

ANTONIO R. ROMERA

## C R I T I C A   D E   A R T E

---

### EL CLARO ESPEJO DE "LAS MENINAS"\*

LAS MENINAS es entre las obras de Velázquez, con alguna otra, el punto más alto. No sólo por la exhibición de una técnica depurada y perfecta, sino por los elementos extrapictóricos y marginales evocados en ella. Si el maestro sevillano no hubiera producido otra tela que este retrato múltiple, su prestigio en la posteridad no sería menor.

En la historia del arte se conocen algunas obras que son como las cima de un sistema orográfico mayor: *La ronda nocturna*, *La Gioconda*, *La Primavera* (aludimos, claro, a la de Botticelli), *El caballero de la mano en el pecho*, etc. No siempre la popularidad coincide con el máximo valor estético. Ejemplo de ello es el desapoderado prestigio, acaso un poco injusto, de que goza el conocido retrato del candiota, impuesto por algunos escritores de la generación del 98. Tampoco *La Gioconda* es lo mejor salido de la paleta del misterioso maestro florentino.

Con respecto a *Las Meninas* popularidad y mérito parecen marchar juntos. En su caso el valor estético puro no anula, como es frecuente, la posibilidad de la admiración universal. Desde la postrimerías del siglo XVII el cuadro ha concitado el interés por su alta, milagrosa y mágica perennidad de belleza.

Los comentarios críticos han sido obviamente numerosos desde Palomino que recoge por vez primera la opinión, muchas veces repetida posteriormente, de Lucas Jordaens: "Esto es la teología de la pintura".

\*Con motivo de cumplirse el tercer centenario de la muerte de Velázquez, publicamos en homenaje al

artista diversos fragmentos de un libro dedicado al cuadro más famoso del pintor (N. de la R.).

No es arduo trazar un repertorio antológico de frases. Los escritores, los críticos que visitan España en distintas épocas han dejado una especie de florilegio: Madame d'Aulnoy: "Pero... ¿viven todavía?" Gautier: "Bien, ¿dónde está el cuadro?" Paul de Saint-Victor: "Curioso; yo cuento tres atmósferas". Sterling: "Velázquez parece haberse anticipado al descubrimiento de Daguerre, y tomando un grupo reunido en una cámara lo ha dejado impreso, como por magia, en el lienzo para siempre". Stevenson: "Es cosa única y absoluta en la historia del arte". Lefort: "La última palabra de la pintura realista". Merimée: "¿En dónde está la realidad más real, entre ellos —los retratos— o entre nosotros?" Imbert: "*Las Meninas*, a las que todo el mundo mira y que nadie ve". Alpatoff: "La realidad no es más que una ilusión óptica". Arthur Stanley Riggs: "Como una gran obra de música, *Las Meninas* lleva la repetición sin fin y evade siempre la aprehensión completa".

De los escritores españoles destaca la opinión de Ortega. En ella está contenido su sentido metafísico de la vida: "Este hombre retrata el acontecimiento. En fin, ahí tienen ustedes *Las Meninas* donde un retratista retrata el retratar". Lafuente Ferrari: "*Las Meninas*... viven para siempre el momento eternizado". Ramón Gómez de la Serna: "¡Qué teatro más real...!" Guillermo Díaz Plaja: "El espíritu de independencia de los personajes de *Las Meninas* es exactamente el de la picaresca y que lleva a cada homúnculo a sentirse, vengadoramente, centro del universo"...

Basta ya.

De todas formas han abundado más las expresiones ditirámicas que los intentos de explicar el sentido creador latente en la obra y la serie de problemas de jerarquía plástica que ella postula, así como la alusión a elementos concurrentes, externos, ajenos, a sus valores intrínsecos.

Sí, la obra magna de Velázquez ha sido admirada, pero no siempre totalmente comprendida. Según un comentador, este cuadro no ha conseguido, como el libro máximo de Cervantes, un entero y cabal análisis. Así puede citarse el caso de un estudio monográfico en el cual su autor, crítico de muchos merecimientos y de afinada sensibilidad demostrada frente a otros



LAS MENINAS

pintores, se entretiene en prolijas explicaciones iconográficas y nos da amplios detalles sobre el linaje de los personajes retratados, pero llegado el momento de penetrar en el diseño profundo de la obra y de sus valores plásticos, los escamotea en parte; los roza en media página, parte de la cual se va en revelaciones insignificantes.

\*  
\*   \*   \*

Uno de los elementos que universalizan el prestigio de este lienzo nace sin duda alguna de su extraordinaria "simpatía" temática. El conjunto humano constituido fundamentalmente por unos niños, un perro y un pintor (los demás personajes actúan en forma marginal o "externa"), provoca de inmediato una especie de analogía sentimental, de ademán amistoso hacia quien lo contempla. Detalle éste —como veremos más adelante— de gran importancia en la búsqueda de la espacialidad.

