

Las Meninas o la Familia de Felipe IV de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

Hernán Alberto Salazar Cabarcas,
Maestro en Música,
Magíster en Historia del Arte
Universidad de Antioquia/Unibac

Resumen

Con el presente artículo se pretende abordar la conocida obra *Las Meninas* permitiendo un recorrido semiótico para descubrir su mensaje, sus aportes a la plástica del momento, toda vez que su factura se antoja premonitoria a formas de expresión futuras tales como el impresionismo. Apoyado en el análisis realizado por el filósofo francés Michel Foucault, se plantean nuevas reflexiones que amparan particulares conexiones e interpretaciones de la intencionalidad del artista en la ejecución de la obra, propiciando otros interrogantes al espectador que se siente conminado a interactuar con la obra.

Palabras clave:

Las Meninas, Foucault, Michel, Semiótica, Crítica.

Abstract:

This article aims to address the well-known work *Las Meninas*, allowing a semiotic journey to discover its message, its contributions to the visual arts of the moment, since its making seems premonitory to future forms of expression such as impressionism. Based on the analysis carried out by the French philosopher Michel Foucault, new reflections are proposed that cover particular connections and interpretations of the intentionality of the artist in the execution of the work, propitiating other questions to the viewer who feels compelled to interact with the work.

Keywords:

Las meninas, Foucault, Michel, Semiotics, Criticism.

La obra:

Comencemos pues a hablar de esta gran obra de la pintura universal, *Las Meninas*, pintada por Velázquez al óleo sobre lienzo de grandes dimensiones, siendo sus medidas 318 cm. de alto por 276 cm. de ancho, terminándola, muy probablemente en el año de 1656 (según el inventario de Antonio Palomino) muy poco antes de fallecer. El nombre dado por el autor a la obra es *La Familia de Felipe IV*, pero por la presencia en el cuadro de las damas de compañía de la infanta Margarita, llamadas en portugués como meninas, hizo que se conociese la pintura popularmente con este nombre. Nos encontramos ante un retrato de grupo, donde los personajes están situados en el interior de una estancia decorada con cuadros, la que tal vez podríamos identificar como el estudio del pintor en el antiguo Real Alcázar de Madrid. El centro de la obra es ocupado por la figura de una niña

rubia, de unos cinco años, que identificamos como la infanta Margarita María Teresa de Austria (1651 – 1673), quien posteriormente sería la emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico, debido a su matrimonio con su tío, el emperador Leopoldo I – y a cuyos lados aparecen las dos meninas que dan el nombre a la obra. La Menina de la izquierda es María Agustina Sarmiento de Sotomayor (s.f. – 1709), hija del conde de Salvatierra, quien se inclina hacia la infanta para ofrecerle una bandeja de plata con un pequeño búcaro de agua. A la derecha se sitúa la segunda menina, Isabel de Velazco (s.f. – 1659), hija del VIII conde de Fuensalida. Delante de ellas, en el ángulo inferior derecho, aparecen otros personajes, que, por sus rasgos, los identificamos como bufones de la corte. Se trata pues, de la enana acondroplásica, e hidrocefala, Mari Bárbola –cuyo nombre de

pila era María Bárbara Asquín, de origen alemán– y de Nicolasito Pertusato (1635 – 1710), de procedencia nobiliaria del ducado de Milán, quien, en una travesura, típicamente infantil, coloca el pie encima de un perro mastín que ese encuentra recostado frente a él, con la clara intención de molestar al animal. Hasta aquí, el primer plano de la escena.

