

LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ Y LA REPRESENTACION DE PICASSO

Quelle vanité que la Peinture...
BLAISE PASCAL

Una de las razones de la admiración que la pintura de Velázquez causa en la mayor parte del público actual es el hecho de que se entrega al espectador de los museos (que acostumbran a exigir de sus visitantes esfuerzos de adaptación temporal al asomarlos a obras de otras épocas a menudo menos remotas que los trescientos treinta y tres años que cuentan los cuadros más recientes de este artista, pero cuyas reglas de gusto no coinciden con las hoy en uso) como si se tratara de un pintor contemporáneo. No faltan tampoco quienes, al contrario, echan de menos en el el tufillo de antigüedad que suelen olfatear como garantía del valor y hasta del estilo de una pintura de museo. Y cómo no recordar la sorpresa desilusionada de ciertos viajeros al Museo del Prado, muy capaces de entusiasmarse con el «estilo», con el gusto de reconocer en la composición, en la temática, en el colorido o en el manejo del pincel el añejo valor de El Greco, de Morales, de Ribera, y hasta de Goya, y de paladear el sabor delicioso de asomarse a un pasado histórico y estético, y quedar defraudados y hasta desorientados ante cuadros que carecen de esas «garantías» de ancianidad; para ellos, comparables con una suerte de ampliaciones fotográficas, realizadas, a no dudar, en el siglo XVII (es decir, más de dos siglos antes de la invención de la fotografía, lo que no sería ya poco milagro), pero carentes de ese «no sé qué» que en la época de Velázquez ya echaba en falta un experto crítico francés, André Félibien de Avaux, en sus «Entretiens» de Paris, 1688, al comparar los retratos de Velázquez con los de los pintores italianos, poseedores de ese bel air, esa gracia de buen gusto que no hallaba en aquellos, en los que sólo era capaz de ver «el natural parecido» logrado en el siglo XIX con los fotógrafos.

Cabría decir, a la manera de otro crítico contemporáneo y admirador del Sevillano (que éste es el nombre con que Velázquez era conocido en la corte de Felipe IV), el flamenco Sandrart, cuando vio el retrato del criado «moro» Juan de Pareja que su amo había colgado en el pórtico del Panteón de Roma en la fiesta de San José de 1650, ocasión esperada por los pintores residentes en la ciudad para mostrar sus cuadros a falta de otras salas de exposiciones, que «todo lo demás era pintura y ése sólo verdad», ponderando la admiración de quienes veían juntos retrato y modelo sin saber cuál era el más cierto. No trato, con esta anécdota, de subrayar el ilusionismo que una figura del pintor podía conseguir y que dio origen a otras anécdotas, verdaderas o falsas (en todo caso derivadas de la historia de la pintura griega, que todos reputaban, aunque nadie la conociera), de la confusión del Rey al dirigirse al retrato del almirante Pulido Pareja tomándolo por el original, o del camarero del papa Inocencio X al imponer silencio a quienes esperaban en su antesala, advirtiéndoles que Su Santidad estaba en el gabinete vecino, donde sólo estaba su efigie velazqueña. Tampoco sería justo desdeñar esa capacidad de trompe l'oeil en aras de una presunta mayor pureza estética, puesto que el segundo deber de un retrato pintado (el primero es que sea un buen cuadro) es que se parezca a su modelo. Y no estaría de más, sea dicho de pasada, que en los museos y galerías actuales los ujieres impusieran silencio por respeto a los cuadros, como el camarero del Papa.

En resumen, esta propiedad de Velázquez de lograr, con lo pintado, lo vivo no deja de ser un mérito enorme, aunque no sea el mayor de su pintura. Y la traigo a colación para expresar el asombro (o quizás la falta de asombro de algunos «exquisitos») al toparse con un pintor que luchó heroicamente, y triunfó, por liberarse del bel air de su época, por conseguir esa divina «sosera» que es el fruto de una absoluta sinceridad, visual y mental.