La atracción proviene paradójicamente de la escasa teatralidad del tema, de su sencillez y cotidianidad. Conviene aclarar que la expresión se refiere a lo *ostentoso* y a lo *fingido*. Podríamos agregar además que más que a contemplar el hecho como en un teatro, aspiramos —aquí parece confirmarse la teoría ilustrada por Lipps— a fundirnos en él, a penetrar en ese espacio. Nos sentimos vagamente personajes de la acción desarrollada en el cuadro.

Quisiéramos recorrer el vano de esta sala, llegar hasta los rincones penumbrosos, avanzar hacia la puerta iluminada del fondo, asomarnos curiosos en la otra estancia, volver sobre nuestros pasos mirar la tela... ¡Sobre todo, eso! Mirar esa tela, ver lo que nunca podrá verse. Acercarnos al pintor.

Sobre la paradoja de que dicha "simpatía" provenga de la escasa teatralidad de la obra —aun cuando a veces los defensores del ilusionismo, no sin razón, hayan visto en el cuadro una especie de escenario— conviene decir algo.

Tengo la idea de que cuanto más aparatosa y rica de escenografía sea una pintura, menos posibilidades ofrecerá a ser penetrada sentimentalmente. Nuestra misión de admiradores

tendrá mucho de marginal, seremos espectadores y no actores. *El triunfo de Flora*, obra de juventud de Poussin, aparece como un "ballet", lleno de gracioso y muelle ritmo, que contemplamos desde fuera. *Los funerales de San Buenaventura* de Zurbarán, es un drama. Los hechos ocurren en un tabladillo teatral. No entramos en el acontecimiento ineluctable, no nos afecta sentimentalmente, ni el temblor patético de los personajes de ficción roza nuestra epidermis.

En *Las Meninas* las cosas suceden de otra manera. Lo que estas notas proponen es eso, precisamente: ver cómo suceden y qué es lo que en realidad sucede.

Ninguna aparatosidad, ninguna acción trascendental, el simple vivir, el simple dejar que el tiempo transcurra, sin que se fije en el recuerdo de una acción gloriosa e imperecedera. Pocos cuadros nos ofrecen escasa y antiheroica escenografía. Velázquez no ama ni a los dioses ni a los héroes. Ortega (que tantas semejanzas tiene con el pintor sevillano y algún día deberá demostrarse) lo dijo refiriéndose a *Los borrachos* y a *La fragua de Vulcano*. Cuando don Diego se enfrenta a lo que por tradición es digno de ser adorado o de recibir pleitesía, lo humaniza —*La rendición de Breda*, últimos retratos de Felipe IV— o lo pone en ridículo —*El Conde-Duque de Olivares*. En sus otras telas hay siempre un absoluto desasimiento de lo solemne y la búsqueda incesante de lo humano, la dignificación, por el arte, del antihéroe.

No le exijamos nada comparable a lo que habitualmente realiza un Rubens, un Veronés, un Ticiano. Ya sabemos del carácter de sus relaciones con los divos de la mitología y con los filósofos. Un Vulcano convertido en tosco herrero, un dios Pan que es un pícaro de arrabal, un Marte bigardo y mostachudo...

Dicho modo de proceder no es fruto del azar, ni Velázquez destituyó a tales personajes de sus tronos por simple capricho o por espíritu destructor. La razón ha de ser, sin duda, más profunda. En todo ello apunta la nostalgia. Del pasado, Velázquez conoce sólo unos restos taciturnos, menesterosos, lamentables. Estos cortesanos sombríos, estos pícaros, estos caudillos

pomposos sólo llevan en sí el relente de un pretérito glorioso y la saudade retratada en los ojos.

No necesita insistir en los rasgos de la decadencia física ni en los aspectos externos para que la sensación de derrumbe y ruina se adviertan. Velázquez pone todo el aire de caída espiritual en el gesto, que es como un movimiento de supremo hastío, o en los ojos, vacíos de entusiasmo y de ilusión.

Sería difícil captar todo ese clima de tristeza y de fracaso en un pintor que únicamente viera lo externo. La Corte no viste en forma brillante, ni el colorido en trajes y drapeados es normal costumbre. Los niños lucen un cromatismo a veces vivo y abigarrado (Carlos Próspero, Infanta Margarita). Lo habitual es el tono oscuro, melancólico, el negro, el pardo.

