninas*, podría entonces representar la inteligencia de la actualidad, teniendo en cuenta la coincidencia de la aparición de la obra y la política matrimonial española de aquel momento.

⁴⁵ Véase: J. Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid 1984.

⁴⁶ E. Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen* (traducido por J. Sander, St. Kemperdick), 1, Köln 2006, p. 197–200; véase: R. Brignetti, G.T. Faggini, *La obra pictórica completa de los Van Eyck*, ed. 2, Barcelona-Madrid 1973, p. 93–94.

⁴⁷ L. Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Cambridge 1993, p. 191–198; véase: A. Vergara, *Velázquez and the North*, [in:] *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge 2002, p. 60–62.

⁴⁸ J. López-Rey, *Velázquez*, Bd. I: *Maler der Maler* (traducido por U. Schmidt-Steinbach), Köln 1999, p. 214.

⁴⁹ *Ibidem*, 2, p. 22–23.

⁵⁰ C. Ripa, *Ikonomia*, op. cit., p. 440.

⁵¹ *Ibidem*, p. 295–296, 427–428.

autor, se sintetizaron en una sola figura, la de la menina, que tiene una flor en el pelo, también un símbolo de la vida. Es precisamente ella quien se dirige a la infanta que encarna las esperanzas dinásticas y está rodeada por otras figuras, también de valor alegórico⁵².

Las figuras más importantes las conforman un grupo de enanos con un perro⁵³, sobre el que Nicolás Pertusato apoya la pierna para evitar que el animal se duerma. De acuerdo con la simbología aceptada, el perro viene a significar la vigilancia y el motivo representado en *Las Meninas* coincide perfectamente con la descripción de *La vigilancia* de Ripa. La vara que lleva y que sirve para despertar al cuerpo dormido, en la obra de Velázquez fue sustituida por la pierna del enano, que evoca la representación de la grulla de la mencionada alegoría de Ripa: el ave representada allí levanta una pata sosteniendo una piedra, en prueba de vigilancia⁵⁴.

Tal teoría se vería, también, confirmada por la raza del perro elegida por Velázquez para *Las Meninas*: un mastín de La Mancha. Andrés Ferrer de Valdecebro en su obra de 1658, bajo el título de *Gobierno general, moral y político, hallado en las fieras y animales silvestres*, clasificó varias razas de perros según las virtudes que les correspondían. Y precisamente al mastín le atribuyó la vigilancia⁵⁵.

LA PROTAGONISTA

De acuerdo con la ya mencionada descripción político-emblemática del cuadro, cabe preguntarse quién es, de hecho, el protagonista de *Las Meninas*. Antonio Palomino dice en su libro que la obra celeberrima de Velázquez es „una del cuadro grande con el retrato de la señora Emperatriz (entonces Infanta de España), doña Margarita María de Austria, siendo de muy poca edad. Faltan palabras para explicar su mucha gracia, viveza y hermosura; pero su mismo retrato es el mejor panegírico”. En efecto, incluso a primera vista, la protagonista de *Las Meninas* parece ser, sin lugar a dudas, la infanta Margarita, hija de Felipe IV y su segunda esposa, doña Mariana de Austria, cuyas figuras se reflejan en un espejo colocado al fondo de la cámara.

¿Fue así de hecho? Carl Justi informa de que en la época de los Borbones se hablaba del lienzo, valorado en 25 mil doblones, como de una imagen de la infanta María Teresa. Obviamente, *Las Meninas* no podían ser una imagen de la infanta mayor, que en 1656 tenía dieciocho años en vez de cinco, pero conviene recordar que ya en el siglo XIX la figura de Isabel de Velasco se identificaba erróneamente con la de María Teresa. Antonio Palomino en su valioso texto dejó, también, otro

⁵² L. Hernández Guardiola, *La alegoría de la vida*, op. cit., p. 111–129.

⁵³ T.L. Glen, *Should sleeping Dogs lie? Once Again: Las Meninas and the Mise-en-Scène*, „Source. Notes in the History of Art”, 12, 1993, 3, p. 30–36.

⁵⁴ C. Ripa, *Ikonomia*, op. cit., p. 242–243.