Sus personajes (puesto que se trata de un pintor de figuras, aunque sepa tratar el paisaje como nadie, a ratos y fondos perdidos) no nos parecen antiguos, salvo en los atavíos. En sus inmediatos antecesores como pintores áulicos de la corte de Madrid, Pantoja de la Cruz, Sánchez Coello, Villandrando, Bartolomé González, traje y persona forman un todo inseparable y sólo se explica su humanidad como subordinada al traje de gala o de luto que le da forma: sus facciones y sus gestos son «de época». Y no es que Velázquez no tenga que habérselas con las modas (en especial femeninas o infantiles) más abigarradas e hiperbólicas, cuyas artificiosas exageraciones representa con su pincel, impasible pero tierno, atento sin detallismos enojosos, como nadie las había pintado ni las pintará, a no ser Goya, convertidas en pintura pura. Pero los rostros, las manos y lo (poco) que cabe ver de sus cuerpos son de una absoluta realidad, incluso cuando quieren parecer mejores de lo que son. Bajo sus golases, sus mangas bobas, sus guardainfantes y sus pelucas, o bajo la humildad del criado o del enano, del borracho o del mendigo, son, ante todo, seres humanos, semejantes a quienes los contemplan en pintura.

Acaso a eso se deba la tendencia de ciertos pintores y aficionados del Novecientos a retratar o a hacer actuar en fiestas mundanas a personas elegantes vestidas «a la Velázquez», ya que no hace falta tener una fisonomía «antigua» para que el viejo vestido sea verosímil. Acaso en algún momento, ante la sinceridad insobornable de los hombres, mujeres y niños de Velázquez, podamos sentir, en el Prado, la impresión de asistir a un baile de trajes o a una fiesta fin-de-siglo. Y probablemente a esa sinceridad se deba el afecto que podemos sentir ante personajes pintados, paradójicamente, sin caer en sentimentalismos. y lo mismo podemos amar al hidrocéfalo Niño de Vallecas que al ruinoso Don Juan de Austria, a la desafiante Dama del Abanico o al mísero Argos vencido del sueño. Lo más curioso es que tales personajes no tratan de convencernos, como los de Murillo, Goya o Rembrandt. No quieren parecer lo que no son, simpáticos o antipáticos ante un visitante a quien no conocen. «Betsabé me quiere», exclama radiante Marc Chagall al salir de contemplar en el Louvre el cuadro de Rembrandt. Los personajes de Velázquez se limitan a estar en el cuadro, más exactamente “a ser”, sin que en general traten de transmitirnos un mensaje o una noticia que la imagen, simplemente, no deje adivinar. Ni siquiera en temas sagrados pretenden conmovernos o admirarnos.

El Cristo crucificado se manifiesta a un devoto, como Unamuno, sin mostrar en su tranquilo cuerpo las huellas de su Pasión, sin dejarnos ver, siquiera, la expresión de su divino rostro.

La Virgen, en su Coronación, no manifiesta (aparte su ademán) sino un íntimo recogimiento, la modestia que ya observaba en su Inmaculada Concepción.

La Adoración de los Pastores ha podido ser interpretada como un simple retrato de familia, la del mismo pintor. Etcetera.

Tampoco en los temas patrióticos podemos admitir a un Velázquez perorante. Los retratos ecuestres de reyes y reinas, con el delicioso del príncipe, no nos muestran fragores de batallas ni muchedumbres con palmas victoriosas (sólo el del presuntuoso ministro Olivares caracolea ante un fondo ilusorio de combate).

Y La Rendición de Breda es una escena de cortesía caballeresca de unos y otros, sin insistir en la propaganda de la Casa Real. ¡Pero si ni siquiera los cuadros que defienden conceptos o ideas (por ejemplo, la nobleza de la Pintura, que queremos leer en Las Meninas y en Las Hilanderas) son de más evidente proselitismo!... Se diría que para Velázquez, como para la propia Naturaleza, el público no existe.

Ante esta facultad del pintor de recrear una realidad externa, pero engendrada por el mismo, estaríamos tentados de usar el adjetivo «realista» que suele aplicarse indiscriminadamente, sin recordar que le es tan anacrónico como el sustantivo «realismo», ya que no existía en tiempos de Velázquez (lo que indica que no era necesario) y sólo se inventó a mediados del siglo XIX, en referencia a un deseo, casi científico, por parte de algunos pintores, como los hermanos Le Breton y Courbet, y elogiado por algunos críticos, como Champfleury o Proudhon, de hallar en el arte un equivalente de lo cotidiano,

con un criterio experimental casi político de representar al hombre, como este último decía, en el deshabillé de su conciencia, como un naturalista puede observar a un animal, con el deseo de mejorar su situación e instintos. Las últimas novelas de George Sand, como las de los Goncourt y en especial las de Emile Zola, son la más clara expresión literaria de este concepto materialista, el mismo que el del Taller de Courbet, enorme lienzo cuya dormida atmósfera puede evocarnos Las Meninas, pero que su autor (pintor «socialista», según su amigo Proudhon) calificaba de «alegoría real». Tales intenciones habian de coincidir con el invento de la fotografía, aunque ésta no tardó en verse puesta al servicio de la espiritualidad.