El secreto de Velázquez es hondo y entrañable. Sale a la superficie de las telas por no se sabe qué caminos milagrosos e inesperados desde las misteriosas galerías de la intuición. No parece fácil señalar el punto en el cual se da la fusión de lo material y de lo impalpable.

\*

\* \*

El tema —¿tiene tema?— es muy sencillo. El pintor representa en su cuadro a la infanta Margarita. Rodean a la modelo preferida sus doncellas de honor conocidas con el nombre portugués de "meninas". En los primeros años el cuadro se llamó "La familia".

Una de esas meninas, doña María Agustina Sarmiento, ofrece agua en un búcaro a la infantita. La otra menina, doña Isabel de Velasco, insinúa leve inclinación cortesana. Figuran en el grupo predominante la enana Maribárbola y Nicolasito Pertusato, otro enano. Aquella indiferente a la escena, sonriente en su monstruosidad hipercefálica; éste entretenido como un bobalicón en poner su pie izquierdo sobre el lomo del manso mastín del primer término.

Este primer término nos da la medida de la indiferencia sentida por el pintor ante los diversos grados de la jerarquía espiritual del tema. Nada parece desviarlo de su fiel adhesión a las razones plásticas.

Los demás personajes de la escena son doña Marcela de Ulloa, "guarda-damas", un caballero desconocido que parece sujeto de escasa monta y Velázquez, en lugar destacado junto a la enorme tela que está pintando. En el fondo, recortándose en el vano de la puerta, se ve al aposentador de Palacio, José Nieto de Velázquez, fuertemente iluminado a contraluz. En el espejo del muro del fondo columbramos en un reflejo tembloroso, indeciso, a los reyes don Felipe IV y doña Mariana de Austria.

La presencia de las augustas personas en ese espejo nos da —según la tradición— el origen del cuadro. Hallándose Velázquez realizando el retrato de los reyes entró en el estudio la infanta Margarita acompañada de sus meninas y bufones. Los monarcas debieron de encontrar el grupo tan colorido y agradable que pidieron al maestro lo fijara en la tela, tal como ellos lo veían, inclusive con el pintor junto al vivaz conjunto. Lo que se ve es, pues, probablemente lo que veían los reyes y no lo que veía el pintor.

No hay más. El cuadro —digamos incurriendo en anacronismo— es como una fotografía, como la fotografía de esos grupos captados en la fugacidad inasible de la instantánea, cifra de lo sorprendente y súbito.

Existe sin duda intencionalidad de composición, equilibrio interno y vertebrado en las masas que aquí figuran. Pero ese rigor en las equivalencias morfológicas vive en ellas artemado, disimulado. El pintor lo ha hecho así para acentuar y poner de relieve la impresión de espontaneidad, de azarosa coyuntura temática. El andamio de esta tela y su tectónica, no parecen distanciados de antecedentes definidos como los que ofrece, por ejemplo, un fresco de tanta jerarquía y precisión compositiva como *La entrega de las llaves*, de Perugino (Roma, Capilla Sixtina) o *Los esposales de la Virgen*, de Rafael (Milán).

Las diferencias son fundamentales. En las obras italianas citadas la arquitectura y el "pater" interno son "ostensiblemente" previos. Las formas están sometidas de antemano a una voluntad decidida de orden y siguen la dirección que les señala el sistema vertical ideado por el autor.

En *Las Meninas* es distinto. Aquí el equilibrio estructural

surge como procediendo del conjunto ya terminado y definitivo, y nada parece marcarlo como precedente y condicionador. Inclusive en la impresión de una primera mirada, sentimos la ausencia del esquema sustentador. Ello, por supuesto, es sólo aparente.

Contemplamos el cuadro. Nos atrae lo vivo del juego luminoso, las pequeñas notas de colores puros perdidos aquí y allá —el búcaro, la cruz de Santiago, la roja flor lucida por la infantita, la nota dorada de su cabellera, los adornos bermejos—, mas, de pronto, sin que lo advirtamos, de una manera inesperada, el conjunto tan natural, tan espontáneo, tan despreocupadamente reunido, se organiza, une armónicamente sus diversos elementos y finalmente adquiere consistencia y estructura arquitecturales.

La diferencia entre este orden y el rigor matemático de un renacentista italiano —Perugino, Carpaccio— toca de cerca el problema de la creación desde el punto de vista de los estilos temporales. Es decir, que si las leyes estructurales en el sevillano son menos evidentes, ello no es debido a un menor conocimiento de la composición sino al deliberado intento de dar preferencia a lo vital, al dinamismo, a las apariencias plásticas procedentes del espíritu barroco dominante en su época. El orden existe, pero está sometido a una totalidad figurativa, real y "posible".

