

Los tres personajes invisibles de «Las Meninas»

por BARTOLOME MESTRE FJOL

El caso de LAS MENINAS, de Velázquez, es sencillamente inaudito. Una de las más admiradas joyas de la pintura universal, realizada en 1656, sigue todavía sin descifrar.

¿Qué pinta Velázquez en esta tela que nosotros sólo vemos del revés?

¿Dónde están ubicados Felipe IV y su esposa doña Mariana de Austria, a quienes vemos reflejados en el espejo?

¿En qué punto exacto está situado el espectador?

¿Qué significa la escena que contemplamos?

¿Qué ha querido expresar Velázquez en este cuadro?

Sobre estas cuestiones se han publicado infinidad de trabajos, lo que significa que todavía no se ha dado ninguna explicación totalmente convincente.

De una obra de Enrique Lafuente Ferrari extraemos los siguientes conceptos: "¿Dónde está el cuadro, dónde está la realidad? Velázquez juega con esta paradójica ambivalencia. Se nos dice que el artista se ha representado a sí mismo en actitud de pintar a la pareja real, la cual sólo vemos a través de un espejo lejano y velado. Lo que se nos ofrece es el grupo de espectadores formado por la Infanta Margarita, sus meninas y su séquito, que penetran en la sala para ver posar la pareja real. El tema del lienzo que pinta Velázquez no está sobre la tela que contemplamos, sino dentro del espacio dónde está el espectador. Los personajes miran al modelo, que suponemos colocado en el mismo punto que nosotros ocupamos cuando los contemplamos a ellos. Esto da la impresión de que Velázquez pinta a nosotros mismos. Se afirma que la perspectiva de LAS MENINAS no se puede resolver geoméricamente. Pura visión, pura apariencia. Esta realidad desafía toda interpretación. El último secreto de esta gran obra de arte permanece indescifrable".¹

¹ Enrique Lafuente Ferrari. *Velázquez*. (Pág. 108 a 112). Ed. SKIRA. Suiza. Año 1960. (Edición en francés).

Me es grato confesar que la lectura de este precioso comentario fue lo que me impulsó a tratar de resolver este fascinante crucigrama. Contrariamente a lo habitual, busqué la solución antes de consultar la bibliografía. Al revisarla ahora, transcribo algunos de los juicios que me han parecido más interesantes.

José Ortega y Gasset dice: "En LAS MENINAS, Velázquez ha retratado el retratar". Así es, no hay duda. El pintor se retrata a sí mismo en plena faena, pincel en mano, la tela delante y los curiosos al lado y detrás.

Pinte lo que pinte, ésta será la escena de todos los días durante toda su vida de pintor, que la consume en palacio. En cualquier momento puede irrumpir en su taller un personaje real, sólo o con su séquito, para distraerse viendo cómo avanza la obra.

Lo que sorprende de esta pintura es el juego de magia que Velázquez nos brinda. Sabemos que él retrata LAS MENINAS, pero dentro del cuadro vemos al propio Velázquez en actitud de pintar ¿Qué significa todo esto?

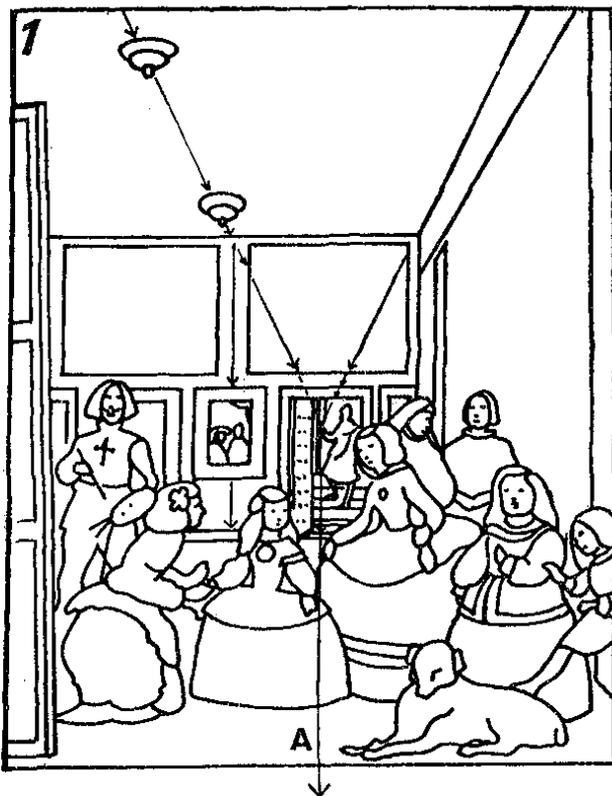
Palomino, que nació un año antes de pintarse LAS MENINAS, dice: "Dió muestra de su claro ingenio Velázquez en descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pintó en lo último de la galería, y frontero a el cuadro, en el cual la reflexión, o repercusión nos representa a nuestros Católicos Reyes Felipe y Maria Ana". Este comentario de Palomino, que ha sido reproducido infinidad de veces por los investigadores, no está expresado con mucha claridad. No se sabe bien si quiere decir que lo que el espectador ve en el espejo es el cuadro que pinta Velázquez o si son los propios Reyes. Puede que quiera decir lo primero, pero todo el mundo ha entendido lo segundo. Lo que demuestra que cuando uno quiere expresar una idea, no conviene adornarse demasiado.²

M. Alpatoff comenta: "Para definir en el cuadro el sitio que allí ocupa la pareja real es preciso tener en cuenta datos contradictorios. Por una parte, Felipe no figura en el cuadro, dónde solo vemos a sus familiares. Por otra parte, figura allí, puesto que se advierte *su reflejo* en el espejo. Por una parte, él es la figura dominante, mientras que todo el cuadro y el pintor mismo sirven de objeto a su impresión subjetiva. Por otra parte, esta misma percepción se afirma como subjetiva, puesto que el artista que ha pintado el cuadro y el espectador que lo mira pueden verlo desde el mismo punto de vista que el rey lo veía en calidad de simple mortal. Todo está de acuerdo para probar que aquí hay algo más que un retrato grupo".³

² Antonio Palomino. *El museo pictórico y escala óptica*. (Pág. 921). Ed. Aguilar. Madrid. 1947.

