

Critica de arte

Un libro sobre "Las Meninas"

Cuando abrimos por vez primera este libro lo hacemos no sin cierta emoción. Pensamos que nos hallamos ante el análisis que desde hace tiempo exigía la famosa obra del maestro sevillano. Su autor, Francisco Javier Sánchez Cantón y el hecho de ocupar éste el importante cargo de Subdirector del Museo del Prado parecen anticipar la obligatoriedad de una obra de enjundia.

Craso error por nuestra parte.

Parece que a *Las Meninas* no le ha llegado aún su hora crítica. Queremos decir el momento en el cual sea estudiado el cuadro de acuerdo con un módulo que tenga en cuenta los puros valores plásticos, sus elementos intrínsecos. Pedimos para esta obra capital de la pintura española el estudio profundizado y analítico que han encontrado otras obras de otros pintores. Algo de lo que ha hecho Walmann con referencia a *L'Olimpia*, de Manet, o lo realizado por Berenson para ciertas escuelas italianas, o A. Bredius para Rembrandt, o Lionello Ventura para los pintores modernos.

Con referencia a *Las Meninas* conocemos dos textos que son, aunque insuficientes, lo único sagaz dicho hasta ahora. Son ensayos breves, pero en ellos se anticipa una visión que es la única posible para comprender la obra en sus valores auténticos.

Uno de esos textos pertenece a Ortega y Gasset: «Sobre el

punto de vista en las artes y en él figuran alusiones muy justas a la tela velazqueña. El otro ensayo, más completo y monográfico, está dedicado por entero al cuadro. Lo firma el crítico M. Alpatoff y es un intento meritorio para darnos la significación filosófica de la obra con algunas consideraciones referentes a sus elementos plásticos.

Espigando aquí y allá en los libros de Sterling, de Stevenson o de Justi, podríamos leer observaciones sagaces, pero el análisis exhaustivo, completo, no ha sido realizado aún. De todas maneras en estos libros cabe el escamoteo inteligente, puesto que el estudio general de la obra del maestro y la visión de conjunto eliminan lo monográfico.

Lo que parece inadmisibile es que en la obra de Sánchez Cantón *Las Meninas y sus personajes* (Ed. Juventud. Barcelona) no aparezca por ninguna parte ese análisis que la tela exige, máxime tratándose de una monografía que lleva el subtítulo de *Estudio Crítico*.

¿Qué es, pues, el texto del Subdirector del Museo del Prado? Es, en primer lugar, un estudio histórico del lienzo. Nos enteramos por él de una manera prolija y circunstanciada de los diversos nombres o títulos del cuadro. Según Sánchez Cantón es sorprendente la tardía aparición del nombre afortunado. La paternidad de dicho nombre, que a él le preocupa mucho, la atribuye a Madrazo. Sabemos también la tasación de Goya, la fecha de entrada en el Prado, su número en el *Catálogo* y las primeras veces que es mencionado en los inventarios de Palacio.

Páginas más adelante el señor Sánchez Cantón se enfrenta a nuevas consideraciones extrapictóricas y nos revela pormenores que entran de lleno en el arduo terreno de la filología. No acepta, apoyándose en el *Tesoro de la Lengua Castellana*, de Covarrubias, una de las etimología, según él desatinada; etimología que hace derivar el vocablo de *mínimo*, por ser pequeños los personajes.

Después estudia la fecha del cuadro a través de los datos de Palomino, de la edad que figura la Infanta retratada en él y de

la boda de Doña María Agustina Sarmiento, una de las meninas. Cantón admite, pues, la fecha vigente todavía: la señalada por el autor del *Museo Optico*, es decir, la de 1656.

Después describe el escenario. Sala del Alcazar madrileño desnuda de lujos, desnuda de muebles, desnudo el suelo, de alto cielo raso, de amplios ventanales, y nos da algunos datos que tienen cierto interés. Nos referimos a los cuadros que figuran en las paredes de esta estancia. «Había en ella hasta cuarenta lienzos, todos de mano de Juan Bautista del Mazo, yerno de Velázquez. Treinta y cinco de ellos copiaban originales de Rubens y de su escuela; los otros cinco eran cacerías. Algunos de estos lienzos están hoy en el Prado». El que figura encima de la puerta es copia de uno de Jordaens. Original y copia se guardan en la pinacoteca madrileña. Representa a *Apolo vencedor de Marsias*.

Gran cantidad de espacio de la monografía está dedicado a la crítica o historia, mejor, iconográfica. Los personajes retratados en el lienzo inmortal se llevan los cuidados del crítico, quien revela por este lado su atrofia de erudito. Estudia a cada uno de esos personajes, empezando por el pintor y terminando por los reyes cuyas efigies figuran en el reflejo vagoroso del espejo. No se le escapa linaje ni pormenor referente al grupo de personas, aunque olvida al mastín que duerme a los pies de Nicolassito Pertusato.