⁵⁵ V.M. Roig Condomina, *Las empresas vivas de Fray Andrés Ferrer de Valdecebro*, Valencia 1989, p. 228.

testimonio que no se ha aprovechado plenamente. Según pone de manifiesto, „esta pintura fue de Su Majestad muy estimada, y en tanto que se hacía asistió frecuentemente a verla pintar; y asimismo la reina, nuestra señora Doña Mariana de Austria, bajaba muchas veces, y las señoras infantas y las damas, estimándolo por agradable deleite y un entretenimiento”. Así pues, también María Teresa fue en muchas ocasiones al taller del artista para mirar con placer el proceso de la creación del cuadro en el que estaban plasmadas las imágenes del rey, la reina y la hermana menor y donde, sin embargo, faltaba su propia imagen. Puesto que la contemplación del lienzo no era un disgusto para María Teresa, sino más bien todo lo contrario, una fuente de placer, es de suponer que la infanta conocía el significado de la composición de la pintura y las causas de su ausencia. Es probable que el propio rey Felipe o Velázquez le hubieran explicado el motivo. Sabemos que mantenía una relación muy cordial con su madrastra. La reina Mariana era tan sólo tres años mayor que su hijastra, a la que convirtió en su confidenta y amiga íntima. Teniendo en cuenta todo esto, parece lógico suponer que María Teresa era la protagonista, aunque invisible, de *Las Meninas*, cuadro que posiblemente llevaría consigo a Viena como *recuerdo* de familia. Asimismo, merece la pena subrayar el hecho de que el cuadro se pintara durante los meses de agosto y septiembre de 1656, es decir, la época en que se desarrollaron las negociaciones de paz con Francia. En aquel momento, parecía imposible entregar a los franceses a la infanta de España, dada la importancia de desempeñaba en los proyectos dinásticos de Felipe IV⁵⁶.

Se trata este del camino seguido también por uno de los historiadores del arte más importantes de España, José Camón Aznar, quien llegó a formular una interesante tesis que sostiene que el artista está pintando a la infanta mayor, invisible en el cuadro. Además, en su opinión, las pruebas radiográficas del lugar donde está representado el artista descubren bajo su imagen a otra figura que podría ser, precisamente, la de María Teresa⁵⁷.

A las radiografías y a la documentación del proceso de restauración del cuadro, llevado a cabo en 1984, alude el trabajo más discutible de la literatura dedicada a *Las Meninas* en los últimos años. Se trata de un estudio publicado en 1997 bajo el título de *El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en Las Meninas de Velázquez*⁵⁸, de Manuela Mena Marqués, responsable de la galería de pintura española del siglo XVIII del Museo del Prado de Madrid. La autora llega a la conclusión de que el cuadro de *Las Meninas* era, al principio, más ancho de lo

⁵⁶ B. Mestre Fiol (*El cuadro en el cuadro: Pacheco – Velázquez – Mazo – Manet*, Palma de Mallorca 1977, p. 121) comentó este asunto de la manera siguiente: „Por primera vez en la historia del arte tres personas fueron retratadas en un espacio invisible”; S. Sebastián, *Emblemática e historia*, op. cit., p. 238–239.

⁵⁷ J. Camón Aznar, *Velázquez*, 2, Madrid 1964, p. 847. Las radiografías de la pintura de 1960 se publican en: J. López-Rey, *Velázquez*, 2: *Catalogue Raisonné*, Köln 1999, p. 308–309.

⁵⁸ M. Mena Marqués, *El encaje de la manga*, op. cit., p. 135–161.

que es hoy día e incluía una cortina roja en la parte izquierda y la imagen de una figura que, sin embargo, no era la de María Teresa, sino un criado que estaba al lado de una mesa con un florero, en el lugar donde hoy se ve al pintor. En esta situación, el espejo que refleja a la pareja real se encontraba justamente en el centro geométrico del cuadro, al tiempo que Mari-Bárbola tenía originalmente en la mano un anillo o una alianza, señal de la fidelidad, al igual que lo es el perro tumbado. El mensaje principal del lienzo residiría entonces en la representación de la infanta como heredera del trono español. Sin embargo, cuando el 20 de noviembre de 1657 nació el heredero del trono, Felipe Próspero, la pintura perdió su significado inicial, por lo que Velázquez, siendo ya caballero de la orden de Santiago, modificó la representación, entre noviembre de 1659 y su muerte, concediéndole su forma actual⁵⁹.