³ M. Alpatoff. "Las Meninas, de Velázquez" (Pág. 44 y 49). *Revista de Occidente*. Madrid. Abril 1935.

José Ortega y Gasset dice: “La escena de LAS MENINAS, de puro sencilla, es fabulosamente sublime. Velázquez trabaja en un cuadro cuyo asunto desconocemos. El Rey y la Reina están en el taller y sus figuras—otra idea ingeniosa— se reflejan en el espejo”.⁴

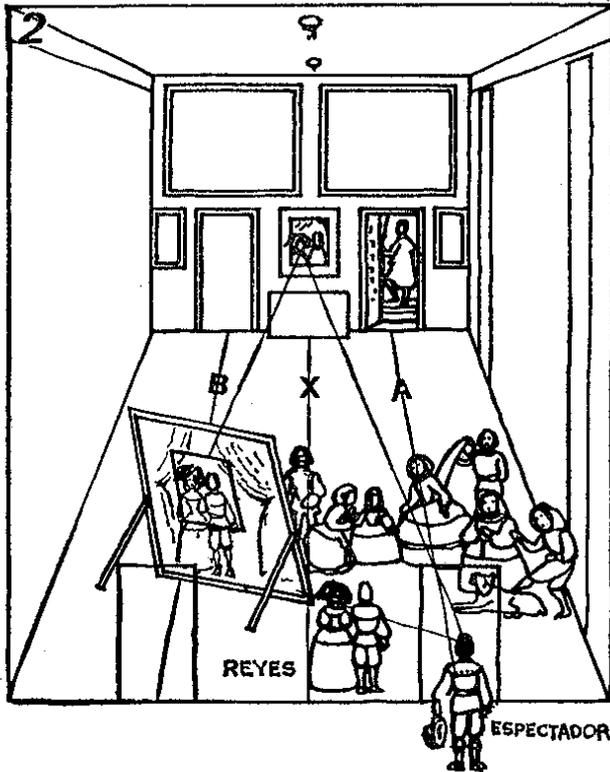


Rafael Benet escribe: “El artificio se esconde, sin embargo, bajo la más aparente naturalidad, y todo en este lienzo es trabazón de líneas y de volúmenes. Todo fue imaginado de antemano en este lienzo inmortal. Hasta la pierna del enano Nicolásito de Portosanto (sic.) sobre el mastín echado, actitud que molesta por su valor episódico —por su inestabilidad poco plástica— corresponde a un ritmo que, aunque parece intuitivo, tal vez sea tan premeditado como todo lo demás”.⁵

⁴ José Ortega y Gasset. *Velázquez. Obras completas. VIII, 487 y 650 Ed. Revista de Occidente. Madrid. Año 1962.*

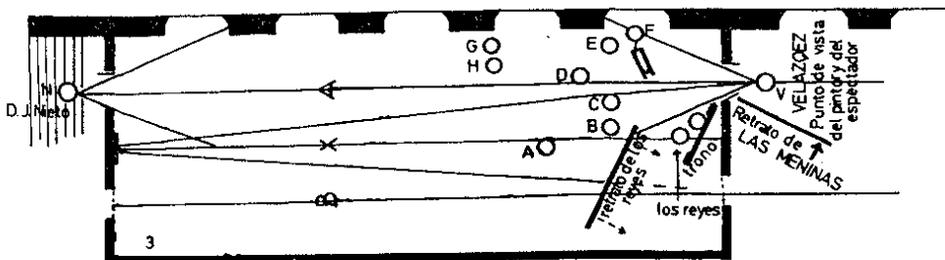
⁵ Rafael Benet. *Velázquez. (Pág. 34). Iberia-Joaquín Gil, Editores, S.A. Barcelona 1946.*

Mención especial merecen los juicios de Emilio Orozco Díaz. Su obra, "El Barroquismo de Velázquez", nos ha parecido magnífica. No llega a descifrar LAS MENINAS porque no sigue una vía analítica reglada, metódica. Sus juicios son intuitivos, subjetivos, pero realmente sorprendentes. Copiamos algunos párrafos sueltos: "Como aspiración central, Velázquez se propone la paradoja de que el cuadro no sea cuadro, que el cuadro ofrezca un ámbito espacial con aire ambiente,



que, sintiendo su profundidad, nos estimule a penetrar en él, y que, a su vez, nos impresione como si los seres que lo pueblan pudieran también salir del mismo y penetrar en el nuestro. En LAS MENINAS, como primer rasgo de esta visión desbordante y comunicativa de la composición, es ya bien expresivo el hecho de que seis de las nueve figuras que la integran miren hacia el frente, hacia el espectador. Naturalmente, los Reyes también nos miran desde el espejo del fondo. La atención en general están prendida de una realidad que queda fuera del cuadro, por delante del marco. Las miradas de esas personas nos retienen y hasta nos cohiben con su fijeza, dejándonos prendidos y buscando la explicación a lo que

sucede. La apariencia es sólo de que hemos sorprendido un momento en que la Infanta con sus Meninas ha entrado en la sala en que trabaja Velázquez. La actitud y reacción psicológica nuestra es como un reflejo de lo que vemos sucede en el fondo, dónde un personaje, el aposentador de la Reina, tras una puerta abierta, se ha detenido mirando hacia el interior de la estancia. Somos como otro personaje que hemos abierto otra puerta y, con instintiva curiosidad, nos quedamos mirando lo que pasa en el recinto en que pinta Velázquez. El sentido de la composición responde, pues, a una concepción del espacio continuo. En la composición hay un