Para un pintor del siglo XVII la realidad visible no era sino un signo aparente de una realidad invisible de la que ni los filósofos más experimentales, como Descartes (peregrino al santuario de Loreto), podían dudar. A esta luz es más fácil comprender algunas obras de Velázquez, como las calificadas por Emilio Orozco de «bodegones a lo divino» (Jesús en casa de María y Marta o La mulata fregona de Emaús), en las que un detalle -acaso un cuadro dentro del cuadro - aparentemente secundario nos informa de la trascendencia religiosa de una escena de género. Hay que ser algo jansenista, como Pascal, para afirmar: «Quelle vanité que la Peinture, qui nous étonne par la ressemblance de choses qui ne nous étonnent dans la réalité.» La más humilde realidad es asombrosa y también (Santa Teresa dixit) Dios anda entre los pucheros.

Esta realidad trascendente, perceptible ya en los primeros cuadros de Velázquez, y cada vez más sutil conforme van creciendo hasta la cumbre la ciencia y el arte del Sevillano, no nos permite calificar de «emblemáticas» (detestable adjetivo, que hoy se lanza a voleo) ni sus obras ni sus intenciones. Los cuadros de Velázquez, tempranos o tardíos, no son acertijos, o, como en su época decían, jeroglíficos, como lo son las vanitates de Pereda o Valdés Leal. En un gracianesco anhelo de pintar «para pocos», propio de un artista áulico que tiene la fortuna de contar con el único regio patrón capaz de comprenderlo, Velázquez deja que sus realidades se impregnen de mensajes para quien sepa escucharlos, que nos llevan con frecuencia a exageraciones de supuestos «iniciados» al tratar de explicarnos sus últimas pinturas, de tan vidriosa entidad.



TITULO: "Las Meninas" o "La famiglia di Filippo IV"

DIMENSIONES REALES: 3,18 x 2,76 mt.

TIPO DE CUADRO: óleo sobre tela

AUTOR: Diego Velázquez da Silva (1599-1660)

FECHA DE LA OBRA: 1656

El asunto del cuadro, pintado en 1656, es muy conocido: una escena de la vida de corte. Al centro una niña de 5 años, la Infanta Margarita (hija del rey de España, Felipe IV de Absburgo y de la mujer y sobrina de éste, Mariana de Austria; jovencísima Margarita se casará con su primo, el emperador Leopoldo I, y morirá a los 22 años, quizás víctima de la endogamia practicada por su grupo familiar), acompañada por dos doncellas de honor (las meninas) Agostina Sarmiento e Isabel de Velasco. A la derecha aparecen dos enanos, la bufona Mari Barbola y el bufón Nicolás de Percisato y, en primer plano, un perro tumbado en el suelo.

Nada parece insólito o problemático. Pero la estructura del cuadro se complica cuando pasamos a examinar la parte izquierda: aquí vemos al mismo Velázquez empeñado en el trabajo de un gran lienzo, del que sólo se ve la parte trasera.

A primera vista, no conseguimos percibir lo que él está observando y representando, aún si notamos inmediatamente la colocación espacial más acá del espacio pintórico, es decir, paradójicamente, justo en la posición que nosotros los observadores ocupamos.

Un atento análisis del cuadro nos revela lo que Velázquez y los otros actores de la escena pintada están observando. En la pared del fondo del aposento, un espejo refleja dos figuras: el rey y la reina, Felipe IV y Mariana de Austria, que posan pacientemente delante del pintor y de los otros miembros de la corte.

Y precisamente en el artificio del espejo, cuyos orígenes remontan al retrato de los conyugues Arnolfini de Jan Van Eyck, en las últimas décadas se han concentrado varios análisis.

Nos encontramos así delante de una realidad doblemente espiritualizada, ya que por un lado el tema del cuadro nos escapa por su indecisión y por el otro las niñas protagonistas casi pierden su humanidad a causa de la desmesurada amplitud de los guardainfantes.

