



LA RAZÓN HISTÓRICA

Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas

ISSN 1989-2659

Número 55, Año 2022, páginas 187-193

www.revistalarazonhistorica.com

**A propósito de “Las Meninas”:
Picasso – Velázquez,
o el diálogo en el tiempo.
De la representación a la deconstrucción**

José Antonio Bielsa Arbiol

Licenciado en Historia del Arte. Graduado en Filosofía.

Universidad de Zaragoza

La figura y la obra del malagueño Pablo Picasso (1881-1973) resultan lo suficientemente engorrosas como para desorientar al historiador atento al orden cronológico. Y es que este camaleón del arte, tan impredecible en su discurrir artístico como sa-gaz en sus múltiples ambivalencias estilísticas, supone algo más que un artista enca-sillable en alguna corriente determinada. Creador de las mil y una máscaras, el co-munista Picasso, a fuerza de pretender desarrollar todos los estilos, carece de *un* es-tilo identificable, en tanto que todas sus obras están dotadas de varios “estilo(s) Pi-casso”. Sus mutaciones, en este sentido, no dejan lugar a dudas: academicista, post-impresionista, primitivo, cubista, surrealista, neoclásico (que no realista socialista), postmoderno, Picasso se sumerge de lleno en la Historia del Arte, haciendo y reha-ciando sus asuntos con un aplomo y una inventiva inauditos, aunque no siempre fre-cuentables. Inútil pretender abarcar, siquiera en síntesis, sus múltiples exploracio-nes. Afirmar que el grueso de su producción fluctúa entre el tanteo y el desperdicio, no es decir nada nuevo: los críticos independientes más autorizados, ajenos a las

demandas de los galeristas, no exageran al afirmar que las tres cuartas partes de su producción son “una tomadura de pelo” (sic).

En lo que respecta a este artículo, nos centraremos en el análisis de una de sus entregas postreras más importantes: su peculiar homenaje/reinterpretación de/sobre *Las Meninas*, obra¹ de 1957 cuyo inequívoco referente es la tela homónima de Diego de Silva y Velázquez (1599-1660), y que Picasso somete a un peculiar diálogo (¿haríamos mejor en llamar monólogo?) espacio-temporal, de asombrosa complejidad conceptual.

Para que este monólogo/diálogo entre Picasso y Velázquez se concrete en algo consistente, viajaremos al pasado. Tres siglos, en efecto, separan la reinterpretación de Picasso del original velazqueño: en 1656, pocos años antes de su fallecimiento, Velázquez pintó la que iba a ser su obra más reconocida², uno de los hitos culminantes del arte universal y que bajo la apariencia de un enorme óleo sobre lienzo de 3,19 x 2,76 m., responde al título de *Las Meninas*³. Partiendo de la realidad objetiva de esta obra concreta, Picasso tenía dos opciones: el camino pasivo/admirativo, impropio en él; o el camino del diálogo y la decodificación, de la revisión personalista a la que tan adepto era. Optó efectivamente por la segunda opción, sometiendo a examen la obra.

Si se examina la representación del cuadro, en su nivel más elemental, se descubrirá no tanto el contenido temático como el juego simbólico, e incluso paradójico, al que conduce la escena en sí misma⁴... Picasso fue plenamente consciente de esto:

¹ Realmente obras, pues Picasso pintó varias versiones del mismo tema, produciendo en consecuencia una prolífica serie de telas –58 en total– y estudios dedicados a *Las Meninas*.

² Seguida muy de cerca por su otra gran obra maestra, *Las Hilanderas* (1658), un trabajo de factura todavía más audaz, si cabe. Estas dos telas, *Meninas* e *Hilanderas*, suponen, junto a las otras cinco o seis obras maestras absolutas del pintor (*La fragua de Vulcano* [1630], *La rendición de Breda* [1635], el *Cristo Crucificado* [1639], el *Retrato de Inocencio X* [1651] y, si se quiere, la *Vieja friendo huevos* [1618] y la premonitoria *Vista del jardín de la Villa Médicis, en Roma* [1634]), los más eximios ejemplos de Perfección-sin-concesiones en la carrera de este especialista en obras maestras. A tenor de estos monumentos, la identificación de Picasso con su maestro resulta evidente: el (oficialmente) “mayor pintor español del siglo XX” enfrentado al (ahora sí) mayor pintor español del XVII.