A: Velázquez retratando a los Reyes; B: Menina Mariana Agustina Sarmiento; C: Infanta Margarita
D: Menina Isabel de Velasco; E: Enana Mari Bárbola; F: Enano Nicolás Pertuasto; G: Caballero
guardadamas; H: Doña Marcela de Ulloa; N: Don José Nieto Velázquez; V: Don Diego Rodríguez
de Silva y Velázquez.

elemento esencial para su unidad que está fuera del lienzo; pero ese elemento lo hace visible el pintor con un espejo, que se encarga de descubrirnoslo. Este espejo actúa como algo real, aunque no seamos nosotros mismos los que nos vemos reflejados en él. Sabemos bien que el artista no está pintando a la Infanta ni a las Meninas, sino a una realidad aparte, que está en el plano que corresponde al espectador. La mirada del pintor lo acentúa aún más, haciendo que nos sintamos parte del asunto del lienzo en que trabaja".⁶

Nuestra interpretación de LAS MENINAS.

Vamos a dar la que consideramos correcta interpretación de LAS MENINAS. El espectador debe tener a la vista el cuadro de Velázquez.

Velázquez pinta LAS MENINAS desde la sala contigua a la que vemos, con luz procedente de la primera ventana. Este cuadro es lo que él ve a través de la

⁶ Emilio Orozco Díaz. *El Barroquismo de Velázquez*. (Pág. 32, 68, 69 y 70). Ed. Rialp, S. A. Madrid- México. 1965.

puerta que comunica ambas habitaciones (Fig. 3). Un hombre desconocido sustituye a Velázquez frente a un gran lienzo. Después, solo tendrá que pintar su propia cabeza.

Al trasladarse al interior del cuadro, Velázquez cede su sitio al espectador. Con esto, la pintura se convierte en arquitectura. Velázquez retrata ahora a los Reyes, situados entre él y el espectador. Pero éste no los ve porque lo impide la pared. (Fig. 2 y 3).

Este cuadro sería fácil de comprender si Velázquez hubiese pintado la puerta, pero solo ofrece a la contemplación lo que se ve a través de ella. Y no todo, puesto que corta el campo visual por abajo, a nivel de una línea sobre la cual están colocados estos "tres relojes de sol": el enano Nicolasillo Pertusato, el mastin y el lienzo que pinta Velázquez. Su misión es la de señalar la línea media del círculo luminoso que tenemos delante.

Conviene hacer una aclaración. Velázquez nunca pintó el cuadro que simula pintar. Esto ha preocupado a muchos investigadores. Parece una desconsideración, pero el primer interesado en que no se realizara sería el propio Felipe IV. Por esta fecha, tenía 51 años, y se le veía envejecido. Su esposa cumplía los 22 años. Podemos estar bien seguros de que al Rey, Velázquez no le hubiese indultado ni una arruga. Por eso, el único retrato que hizo de la pareja real, es el que vemos en el espejo. A pesar de ser un retrato inacabado, de la enorme distancia que le separa del espectador y de estar medio velado por un reflejo de luz, todavía se advierte la gran diferencia de edad. Hemos dicho que el cuadro de los Reyes no existe, pero es que tampoco es necesario. Esto, que ha hecho correr ríos de tinta, tiene una explicación muy sencilla. Velázquez pinta todo el cuadro de LAS MENINAS desde un mismo sitio. Para ello, basta con colocar los Reyes delante del gran lienzo en blanco. A través del espejo, Velázquez verá no al retrato, sino a los Reyes en persona. En esta posición, hará el bosquejo de sus figuras. Para darles el colorido real, los Reyes se colocarán justo detrás de la Infanta y de la Menina doña Mariana Agustina Sarmiento, en la misma posición que los vemos en el espejo. Las imágenes seán invertidas, pero la iluminación será idéntica a la que reciben cuando están detrás de la puerta, puesto que los Reyes, como se demostrará más adelante, ocuparán un sitio simétrico dentro del círculo luminoso (Fig. 2).

Los reflejos de luz sobre el espejo tal vez no sean copiados de la realidad, pero son los que más convienen a la obra.

Cuesta hacernos a la idea de que Velázquez utilizara estos ardides. Es consecuencia del concepto que nos hemos formado del Barroco, del que se ha repetido hasta la saciedad que es un estilo fotográfico. Pero no olvidemos que sus temas favoritos eran Jesucristo en la Cruz, santos martirizados o en ascensión celestial y asuntos mitológicos, para los que difícilmente se encontrarían modelos idóneos. Velázquez rehuyó estos temas o los trató con ojos terrenales ("*Los Borrachos*", "*La fragua*

de Vulcano”, “Las hilanderas”, etc). como queriendo dar a entender que solo sabía copiar del natural. Con esta fama disimulaba lo mucho que tienen de artificioso sus composiciones, en la cúspide de las cuales está LAS MENINAS.

Quisiera llamar la atención del lector sobre un punto esencial, clave de esta composición pictórica. Lo que Velázquez pretende demostrarnos, y lo consigue, es que a través de un juego de luces y de sombras, el espectador puede llegar a descubrir el punto exacto dónde están ubicados él y los Reyes.

Como es sabido, la obsesión del Barroco era la de dar a los espacios la máxima sensación de realidad. Aquí, el realismo es llevado al extremo de colocar al espectador dentro de este ambiente, sobre un punto fijo. El juego consiste en que el espectador tiene que reconstruir todo lo que Velázquez ha suprimido de esta escena.

Hemos empezado por dar la solución de los enigmas. Ahora intentaremos demostrar todo esto.