Justo detrás de María Agustina Sarmiento, encontramos al pintor, Diego Velázquez, quien porta los elementos propios de su oficio, pinceles, paleta y óleos, pues se encuentra realizando su trabajo delante de un enorme lienzo, del que solo vemos su parte trasera. Si nos dirigimos al plano posterior, distinguiremos a dos personajes adultos que parecen dialogar. Se trata de una mujer que se ha identificado como doña Marcela Ulloa, encargada de vigilar a todas las doncellas que rodeaban a la infanta Margarita, y que, además, cubre su cabeza con la cofia o velo de las viudas, y junto a ella, el hombre con el que habla, un tanto en penumbras, es el único que no ha podido ser identificado, pero hay total certeza en que es un guardadamas. Al final de la sala, y enmarcado bajo el dintel de la puerta, aparece José Nieto –aposentador de la reina– quien está en las escaleras y en realidad, no sabemos si entra o sale de la estancia. La luz que entra por esa puerta –que además ofrece el punto de fuga geométrica de la obra– es de tal intensidad, que hace brillar la escena, la puerta y la figura de Nieto.

Finalmente, en la pared del fondo, en el tercio posterior del cuadro, vemos en un espejo, el reflejo de dos personajes que identificamos como los propios reyes, Don Felipe IV y su esposa, Doña Mariana de Austria. Siempre se ha dudado acerca de si los reyes están posando para el cuadro que Velázquez pinta en la escena, o, por el contrario, irrumpen en ella para observar a su pequeña hija, quien sería, entonces, la retratada.

Respecto al tratamiento de la luz en la obra, debemos observar que, a la distancia, la escena se encuentra iluminada por dos focos de luz principales, el primero proveniente de una ventana que estaría situada a la izquierda de los personajes en primer plano, de la que vemos el lateral del marco, y el segundo, que nos llega desde la puerta del fondo abierta, ello permite que se iluminen los personajes del primer plano y los del fondo, dejando el intermedio en penumbras. Si hablamos de la técnica pictórica empleada en el cuadro, debemos afirmar que es insuperable. El pintor domina la perspectiva, de manera que la habitación forma un espacio cuyas líneas convergen en un punto de fuga.

Velázquez capta la atmósfera existente entre los personajes, que difumina los contornos de las figuras, sin embargo, la gama de colores empleada por el artista en esta obra, es limitada y contenida, predominando los grises, plateados, azules oscuros y los ocre. No obstante, aplica también el rojo fuego, en pequeños detalles de la vestimenta de las niñas, como lacitos, pasadores de pelo y adornos florales, o en el bucarito (la pequeña jarra de agua) que ofrece la menina a su señora.

Los Enigmas de *las Meninas*

Esta obra, además, posee su propia leyenda, provocada por la Cruz de Santiago que lleva pintada Velázquez sobre su vestimenta. Pues bien, sabemos que el pintor fue nombrado Caballero de la Orden de Santiago poco antes de fallecer en 1660, por lo que, necesariamente, alguien tuvo que añadir la cruz al cuadro tras el fallecimiento del artista. Según la leyenda, fue el propio Felipe IV quien, agradecido por los numerosos servicios prestados por Velázquez a la corona, pintaría, personalmente, esta cruz. Esta obra maestra de la historia de la pintura occidental, influiría en gran número de pintores posteriores, siendo reivindicada la figura de Velázquez, por impresionistas como Monet y principalmente, por el propio Picasso, quien en 1957 realizó una serie sobre *Las Meninas*, pero acercándose al cuadro sobre su nueva perspectiva cubista.

En su célebre obra, *La Historia del Arte*, Gombrich (1997), nos presenta sus apreciaciones acerca de la escena retratada por Velázquez:

¿Qué significa todo esto exactamente? Quizá nunca lo sepamos, pero me gustaría pensar que Velázquez detuvo un instante el tiempo mucho antes de la invención de la cámara fotográfica. Puede ser que la princesa hubiera sido traída para paliar el aburrimiento de la pose y que el Rey o la Reina comentaran que allí había un tema digno de un pincel. Las palabras pronunciadas por el soberano se toman siempre como una orden, de modo que a lo mejor debemos esta obra maestra a un deseo pasajero que solamente Velázquez podía hacer realidad (Gombrich, 1997, pág. 408).