La sencillez arquitectónica de la sala responde al gusto español, de carácter conventual, de los ambientes del Alcázar de Madrid en el que Velázquez realizó la mayoría de sus obras.

Felipe IV, al nombrar a su pintor Caballero de Santiago en 1658, parece haber captado la lección que, a juicio de bastantes comentaristas modernos, se desprende de sus dos obras mayores, Las Meninas (1656) y Las Hilanderas (1658): la idea de la nobleza de la Pintura. En la primera, en su época llamada «La Familia» o (adelantando acontecimientos) «La Señora Emperatriz de Austria», se representa una escena cotidiana y casi «impresionista»: la irrupción en el Cuarto del Príncipe, donde trabaja Velázquez en un enorme lienzo que vemos por detrás y que no sabemos lo que representa, de la Infanta Margarita, seguida por su pequeña corte de damas de honor (las «meninas»), enanos, funcionarios y perro. Al fondo de la sala hay una puertecilla abierta, en cuyo resplandor se recorta la silueta de un hombre de negro que aparta una cortina. Cerca de ella, un espejo refleja dos personajes de busto, que reconocemos fácilmente como Felipe IV y Mariana de Austria. Encima de puerta y espejo se adivinan dos cuadros grandes. Aun se ven menos, dada la perspectiva, los cuadros colgados entre los ventanales (probablemente, balcones) de la pared de la derecha; la primera de esas ventanas arroja una viva luz

sobre el grupo de la Infanta. Casi todos esos personajes miran de frente, hacia nosotros (o más bien hacia el Rey y la Reina, suponiendo que sean sus personas lo que el espejo refleja).

Margarita ocupa el centro de la composición. Con desparpajo infantil, alarga la mano hacia un búcaro de barro encarnado que le tiende una de sus «meninas» o azafatas, arrodillada como corresponde al respeto a tan menuda majestad, y que se llamaba doña María Agustina Sarmiento; al lado opuesto, la otra «menina», doña Isabel de Velasco, se inclina ceremoniosamente hacia la niña. A su lado hay una enana de cabeza voluminosa, elegantemente vestida, que parece ser la alemana María Barbola. Más a la derecha, ya casi tocando la ventana abierta, un enano perfectamente formado como un niño de diez años, Nicolás Pertusato o Portosanto, de origen italiano, trata de molestar, jugando, a un perro grande y tranquilo, nada dispuesto a perder la calma.

Tras esos dos enanos se advierte, en la penumbra, la presencia de dos funcionarios palatinos adscritos a la Infanta: la guardamujer doña Marcela de Ulloa, que comenta algo al oído de un impassible Guardadamas. También sabemos que el hombrecillo de la puerta del fondo es otro funcionario, jefe de la Tapicería de la Reina, José Nieto Velázquez (pero que no es pariente del pintor), llamado a ser, más adelante, Aposentador.

En fin, asomando tras el lienzo que parece estar pintando (de hecho, tiene el pincel en ristre, como meditando el diseño interno del cuadro), está Diego Velázquez.

Cabe la posibilidad que lo que pinta sea un doble retrato de los Reyes, reflejado en el espejo. Pero el hecho de que mire fijamente hacia el frente parece indicar que Felipe y Mariana están, idealmente, ocupando, fuera del cuadro, el sitio que ahora usurpa el observador. Es lo mismo que miran también los demás personajes, a excepción del enano, de la «menina» Sarmiento, atenta al servicio de su señora, y de doña Marcela de Ulloa, sorprendida en su frívolo cotorreo con el Guardadamas, que no le hace ningún caso. Todos están pendientes de la mirada que les devuelve el Rey, desde fuera del cuadro. Y la fluidez del espacio luminoso de la primera ventana, que parece extenderse por el suelo del salón donde el cuadro está expuesto, aumenta esa magia de expansión hasta el espacio real, confundido con el pintado.

Los dos cuadros del fondo son dos copias, por Mazo, de uno de Rubens, Minerva y Aracné, y otro de Jordaens, Apolo y Marsyas (o Pan). Si aplicamos el sistema de explicar un cuadro por otro fingido cuadro situado en el fondo (recordemos Cristo en casa de Marta y María o La Mulata de Emaús), nos damos cuenta de que su moraleja es semejante: Minerva castiga a la imprudente tejedora tracia que trató de representar en tapiz los amores de Júpiter; Apolo castiga al presuntuoso semidiós que pretendía igualar, con su zampona, las divinas armonías de la lira del dios.