Incluso considerando acertado el diagnóstico de Manuela Mena Marqués sobre el rico contenido simbólico de las figuras de los enanos, deberíamos relacionar dicho contenido con la infanta María Teresa y no con su hermana menor, Margarita. En la escena de *Las Meninas* se percibe una tensión y una expectativa, se espera que alguien dé un paso. La puerta abierta por José Nieto atrae e invita a salir y a descubrir nuevos horizontes y se revela como un símbolo del futuro, encarnado en la persona de María Teresa⁶⁰. Si Mari-Bárbola tiene en su mano izquierda, entre el pulgar y el índice, un anillo o una alianza, sin duda, la propietaria no es Margarita, de cinco años de edad („virginal promesa de una España mejor”⁶¹) sino María Teresa, que tiene dieciocho. En cuanto a su futuro, Felipe IV seguía sin poder decidir entre hacerla heredera del trono o, de acuerdo con lo establecido con la familia, casarla con el primo de Viena, Fernando Habsburgo, a lo que el rey seguramente se inclinaría en 1656, con la esperanza del nacimiento de un heredero varón. De ahí que fuera precisamente María Teresa la propietaria del anillo de boda sostenido por Mari-Bárbola, quien, merece la pena resaltar, era alemana, es decir, procedía del país en el que iba a gobernar la futura emperatriz. Los numerosos cortesanos españoles reunidos en la cámara parecen estar dispuestos a cumplir cualquier orden de María Teresa, parecen querer recordarle que siempre podrá contar con España y sus compatriotas, al frente de los cuales se encontraba Su Majestad Felipe IV y su esposa Mariana, cuyo lugar en el futuro ocuparía seguramente Margarita. La figura que parece algo más complicada en cuanto a su significado es la de Nicolás Pertusato que, tal y como se ha señalado, lleva un traje francés, lo que permite identificarlo con „el francés despertando al odio”⁶². Por otro lado, es posible que Nicolasito, procedente de Italia, aludiera a las posesiones españolas en aquel país y, al mismo tiempo, de

⁵⁹ Las opiniones de Manuela Mena Marqués fueron sometidas a una crítica severa por Jonathan Brown, véase: J. Brown, J.H. Elliott, C. Garrido, *Las Meninas*, op. cit., p. 85–124.

⁶⁰ J.M. Muñoz Jiménez, *La clave política*, op. cit., p. 94.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, p. 90.

acuerdo con la hipótesis arriba esbozada relativa a la interpretación de la figura del perro al que están despertando, recordara a la infanta la necesidad de vigilancia y cautela, sobre todo, en cuanto a las relaciones con Francia se refería. Entonces, sería María Teresa, como futura (aunque, en definitiva, malograda) Emperatriz del Santo Imperio Romano de la Nación Alemana, quien, al encontrarse delante del lienzo de *Las Meninas*, contemplaría su vida de princesa, captada en el Alcázar de Madrid; vida que, poco tiempo después, debería abandonar, despidiéndose de los padres cuyo retrato pintado por Velázquez se refleja en el espejo, de la hermanastra y de toda la corte. Es precisamente a ella a quien debe importarle en particular la rica lección del „espejo de los príncipes” que recuerda las virtudes que deben caracterizar a una soberana. Mientras tanto, todos parecen esperar a que ella dé ese primer paso y abandone, a través de la puerta abierta, en la que está el aposentador de la reina, la cámara del heredero (muerto) al trono, Baltasar Carlos, asumiendo nuevas responsabilidades y, al mismo tiempo, dejando el trono de España a sus hermanos menores.