Tal vez la aparente impresión de cosa hecha al conjuro de puros azares y casualidades, esa sensación de episodio vivido, de hazaña vital cumplida por un puñado de personajes, no sea sino el fruto de la más sabia, radical y extremada meditación previa. Velázquez ha tenido el raro acierto de ocultar su propósito. Mas todo lo que en el cuadro genial aparece es resultado de una elaboración anticipadora de ciertos efectos que surgirán en la contemplación. No hacían falta las interesantes conclusiones de Diego Angulo —en el caso de ser verdaderas— para comprender que existieron las líneas previas sobre las cuales se dibuja el prodigioso paisaje humano del lienzo palatino.

Velázquez ha trazado en *Las Meninas* el fulgor de un momento en donde lo imprevisto parece jugar con el milagro.

Por debajo de todo eso va la red inexorable de lo tectónico en que se apoya la lucha de sombras y destellos expandidos en el hueco simulado de la tela.

### *El espejo.*

Acaso con el empleo del espejo del fondo, Velázquez nos quiere indicar algo más de lo que se ve de un modo desprevenido: Cuando contemplamos la obra en ese atisbo primero en el cual la mirada no se adaptó aún al objeto de la contemplación, sentimos sólo la vaga sensación del espacio abierto y de inmediato nos hechiza el influjo de algo cargado de una energética fuerza vital. Concentramos más nuestra capacidad visual, aislados ya del dintorno de realidad "real" que dejamos, y el cuadro comienza a librarnos el repertorio entero de sus secretos.

El espejo, que parece un objeto más de la estancia, ha sido puesto por algo ahí. Desempeña una misión específica, determinada e intencional. Otros pintores lo han utilizado. Lo ha hecho Memlic en la *Madona de Martín Van Niewenhove* (Hospital de San Juan de Brujas); Gérard Van Honthorst, en *Veritas* (en una galería británica); Bellini en su *Alegoría de la Verdad* (Academia de Venecia); Petrus Cristus en *San Egidio* (col. Lehman); el Maestro de Flémalle en el ala de un retablo, que representa a San Juan con el fundador Enrique Werl (Museo del Prado) y, sobre todo, Van Eyck en el retrato de *El matrimonio Arnolfini* (National Gallery de Londres). Se dice que Vermeer pintaba sus telas viendo a los modelos reflejado en un espejo. Eso explicaría la presencia de una atmosferización fulgurante en sus escenas de interior.

Pero, ¿cuál es esa misión específica a que hemos aludido? En los pintores citados —salvo en Van Eyck— el espejo cumple una misión alegórica. En él se mira la vanidad, se refleja la verdad o juega el orgullo de los lujos y opulentas riquezas aumentando la reverberación luminosa de la gemas o doblando su valor en la imagen repetida.

También en Jan Van Eyck se adivina un motivo más espiritual que plástico. En el espejo circular y convexo del fondo, en el cual se inscribe la escena como un microcosmos, se vis-

lumbra la figura del pintor, quien de esta manera adyacente al cuadro mismo se muestra a la posteridad en un escamoteo genial del estar sin estar. La inscripción puesta por el pintor en la pared de la estancia señala su propósito: "Yo estuve aquí en 1434".

La misión del espejo alcanza en *Las Meninas* mayor complejidad. No tiene, ciertamente, y creerlo así supone ignorar a Velázquez ningún designio simbólico. Don Diego Velázquez es enemigo de toda irrealidad. Su pintura supone la pura representación de "cosas". Embellecidas a veces hasta el portento por la gracia poética, lírica, visual, del color; piénsese en las transparencias y rasos del vestido salmón de la infanta Margarita o en los adornos de los lacas asalmonados también del retrato de Felipe IV en Fraga. Pero esas bellezas incomparables siguen siendo cosas, fenómenos tangibles. En *La Venus* de la galería londinense el espejo no parece tener otra misión que darnos el rostro de la modelo. En el retrato-grupo, por contra, las razones son más complicadas. Vemos un primer empeño de acentuar el carácter verista (llamémosle así) de la obra. Porque si en verdad se quiere llegar al fondo de la entidad representativa más absoluta habrá de lograrse la captación del tiempo y del espacio que son las circunstancias radicales que envuelven a las cosas. Y eso es lo que hace el sevillano.

El espejo aumenta la sensación de verdad aparente, de lo fenoménico y captable por los sentidos. Es una especie de trampa que sorprende la realidad y la hace más intensa y "real". Por él se obtiene un grado de ilusionismo en el cual la evidencia física de lo representado está sobresaturada de exactitud imitativa y de verismo mágico. Tras esa verdad la poesía vive oculta y trata de surgir entre el temblor luminista.

