

Las meninas, por Diego Velázquez, 1656, óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm, Madrid, Museo del Prado. Doble página siguiente, detalles de la obra y radiografía que se incluyó en el estudio Velázquez, técnica y evolución, 1992.



... Y LA INFANTA TUVO SED

LA COMPOSICIÓN DE *LAS MENINAS* HA SIDO OBJETO DE DIVERSAS INTERPRETACIONES. UNA DE LAS MÁS PLAUSIBLES ES QUE VELÁZQUEZ PLASMARA EL INSTANTE PRECISO EN QUE MARGARITA DE AUSTRIA VA A TOMAR EL BÚCARO PARA BEBER Y SE DETIENE POR LA ENTRADA DE LOS REYES **JOSÉ ANTONIO CUESTA NÚÑEZ**

EL CUADRO DE *Las meninas* ha sido objeto, desde que lo pintó Velázquez, de diversas lecturas, y la inexistencia de un documento que, de forma explícita, exprese por qué el pintor sevillano compuso el cuadro como lo vemos, da pie a leyendas como la que atribuye a Felipe IV la autoría de la cruz de Santiago en el pecho de Velázquez, leyenda carente de fundamento, pues Antonio Palomino dice claramente, en su obra *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, que “el Rey le honró con la merced del Abito (el que eligiese) de una de las tres órdenes militares y Velázquez eligió la de la Cavallería de Santiago; y recibió el Abito el 28 de Noviembre 1658”. Dispuso de dos años para pintar la cruz de Santiago en su pecho, y era tal su deseo de alcanzar la nobleza que no parece razonable dejara su efigie en el cuadro sin la ansiada cruz.

En el tomo octavo de la primera edición de las obras completas de

José Ortega y Gasset, publicadas por Alianza Editorial y *Revista de Occidente* en 1983, se recogen, bajo el título *Velázquez*, los ensayos y conferencias en los que el intelectual se ocupó de la obra del maestro sevillano. Y, en el caso concreto de *Las meninas*, se advierte que su habitual perspicacia se detuvo en el momento en que debía dar un paso más y desvelar por qué la composición de este óleo es tal cual lo vemos. Don José describe la obra así: “Velázquez trabaja en un cuadro cuyo asunto desconocemos. El rey y la reina están en el taller y sus figuras –otra ingeniosa idea– se reflejan en un espejo. Las criadas de la princesa, jóvenes de la nobleza, atienden a la real niña. Dos monstruos –una criada obesa de origen alemán, a quien llaman Maribárbola, y un enano italiano, Nicolasillo Pertusato– entretienen a las damitas. Una señora vagamente mongil –una ‘dueña’– y un ‘guarda-damas’ vigilan el grupo infantil. Al fondo, un empleado

de Palacio, director de la Fábrica de Tapices y pariente de Velázquez, don José Nieto, abre una puerta por donde el sol intenta una invasión. Nada más. Pura cotidianidad”. Que Ortega y Gasset interpretara el cuadro solo como “un instante preciso... cualquiera en el estudio de un pintor”, “retrata el retratar”, “pura cotidianidad”, es estupefaciente, expresión muy del gusto de don José. Si se hubiera preguntado el motivo por el que los personajes del cuadro parecen ajenos a la acción del pintor, excepto Maribárbola, y por qué le ofrecen un búcaro con una bebida a la infanta, habría llegado al porqué y el cómo de la composición del cuadro.

UNA NIÑA DE CINCO AÑOS

Felipe IV encargó a Velázquez un cuadro de la infanta Margarita con sus servidores, para ser instalado en el despacho del rey y, en alguna sesión de trabajo, la infanta, que por infanta no dejaba de ser una niña de cinco años, de →