Charles de Tolnay señala que el pintor, al presentarnos de espaldas el lienzo, se representa al margen de su propia ejecución en el diseño interno de la mente. Estamos en el neoplatonismo de la academia sevillana de Pacheco. El anverso del lienzo que vemos en el cuadro es, simplemente, el del cuadro entero que estamos contemplando. Es decir, que Velázquez está pintando (imaginando) Las Meninas.

El mismo ambiente está representado también en otro cuadro posterior (1657-1687) de Velázquez, Las Hilanderas, que representa, según la descripción usual de los catálogos, el taller y sala de exposición de la manufactura de tapices de Santa Isabel, en Madrid.

La habitación se despliega también hacia el espectador, por delante, y hacia otro espacio, atrás, un estrado donde unas damas elegantes están contemplando uno de los tapices tejidos en Santa Isabel: «El rapto de Europa».

`_INCLUDEPICTURE \d \z "file://C:\\Documenti\\LICIA\\Las Meninas\\Velazquez familia_file\\velazquez_familia.jpeg"__`

TITULO: "Las Meninas" (de Velázquez)
DIMENSIONES REALES: 1,61 x 1,29 mt.
TIPO DE CUADRO: óleo sobre tela
AUTOR: Pablo Ruiz Picasso (1881 - 1973)
FECHA DE LA OBRA: 1957

En 1954 Picasso se fue a vivir en el chalet La Californie, en Cannes. Aquí surgió el segundo gran ciclo inspirado en una obra maestra del pasado, que se pone al lado de la serie de las variaciones sobre "Mujeres de Argel" de Delacroix: los cuadros que se inspiran en "Las Meninas" de Velázquez.

Ya desde niño Picasso había tenido una predilección para el cuadro de su gran compatriota. Durante el viaje a España de 1934 había vuelto a admirarlo y cuando el gobierno español, al estallar la guerra civil, le nombró director del Prado este lienzo se hizo todavía más caro a su corazón.

No era sólo el carácter típicamente español del cuadro que le atraía particularmente, sino un tema desarrollado de manera brillante y enigmática, que ya había obsesionado a Picasso: el pintor y su modelo. La solución de Velázquez es muy particular: el pintor retrata a sí mismo, mientras representa a la pareja real - visible en la pared del fondo - y la infanta con sus damas de corte (las meninas) se acercan al pintor para admirar el retrato del rey. Lo que resulta evidente en el cuadro de Velázquez es por lo tanto el encasillarse de realidades concretas y realidades aparentes: un juego con la realidad que a los ojos de Picasso debía aparecer particularmente sugestivo:

A este cuadro Picasso dedicó un ciclo de aproximadamente veinte variaciones: en este juego con la realidad ha repetido su doble juego. Como ya por las "Mujeres de Argel", Picasso no se preocupa de que su tema esté sacado del mundo de la naturaleza o del mundo del arte: él se mueve con la misma soberana libertad.

Michel Leiris, en el catálogo de la primera exposición de la serie de "Las Meninas" observa que Picasso "se ha instalado" en el cuadro de Velázquez, vive él mismo en el ambiente del palacio real y lo llena con sus objetos domésticos.

Pero también esto no es todo. Picasso debe de haberse sentido realmente en su casa en este cuadro, y sus "Meninas" no son nada más que cuadros de Picasso.

Comprometido con la obra de una afinidad electiva, en su versión él consigue enriquecerla, traduciendo la idea pintórica de su gran compatriota en el lenguaje del siglo XX.

Picasso no puede evitar no sólo de renovarse continuamente a sí mismo, sino también de hacer participar en esta incesante renovación toda la herencia artística de la moderna humanidad.

Junto al ciclo de "Las Meninas", y con él íntimamente relacionado, hay otro ciclo: el de la vista de su ventana. Con un vuelo de palomas.

Los cuadros de "Las Meninas" deben en parte a este otro ciclo su colorismo claro y luminoso: así en la obra de Picasso la naturaleza y el arte se funden de nuevo en una unidad, en una realidad más llena y completa.

TAREAS

Contestar en no más de diez líneas a las siguientes preguntas:

¿ Qué estrategias podríamos utilizar para tratar este tema en una clase de español?

¿Qué entendemos por “Paseo del Arte” en Madrid?

Un recorrido artístico por Barcelona