Sitio del espectador

Para orientarse, el espectador tiene que mirar hacia la pared de enfrente (Fig. 1). Aunque el lienzo que pinta Velázquez tapa toda referencia, es evidente que la pared frontal es visible en toda su extensión a nivel de la cornisa. Basta observar la absoluta simetría de todo cuanto allí aparece: arriba, dos cuadros grandes e iguales; en el centro, un espejo y un mueble; y a cada lado del espejo, una puerta y un cuadro iguales. Si trazamos una perpendicular a la cornisa en su punto medio, esta línea dividirá el espejo en dos mitades iguales. Si trazamos una recta que pase por el centro de los dos florones del techo, vemos que va a unirse a la que hemos trazado anteriormente. Por razones de simetría, la recta que une los dos florones tiene que ir por la línea media del techo. Si de esta línea colgásemos unas enormes cortinas, de parte a parte de la sala, ésta quedaría dividida en dos mitades exactamente iguales. Fácilmente se adivina que esta cortina pasaría por entre las cabezas de Velázquez y de la Menina doña Mariana Agustina Sarmiento.

Al dividir la sala a lo largo en dos mitades, es evidente que el espectador queda situado dentro de la mitad derecha, la que se queda con todas las ventanas, a la que llamaremos “salita exterior”. La otra será la “salita interior”. Mirando al techo, vemos que la recta que une los florones para colgar lámparas forma el cuarto lado de un cuadrilátero regular (trapezio isósceles). En consecuencia, el espectador tiene que estar situado sobre la línea media de la “salita exterior”. Si se apartara de dicha línea, lo mismo para adentro que para afuera, el cuadrilátero se tornaría irregular. Por tanto, dicha línea tiene que ser perpendicular a la base de la pared de enfrente, justo en el punto medio que hay entre la pared lateral y la mitad del espejo. Si la trazamos sobre el suelo (línea A), vemos que pasa por el punto medio de la puerta y termina a nivel del primer peldaño de la escalera, en dirección de la mano derecha de don José Nieto Velázquez, Jefe de la tapicería de la Reina. Esta

recta pasa por entre la mano derecha de la Menina doña Isabel de Velasco y la izquierda de la Infanta Margarita.

Para saber si esto es correcto o no, hay que buscar el punto de fuga de las líneas de perspectiva. Estas líneas son la cornisa de la pared lateral y la recta que une los florones. El punto de fuga es el punto dónde se cruzan las prolongaciones de dichas líneas. Es a nivel de la mano derecha de don José Nieto. Punto que justamente está en la prolongación de la perpendicular a la base que ya había trazado anteriormente. Lo que confirma que los cálculos obtenidos por simple observación visual eran exactos.

En definitiva, el espectador ya sabe que está colocado sobre un punto de la línea A, si bien todavía ignora a qué distancia está colocado de la pared frontal.

El cuadro que pinta Velázquez.

Velázquez retrata a los Reyes. Pero, para demostrarlo no sirve la fig. 1, tomada desde un punto de la línea A. Ahora bien, con los datos obtenidos sobre la fig. 1 podemos dibujar las figuras 2 y 3. Aquí contemplamos la misma pared frontal, pero no desde la línea A, sino desde un punto de la línea media de este aposento, línea X. La ventaja está en que hemos convertido esta sala en una figura geométrica regular y visible en toda su extensión.

Sin duda alguna, lo reflejado en el espejo es un trozo de la tela que pinta Velázquez. Teniendo en cuenta que el ángulo de incidencia sobre el espejo tiene que ser igual al de reflexión, desde el punto que el espectador ocupa sobre la línea A tendría que ver el punto simétrico de la línea B. No lo ve porque lo impide el lienzo, que cruza transversalmente casi toda la "salita interior". Forzosamente tiene que ver el retrato y no a los Reyes, puesto que la "salita interior" está toda en penumbra, y vemos a los Reyes iluminados por una luz directa, sobre la cabeza y hombros, por lo que tienen que estar cerca de una ventana.

Hemos dicho que el espectador sólo puede ver un trozo del lienzo, seguramente la parte central. El lector puede comprobarlo por sí mismo siguiendo las siguientes instrucciones (según datos que encontrará más adelante): Coloque un espejo de 0,85 m. de anchura por 1,20 m. de altura sobre un objeto que diste 1,22 m. del nivel del suelo. Frente al espejo, colóquense dos personas a 16 m. y el lector a 20 m. Verá que estas dos personas ocupan en el espejo el mismo espacio que el que ocupan los Reyes aquí. Lo que demuestra que los Reyes están retratados de tamaño natural. Por tanto, ya puede imaginarse qué espacio ocuparán dentro de este gran lienzo. (Fig. 2).

Aunque yo había llegado a estas conclusiones con mis propios medios, ahora descubro que el ilustre arquitecto Ramiro Moya, de Madrid, había ya demostrado geoméricamente que el pintor está colocado sobre la línea A, y que en el espejo se refleja el lienzo que vemos del revés. Hemos llegado a la misma solución por caminos diferentes. Lo importante, justo es reconocerlo, es que Ramiro Moya,

seguramente por primera vez en la historia, ha demostrado que en el espejo no se reflejan los Reyes, sino su retrato.

Dimensiones de este aposento.

Sabemos que este aposento formaba parte de las habitaciones del malogrado Príncipe Baltasar Carlos, en el Alcázar de Madrid, destruído por un incendio a mediados del siglo XVIII. Como es sabido, era hijo de Felipe IV y de doña Isabel de Borbón, su primera esposa.

Velázquez utiliza esta sala porque el problema que plantea requiere que todo esté dispuesto con absoluta simetría. Pero es de suponer que las dimensiones reales hayan sido modificadas de acuerdo con el fin que persigue. Son éstas las medidas que nos interesa conocer lo más aproximadamente posible.