Ya no miraremos sólo al cuadro. Don Diego ha obtenido, mediante un recurso sencillo e inesperado, que nuestra vista amplíe el campo de su experiencia visual y lo ensanche aprehendiendo para sí otra porción vecina a las fronteras de la tela misma.

Uno de los rasgos singulares de este retrato colectivo está —como insinuado— en esa fuerza de atracción por la cual el pintor nos obliga a integrarnos sentimentalmente en la aven-

tura de sus personajes. La razón no mana sólo de la naturaleza hospitalaria de la tela, ni de su aire de cosa cotidiana, sino también de un factor formal y plástico.

Aquí una breve digresión.

Podría decirse con cierta libertad que el espejo de *Las Meninas* cumple en el cuadro una tarea semejante a la realizada en *Seis personajes en busca de autor*, por Pirandello mediante la fusión de escena y sala. La obra del siciliano es una superación de las dimensiones normales del espacio dramático y el desbordamiento hacia zonas externas al escenario. Aquí, como en el cuadro del Prado, es difícil señalar la arista en que realidad y ficción se unen. Pirandello en su teatro del espejo —especialmente en *Così è (se vi pare)*— logra dar la angustia metafísica mediante la dolorosa autocontemplación de ciertos personajes.

Volvamos a Velázquez.

El espejo de su cuadro nos *obliga* a entrar en la estancia. Contemplémoslo. Miremos atentamente el rectángulo en el cual se traslucen vagamente dos figuras. Esas dos figuras —los reyes— están y no están en la composición. Hállanse insertados en ella en forma indirecta. Las vemos marginadas en su acción, aun cuando no ignoramos su presencia en una zona situada más acá del cuadro, en un territorio próximo, fuera de sus estrictos dominios, si bien rayanos con él.

El contemplador de la escena ocupa el lugar de esas dos figuras, de tal suerte que si por un alarde raro de caprichosidad ilusionista sustituyéramos aquel recuadro con un espejo verdadero, en él nos veríamos nosotros, tal como vemos a la pareja real. De esta manera nos integramos en la acción y la tela forma una unidad perfecta en la fusión de lo pintado y lo vivo. Pero, a la vez, lo que vemos es lo visto por el pintor que, sin embargo, está ahí frente a nosotros.

Digamos por qué.

Afirman Palomino y otros autores, inclusive Alpatoff, que Velázquez se hallaba pintando a los reyes cuando le cautivó la armonía de ese grupo infantil, que irrumpió en la sala, decidiendo llevarlo a la tela. Si fuera así, ¿por qué se ha incluido el propio pintor en el retrato colectivo y familiar? Ello sería



LOS REYES EN EL ESPEJO

—de responder la obra al azar— tan inadecuado como imper-  
tinente. Se ha dicho también que fueron los reyes quienes re-  
cibieron aquella grata impresión del grupo, del cual, obvia-  
mente, formaba parte el pintor y fue de ellos la iniciativa de  
la obra. Lo que vemos ahora —no lo olvidemos— es exacta-  
mente lo que veían don Felipe y doña Mariana.

Ello me permite postular la siguiente hipótesis. Velázquez  
pintó su tela frente a un gran espejo en el cual repercute toda  
la escena contemplada por el matrimonio real. De modo, pues,  
que Velázquez, la infanta, las meninas y los demás acompa-  
ñantes se veían en esa gran luna. El artista hizo así su autorre-  
trato y los retratos de los demás modelos, todo ello en forma  
indirecta.

Corroborra a mi entender esta idea el aspecto de vagos des-  
tellos y luces temblorosas, casi impresionistas, la factura de la  
pintura y su similitud con ciertos interiores de Vermeer, pin-  
tados al parecer utilizando ese recurso.

Si se acepta esta proposición deberemos renunciar a la idea  
de que el espejo incluido en el cuadro, en la pared del fondo,  
sea un hecho fortuito. Con ello quedan aclarados además otros  
puntos. En primer lugar, la contradicción de que el sevillano  
esté pintando a la infanta y a sus servidores, y a la vez se esté  
pintando a sí mismo. En segundo lugar, la razón del gran ta-  
maño de la tela sobre la cual trabaja el artista. Sus proporcio-  
nes serían inadecuadas si estuviera destinada a un retrato de  
la pareja real. No se conoce tampoco la existencia histórica  
de ese retrato conjetural. Lo que hay en esa tela es el cuadro  
que tenemos delante: *Las Meninas*.

El espejo grande, propuesto por nosotros, justifica también,  
además de la contradicción de estar pintado de frente lo que  
en la realidad Velázquez ve por la espalda, la viveza luminosa  
de las figuras del primer término. Se diría que el grado de  
luminosidad está sobremanera acentuado, como si la luz se den-  
sificara y vibrase más intensamente. La gran superficie azogada  
la ha regolfado ahí.