³ La duda, con todo, dominó por un tiempo la realidad material de la obra: en el inventario del Alcázar de Madrid, realizado en 1666 por Juan Bautista del Mazo, a la sazón el yerno de Velázquez, se describe este cuadro como “*el que representa a la infanta Margarita con sus damiselas de honor y una enana*”, entre otros títulos precarios en los que, empero, se destaca la figura de la Infanta sobre la de los restantes personajes. Con posterioridad se la denominó *La familia de Felipe IV*, y en el inventario del Prado que hace el pintor Madrazo en 1834, recibe ya el nombre por el que hoy es mundialmente conocido, *Las Meninas*, en alusión al apelativo amable con el que se designaba a las pequeñas damas de honor de las infantas de España.

⁴ Sin embargo, tales sofisticaciones eran poco frecuentes en la época de Velázquez: hoy por hoy, sometidos a la hipertrofia de las imágenes inconexas, dejamos pasar por alto una complejidad en la representación de la tela que a sus coetáneos no debía de parecerles tal; sobre este aspecto, véase el artículo de John R. Searle “*Las Meninas y las paradojas de la representación pictórica*”, así en MARÍAS, F. (ed.), *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995, p. 103 y ss.

la escena que representa la obra se desarrolla en el entonces estudio de Velázquez, en el mismo Alcázar Real, una enorme estancia que antes había formado parte de las dependencias del difunto príncipe Baltasar Carlos. El tema del cuadro ha sido objeto de muchas interpretaciones y es uno de los misterios más sugestivos que plantea esta obra: en apariencia, parece reflejar un hecho sencillo, de fácil explicación, pero la escena llega a resultar inquietante, puesto que incita a la reflexión.

En el cuadro se mezclan diversos géneros tradicionales como:

- (1) el *autorretrato* del propio artista;
- (2) la *pintura de grupo* cortesana;
- (3) la *escena costumbrista* de interior; y
- (4) el *cuadro de interior* en su más amplio sentido.

Pero la selección y disposición de las figuras, su colocación en el enorme espacio, su ambientación y, sobre todo, numerosos detalles difíciles de comprender, le dan ese toque inefable que hace de *Las Meninas* una obra singular. Estamos, en pocas palabras y a juicio de los expertos, ante una composición “perfecta”, que no deja lugar a las medias tintas. Y la pregunta se desencadena por sí sola: *¿qué necesidad tenía Picasso de abordar un tema así desde su propia y decadente perspectiva modernista?* La respuesta más inmediata parece sencilla: el diálogo entre las épocas, las técnicas, el conflicto de las formas a la luz del sentir de la modernidad, del siglo XX en su sentido más manido. Puede valer como explicación, sin duda.

Picasso parte de la evidencia de que para conocer el Todo será preciso recurrir a las partes: sólo familiarizándonos con ellas podremos *entre-ver* la totalidad con cierta nitidez. Primero están los personajes: en el cuadro podemos distinguir a los siguientes individuos, algunos de ellos de dudosa identificación: a la izquierda de la pintura, (a) Velázquez –de pie con la paleta en la mano y unos largos pinceles, se encuentra frente a un enorme bastidor, en actitud de pintar–; frente a él, y ligeramente arrodillada en el suelo, se halla la menina (b) Agustina Sarmiento que, de modo reverente, le tiende a la infanta (c) Margarita una pequeña jarrita de barro sobre una bandeja de plata; junto a la infanta, aparece otra menina, (d) Isabel de Velasco; tras ésta última, en la penumbra, (e) Marcela de Ulloa, con hábito religioso, y un guardadamas, (f) Agustín de Velasco; apoyado en el quicio de una puerta que se abre hacia otra dependencia está, como a punto de salir de la escena, la figura de (g) José Nieto de Velázquez, aposentador de la reina. En un primer plano, tumbado en el suelo, reposa un enorme (h) mastín al que un niño –¿o un enano?–, que ha sido identificado como el bufón (i) Nicolasito Pertusato, le pone un pie encima; por último y