Más adelante se pregunta Sánchez Cantón, ¿qué cuadro pinta Velázquez? Sería milagroso poder volver ese amplio bastidor y echar una mirada para observar lo que contiene. Pero eso no es posible. Y hasta es seguro que ni siquiera haya existido tal lienzo y que todo sea un pretexto, un simple recurso de pintor.

Pero veamos qué dice el crítico.

Por el excesivo tamaño del lienzo no parece que Velázquez esté retratando a la pareja del espejo. La explicación es según Cantón, fácil y sencilla. Para descanso en las sesiones de modelo la Infanta ha venido a ver a sus padres: es un día caluroso y ha pedido refrescar; Doña María Agustina Sarmiento, aportando

en una salva un búcaro de barro rojo y perfumado de Estremoz, compone un grupo que deleita a los Reyes e inspira a Velázquez, con abandono del comenzado lienzo en que los Reyes aparecían emparejados. Y la anécdota leve dió el asunto *Las Meninas*.

Hasta aquí todo lo que el libro contiene de crítica de significados y de tema. Las cuatro páginas últimas están dedicadas a la composición y factura. ¡Es decir, a lo único realmente interesante! De todas maneras estas páginas son endebles. Rechaza Sánchez Cantón como posible antecedente del cuadro velazqueño el de Van Eyck *El matrimonio Arnolfo*—que en esa época se encontraba en el Alcázar madrileño—y ve en ciertas obras del maestro sevillano, *Cristo en casa de Marta*, de la National Gallery, en *La fragua de Vulcano* y en *La castidad de Santo Tomás* los más seguros precedentes. Si el crítico se refiere a la logicidad estilística y a la vertebración de una obra, está en lo cierto. Ningún pintor ha seguido un camino tan inexorablemente consecuente como Velázquez. Pero nada en aquella obra recuerda en cuanto a la solución de ciertos problemas plásticos esos pretendidos antecedentes señalados por Sánchez Cantón.

Para el crítico el problema capital entre todos los que Velázquez se propuso resolver técnicamente es uno: el de la «perspectiva aérea». Cita Cantón la observación hecha por Leonardo y anotada en su *Tratado de la Pintura*, de que el aire no es incoloro ni del todo transparente. La comprobación es fácil. La representación de esa masa de aire que envuelve a las cosas y que pone entre el modelo y el pintor una pantalla vaga, es más complicada. No fué únicamente Velázquez el pintor que captó en sus cuadros la atmósfera. Los artistas del bajo Renacimiento y los grandes barrocos tomaron ese elemento como factor de profundidad. El sevillano llevó la espacialidad atmosférica a su más alto punto. El realizó con el aire envolvente lo que Piero de la Francesca hizo con la perspectiva geométrica.

El contemplador—según Cantón—se adentra en la tela gra-

cias al estímulo ejercido por el vano luminoso de la puerta y el espejo. Gracias a ello y al reflejo del espejo que nos devuelve la imagen de los reyes, situados en el lugar del espectador, se produce un movimiento de avances y retrocesos que contribuye, psicológicamente, a la amplitud espacial. La observación es justa, pero insuficiente. Hay también algunas líneas para explicar la trabazón en profundidad, mediante distintos planos (característica del Barroco) y la degradación de los límites de los objetos plásticos.

Sánchez Cantón renuncia a examinar con atención el colorido, después de describir la coloración de las ropas que visten los personajes. «La descripción del colorido —dice— llena las más inútiles páginas en un libro de arte», ideal totalmente equivocada, a nuestro entender. No se trata de ir enumerando los distintos tonos de una tela, sino de algo más importante: de hacer un estudio profundo de las relaciones cromáticas, de la solución de los problemas que la coloración de un cuadro plantea desde el punto de vista de la estética, de la filosofía y de la técnica, tal como ha sido hecho en sus generalidades por Lipp, por Spengler y por Goethe y, aplicado a ciertos pintores modernos, por Wilhelm Hausenstein en su obra fundamental *Die Bildende Kunst Der Gegenwart*.

Error también, y error profundo, renunciar a lo que Cantón llama «minucias técnicas», como por ejemplo, los detalles de correcciones o arrepentimientos. Una monografía y más cuando el tema está centrado en el estudio de una sola obra, exige todo aquello que contribuya a dar de esa obra un conocimiento más cabal y completo.

Nosotros vemos en esta monografía un esfuerzo malogrado. Hay un desequilibrio entre la parte histórica y la crítica de significaciones y el estudio de los aspectos plásticos. Es lamentable que no figuren entre las magníficas ilustraciones en huecograbado reproducciones en color. Pero más lamentable todavía e

inadmisibile es que la sola fotografía que figura del cuadro en su totalidad aparezca cortada en el lado izquierdo, de manera que desaparece todo el bastidor de la tela en que está pintando el maestro. La armonía maravillosa de la composición, su tectónica, se desequilibra y se rompe en un cuadro que es profundamente prodigio de ritmo compositivo.

ANTONIO R. ROMERA.