La enana Maribárbola exhibe un gesto reconcentrado o de  
ensimismamiento. Se contempla a sí misma con esa fijeza de in-  
trospección advertida en los autorretratos de los pintores. Los

demás personajes —salvo Nicolasito Pertusato, entretenido en hostigar al mastín somnoliento, doña María Agustina de Sarmiento, que ofrece el refresco a la infanta, y doña Marcela de Ulloa— parecen atisbarse a sí mismos y sus miradas llegan al espectador transformadas en las conciencias de los modelos.

El espejo grande posibilita la sutil captación de la profundidad atmosférica. Sin él los volúmenes aparecerían más cercanos y duros. Velázquez ha podido alejarse de los modelos, logrando una impresión fundida, sintética, lejana.

Pero, ¿y el problema del otro espejo, el que nos trae el vislumbre de los reyes? Si aceptamos la idea del grande, no incluido en el cuadro y vehículo de su ejecución, deberemos renunciar a aquél. Sin embargo, por otro lado la tesis refuerza la idea de su necesidad, de su forzosidad. El pintor ideó su colocación como un recurso que le solucionaba el problema de la presencia de los monarcas en el cuadro sin quebrar la idea predominante del grupo de la infantita.

#### *"Jaula encantada del tiempo".*

Veamos cómo el pintor de Felipe IV llega por medio de la pintura, arte espacial, a obtener sensaciones temporales. La tesis que proponemos exige un cierto abandono de las premisas sobre las cuales se ha venido haciendo la crítica de las artes figurativas.

Si hablamos de temporalidad debemos entender no más que un entrañable efecto sobrecogedor, algo de naturaleza indefinible que captamos sin el proceso del razonamiento.

Es evidente que un cuadro como *Las Meninas* en su proyección más inmediata no puede ser considerado en rigor sino como una escena determinada en un instante preciso. Una pintura no logrará hacernos percibir en forma adecuada los distintos estados de una acción por mucha que sea su excelencia. Velázquez, sin embargo, parece haberlo obtenido en cierto modo y su cuadro trae la impresión de una escena que se prolonga.

Pero antes de insistir en este punto, permítase un pequeño rodeo.

A lo largo de su obra tan parca y cuidada observo que Velázquez consigue tres formas de captación de ese efecto.

1ª Gráfica o narrativa (*San Antonio Abad visita a San Pedro*. Museo del Prado).

2ª Psicológica (*Las lanzas*. Museo del Prado).

3ª Dinámica e intuitiva (*Las Meninas*. Museo del Prado).

En el lienzo de tema religioso la impresión del devenir no es original. Habíase conseguido ya por otros pintores mediante la presentación de distintas escenas en serie dentro de un mismo cuadro. Por ejemplo, Bonaventura Berlinghieri, en *San Francisco y las escenas de su vida* (Pescia, Iglesia de San Francisco); Rafael, *La prisión de San Pedro* (Vaticano).

En el lienzo de Velázquez la parte principal reproduce el momento en que San Pablo recibe la visita de San Antonio. En el fondo se desenvuelven varias escenas de la vida del eremita. Por este sistema la pintura no sale del dominio espacial. Por el contrario, lo afirma y lo acentúa.

En *Las lanzas* la sensación de que la escena se prolonga prodúcese por la vía de lo psicológico. El cuadro representa el instante conocido de la rendición de la ciudad de Breda a las tropas españolas. El espacio se abre a la vista y la impresión de amplitud surge como un frenesí optimista que acelera el pulso y distiende los pulmones. Velázquez ha pintado el acto final de un episodio histórico. El espectador, sin advertirlo, revive la serie de acontecimientos transcurridos hasta llegar al representado. La idea de temporalidad está asida por procedimientos que no son los puramente plásticos.

En *Las Meninas* advertimos dos formas de lograr el transcurso. Una dinámica, exterior, que podemos estimar como categoría lógica, como medida física. Esta forma queda referida a la impresión de un suceder, de un devenir producidos por la obra como noción abstracta que capta la razón, de la misma manera que viendo moverse las agujas del reloj notamos el paso de las horas.

Velázquez obtiene ese concepto de duración precisamente por medio de lo espacial. Nuestra mirada se dirige al cuadro y lejos de abarcar el conjunto de un golpe se ve compelida a hacer un recorrido que es ya un suceder. Observa el grupo del

primer término, sigue hacia el fondo, penetra por la puerta, contempla el espejo y, en seguida, la mirada, que choca con la pulida superficie azogada, vuelve sobre sí, recorre de nuevo el vano de la estancia para salir finalmente del cuadro hacia el lugar de los reyes. Dinámicamente, en una impresión acentuada por los desplazamientos ideales, hemos advertido la presencia del tiempo.