junto a él, un paso atrás, se encuentra la bufona macrocéfala (j) María Bárbola, vestida de azul. Pero no se acaban ahí los personajes presentes: una atenta observación nos permite apreciar las imágenes de los reyes (k) Felipe IV y (l) esposa, reflejados en el espejo localizable al fondo de la estancia.

Picasso, con inusitada pericia lectora, restituirá por medio de su revisión a cada personaje su *entidad significativa*: así, y a la luz de una técnica –que bebe tanto del cubismo analítico basado en el análisis fragmentario de la realidad visual– como de las formas del *período negro* (destilación de los rasgos característicos del arte de los llamados pueblos primitivos, con sus máscaras e ídolos ferozmente sexuados), Picasso modificará el soporte: el formato vertical del original será sustituido por un formato horizontal, anulando de este modo uno de los aspectos más peculiares del cuadro: su “*aire*”⁵.

A partir de aquí –y siguiendo la versión picassiana canónica del tema–, el magagueño introducirá elementos nuevos, aumentará o disminuirá el tamaño de los personajes (el más ensalzado es, con diferencia, el propio pintor, agigantado con el paso del tiempo⁶), dejará algunas partes a medio acabar, someterá el juego lumínico al cromatismo expresionista del *Guernica*...

Lo más evidente, por lo demás, va a resultar el nuevo tratamiento espacial. En la tela de Velázquez, la dependencia es enorme y sin otro mueble que el enorme bas-

⁵ Uno de los grandes enigmas de la obra es su “aire”: en una peculiar encuesta realizada al literato-cineasta Jean Cocteau y al pintor Salvador Dalí, un periodista preguntó a los mentados: “¿Qué salvarían del Prado en caso de incendio?”: Cocteau, fiel a sus ideales surrealistas, respondió con aguda ironía: “Yo salvaría el fuego”; Dalí, más profundo, más analítico, añadió: “...el aire de las Meninas”. Mero apunte.

⁶ Al lado de la figura de Velázquez pintada por Picasso en su versión del cuadro, los restantes personajes no parecen sino meros comparsas de una función que, en su significado último, tenía una clara connotación jerárquico-intelectual: todo el significado de la obra descansa en el propio autorretrato del pintor, que se muestra del modo más familiar junto a la familia real proclamando así, de manera inigualable, que el arte no es un mero oficio mecánico sino una actividad liberal que puede ser desempeñada por alguien de noble condición; véase MARÍAS, Fernando: “El género de *Las Meninas*: los servicios de la familia”, en *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995, p. 269: “...debía de ser para Velázquez imperiosa la necesidad de retratar al rey y demostrar que la pintura, al servicio del monarca, era la justificación –liberadora– de su quehacer menestril, mecánico. No olvidemos que en ese periodo de su vida, Velázquez intentaba denodadamente lograr el hábito de una orden militar que no sólo lo elevara al estamento nobiliario, sino que también lo situara al nivel de los grandes artistas, recompensados con un título de caballero”. La vida de Velázquez estuvo consagrada a la pintura, a su afán por ascender de clase social. *Las Meninas* se convirtieron pues en una exposición ideológica relativa al estatus social del arte de la pintura: con ella el pintor proclama su derecho a ser igual a los nobles que con mucho menor talento gozan de mayor consideración. Esta idea la supo captar perfectamente Felipe IV, mecenas y protector del artista, que consiguió para Velázquez el ennoblecimiento un año antes de su muerte, logrando que formara parte de la prestigiosa orden de Santiago. Por eso, desaparecido ya el artista, el monarca ordenó que *Las Meninas* se completaran, y ordenó pintar sobre el pecho del autorretrato de Velázquez la cruz de la orden de caballería.