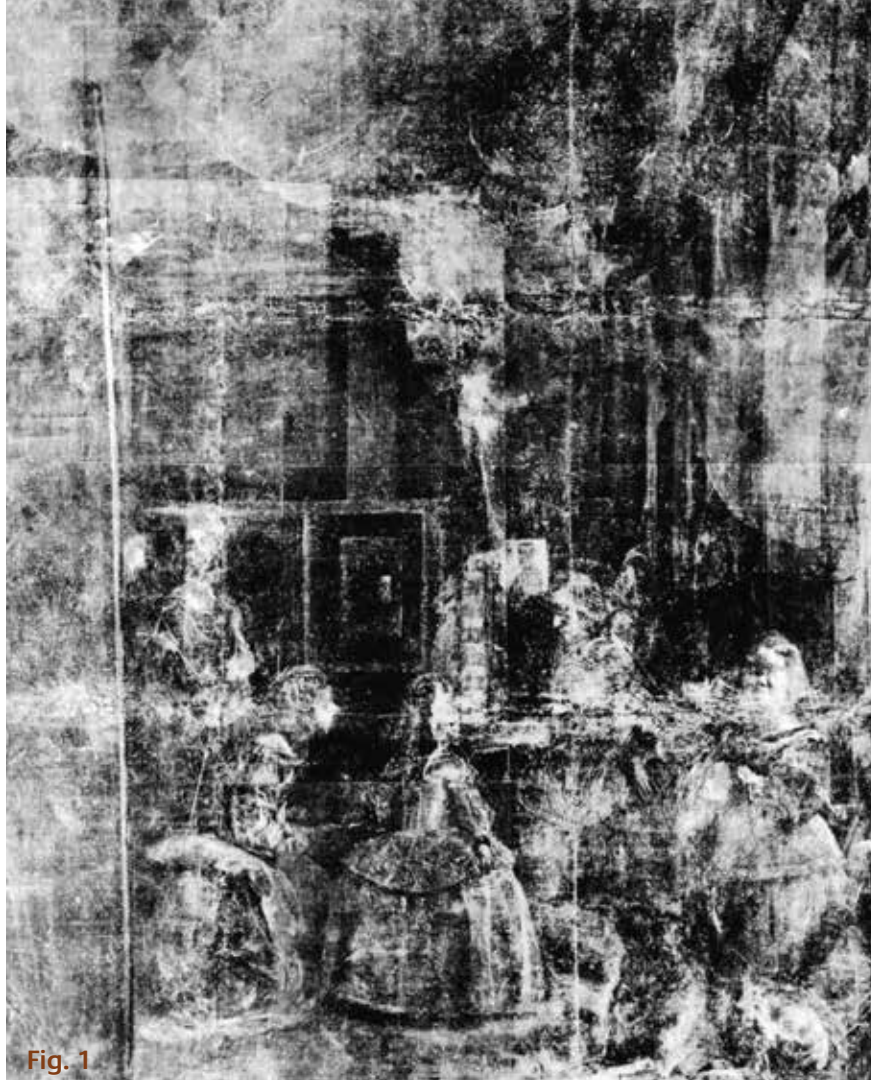


Fig. 1

bió sentir cansancio y sed, por lo que se interrumpió la sesión para servirle un refrigerio –probablemente agua anisada– que le trajeron en el búcaro que le ofrece María Agustina Sarmiento. La imagen que vemos está congelada en el instante en que la infanta va a tomar ese búcaro y se detiene por algo que la distrae: los reyes, que irrumpen en el taller por una puerta o vano de la pared que está detrás del espectador del cuadro, y su expresión de alegre sorpresa parece sugerir el alivio que siente porque sus padres la van a liberar del suplicio de posar para el pintor en un día caluroso de verano. El jubón de Velázquez, con mangas acuchilladas, era de uso estival, y la penumbra creada por las tres ventanas cerradas de la pared del lado derecho, junto a la luz intensa del primer término, que proviene de la primera ventana, la luz de la puerta del fondo y la de la última ventana entreabierta, sugiere un día de verano. Esa penumbra permite al pintor la maravillosa perspectiva aérea que Dalí expresó en la respuesta a la pregunta típica y tónica del cuadro que salvaría en un incendio

del Museo del Prado: “El aire contenido en el cuadro de *Las meninas*”. A esta misma pregunta contestó primero Jean Cocteau en la rueda de prensa que se realizó en el Hotel Ritz de Madrid, tras la visita conjunta de los dos creadores, que él “salvaría el fuego”.

Lo que pasó, pues, en el taller del pintor, fue la interrupción de una sesión de trabajo, y lo que vio Velázquez en esa interrupción lo impulsó a cambiar la composición del cuadro. La radiografía del mismo, que se incluye en el estudio *Velázquez, técnica y evolución*, de Carmen Garrido Pérez, 1992, publicado por el Ministerio de Cultura en colaboración con el Museo del Prado, revela que en la posición que ocupa el pintor había una dama (ver Fig. 1).

Hay, pues, una modificación en la composición del cuadro, y Velázquez rectifica y pinta el desorden de la interrupción de la sesión y no la pose convencional, en la que había demasiada gravedad española, o “seriedad con poco meneo”, como la definió Quevedo, otro de sus modelos. La radiografía y el estudio de la imprimación del lien-



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

zo de *Las meninas* revelan la huella de un bastidor igual al que vemos en el reverso del cuadro frente al que está Velázquez. Y ese reverso solo puede ser visto por el sevillano, si lo es, a través de un espejo frente al que está el pintor. Si fuera posible girar el cuadro ante el que trabaja, tomando como eje el puntal del bastidor que vemos, revelaría que lo que está pintando es el propio cuadro de *Las meninas*, como expresó Próspero Merimée.