Los trazos superpuestos, la rapidez de la pincelada y el manejo de la luz, entre otros detalles, hacen de *Las Meninas*, un cuadro premonitorio, lo que ha constituido a Velázquez en el precursor del movimiento impresionista, pues la captura del momento, nos da la impresión de que el pigmento hubiera caído sobre la gran tela, en pocos instantes. El cuadro puede apreciarse, actualmente, en el Museo de El Prado de Madrid, cuyo acceso está precedido de un monumento en honor del artista sevillano.

De otra parte, es indiscutible que las preguntas que genera la composición, ubicación y distribución de los personajes históricos retratados en *Las Meninas*, no tienen respuesta. Esta es una de las pinturas que quizá, ha sido más veces analizada por los críticos e historiadores del arte, junto con el Retrato de Lisa Gherardini, también llamado como *La Gioconda* o *La Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci. Ya hemos dicho que el centro de toda la escena es la infanta Margarita, en ese momento, Princesa de Asturias y heredera del trono del Imperio Español, y es en torno a ella y a lo que la Menina a su izquierda está haciendo.

Existen, al menos, dos interpretaciones acerca de qué es lo que la menina de la izquierda le está haciendo a la infanta Margarita. Una primera teoría afirma que la niña acaba de pedir agua y está a punto de recibirla, y la otra, que está untando sus manos en greda para paliar una enfermedad dérmica que padecía. Pero más allá de lo que hace la infanta, los críticos no se ponen de acuerdo para decidir qué es lo que está pasando en la escena. En primer lugar, vemos que en el tercio posterior del cuadro hay un rectángulo en el que aparecen las imágenes de los reyes, Felipe IV y Mariana de Austria, padres de la infanta mencionada; sin embargo, no se sabe con exactitud si se trata de la representación de un retrato de los reyes o de un espejo en el que aparecen reflejados. En el segundo de los casos, entonces, Velázquez estaría retratando a los reyes en el gran lienzo en frente de él, por lo que serían ellos mismos quienes estarían posando para el pintor, momento en el que llega la pequeña infanta al taller del sevillano, para entretener a sus padres durante la sesión de pintura.

Una segunda interpretación o teoría, acerca de lo que sucedía en la escena, es que Velázquez está pintando algo desconocido, y que son los reyes los que acaban de llegar a la estancia, por eso la infanta mira hacia ellos –en realidad hacia nosotros, los espectadores– y solo unos cuantos personajes de la escena hacen la reverencia por

la aparición de ellos, ya que los demás están tan distraídos en su conversación, que aún no se han percatado de ello. Sin embargo, esta teoría tiene un gran problema, y radica en que Felipe y Mariana están –en el retrato/reflejo– tal cual Velázquez los había retratado en otras obras, incluso con los peinados en la misma posición, por lo que si eso fuera el reflejo de un espejo, ¿no deberían estar los peinados al revés? Por eso, esta teoría tiene una derivación, la cual dice que lo que aparece en el fondo sí es un cuadro, y que lo que el artista está pintando, es el mismo cuadro que estamos viendo. De ser así, entonces él se estaría viendo a sí mismo, en el cuadro que va a pintar, una y otra vez, así como cuando se pone un espejo en frente de otro y sus reflejos se replican infinitas veces.

No obstante, los estudiosos que han dedicado su vida al análisis de la obra *velazquiana*, se han dado cuenta de un pequeñísimo detalle que le devuelve la validez a la teoría que dice que lo que está atrás sí es un espejo y no un cuadro. La clave radica en el peinado de la pequeña infanta Margarita. Si nos fijamos bien en otros retratos de ella, realizados por Velázquez, podremos observar que siempre presenta la partidura del cabello al revés; ese pequeñísimo detalle significa que el pintor está mirando al frente –donde estamos nosotros– porque está observando todo mediante un gran espejo, y es por eso, también, que la niña está mirando hacia nosotros, por lo tanto, absolutamente todo el cuadro que hemos estado analizando, está invertido, ya que la escena original, estaba al revés. Es por eso que los personajes del espejo de atrás no se veían invertidos, ya que tienen el efecto del espejo, pero aplicado dos veces, lo cual hace que la imagen se enderece.