No es esta sensación semejante a aquellas otras de las imágenes múltiples. En vez de producirse como en el cuadro de *La visita de San Antonio Abad* por el recorrido de unas viñetas, en *Las Meninas* el proceso sigue una línea en zig-zag en el sentido de la profundidad dentro de un cosmos coherente en su acción y no en una superposición de acciones. Por eso lo advertimos de un modo más fuerte y sentido, pero queda sujeto el efecto todavía a una mera entidad física, al recuerdo del devenir mensurable. Su noción equivale a 'cantidad'.

El concepto intuitivo plasmado por Velázquez en un acopio genial del misterio y de la magia es más complejo. Ortega señala que Velázquez pinta el tiempo mismo condenado a ser, a transcurrir, a corromperse. Eso es lo que eterniza y esa es, según el sevillano, la misión de la pintura: dar eternidad precisamente al instante.

El autor de *Las Meninas* se adelanta a las ideas que dominan la filosofía temporalista de nuestros días. Bergson al escindir el tiempo en cualidad y objeto de la intuición, por un lado, y fruto de lo intelectual, por otro, nos lleva a uno de los oscuros secretos de Velázquez y lo ilumina con esplendorosa claridad.

Tal vez si miramos ahora el cuadro entenderemos mejor lo que postulamos. Esas personas, ese perro que dormita, no hacen en puridad nada excepcional ni trascendental, se limitan a vivir. Los personajes de Veronés, de Rubens, de Tintoretto, por el contrario, gesticulan y tratan de fingir en la tela un trasunto de dinamismo. *El Mercurio* de Juan de Bolonia levanta el brazo e intenta saltar ágilmente con la elasticidad de su juventud. El artista italiano pretende con ello hacer de cada gesto la serie de movimientos que anteceden al representado.

Tenemos así el conato de una abstracción que finge a la vez el devenir. Ese gesto implícita además los que vendrán después

como consecuencia fatal e ineludible de los movimientos ya muertos. Se produce un intento de temporalidad porque todo movimiento engendra una duración. Pero ese suceder mecánico, mensurable, cronométrico, es una noción de persistencia física, una cuantificación y no una cualidad.

La gran paradoja velazquina consiste en llegar a un punto en que las cosas dibujen un garabato de eternidad en la más absoluta y radical aprehensión de lo instantáneo, en la quietud más absoluta y cuajada de los personajes. El hombre es un fantasma del tiempo, dice el protagonista de un cuento fantástico.

En realidad el único momento 'existente' es el que se vive en presente. Lo otro o es pasado o es todavía futuro. La gran contradicción de Rubens, de Veronés, de Tintoretto o de Juan de Bolonia está en querer representar en una simulación dinámica y como presencia, lo que de verdad no es, lo que sólo puede estimarse como un salto del pasado al futuro. Es decir, una cosa inexistente.

Por la captura de la fugacidad Velázquez nos hace sentir algo que dura y se prolonga dramáticamente. Lo vivimos, lo advertimos con angustia que nos encoge el ánimo. "La vivencia real —dice Ferrater Mora— es una temporalidad, pero una temporalidad que se confunde con esa misma 'duración real' en que Bergson basa su metafísica".

Al llamar a Velázquez pintor fotográfico se cargan las palabras de un tono peyorativo, queriendo ver en ello una asimilación con el simulacro de realidad yacente en toda fotografía. Sin embargo, tomando la idea por otro lado se ve que, en efecto, algo hay de fotográfico en el sevillano. Como dice Sterling, Velázquez se anticipa genialmente al descubrimiento de Daguerre. Muchas de sus pinturas son instantáneas.

La fragua de Vulcano, tal mal comprendida a veces, asume en la actitud de *suspense* de los personajes del cuadro la más soberana e intensa postura de expectación. ¿Quién podrá no sentir la presencia impalpable, pero evidentísima, de un presente exacto y preciso, de la interrupción de la faena que un grupo de hombres realiza?

No bastaría para lograrlo la maestría compositiva, ni si-

quiera el gesto de indecisión y duda de esos seres que pueblan el cuadro. Velázquez ha conquistado el fantasma de la momentaneidad, que ya no podrá darse idéntica, al desterrar toda referencia al pasado y al futuro en la solidez de un presente absoluto que captamos de un modo prodigioso como si se tratara de una quimera.

Mas volvamos a *Las Meninas*.

¿Instantánea? Sí, pero una instantánea radical, porque aquí, a diferencia del cuadro anterior, no juega ya ni el vislumbre de una anécdota con ciertos visos de trascendentalismo moderadamente mitológico.