tidor del cuadro que el artista está pintando: *más de la mitad de la escena está ocupada por la visión de la cámara*, sumida en la sombra, aunque las ventanas laterales y la puerta del fondo permiten la entrada de luz; podemos ver un alto techo en el que se vislumbran dos cuelgalámparas (objetos que Picasso conserva en su versión canónica) y en la pared del fondo varios cuadros junto al espejo (que en la reinterpretación se empequeñecen considerablemente, detalle en absoluto gratuito, tal vez incluso crítico⁷). Pero Picasso va más allá de estos paralelismos de fondo.

La interpretación tradicional de lo que significan *Las Meninas* de Velázquez, en cualquier caso, fue realizada por Palomino en el siglo XVIII y explica que el pintor está retratando a los Reyes, que ocuparían el espacio del espectador y que por eso se reflejan en el espejo del fondo. Sánchez Cotán aclara que mientras los reyes están posando, entra en el taller la infanta Margarita a curiosear el trabajo, tiene sed y sus damas tratan de servirla. Esta idea de que el cuadro refleja como una instantánea fotográfica un momento en la vida de palacio –de aquí su intemporal “modernidad”– ha contado con numerosos seguidores que han aceptado esta explicación con pequeñas variaciones.

Por ejemplo, para J. Brown⁸, la infanta Margarita ha acudido a ver trabajar a Velázquez, tiene sed y ha pedido agua, elemento que le ofrece una de las meninas en un búcaro rojo; los reyes entran en el aposento y se reflejan en el espejo del fondo. Algunos de los personajes ven su entrada y levantan la vista, que se proyecta fuera del cuadro. Velázquez también se percata de la presencia real, pero no ha tenido tiempo de reaccionar. La infanta ha estado entretenida viendo a Nicolás Pertusato jugar con el perro, y mira de repente en dirección a sus padres, por eso aparecen dislocadas la posición de su cabeza y la dirección de su mirada... Por tanto, los reyes están físicamente presentes en la habitación, aunque Velázquez no los está pintando. Esta idea parece probable sobre todo si tenemos en cuenta la enormidad de la tela que el pintor tiene ante sí, excesivamente grande para un retrato de pareja. Por otra parte, no se conoce que Velázquez realizara ninguna pintura de los dos monarcas juntos, pero entonces salta la pregunta inevitable: ¿qué está pintando Velázquez? El mismo Brown sostiene que el artista está pintando *Las Meninas*, el mismo cuadro

⁷ Sabemos por las descripciones del estudio que en él había más de cuarenta obras de Juan Bautista del Mazo, buen pintor aunque creador sin lustre: de todas ellas se pueden distinguir dos de las que aparecen colgadas, tratándose de copias hechas por el yerno de Velázquez de maestros flamencos; en una se representa la *Fábula de Palas y Aracne* de Rubens, y en la otra, el *Combate de Apolo y Marsias* de Jordaens. Es evidente que el “empequeñecimiento” al que Picasso somete tales obras también participa del veredicto de la Historia: Bautista del Mazo es un buen pintor, aunque de segunda fila; su obra, al lado de la de Velázquez, queda reducida a algo muy menor.

⁸ Cfr. BROWN, J.: *Velázquez, pintor y cortesano*, Alianza, 1986.

que contemplamos. La tesis parece sugerente y encaja con la concepción de la pintura barroca como *un juego entre la realidad y la ficción*, cual intento de pretender engañar al espectador⁹.