Un análisis geométrico de las líneas que describe la composición de esta gran obra, realizado por Del Campo (1978) nos afirma que Velázquez hace, en su obra, una lectura de la continuidad dinástica. Sus dos conclusiones más interesantes son las siguientes: las cabezas de los personajes que rodean a la infanta y las manchas de los cuadros que aparecen sobre la pared posterior, en el tercio superior del lienzo, forman un círculo, símbolo de la perfección. En el centro de ese círculo encontramos el espejo con los rostros de los reyes Augsburgo, asimilando así a la monarquía con la perfección. Por otro lado, si unimos con una línea las cabezas de los diferentes personajes del primer tercio, o sea, desde Velázquez hasta Nicolás Pertusato, tendremos como resultado la estructura de la constelación Corona Borealis, cuya estrella central y más fulgurante, es llamada Margarita,

como la infanta. De esta manera, el autor sevillano, semióticamente, nos da a entender que la continuidad de la dinastía está garantizada por la persona de la pequeña infanta, quien, para aquel momento, era la

Princesa de Asturias y heredera de la corona del Imperio Español. El autor sustenta estas teorías en la gran erudición de Velázquez, quien poseía una de las más grandes y completas bibliotecas de su época.



*La Familia de Felipe IV o Las Meninas, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1656).
Dimensiones: 318 cm. por 276 cm. Museo de El Prado, Madrid. Fotografía suministrada por GettyImages.com*

Por su parte, el pensador y filósofo francés del siglo XX, Michel Foucault (1968), en el primer capítulo de su célebre libro *Las Palabras y las Cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, le dedica un concienzudo análisis estético a *Las Meninas*, y entre otras cosas, nos dice lo siguiente:

En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta. Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo (op. cit., 1968, pág. 15)

El efecto logrado por Velázquez, según lo que nos plantea Foucault, radica en establecer un itinerario crítico, una confrontación política y social sobre la pintura de su época, evolucionando la forma de realizar un retrato de encargo regio, logrando una revolución que contravenía la manera clásica de retratar a las reales figuras y todo el boato y protocolo que encerraban sus efigies pictóricas.

Por el contrario, el gran artista andaluz logra representar, de una forma realista, su percepción de la cotidianidad de la corte en la que él mismo vivía y de la que formaba parte dados sus cargos y responsabilidades, que iban más allá de ser un retratista real. Sin embargo, solo al abordar el tema de esta forma, un plebeyo arribista –como al fin y al cabo lo era él– podría aparecer junto a los reyes más poderosos de su tiempo, en el mismo lienzo, sin ser reprendido, ni mucho menos involucrar al espectador, pues el fin último de Velázquez –captado por el pensador francés– es lograr la inclusión, en la misma obra, del pintor (artista), del objeto representado (las reales personas) y del espectador (el público), esto sería la cosa más incongruente para el canon de la estética clásica.