Por supuesto, esta hipótesis no es más que uno de los múltiples intentos de interpretar *Las Meninas*, en base a un fundamento político-emblemático. Sin embargo, las numerosas preguntas relacionadas con el sentido de esta misteriosa pintura siguen siendo difíciles de contestar de manera unívoca, lo que se debe, sobre todo, a la complejidad del contenido ideológico del cuadro, contenido que al mismo tiempo, tal y como escribe Jan Białostocki, se reviste „de la forma de una experiencia visual concreta caracterizada por una madurez artística de mayor tamaño”⁶³. Velázquez, quien al servicio del rey pudo satisfacer dos de sus mayores deseos (ser un gran pintor y ser aristócrata⁶⁴), quiso expresar en esta obra maestra lo que constituye la definición de la pintura pura: sustituir la realidad por un reflejo y que ese reflejo sea más real que la propia realidad⁶⁵. Y quizá tenga razón Julián Gállego cuando escribe que en *Las Meninas* todo es una ilusión, tanto el pintor que mira hacia nosotros, el grupo que interrumpe su ocupación, el espejo y la puerta que amplían el cuarto o las figuras que se reflejan en el espejo como nosotros mismos ante el cuadro⁶⁶. Hay una serie de preguntas y dudas que carecen de respuesta, lo que nos hace conscientes de que, tal vez, nunca seamos capaces de descubrir definitivamente *El misterio de Las Meninas*.

LAS MENINAS W LUSTRZE POLITYKI I EMBLEMATYKI

Diego Velázquez malując *pieza principal* w apartamencie Baltazara Karola, gdzie rozgrywa się akcja *Las Meninas*, oddał dokładnie wszelkie szczegóły wną-

⁶³ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, op. cit., p. 124.

⁶⁴ J. Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, op. cit., p. 253–264.

⁶⁵ A.E. Pérez Sánchez, *Velázquez y su arte*, op. cit., p. 50.

⁶⁶ J. Gállego, *Diego Velázquez*, Barcelona 1983, p. 135–136.

trza, z jednym wyjątkiem – lustra, którego tam nie było. Ponieważ odgrywa ono istotną rolę w programie treściowym *Las Meninas*, zabieg Velázquezego jest w pełni zrozumiały. Artysta, jako świetny znawca mitologii, doskonale rozumiał znaczenie zawieszonych w apartamencie królewicza płócien. Dlatego zależało mu na przedstawieniu siebie właśnie w tym wnętrzu, i to z kilku powodów. Zawieszone w tle malowidła poprzez swą treść nie tylko potwierdzały szlachetność sztuki, ale jako należące do habsburskiej kolekcji identyfikowały królewski Alkazar, nadto, jako kompozycje pomysłu Rubensa stanowiły równocześnie aluzję do tego wielkiego artysty dworskiego oraz do Martíneza del Mazo, twórcy znakomitych kopii, a zarazem zięcia Velázquezego. Choć w ostatnich latach krytycznie odnoszono się do emblematycznego odczytywania obrazu, jego rzekomego pedagogicznego przesłania, czy też do użycia przez artystę języka alegorycznego dla wyrażenia treści politycznych, wydaje się jednak, że interpretacja *Las Meninas* nie może zostać pozbawiona tego wymiaru. Za takim stanowiskiem przemawia przede wszystkim kontekst kulturowy malowidła, świetna znajomość emblematyki przez Velázquezego, a także korekta dotychczasowych interpretacji obrazu, wedle której *Las Meninas* to nie tylko manifest wielkości malarstwa, ale przede wszystkim malowidło o charakterze prywatnym, którego jedynym obserwatorem miał być wyłącznie król w swym *despacho de verano*. Dzieło Velázquezego, ukazując zwyczajność życia pałacowego, miało zmniejszyć dystans między sztuką a naturą, stanowiąc refleksję nad istotą przedstawienia i rzeczywistości. Z pewnością posiadało ono również charakter alegoryczny, wskazując na ambicje Velázquezego, jako artysty i dworzanina, ale także dotyczący lektury malowidła jako portretu pedagogicznego z tłem polityczno-emblematycznym. W tym kontekście uzasadnione wydaje się przypuszczenie, iż starsza infantka Maria Teresa miałyby być główną, acz niewidoczną bohaterką *Las Meninas*. Być może to płótno miała zabrać do Wiednia jako *recuerdo* swojej rodziny, skoro malowidło powstało w sierpniu-wrześniu 1656 roku, a więc w czasie, gdy prowadzono rozmowy pokojowe z Francją, kiedy niemożliwe wydawało się oddanie Francuzom hiszpańskiej infantki, która w planach dynastycznych Filipa IV odgrywała kluczową rolę.