Fiel a los parámetros de la retórica barroca, Picasso reinventa *Las Meninas* dando un paso más allá: el extrañamiento distorsionador. Para ello, Picasso muda su imprevisible personalidad artística y deviene Picasso-Velázquez, sometiendo al cuadro original en una suerte de tema, al que él aplica otras tantas variaciones. Se trataría –salvando las distancias– de algo así como el ejercicio musical más elevado junto a la fuga: las *variaciones*. Tomemos como ejemplo las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach, donde el genial compositor barroco, a partir de un tema intrascendente, configura a lo largo de 30 variaciones y una coda, uno de los monumentos capitales de la música para tecla. Sobre parejas premisas, Picasso toma el consabido y excelso tema (*Las Meninas* de Velázquez) y despliega/pinta 58 variaciones/telas. De este modo, Picasso consigue lo insólito: que el cuadro de Velázquez –y por extensión, su estilo “velazqueño”–, se parezcan a él (Picasso), y no al contrario (!).

En *Las Meninas* de Velázquez nos encontramos con muchos de los artificios que la pintura europea venía ensayando desde la Baja Edad Media para recrear la realidad: el punto de partida de Velázquez¹⁰ es concebir la escena dentro de un cubo. Picasso mantiene esta convención, pero trastorna por entero el espacio dado, reduciendo de un modo casi alegórico el ambiente. Si el cubo recibe luces focales, y las figuras se disponen en su interior dejando vacíos, Picasso aplanar el estudio de perspectiva de Velázquez, quien ensayaba aquí la *perspectiva fugada* (la colocación de figuras y muebles en diferentes planos facilitan la sensación de profundidad, mientras que el cubo abre su cara frontal hacia nosotros, de modo que podemos ver su interior como si fuera una escena teatral).

Otro aspecto que Picasso minimiza, aunque mantiene, es el recurso del espejo: por medio del mismo se ven reflejados en el cuadro personajes que están fuera de la

⁹ Cabe suscribir, por otra parte, que las miradas de los personajes las recibe el espectador, que de esta forma queda incluido como un elemento *más* del cuadro; se confunden los límites del lienzo con la propia realidad de quien lo contempla y se crea la característica confusión barroca (algo que desgraciadamente anula la situación física actual del cuadro original en el madrileño Museo del Prado: en lugar de la inmensa sala circular donde aparece, la tela encajaría mejor en una alargada sala rectangular de menores dimensiones, sita al fondo de la misma, cual punto de fuga). El espectador no sólo debe *mirar y ver*, sino *pensar, buscar*; emerge tras la apariencia de realidad la ilusión (Calderón, en su obra *La vida es sueño*, bien nos recordaba: “¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción...”).

¹⁰ Para conocer los mecanismos pictóricos de Velázquez, acúdase al estudio clásico de ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Velázquez: cómo compuso sus cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Istmo, 1999.

escena, como contemplando la composición teatral (recordemos, por ejemplo, el *Matrimonio Arnolfini*).

En cualquier caso, Picasso, consciente de que el problema de la representación de la realidad en pintura ha quedado obsoleto (la fotografía, no lo olvidemos, torna “inútil” –dicen– la pintura figurativa desde una perspectiva progresista), refunde algunos recursos clave del cuadro en otras modernas técnicas, siempre en aras de la pura expresión: la apertura de una puerta o ventana al fondo que prolonga la perspectiva es un engaño al que ya recurrió por primera vez Giotto en la Capilla de la Arena de Padua y que, posteriormente, explotaron los pintores del Renacimiento, pero que en Velázquez rige la entidad lumínica de la obra¹¹, mientras que en Picasso encierra el centro del *enigma* implícito del cuadro: la silueta negra del aposentador. Es el punto al que (inconscientemente) va a parar la mirada del espectador.

Con inusitada pericia, Picasso destila la esencia de la obra y, cual si de una radiografía se tratase, nos muestra el esqueleto del cuadro original, sus elementos simbólicos de aprehensión psicológica. De aquí su valía estética, su comunión con los recios tiempos: Picasso se confirma de este modo como precursor pictórico de la postmodernidad y la paródica deconstrucción.

¹¹ Durante el Barroco este tipo de aperturas al fondo aportará una novedad: por ellas, no sólo podemos ver *otro* espacio, sino que la luz penetrará contribuyendo a crear un juego de luces y sombras.