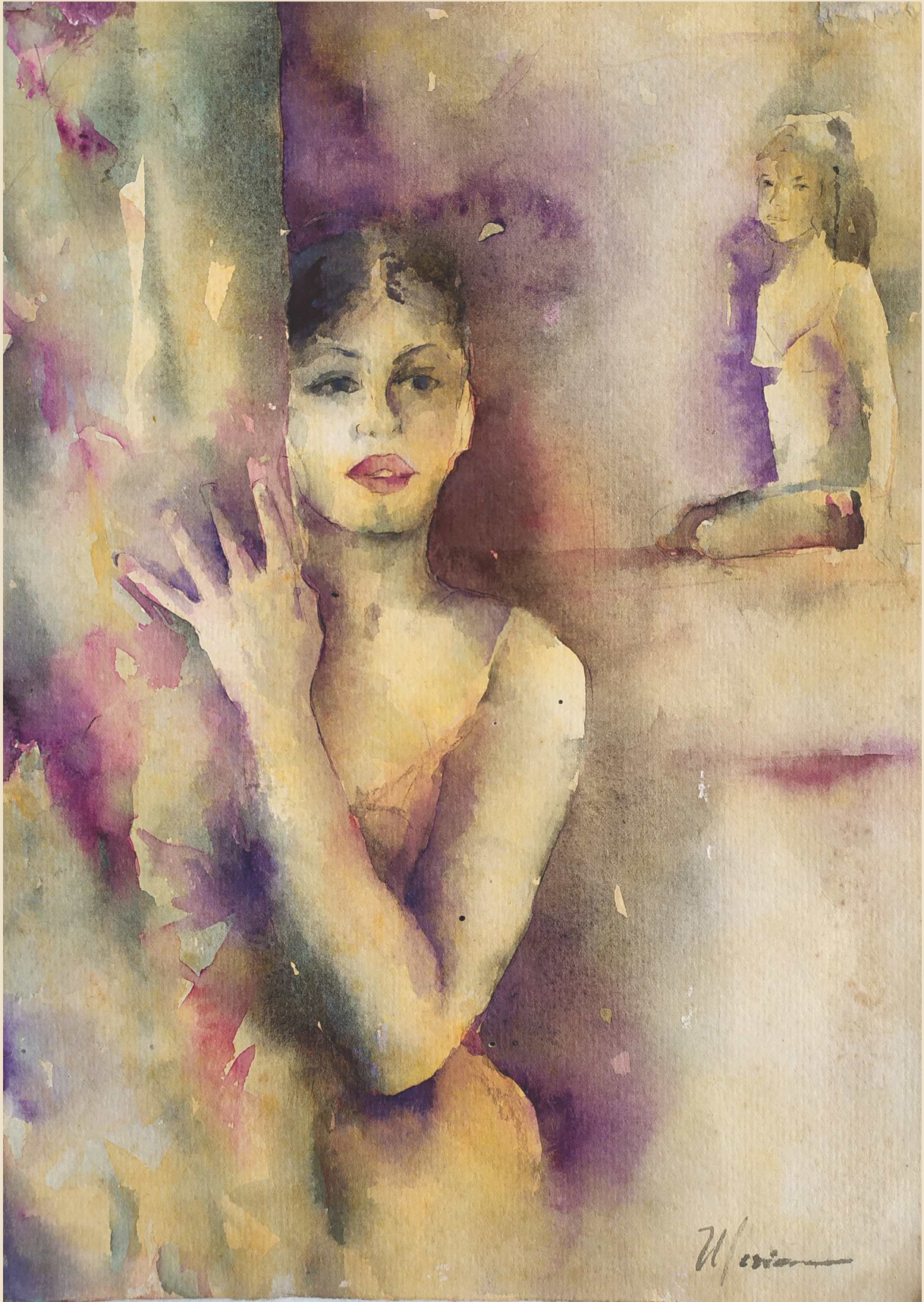
Ahora, la pregunta válida que nos estamos haciendo, es ¿por qué Velázquez pintaría todo invertido?, ¿fue solamente porque quería incluirse en el cuadro mientras pintaba? Existen críticos que afirman que Velázquez pintó el cuadro invertido intencionalmente para que su brazo apareciera al revés, y poder ocultar así el hecho de que era zurdo, puesto que, en esos tiempos, esta condición física era bastante reprochable –condición que compartía con Leonardo–. Sin embargo, el verdadero y más grande misterio de toda la obra es ¿qué está pintando Velázquez en el gran lienzo representado en el cuadro?

Bibliografía:

Campo y Francés, Ángel del (1978). *La Magia de Las Meninas: una iconología velazqueña*, Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Foucault, M. (1968). *Las Palabras y las Cosas - una arqueología de las ciencias humanas*. (E. C. Frost, Trad.) Buenos Aires, Siglo XXI.

Gombrich, E. (1997). *La Historia del Arte*. (R. S. Torroella, Trad.) Nueva York: Phaidon.



Miriam Álvarez