Para ello, en la pared de enfrente tenemos un objeto que nos servirá de patrón medida. Es la escalera. Sabemos que normalmente un peldaño mide 18 cms. de altura. Al tomarlo como patrón medida, ya sabemos que es prácticamente imposible obtener resultados reales, pero el error será siempre el mismo para todas las investigaciones. Así resulta que el espejo mide 0,85 x 1,20 m. La puerta, 1,18 x 2,20 m. La pared de enfrente mide 6,76 m. de anchura por 5,47 m. de altura. Si la anchura total es de 6,76 m., la anchura de cada "salita" será de 3,38 m. Y la línea A, sobre la cual está el espectador, distará igualmente 1,69 m. de la pared lateral y de la cortina.

Para calcular la longitud de la pared lateral no tenemos ningún patrón medida. Para un cálculo aproximado, lo primero que necesitamos saber es el número de ventanas. Ramiro Moya dice que es imposible determinar su número mediante cálculos geométricos. Pero, a juzgar por las líneas de perspectiva, se decide por conceder siete ventanas a este aposento.⁷

Luis I. de Arana, Ingeniero y catedrático de Madrid, refiriéndose a LAS MENINAS, dice: "Por lo que respecta a la habitación, no me permito hacer una extrapolación un tanto aleatoria sobre el número de ventanas de la misma, ya que no se puede restituir lo que no tiene representación en el cuadro."⁸

Como vemos, los expertos están de acuerdo en que este problema es insoluble geoméricamente. Pero este dato es imprescindible para la comprensión de la obra, y Velázquez tenía que facilitararlo de una manera u otra. Lo da en claroescuro, su famoso "aire iluminado": En la pared lateral vemos cinco ventanas, pero solo dos están abiertas, las de los extremos. La luz que entra por la primera ventana se refleja en el suelo y envía al primer florón un halo de luz. La que entra por la

⁷ Ramiro Moya. "El trazado regulador y la perspectiva en LAS MENINAS". *Arquitectura*. Núm. 25. Enero 1961. Madrid.

⁸ Luis I. de Arana. "Velázquez". *Arquitectura*. Núm. 29. Mayo 1961. Madrid.

quinta ventana envía al segundo florón un halo de luz idéntico al primero. Si hay un florón frente a la ventana número uno, y otro frente a la número cinco, el ritmo será de un florón frente a las ventanas números 1, 5, 9, 13, etc. En primer lugar, vamos a calcular la longitud de la pared lateral suponiendo que solo tenga 5 ventanas. El método que vamos a seguir no es demasiado exacto, pero no tenemos otro. De todas formas, el error no puede ser muy grande. Sabemos que la altura de la pared es de 5,47 m. Si descontamos la altura del friso, 0,87 m., y la altura del biselado sobre las puertas, unos 0,30 m., resultará que estos ventanales miden 4,30 m. de altura. A tan extraordinaria altura corresponde la anchura máxima admisible, que nunca pasa de 1,70 m. Multiplicando por 5, la longitud total de los ventanales será de 8,50 m. Falta añadir la longitud de los 6 paños de pared. La anchura de cada paño será también de 1,70 m. Parecen más estrechos que los ventanales, pero es porque son muros gruesos y biselados. Si sumamos los 10,20 m. de pared a los 8,50 m. de ventanales, tendremos un total de 18,70 m. para la longitud total de la pared lateral.

En resumen, si la pared lateral tuviera 5 ventanas, la sala mediría 6,76 m. de anchura por 18,70 m. de longitud. Si tuviera 9 ventanas, la longitud sería de 32,70 m. Estas proporciones resultarían absurdas. Por tanto, esta sala solo puede tener 5 ventanas. Después veremos que este dato es absolutamente indispensable para localizar a los Reyes.

Lugar donde están ubicados Felipe IV y su esposa doña Mariana de Austria.

La situación de los Reyes se puede descubrir con solo examinar detenidamente los tres focos de luz que penetran en este aposento. Uno, por la puerta del fondo; los otros dos, por dos ventanas de la pared lateral.

El foco del fondo es poco intenso. Don José Nieto da sombra hacia adentro solamente a nivel de las piernas. Es por las aberturas laterales por donde entra la luz potente. Ambos focos penetran casi verticalmente, pero iluminan de manera diferente. En la ventana lejana, el foco choca contra el suelo e ilumina, de abajo a arriba, el techo, las paredes, el espejo, la puerta de cuarterones y a don José Nieto Velázquez.

Por nuestro lado, una parte del foco luminoso choca contra el suelo, pero otra parte se estrella directamente contra los cuerpos y miriñaques de estas damitas. Sin embargo, lo que más llama la atención es que estos focos, tanto en una ventana como en la otra, se proyectan en forma de círculos pequeños, que no traspasan la línea media de la sala. Velázquez cae ya fuera de la luz directa. No hay luz sobre su cabeza ni sus hombros. La que brilla en su manga viene reflejada del suelo, saltando por entre miriñaques. Doña Marcela de Ulloa, guardamujer de la dama de la Reina, y el guardadamas están ya en plena penumbra.

Pero, sobre todo, no perdamos de vista este detalle tan interesante. Del círculo luminoso que tenemos delante no vemos más que la mitad. La línea media la marcan estos “tres relojes de sol” que aparecen en primer término. Uno, es el enano Nicolasillo Pertusato, cuya pierna levantada da su sombra a plomo y perpendicular a la ventana. Confirman esta dirección el mastín y el lienzo de Velázquez, ligeramente inclinados en sentido contrario uno del otro, por lo que también proyectan sus sombras en dirección opuesta. Si siguieran la dirección de la pierna de Nicolasillo Pertusato, el lienzo no proyectaría sombra alguna, y el perro solo delante de las patas.

Quiero romper una lanza en favor de Nicolasillo y el perro, que tan mala prensa siempre han tenido. No tan solo sería difícil encontrar algo mejor para el fin señalado (téngase en cuenta que para marcar la dirección de la luz en el sitio del perro tiene que ser un objeto muy bajo), sino que también, como veremos más adelante, son los dos elementos que mejor expresan el efecto de una larga permanencia en un sitio fijo.