En la búsqueda del presente absoluto aflora una vez más el esguince naturalista del pintor. Velázquez no quiere poner en su obra nada que no provenga de la visualidad pura. Lo demás es fantasía, imaginación. Cuando capta el espacio y el tiempo, lejos de excederse de los supuestos reales, no está sino afirmándolos, haciéndolos más vivos y palpables. Las personas, las cosas se hallan en el espacio y son en su concreción material un presente que vemos.

La más acendrada realidad vital y dramática de esas Meninas vendrá a nosotros si, además de verlas en su ser visible, las vivimos en el tiempo en que 'están'. Es decir, en ese segundo preciso e irreversible de un día matritense del año filipino de 1656, plasmado por el artista español.

Bergson —decía— ha penetrado en los problemas temporalistas. Su pensamiento logra hacer tangible y evidente lo que hasta ahora yacía en el fondo de las conciencias, como estados indeterminados y sin explicación racional.

Tratemos de asediar más cerradamente el problema de la sensación temporal en *Las Meninas*. En *La Pensée et le Mouvant* dice el genial pensador francés: "Existe al menos una realidad que aprehendemos todos desde dentro, por intuición y no por simple análisis. Es nuestro yo que permanece". Y más adelante: "Viene a ser su esencia una continuidad del transcurso que no admite comparación con nada de lo que yo he visto transcurrir. Se trata de una sucesión de estados de los cuales cada uno anuncia al que sigue y contiene el que precede".

La escena pintada por el artista sevillano muestra a unas

personas por las cuales pasa ese tiempo o, mejor —para aplicar la tesis bergsoniana—, un estado de ese tiempo formado por rebanadas que se siguen como los infinitesimales eslabones de la cadena del devenir.

El estatismo o el gesto apenas insinuado en su quietud coagulada produce más hondamente la representación de una fluencia, precisamente porque no quiere, porque no aspira a dar la imagen figurada del tiempo en una ficción o simulacro de representaciones dinámicas. No en vano Proust, hijo espiritual de Bergson, ha logrado estatificar esa sensación inaprehensible en su ciclo novelesco cuyo título posee una honda y dramática significación.

De la misma manera logra Velázquez eternizar el instante. Toma a sus personajes y hace que en ellos se refleje intensamente una partícula inasible apretada entre los cabos del pasado y del porvenir.

El rayo visual del pintor ha hecho como el objetivo de un aparato fotográfico que, por la velocidad de cierre del obturador, aprisiona un corte en el suceder. Y, paradójicamente, esa línea fugaz, inexistente, ese nada, esa quimera irrepresentable, al aparecer en el cuadro produce la idea del transcurrir y, a la vez, nos llega la sensación tangible del tiempo. E incluso sensación dolorosa de retorno, de un prodigioso matiz en que el tiempo retorna y vuelve a nosotros como las hojas muertas que tuvieran un reverdecer insólito.

Pensamos en lo que Nietzsche escribió: “Esta lenta araña arrastrándose a la luz de la luna, y tú y yo cuchicheando en el portón, cuchicheando de eternas cosas, ¿no hemos coincidido ya en el pasado? ¿Y no recurriremos otra vez en el largo camino, en ese largo tembloroso camino, no recurriremos eternamente?”

Sí, esa escena pasó trescientos años ha. Tres siglos justos atrás. Parece ahora que un fulgurante regreso del tiempo la pone ante nuestros ojos y la crea igual, en las mismas circunstancias, con el aire antiguo de su vivir mortecino.

Es el milagro de la quietud aparente cargada de una energía potencial presta a dispararse. Fijémonos en los seres que pueblan el cuadro, “jaula encantada del espacio y del tiempo”,

como dijo Machado, El perro dormita. Una de las meninas ofrece el búcaro con leve inclinación cortesana. Nicolasito apoya su pie en el lomo del somnoliento mastín. Don José Nieto, el Aposentador, abandona la estancia. Pero esos gestos son apenas un tenue ademán protocolario que parecen prolongar el instante, son el aire de un gesto. La quietud, ese estar petrificado responde a un designio, al designio que tuvo Velázquez de pintar la perpetuación de la momentaneidad.

Como apunta Emilio Orozco Díaz en sus *Temas del Barroco*, "La figura sorprendida en el instante pasajero nos reforzará la conciencia de que contemplamos un instante que pasa, esto es, nos sugiere el antes y el después. En cambio, la figura en reposo nos dilata ese espacio; no sólo retiene la actitud que puede durar, sino que además, nos sugiere mejor con su inclusión en el espacio discontinuo la idea de lo que subsiste, de lo que se evade de la infinitud espacial de la realidad".