Su autorretrato está pintado del reflejo de un espejo colgado en la pared que está frente al pintor, y, si lo hubiera hecho fielmente, aparecería con la paleta

en la mano derecha y los pinceles en la izquierda, ya que la imagen especular queda invertida y Velázquez no era zurdo. Pero “toda la escena”, pintada desde el reflejo del espejo, tendría que estar invertida: las ventanas del taller estarían a la izquierda del cuadro y el artista a la derecha del mismo. Su imagen, en la posición en que la sitúa, y tomada del reflejo del espejo en que se mira, estaría orientada hacia el centro del cuadro y no hacia fuera. Es decir, la imagen de su cuerpo estaría pintada de un modelo parecido a él en corpulencia, y solo sería suya la cabeza, esta sí, pintada del reflejo de un espejo. La imagen de

José Nieto, que se detiene un momento antes de salir del taller, como indica la postura que adopta –la de quien se gira por un momento para echar una última mirada a lo que ocurre dentro del taller–, podría haber servido de modelo para pintar el propio cuerpo del pintor.

JUEGO DE CONTRAPESOS

La posición de la cabeza de Velázquez no es natural ni congruente con el *contraposto* a que obliga el hecho de descansar sobre su pie izquierdo. Como es sabido, la línea que une las caderas queda más baja en la que queda sin el apoyo del peso del cuerpo, en este caso la derecha, y, como compensación, la línea que une los hombros se inclina en sentido contrario. En este juego de contrapesos, la cabeza tiende de manera natural a inclinarse ligeramente hacia la pierna adelantada y flexionada que no soporta el peso. En el cuadro se ve que no es así, y no es otra la razón que haber “colocado” su cabeza en un cuerpo previamente pintado desde la posición del espectador del cuadro. Si pensamos que la ca- →

EL ARTISTA RECTIFICA Y PINTA EL
DESORDEN DE LA INTERRUPCIÓN
DE LA SESIÓN Y NO LA POSE
CONVENCIONAL, EN LA QUE
HABÍA DEMASIADA GRAVEDAD



Fig. 5



Fig. 6

beza estaría inclinada de modo natural hacia el lado contrario al que está en el cuadro, es evidente que la copia de su reflejo especular daría la inclinación inversa, que es lo que vemos (ver Fig. 2). La inclusión de los reyes en el supuesto espejo que se ve al fondo del cuadro es un subterfugio del pintor para ex-

plicar la mirada de alegre sorpresa de la infanta y la suspensión de la acción de tomar el búcaro que le ofrecen en un azafate de plata. Si no estuviera la imagen de los monarcas al fondo no sabríamos por qué la infanta dirige su mirada fuera del cuadro. Pero es un “espejo” muy peculiar, pues refleja en

primer plano algo que sucede entre quince y veinte metros de distancia. Sería un espejo que niega las leyes de la óptica, un espejo con “zoom”, capaz de enfocar un fragmento de la escena reflejada y traerla al primer término, en lugar de reflejar parte de la escena que estamos viendo vista de espaldas. Velázquez nos engaña con lo que simula un espejo pero no lo es (ver Fig. 3)

El pisotón que propina Nicolasito Pertusato al mastín que está tumbado en el suelo es otro detalle más para indicarnos que los personajes del cuadro estaban posando durante un tiempo prolongado, lo que provocó que el perro se durmiera, como sabe cualquiera que tenga perro y lo deje tranquilo. El enano lo despertó pisándolo cuando entraron los reyes al taller (ver Fig. 4). La infanta y los demás personajes eran los que posaban para Velázquez y no los reyes, que nunca fueron pintados juntos.

DE MERIMÉE A MINGOTE

Entre las interpretaciones que se han hecho de la pintura a lo largo de la historia, las que más se han acercado a la verdad fueron las del francés Próspero Merimée y el genial Antonio Mingote, cuya intuición se aproximó al mecanismo que desencadenó en Velázquez la composición de *Las meninas*: dibujó una viñeta en la que aparece el pintor en el taller, pensativo, apoyado junto al bastidor del cuadro que va a pintar, y a los personajes entrando en el taller por la puerta del fondo precedidos por el perro, mientras se dice a sí mismo: “Hay días en que no se le ocurre a uno nada” (ver Figs. 5 y 6). Y sí que se le ocurrió, cuando vio el efecto que produjo la entrada inesperada de los reyes en el taller.

Quienes han querido ver mensajes esotéricos, o históricos, en el cuadro se han dejado llevar más de la fantasía que de la imaginación, pues con un poco de esta y la mirada atenta a lo que se ve en el lienzo basta para lo que estimo es la verdadera explicación de su composición. A veces se quiere encontrar simbolismo en algo que no lo tiene. Recuerdese la contestación de Picasso a la pregunta de si el caballo y el toro del *Guernica* eran símbolos de algo: “El toro es un toro y el caballo es un caballo”.

Este es mi parecer, que con gusto someto a otro mejor fundado. ■