Consideremos también que si estos tres relojes de sol marcan la dirección del foco luminoso, sin duda estarán sobre la perpendicular al punto medio de la ventana. Por tanto, esta línea distará 2,55 m. de la pared posterior.

En definitiva, dentro de este espacio invisible de la “salita exterior” (2,55 m. de profundidad por 3,38 m. de anchura) tienen que estar ubicados los Reyes y el espectador, aparte del trono; cuyo cortinaje vemos en el espejo.

La localización de los Reyes resulta bastante fácil. Basta con examinar su retrato reflejado en el espejo. Sabemos que Velázquez reproduce el claroscuro con absoluta fidelidad. Lo que equivale a decir que la iluminación de los Reyes en el retrato es idéntica a la que reciben ellos mismos a través de la ventana. En consecuencia, los Reyes tienen que estar dentro de la mitad cercana del círculo luminoso, frente a la pareja formada por la Infanta Margarita y la Menina doña Mariana Agustina Sarmiento. Forzosamente tienen que estar ahí. Por dos razones. Porque en toda la sala no hay otro sitio donde llegue la luz directa, y por la forma en que incide sobre la pareja real. Observemos que ambas parejas están orientadas de la misma forma respecto de la ventana y que su iluminación es idéntica. La única diferencia estriba en que la imagen de los Reyes viene invertida por el espejo y que a la otra pareja la vemos directamente. Si los Reyes reciben menos luz es porque están más lejos de la ventana y de la línea media del círculo luminoso. Respecto a dicha línea, los Reyes están colocados en un punto simétrico del que ocuparían si se colocasen detrás de la Menina, junto a Velázquez. Y aquí es seguramente donde los colocaría el pintor para apreciar mejor la diferencia de iluminación en re ambas parejas. Para el bosquejo de sus figuras, ya hemos explicado antes el truco de que se valdría Velázquez.

Cuando inicié el estudio de esta obra, partía de la base de que los Reyes estaban detrás de mí (ocupando yo el sitio del espectador), puesto que si estuvieran delante tendría que verlos, aunque de espaldas. Al descubrir que los Reyes

estaban dentro del círculo luminoso, aproximadamente a unos dos metros del lienzo de Velázquez, tuve que reconocer que yo estaba detrás, única forma de poder abarcar todo este campo visual.

El enigma quedaba planteado así: "Velázquez mira a los Reyes y parece que también me mira a mí. Sé que los Reyes están entre nosotros dos, casi en la misma dirección, un poco a mi izquierda. ¿Cómo es posible que no los vea?" Tardé mucho tiempo en dar con la solución. No hay más que una posible. El secreto está en que esta sala tiene que haber dos puertas opuestas simétricamente a las que tenemos enfrente. Yo tengo que estar en un sitio simétrico del de don José Nieto, dentro la sala contigua a la que vemos. El marco de mi puerta es lo que encuadra el tema de LAS MENINAS, y no puedo ver a los Reyes por quedar ocultos detrás de la pared de mi izquierda. Me lo ha confirmado posteriormente el estudio de la perspectiva de Ramiro Moya. Si cabe la posibilidad de que Velázquez pintara LAS MENINAS estando colocado frente a la ventana número siete, forzosamente tenía que estar por fuera de una sala que sólo tiene cinco ventanas.

Queda demostrado que el punto señalado para los Reyes era correcto. Tienen que estar ubicados dentro de un espacio cuya planta es un triángulo rectángulo. Un lado va por la línea media de la sala, desde el lienzo a la pared posterior (2,55 m.). Otro lado va de la línea media a la jamba izquierda de la puerta (1,10 m.). Este lado puede modificarse a discreción con solo entornar la hoja interna de la puerta, como vemos en la de enfrente. El tercer lado, la hipotenusa, va del marco de la puerta al lienzo de Velázquez. Dentro de este triángulo, para que los Reyes reciban la luz directa tienen que separarse más de medio metro de la pared posterior, espacio que se aprovecha para colocar un simulacro de trono. (Fig. 3).

En cuanto al espectador, no tan solo ya sabe ahora el sitio que ocupa, sino que también puede comprobarlo visualmente a través de la imagen en espejo que representa para él don José Nieto. Sus campos visuales son idénticos hacia el interior de la sala, hacia el techo y hacia la pared lateral (Fig. 3).

Tan es así, que si Velázquez decidiera continuar el retrato junto a la otra ventana iluminada, don José Nieto y nosotros (pero solo uno de nosotros) cambiaríamos los temas de nuestros campos visuales como se cambian dos postales. Exactamente, él vería lo que nosotros vemos ahora, y nosotros veríamos lo que él ve. El no vería a los Reyes porque estarían colocados entre la puerta y el espejo, sobre este rayo de luz que despiende por el suelo la puerta de cuarterones, detrás de la cabeza de la Infanta Margarita. Nosotros veríamos de espaldas a Velázquez y al grupo de espectadores, pero veríamos a los Reyes exactamente en la posición que los vemos ahora, con la Reina dando frente a la ventana. La única diferencia es que ahora las imágenes son invertidas y las vemos a mitad de su tamaño normal.

Antes de seguir adelante, aconsejaríamos al lector que volviera a leer lo que hemos reproducido de Emilio Orozco Díaz. No hace ni un número ni una raya, pero maravilla ver hasta donde llega por pura intuición.

Significado de la escena de LAS MENINAS.

Ya hemos averiguado cual es el sitio del espectador y el de los Reyes cuando posan para Velázquez. Pero, ¿podríamos afirmar que en este preciso instante los Reyes están dentro de esta sala? ¿Podríamos asegurar que ocupan su sitio y no otro?

En realidad, parece que no podemos afirmar ni una cosa ni otra, puesto que no los vemos directamente ni a través de ningún espejo.

Sin duda alguna, ésta es la parte más fascinante de la obra. Todo ha sido preparado para este momento. Ahora Velázquez va a pronunciar el discurso pictórico más brillante de toda su vida. Uno por uno, cada personaje nos dirá, con su mirada, su actitud, o su conducta, que en este preciso momento los Reyes están ahí, en su sitio, posando para Velázquez.

Empecemos por Velázquez. ¿Qué quiere expresar con su actitud? Oigamos algunas opiniones:

Jacques Lassaingne ha dicho: "Este autorretrato de Velázquez, de melancólica mirada radiante de bondad, es el documento más certero y más importante que se posee sobre la personalidad física y moral del pintor. Si él, tan modesto, se ha representado así, en una imagen llena de dignidad, con los instrumentos de su función y labor cotidianas, la paleta y los pinceles, ¿no es por un particular testimonio del afecto y devoción al soberano cuya clara protección y amistad nunca se han desmentido?"⁹

José Camón Aznar lo ve de esta manera: "Velázquez aparece en este retrato en actitud dinámica. Aunque mira de frente, no se fija en el espectador, como tantos autorretratos de pintores con el pincel y la paleta, sino que se representa en un momento expectante, sin suspender la labor, mirando al modelo que tiene delante".¹⁰

Tres opiniones muy diferentes, pero las tres muy interesantes. Lassaingne hace un estudio psicológico del artista. Arana hace una observación que creemos inédita. Descubre que está erguido. Creo que se alegrará de saber que no es por lo que parece a primera vista, sino que se trata de una actitud forzada. Camón Aznar hace otra observación que también creemos inédita: Velázquez no mira al espectador. Nadie mira al espectador. Esto se aprecia tanto mejor cuanto más a nuestra derecha está situado el personaje. El caso máximo es la enana Mari Bárbola. Velázquez la ha colocado en primer término, fuertemente iluminada. Pero no para destacar su fealdad. Lo que pretende es que nos fijemos en su nariz, que es como una pequeña pirámide pegada a una cara plana y cuadrada. Su vértice señala una

⁹ Jacques Lassaingne. *La pintura española. Segundo volumen.* (Pág. 65). Ed. SKIRA Suiza. 1964. (Edición en español).

¹⁰ José Camón Aznar. *Velázquez.* II, 834 Ed. Espasa-Calpe. S.A. Madrid. 1964.

trayectoria que pasa por delante de nosotros, y el punto en que se cruza con la de la mirada de Velázquez es justo el punto donde están los Reyes, muy cerca de nosotros, a nuestra izquierda. Para mayor garantía, allí convergen las miradas de otros cuatro personajes.

En nuestra opinión, la posición de Velázquez es lo más meditado de esta obra. Parece imposible que un hombre parado, inmóvil, pueda expresar tanto. El solito, con su colocación en la sala y con su actitud, no tan solo marca la posición de los Reyes, sino que explica también el desarrollo completo de la escena que presenciamos. Aquí Velázquez nos ofrece otra característica del Barroco: el movimiento. Pero no el movimiento turbulento, propio de este estilo, sino un movimiento esbozado, apenas perceptible. Mejor dicho, el movimiento ni siquiera lo vemos, sino que se representa en nuestra mente.

Repáre el lector en la absurda colocación de Velázquez (Fig. 2 y 3 y el cuadro de LAS MENINAS). Está muy lejos del cuadro y no parece que pueda ver a los Reyes. Los ve gracias a que la doble inclinación del lienzo, hacia atrás y hacia afuera, abre mucho el campo visual a la altura de las cabezas. Y aún así, para verlos, tiene que inclinar el tronco y la cabeza hacia la izquierda. El espectador, colocado detrás y a la derecha de Felipe IV, todavía ve casi completa la figura de Velázquez, pero doña Mariana de Austria probablemente no verá más que su cabeza. Con esta extraña colocación, Velázquez nos confirma la posición de los Reyes dentro del triángulo antes mencionado, a los cuales ahora estudia detenidamente para continuar el retrato.

Ahora bien, Velázquez no pintará siempre en estas condiciones. Su sitio es el que en este instante ocupa la Menina doña Mariana Agustina Sarmiento. ¿Por qué ha sido desplazado?

Es curioso, pero esta colocación anómala de Velázquez es lo que hace que esta escena sea inteligible. Se desarrolla así:

Es mediodía. Todos estos personajes, a excepción de la Infanta Margarita y de don José Nieto, están ahí seguramente desde hace más de media hora. Doña Marcela de Ulloa y el guardamdamas contemplan a los Reyes desde una respetuosa distancia. La enana Mari Bárbola está ya como petrificada. El enano Nicolasillo Pertusato se aburre y quiere jugar con el mastín, pero éste ya está medio dormido. Las dos Meninas estaban juntas, cerca de Mari Bárbola. En este momento llega la Infanta acompañada de don José Nieto, que, acto seguido, discretamente y sombrero en mano, se retira por la misma puerta que entró. La Infanta avanza en dirección de los Reyes. Al llegar al punto dónde la vemos, sus Meninas la saludan en la forma habitual. Una, con una ligera inclinación, como de rutina, sin dejar de mirar a los Reyes. La otra, más respetuosa y solícita, pasa al otro lado de la Infanta, le hace una profunda genuflexión y le ofrece una bebida. (Estas reverencias serían absurdas si la Infanta no acabara de llegar. La Infanta coge el búcaro a tientas y la escena se prolonga). Sin darse cuenta, esta Menina, ha usurpado el sitio de Velázquez. Este, al encontrar su puesto ocupado,

instintivamente y sin inmutarse, va hacia atrás e inclina el tronco y la cabeza para examinar el detalle que le interesa. La infantita, de cinco años de edad, indiferente a todo, solo mira a su madre. Y su madre la mira a ella (su pose para el retrato le obliga a mirar en esta dirección). Es una escena muda y eterna. Al verla tan preciosa y tan pulcramente arreglada, a la madre se le iluminará el rostro. La niña lo nota y pone esa cara inexpresiva que todos sabemos lo qué expresa. Su miriñaque y la costura de su vestido nos indican que la Infanta da frente a su madre, pero no la mira de cara, sino con el rabillo del ojo. Esta actitud y su conducta, aparentemente incorrecta por no corresponder al saludo de sus Meninas, y que recuerda el empaque y altivez de una reina, no son sino la expresión de un singular estado anímico provocado por la mirada embelesada de su madre.

En esta escena hay algo que raya en lo sublime. A través de la Infanta se adivina el rostro radiante de la Reina. A través de Velázquez intuimos que el Rey está atento al retrato. Asombra comprobar hasta qué punto este genial artista logra hacer visible lo invisible.

Cuando la Infanta y la Menina se alejen, Velázquez dispondrá de un sitio ideal frente al lienzo y frente a los modelos. Todo perfectamente iluminado y sin contraluz para el pintor.

CONCLUSIONES

Hay que destacar en esta composición pictórica una conquista sensacional. Velázquez ha logrado que el espectador actúe como un personaje más de la escena.

Doce son, en total, los personajes que la componen. Nueve visibles y tres invisibles. El espectador es uno de estos tres, y tiene en este aposento un sitio tan fijo y demostrable como cualquiera de los personajes que tenemos a la vista.

El espectador que quiera comprender esta obra queda obligado a considerar estos espacios pictóricos como si fueran espacios reales. Y tiene que orientarse haciéndose las mismas reflexiones que se haría si penetrase en una sala de verdad.

Tiene que empezar por situarse frente por frente de la puerta por donde sale don José Nieto. Sólo desde esta posición podrá descubrir que a través del espejo se ve el retrato de los Reyes. Todavía tendrá que hacer muchas más deducciones, pero si no se sitúa correctamente jamás podrá comprender nada. El espectador que se crea situado frente al espejo, por ejemplo, quedará automáticamente fuera de escena, incapacitado para emprender investigación alguna.

Parece que el objetivo es la localización de los Reyes, pero esto es sólo un pretexto, un cebo que Velázquez pone al espectador para obligarle a buscar su propio sitio. El espectador lo ignora, pero, poco a poco, se irá percatando de esta realidad.

Para poder localizar a estos tres personajes invisibles, hay que empezar por reconstruir la planta de este aposento. Es un cuadrilátero rectangular cortado diagonalmente, por lo que sólo vemos aproximadamente una mitad. Si retirásemos el lienzo, todavía veríamos un trocito de la pared lateral izquierda. Velázquez nos

facilita los datos suficientes para poder deducir tres cosas: que estamos situados sobre la línea A, que la sala tiene cinco ventanas, y que el ángulo del lienzo que se apoya en el suelo está muy cerca de la línea media de la sala y perpendicular al punto medio de la ventana más cercana.

Examinando la figura 3, se comprueba que el espectador no puede estar dentro de esta sala, puesto que el ángulo visual se abriría mucho y vería mucha más pared por el lado izquierdo. El espectador se ve precisado a alejarse lo máximo posible, quedando a 1,20 m. de la puerta y a 4,40 m. de la Infanta Margarita.

Velázquez y el espectador se miran casi de frente. Entre los dos hay dos pantallas: el lienzo y la pared. Todo lo que Velázquez puede ver entre el lienzo y la puerta no es más que una cuña estrecha en la que apenas si caben los Reyes. La actitud del pintor confirma que ahora están ahí, pero la demostración de que ocupan su sitio tiene que conseguirse a través del estudio de la luz que se proyecta sobre sus cabezas y sus cuerpos.

Huelga insistir en que LAS MENINAS representa un caso único en la pintura universal. No dudamos de que algún día se le dará la importancia que merece.

Como es sabido, este retrato se llamó LA FAMILIA hasta mediados del siglo pasado, fecha en que se cambia por el de LAS MENINAS. El título es hermoso y original, pero es impropio. Más justo hubiera sido el de LOS REYES, que son los auténticos protagonistas. Pero no para referirse a los que vemos en el espejo, un trozo de retrato que hace Velázquez, sino para indicar a los Reyes que no vemos, pero cuya presencia física motiva las actitudes de todos los personajes dispersados por este aposento. A quien contemplara esta obra por primera vez, no hay duda que este título le despertaría un afán de estudio muy superior al que le sugiere el de LAS MENINAS, en el que todo parece darse por resuelto. Por esto mismo, además de impropio, este título es desorientador.

Sea cómo sea, lo importante es que el espectador sepa cómo examinar esta obra. Porque sólo comprendiéndola podrá justipreciar su auténtica belleza. Por tanto, considero que el Museo del Prado debería retirar el espejo retrovisor de la sala de LAS MENINAS, detalle que más bien parece un truco de feria, para colocar en su lugar algunos dibujos que procuren al visitante una fácil y rápida comprensión de esta sin par obra maestra. Sería una demostración de respeto al Arte y a la memoria del genial pintor don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.

Como colofón final, diremos que ésta es la obra de un hombre que durante toda su vida fue tildado de pintor sin ideas. Decían que sabía pintar cabezas, pero que era incapaz de lograr una composición complicada. Sin embargo, uno de los secretos de la belleza de este cuadro no radica en la extrema complejidad de su composición, sino en que, a pesar de ello, un hombre tan perspicaz como Ortega y Gasset haya podido decir: "La escena de LAS MENINAS, de puro sencilla, es fabulosamente sublime". Ha sido un gran error de nuestro admirado filósofo, pero, inconscientemente, ha expresado con esta frase el mejor elogio que jamás podrá hacerse de esta obra.